

HORIZONTE HISTÓRICO

Revista Semestral de los Estudiantes de la Licenciatura en Historia

AÑO 3 No. 6 Julio-Diciembre 2012



La divina comedia en el arte *Ana Cristina Ramírez Morales*. Los primeros años del cine en México y el caso de Aguascalientes *Héctor Arturo Nava Venegas, Mario Gutiérrez Díaz*. Trayectoria de David Alfaro Siqueiros *María Guadalupe Rodríguez López*. El estudio del escultor Jesús F. Contreras (Breves textos discontinuos) *Juan Manuel Vizcaíno Martínez*. La política del buen vecino y la influencia cultural de Estados Unidos en América Latina *Jonatas Pinto Lima, Guilherme Augusto Do Nascimento e Silva*. Rafael Arellano Valle "Un gobernante entre dos épocas" *Andrés Reyes Rodríguez*. La teoría de la recepción en historiografía *Martha Beatriz Guerrero Mills*. Reseña: Incendios *Daniel López López*. Reseña: Cuadernos Metodológicos: Gestión de documentos y administración de archivos *Marcela Pomar Ojeda*. Varios: Caleidoscopio *Angélica Tiscareño*. Varios: Fábula erótica en tierra de Nadie *Caleb Olvera Romero, en colaboración con Juan Vizcaíno*.

HORIZONTE HISTÓRICO

Convocatoria

Horizonte Histórico Revista Semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia, anuncia que recibirá artículos para integrar el número 7º de la revista, correspondiente al primer semestre de 2013. La fecha límite de recepción es el 28 de diciembre de 2012.

La revista **Horizonte Histórico** es una publicación de los estudiantes de la Licenciatura de Historia, con apoyo del Departamento de Historia y maestros pertenecientes al Centro de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. El objetivo de este espacio editorial es difundir el pensamiento y la práctica de la historia. La revista considera para su publicación reseñas y trabajos inéditos que constituyan una aportación relevante al conocimiento de su área.

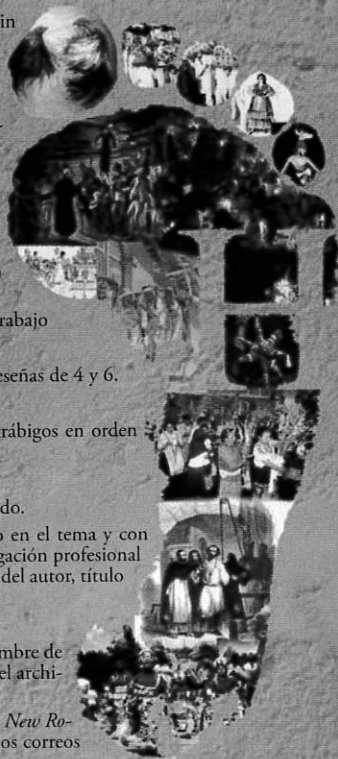
Línea temática.

La línea temática será: “**Tradiciones, Costumbres y Vida Cotidiana**”; sin embargo, se aceptarán artículos con tema libre.

Lineamientos editoriales:

- 1) Ser estudiante regular o irregular de cualquier universidad con reconocimiento académico.
- 2) Se considerarán los artículos enviados por egresados de cualquiera de las ciencias sociales o humanidades.
- 3) La temática es libre, pero el autor debe considerar lo siguiente:
 - El autor es responsable del contenido de sus ideas, las cuales deberán estar sustentadas en teorías o métodos de investigación reconocidas.
- 4) Se deberá proporcionar un *currículum* académico como parte del trabajo (Universidades foráneas).
- 5) La extensión de los artículos será entre 10 y 15 cuartillas y de las reseñas de 4 y 6.
- 6) Para los artículos se deberán citar un mínimo de tres autores.
- 7) Las notas y citas serán a pie de página ordenadas con números arábigos en orden consecutivo.
- 8) Las citas serán con el sistema tradicional.
 - Las citas mayores de cuatro líneas se colocarán a renglón seguido.
 - Para citas de internet se exigirá que sea un sitio especializado en el tema y con sustento de alguna institución dedicada a la difusión o investigación profesional del mismo. La cita se realizará de la siguiente manera: Nombre del autor, título del texto, página web, fecha de consulta, hora de consulta.
 - Las citas orales son responsabilidad del autor.
- 9) Los artículos pueden llevar imágenes, pero deben ser citados: el nombre de la obra, el autor y año de realización; o, en su defecto, el nombre del archivo, fondo, etc.
- 10) Los originales deberán ser entregados a 1.5 espacio con letra *Times New Roman* de 12 puntos (notas a pie en 10 puntos) en versión Word a los correos de la revista.
- 11) Para cualquier duda, se puede consultar tanto la página del facebook:

www.facebook.com/horizontehistorico, como enviar un mensaje a los correos:
horizontehistorico@hotmail.com • horizontehistorico@gmail.com



HORIZONTE HISTÓRICO

Revista Semestral de los Estudiantes de la Licenciatura en Historia

AÑO 3 No. 6 Julio-Diciembre 2012





DIRECTORIO

Universidad Autónoma de Aguascalientes

M. en Admón. Mario Andrade Cervantes
Rector

Dr. en C. Francisco Javier Avelar González
Secretario General

Dr. Daniel Eudave Muñoz
Decano del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades

Dr. Benjamín Flores Hernández
Jefe del Departamento de Historia

Consejo Editorial

Dr. Luciano Ramírez Hurtado
Dr. Andrés Reyes Rodríguez
Lic. Fabián Rodríguez Nieto
Mtra. Caliope Martínez
Dr. Enrique Luján Salazar

Comité Editorial

Héctor Arturo Nava Venegas - *Director*
Marcela Pomar Ojeda - *Jefa de Redacción*
Elizabeth Reyes Estrada - *Secretaria*
Emmanuel Berardo Lucio Palacio - *Secretario*
Mario Gutiérrez Díaz - *Comité Editorial*
Diana Altgracia Muñoz Cruz - *Comité Editorial*

Corrección de Estilo

Laura de Jesús Cervantes Soto
Angélica María Tiscareño Varela
Carla Alvarado Urdapilleta

Horizonte Histórico

Revista Semestral de los Estudiantes de la Licenciatura
en Historia de la Universidad Autónoma de Aguascalientes
Publicación Semestral
Año 3, número 6, Julio-Diciembre 2012

Número certificado de reserva de derecho
exclusivo del título y certificado de licitud
de título y contenido en trámite.

horizontehistorico@hotmail.com

DISEÑO E IMPRESIÓN:

DEPTO. DE PROCESOS GRÁFICOS DE LA DIR. GRAL. DE INFRAESTRUCTURA UNIVERSITARIA

ÍNDICE

4 → EDITORIAL

6 → *LA DIVINA COMEDIA EN EL ARTE*
Ana Cristina Ramírez Morales, 7º semestre
de la Licenciatura en Letras Hispánicas, UAA

13 → *LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE EN
MÉXICO Y EL CASO DE AGUASCALIENTES*
Héctor Arturo Nava Venegas, Mario Gutiérrez Díaz,
7º semestre de la Licenciatura en Historia, UAA

25 → *TRAYECTORIA DE DAVID ALFARO SIQUEIROS*
María Guadalupe Rodríguez López,
7º semestre de la Licenciatura en Historia, UAA

36 → *EL ESTUDIO DEL ESCULTOR JESÚS
F. CONTRERAS (BREVES TEXTOS
DISCONTINUOS)* Juan Manuel Vizcaíno Martínez,
Asistente de proyectos institucionales de la UAA

62 → *LA POLÍTICA DEL BUEN VECINO Y LA
INFLUENCIA CULTURAL DE ESTADOS
UNIDOS EN AMÉRICA LATINA*
Jonatas Pinto Lima, Historiador egresado de la
Universida de Federal de Viçosa-MG-Brasil;
Guilherme Augusto do Nascimento e Silva,
Historiador egresado de la Universidad de Federal de
Viçosa-MG-Brasil

71 → *RAFAEL ARELLANO VALLE "UN
GOBERNANTE ENTRE DOS ÉPOCAS"*
Andrés Reyes Rodríguez,
Profr. investigador del Depto. de Historia, UAA

85 → *LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN
EN HISTORIOGRAFÍA*
Martha Beatriz Guerrero Mills,
Candidata al Doctorado de Economía por la UNAM

reseñas

101 → *INCENDIES*
Daniel López López,
5º sem. de la Lic. en Arte y Gestión Cultural, UAA

104 → *CUADERNOS METODOLÓGICOS: GESTIÓN
DE DOCUMENTOS Y ADMINISTRACIÓN DE
ARCHIVOS* Marcela Pomar Ojeda,
5º semestre de la Lic. en Historia, UAA

varios

112 → *CALEIDOSCOPIO* Angélica Tiscareño,
Lic. en Letras Hispánicas, UAA

113 → *FÁBULA ERÓTICA EN TIERRA DE NADIE*
Caleb Olvera Romero, Profr. del Depto. de Filosofía
de la UAA; en colaboración con Juan Vizcaíno,
asistente de proyectos institucionales, UAA

EDITORIAL

El arte es un elemento inherente a todas las sociedades, es parte de su cultura y refleja sus realidades, sus carencias y sus virtudes, entre otras cosas. Revela el espíritu de un pueblo como proyección de su identidad o como anhelo de una identidad idílica. Es un proyecto de estado, un medio de subversión o una llana interpretación de lo común. Puede ser algo sublime que encanta los sentidos y que se aleja de toda realidad posible.

El problema es que se trata de un concepto que no conoce límites. Sin embargo, al analizarlo de forma adecuada puede decirnos algo sobre el momento histórico en el cual fue concebido.

Esta relación de las obras artísticas -sean una pintura, una obra arquitectónica, un fresco, una película o incluso un poema- con el contexto histórico determinado en el que se desarrollaron es tan estrecha que la historia del arte ha tenido un gran despunte en nuestros días como campo académico. Cada vez es más común encontrar estudios que vinculen alguna corriente artística, obra o artista con un análisis histórico bien fundamentado.

Esta fascinación por el arte de la historia y las ciencias sociales es lo que queremos plasmar en este número, y aunque por cuestiones de tiempo nos vimos en la necesidad de posponer algunos artículos relacionados con el *dossier* de esta edición, creemos que se ha cumplido con el objetivo.

Abriendo el *dossier* de esta edición tenemos el trabajo de Ana Cristina Ramírez que analiza las interpretaciones artísticas y las representaciones pictóricas que han existido en referencia a la magna obra de Dante Alighieri, la *Divina Comedia*, a lo largo de la historia.

A continuación, dos miembros de este comité editorial, Mario Gutiérrez Díaz y un servidor, tenemos la oportunidad de publicar un trabajo acerca de los primeros años del cine en México, haciendo un paréntesis en el estado de Aguascalientes.

María Rodríguez nos hace una semblanza biográfica de David Alfaro Siqueiros junto con una breve cronología de sus obras. Cerramos este *dossier* con la segunda entrega de la aportación de Juan Manuel Vizcaíno, encargado de la Bóveda Jesús F. Contreras, quien nos reseña parte de la obra de este escultor, misma que se encuentra plasmada en las fotografías que publicamos en este ejemplar, y que obtuvimos del respectivo fondo de la Bóveda, el cual está disponible para su consulta.

En cuanto a los artículos que no corresponden al tema de historia del arte, tenemos la colaboración de un compañero brasileño que nos habla de la imposición cultural estadounidense a través de los medios de entretenimiento y comunicación en los países latinoamericanos, más específicamente en Brasil, un trabajo por demás interesante y de gran calidad. Martha Guerre-

EDITORIAL

ro Mills nos habla de la teoría de la recepción en la historiografía, artículo de gran calidad académica. Andrés Reyes nos ofrece un análisis del periodo de administración pública de Rafael Arellano Valle y sus particularidades como gobernante del estado.

En cuanto a reseñas tenemos dos muy particulares en esta ocasión. En la primera, Daniel López no reseña un libro, sino que nos habla del largometraje *Incendies*, un film muy interesante que retoma la clásica tragedia griega del mito de Edipo y la adapta a un contexto más actual y realista. En segundo lugar, Marcela Pomar, miembro también del comité de esta revista, nos brinda una reseña de los *Cuadernillos Metodológicos* publicados por el AGN, de vital importancia por su marco práctico de aplicación y por la actualizada información en el campo de la archivística.

Por último, seguimos agradeciendo la participación de autores de otras áreas académicas. En esta edición en particular, estamos orgullosos del interés en nuestro proyecto que se demuestra con un pequeño cuento de la autoría de Angélica María Tiscareño, de la licenciatura en Letras Hispánicas, *Caleidoscopio*. Por otro lado tenemos *Fábula erótica en tierra de nadie*, de Caleb Olvera Romero con ilustraciones de Juan Vizcaino. Esperamos en un futuro contar con más de estas colaboraciones artísticas y literarias.

La publicación de este número se ha visto inmersa en un constante proceso de cambio en nuestra organización como comité editorial, lo cual, entre otras muchas cosas, nos ha impedido terminarla en el tiempo planeado desde un principio y eso es algo que sinceramente lamentamos, pero creemos que se compensa con el satisfactorio resultado que nosotros vemos en este ejemplar, deseamos sea de su agrado.

Por otra parte, estamos trabajando ya en la siguiente edición con el *dossier*: costumbres, tradiciones y vida cotidiana. Nos agradaría mucho contar con su mejor disposición para participar en ella. Y, para los amantes de la historia del arte, aún tenemos pendientes algunos artículos que serán publicados en el siguiente número.

Héctor Arturo Nava Venegas
horizontehistorico@hotmail.com

LA *DIVINA COMEDIA* EN EL ARTE

Ana Cristina Ramírez
Morales

7^o semestre

Licenciatura en Letras Hispánicas
Universidad Autónoma de Aguascalientes

Introducción

El arte es una de las mejores maneras en que todo individuo puede expresar y representar sentimientos, ideales, e incluso ¿por qué no?, rendir pequeños homenajes a la persona o personas que admira. Esto no es fácil, y siempre será un reto para quien lo ejecuta. En primer lugar, el artista debe buscar la idea y la mejor forma de ejecutarla para que el resultado sea una gran obra capaz de trascender a su tiempo, otorgando admiración sin importar su antigüedad. Esto sólo pocos lo pueden lograr.

Para ejemplificar lo anterior tomamos a uno de los más grandes escritores que ha dado Florencia, Dante Alighieri. Este personaje ha trascendido hasta nuestros días y es sinónimo de la literatura italiana. Con su novela impulsó un nuevo pensamiento y una nueva forma de escribir y, sobre todo, creó una obra no sólo para su época, sino para las generaciones futuras.

La *Divina Comedia* llamó la atención desde el momento en que se publicó, motivando incontables estudios literarios a lo largo de los siglos. Por su parte, diferentes estudiosos, a pesar de tener ideales, pensamientos, gustos y

técnicas distintos, están ligados por la admiración que despertó el poeta florentino, llegando a dedicar parte de su arte para honrar y representar diferentes momentos de la *Comedia*.

Actualmente, somos testigos de la gran influencia de *La Divina Comedia* en nuestra sociedad, ya sea en música, películas, videojuegos, etc., haciéndose innumerables los sitios en los que se hace referencia a la obra o a su autor.

En el presente ensayo hablaré de la influencia que tuvo esta obra en distintos artistas, principalmente en las artes gráficas, como la pintura y el grabado, pasando primero por la vida del autor de esta novela y la trascendencia que tuvo en su tiempo.

Dante Alighieri

Dante Alighieri, llamado *Il Sommo Poeta italiano* logró consolidar la transición entre el pensamiento medieval y el renacentista. Su escrito es considerado a nivel mundial como un punto crucial en la historia de la literatura.

Dante nació aproximadamente en mayo de 1265 en Florencia, Italia y murió el 14 de septiembre de 1321. Las fechas son imprecisas pues no se cuentan con registros oficiales; lo único que se tiene como referencia para su nacimiento es lo que él mismo cuenta en el canto XXII del *Paraíso*:

... vi el signo que sigue al Tauro (Géminis)... ¡Oh luz llena de gran virtud, en la que reconozco todo mi ingenio, cualquiera que éste sea! Con vosotras nacía, y se ocultaba aquel que es padre de toda vida mortal (el sol) cuando sentí por primera vez el aire toscano...¹

Su principal ideal era la unificación de Italia, y por tal motivo era partícipe de la vida política de su país.

Escribió varios tratados donde dejó ver sus opiniones, las cuales le provocaron su expulsión de Florencia. Muchos de los que han estudiado su vida y sus escritos coinciden en que esto fue lo mejor que le pudo pasar, pues fue en el exilio donde dedicó su tiempo a escribir su más grande obra literaria.

Recordemos que Dante no le puso un título específico a su mayor obra, la llamó simplemente *Comedia*, o *poema Sacro*. “El adjetivo Divina utilizado por Boccaccio se convirtió en designación a partir de la edición Veneciana de 1551”.² Esto siguiendo la tradición antigua, ya que de haber tenido un final fatídico, se habría llamado *Tragedia*.

En todo el texto podemos ver que el pensamiento del autor era revolucionario y muy adelantado a su época, pues critica acciones de la sociedad y el gobierno, inclusive de la Iglesia. Para otros tomarse ese atrevimiento les hubiera costado la excomunión, pero, al ser un hombre inteligente, supo plasmar sus ideas realizando un “poema teológico, de presupuestos bíblicos, y lo autoriza de la única manera literariamente válida, incorporando en él la Antigüedad, centrada en Virgilio”³. De este modo aseguró la aceptación del escrito por la sociedad.

En su momento estuvo al alcance de los más ricos, pero pronto se popularizó y toda Italia lo comenzó a leer. Su éxito traspasó

2 De Riquer, Martín. y José María Valverde. *Historia de la Literatura Universal*. p.50

3 *Ibidem*. p.51

1 Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. p.290

LA DIVINA COMEDIA EN EL ARTE

8

↑

fronteras y cien años después comenzó a publicarse en otras naciones gracias a la imprenta. Sin embargo, para cuando comenzó su impresión, el texto ya era conocido, admirado y querido por el pueblo.

Aunque el sueño de la unificación italiana no se logró a través de los ideales políticos del autor, *La Comedia* logró otro tipo de unión, la de la lengua, ya que para su tiempo en Italia se hablaban diversos dialectos, siendo el latín el idioma oficial en la escritura. Esto era una enorme desventaja en los sectores pobres pues, al no saber escribir o leer, no tenían acceso a ningún tipo de lectura. Sumado a esto, el no conocer la lengua, hacía casi nula la comprensión de lo que se decía. Esta tradición se rompió al llegar la *Comedia* de Dante, otorgándole el título de “Padre del italiano”.

La *Divina Comedia* está escrita en “el Florentino Antico, de forma culta sin coloquialismos”⁴ lo cual ayudó en su difusión y comprensión en todos los sectores sociales. Aquellos que tenían acceso al texto lo leían en las plazas y fiestas importantes. Pronto llamó la atención la lengua en que estaba escrito. Su popularidad creció al punto que la población analfabeta y aquellos que hablaban un dialecto distinto se interesaron en aprender esta “nueva” lengua. Así, poco a poco este nuevo dialecto se fue estandarizando y evolucionando hasta lo que conocemos como el italiano moderno.

Dante fue enterrado en la Iglesia de San Pier Maggiore, ahora San Francisco de Asís.

En 1483 sus restos fueron trasladados a un lugar mejor en Rávena, donde se puede leer: “*Onorate l'altissimo poeta*” (Honrad al más alto poeta). En 1829 se construyó una tumba para él en Florencia, pero los restos nunca fueron trasladados.

Obras diversas

Sin distinción de época, lengua, creencia o afinidad, la *Divina Comedia* llegó a inspirar a diversos artistas que se apoyaron en su talento para realizar un pequeño homenaje a la obra. Es así como han llegado a nuestros días diversas creaciones que representan lo narrado por Dante. Aquí hablaremos de algunos autores que se inspiraron y dedicaron su vida a homenajear al poeta florentino.

Rafael Sanzio (1483-1520)

Realizó el retrato de Dante tras la revocación que expidió Florencia sobre el destierro de Alighieri. Fue un homenaje y una constancia de que el gobierno estaba orgulloso de él.

El retrato original se encuentra en el ala del Papa Julio II en el Palacio del Vaticano. Actualmente está presente en la moneda de dos euros que se expide en Italia. En su momento el retrato representó la aceptación, en la actualidad es la admiración.

Sandro Botticelli (1445-1510)

Uno de los más grandes artistas del *Quattrocento* Italiano. Se dedicó en su edad adulta a hacer una serie de ilustraciones sobre el infierno de Dante y anexó comentarios. Esto provocó una gran conmoción ya que no se

creía que un artista de renombre se pudiera interesar en hacer algo así con el poema. De cierta manera se le podría considerar como el precursor de Doré.

Domenico di Michelino (1417-1494)

Pintor florentino, la única pintura que se le conoce es una alegoría donde muestra a Dante sosteniendo el libro de la *Comedia*. La pintura se encuentra en la catedral de Florencia. Fue pintada en 1465 para conmemorar el segundo centenario del nacimiento de Dante.



Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai
per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
questa selva selvaggia ed aspra e forte
che nel pensier rinnueva la paura.^{5, 6, 7}

5 En medio del camino de nuestra vida me encontré en una selva oscura donde el camino recto se había perdido.

Ah, cómo saber qué cosa es difícil esta selva salvaje, áspera y dura y que en el temor del pensamiento se renueva
6 Alighieri, Dante. *Comedia Infierno, Edición Bilingüe*. p. 2
7 A mitad del camino de la vida me encontré en una selva oscura porque mi ruta había extraviado.

William Blake (1757-1827)

Poeta y pintor inglés, todo el arte que realizó iba de la mano por lo que no se puede separar lo que escribía de lo que pintaba. Realizó diversas pinturas en las que retrataba pasajes de la travesía de Dante y Virgilio por el infierno.

William Adolphe Bouguereau (1825-1905)

Considerado en su época como uno de los más grandes pintores. Ganó una beca para estudiar pintura en Roma, de ahí fue enviado a estudiar a la Villa Médici, en este lugar copió innumerables pinturas de los grandes artistas y se inspiró para una de sus más famosas pinturas, donde plasma un momento específico de la obra de Dante: “dos sombras desnudas y pálidas, que corrían mordeándose [...] Una de ellas alcanza a Capocchio, y se le afianzó a la nuca”.⁸

Henry Holidey (1839-1927)

Una de las obras más conocidas referentes a Dante en nuestros días, a pesar de no recrear una escena exacta de la *Divina Comedia*, plasma un momento crucial en la vida de Dante: su encuentro con Beatrice, su musa.

Gustave Doré (1832-1883)

Grabador e ilustrador francés, realizó una serie de ilustraciones sobre la *Divina Comedia* por encargo. Actualmente se han realizado diferentes libros sobre su trabajo y muchos

¡Y cuánto en el decir es cosa dura esta selva salvaje, áspera y fuerte, que en el pensar me vuelve el temor!

8 Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. p. 92

coinciden en que su obra sobre Dante ha sido lo mejor que realizó.

Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)

Sin duda es uno de los artistas más completos que vivieron en Italia durante el Renacimiento.

Su obra, al igual que la de Dante, ha trascendido y perdurado a través de los siglos. Sus frescos en la Capilla Sixtina han inspirado a muchos, quienes a su vez se vieron inspirados por la genialidad del florentino. Por ello quisiera detenerme un poco y analizar a profundidad una de sus más grandes obras.

Miguel Ángel siempre habló abiertamente de la admiración que Dante le inspiraba, especialmente lo que refiere a sus narraciones sobre el purgatorio y el infierno, las cuales sirvieron como referencia para pintar *El juicio final*. En este fresco podemos ver la influencia del pasaje del barquero Carón, llevando a los condenados a través del río Aqueronte a la presencia de Minos.

El 31 de octubre de 1541 los frescos fueron descubiertos. La controversia no se hizo esperar, pues la obra mostraba a las figuras sacras (exceptuando a la virgen) completamente desnudas. Esto no alarmó a Miguel Ángel, pero el resto de la audiencia mostró su indignación, pues no se concebía que las pinturas se mostraran de tal manera.

En 1565, un año después de que falleciera Miguel Ángel, se contrató a Daniel de Volterra "el Braghetton" para tapar los desnudos, sin embargo, al ser discípulo del autor, se rehusó a traicionarlo, y únicamente les colocó velos.

Entre 1572 y 1585 se tuvieron que destruir unos 70 cm. de la parte inferior para elevar el pavimento del recinto. En los años 1710, 1875,

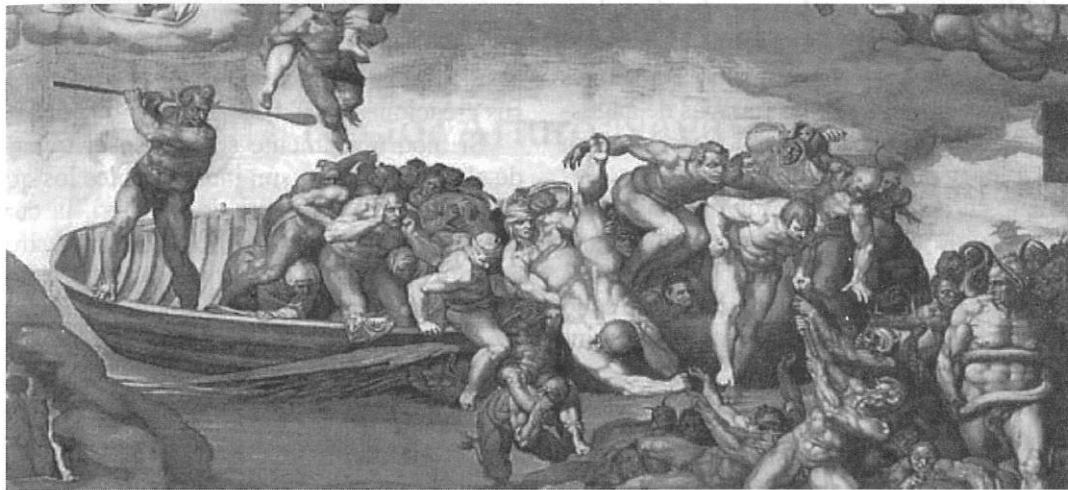
1903 y 1955 se le hicieron retoques pequeños al muro, principalmente en la parte superior por tener unas pequeñas cuarteaduras.

La capilla siguió siendo utilizada para celebrar misa y comenzó a ser visitada por turistas. Esto provocó que con el paso del tiempo, el polvo y el humo de las velas, el color original se fuera perdiendo provocando que ya no se pudiera apreciar del todo la obra. Lo anterior provocó que se realizara una restauración profunda. Esta intervención se llevó a cabo de 1980 a 1994 por Gianluigi Colalucci con resultados exitosos, logrando no sólo restaurar los colores utilizados por Miguel Ángel, sino que permitió que la obra se apreciara de lejos con mayor facilidad.

Durante las restauraciones surgió la interrogante sobre dejar o retirar los velos puestos al último. Nuevamente las opiniones se dividieron, pues el sector conservador opinaba que debían dejarse como símbolo de respeto, mientras que otros creían que era mejor mantener la obra original de Miguel Ángel. Después de una reunión con el papa Juan Pablo II, donde cada parte expresó su postura, se llegó a la conclusión de dejar la primera intervención, la de Daniel de Volterra. El motivo de esta decisión fue expuesta por el mismo Papa durante la misa de reapertura de la capilla el 8 de abril de 1994:

la Capilla Sixtina, si se puede hablar así, es precisamente el santuario de la teología del cuerpo humano al dar testimonio de la belleza del hombre creado por Dios como varón y como mujer...

...en el ámbito de la luz que proviene de Dios, también el cuerpo humano conserva su esplendor y su dignidad. Si se lo separa de esa dimensión, en cierto modo se convierte en objeto, que con



facilidad se envilece, pues sólo ante los ojos de Dios el cuerpo humano puede permanecer desnudo y descubierto, conservando intacto su esplendor y su belleza.⁹

El demonio Carón, con ojos de ascuas, haciendo una señal, las fue reuniendo, golpeando con su remo a las que se rezagaban; y así como en otoño van cayendo las hojas unas tras otras, hasta que las ramas han devuelto a la tierra todos sus despojos, del mismo modo los malvados hijos de Adán se lanzaban uno a uno desde la orilla.¹⁰

La imagen plasma perfectamente las emociones descritas en el texto de Dante. Se observa una barca con un demonio llamado Caronte (barquero de Hades) con una expresión de crueldad y avidez hacia los que van abordando. Sostiene en alto el remo como si los quisiera golpear mientras los conduce a la presencia de Minos que está envuelto por

una serpiente. La expresión de éste último es de alegría por ver las almas que van llegando a su presencia; se encuentra rodeado por demonios de aspecto temible y expresiones de júbilo. Las personas de la barca son obligadas a bajar mientras los demonios extienden sus manos para recibirlos. En conjunto, es una pequeña escena de éxtasis por parte de los demonios y llena de temor y angustia por parte de las personas que son conducidas a este lugar.

Al estar situado en la pared del fondo de la capilla, el espectador se ve envuelto por la escena. Si se contemplan las figuras de cerca se podrá observar que no están proporcionadas, esto se debe a las previsiones del artista, quien pensó en los espectadores, supuso que no los dejarían pasar hasta el fondo, sino que estarían a cierta distancia, donde se verían perfectas las imágenes. Dicha técnica ya había sido utilizada por el artista en la escultura de *El David* y la bóveda de la misma capilla.

9 Homilía del Santo Padre Juan Pablo II. (de Abril de 1994)

10 Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*, p. 10

Al leer el texto muchos pueden imaginar de distintas formas el infierno. Miguel Ángel supo expresar perfectamente las emociones despertadas por el caos: las miradas de angustia, el temor y la expectación. La escena logra lucir impactante y transmite esos mismos sentimientos a quien la mira. Aunque plasma un momento muy oscuro, la esencia de Miguel Ángel se puede sentir, los cuerpos aún muestran una marcada anatomía, un conocido sello del autor, además emplea colores claros e intensos que logran que se aprecien mejor.

Una de las anécdotas más conocidas de este fresco narra que Miguel Ángel retrató a Biagio de Cesana, maestro de ceremonias del Papa Pablo III. Se utilizó su cara para representar a Minos, pues se quejaba constantemente por la cantidad de desnudos. Indignado, Biagio acudió ante el Papa pidiendo que se borrara su rostro, a lo que el Pontífice respondió: “Hijo mío, si el pintor te hubiese puesto en el purgatorio, podría sacarte, pues hasta allí llega mi poder; pero estás en el infierno y me es imposible”.¹¹ Se dice que después el Papa en persona pidió a Miguel Ángel que pintara un fresco más adecuado, a lo que él respondió: “Haced del mundo un lugar adecuado y la pintura lo representará”.¹²

Conclusión

Crear para resurgir, para trascender, para honrar, para vivir, cualquier motivo es válido. El arte es una necesidad de expresión, sentimientos y libertades, independientemente de

la época en que se encuentre. La importancia de los artistas recae precisamente en esta necesidad popular de sensibilizar por medio de sus creaciones.

Si bien únicamente se expuso el trabajo de algunos artistas, son innumerables los que se inspiraron en la obra de Alighieri, la cual seguirá despertando, y liberando, nuestros espíritus para llevarlos a navegar a través de los múltiples círculos de la *Divina Comedia*.

Bibliografía

- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. España, Porrúa, 2009.
- De Riquer, Martín y José María Valverde. *Historia de la Literatura Universal*. España, Barsa Planeta. 2002.
- Caudet, Francisco y José Llorens. *La Divina Comedia. Ilustraciones de Gustavo Doré*. España, Promo, 2002.
- Zuffi, Stefano, Gabriele Crepaldi y Franco Lorandi. *El fresco*. España, Electa, 2003.
- Paoletti, John T. Y Gary M. Radke. *El arte en la Italia del renacimiento*. España, Akal, 2002.
- Miguel Ángel pintor, arquitecto y escultor universal*. España, Libsa, 2006.
- Alighieri, Dante. *Comedia Infierno, Edición Bilingüe*. España, Seix Barral. 1982.
- Celebración de la eucaristía con motivo de la inauguración de la restauración de los frescos de Miguel Ángel. Homilía del Santo Padre Juan Pablo II. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano, 8 de Abril de 1994.
- http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/homilies/1994/documents/hf_jp-ii_hom_19940408_restauri-sistina_sp.html. 12 de mayo de 2012. 16:30 hrs.

11 Miguel Ángel pintor, arquitecto y escultor universal. p.248

12 Ídem

LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE EN MÉXICO

Y EL CASO DE AGUASCALIENTES

Héctor Arturo Nava

Venegas

Mario Gutiérrez Díaz

7º semestre

Licenciatura en Historia

Universidad Autónoma de Aguascalientes

Este trabajo retrata los primeros años del cine en México, así como el impacto que ocasionó en la sociedad de su tiempo. Hablaremos de sus personajes importantes, funciones políticas y sociales. También estudiaremos el cine en Aguascalientes, la forma en que fue recibido por la población y el papel que tuvo en la etapa formativa de la industria cinematográfica nacional. Por último, cerraremos con las aportaciones de México a la cinematografía.

Breve historia del cinematógrafo

Para contar la historia del cine en México es necesario señalar los orígenes del cinematógrafo y su rápida propagación por el mundo. La llegada de este invento vino a concretar una larga búsqueda de la humanidad para manipular las imágenes.

El final de la segunda mitad del siglo XIX fue particularmente activo en este aspecto, pues aparecieron innovaciones que poco a poco se acercaron al cinematógrafo, entre ellos se destacan: el traumátropo, el zoótro-

po, el praxinoscopio, el cronofotógrafo¹ -más preciso- y por último el kinetoscopio, patentado por Thomas Alva Edison y realizado por uno de sus ayudantes de taller llamado William Kennedy Laurie Dickson.



Podemos ver que fueron muchas las influencias que tuvieron los hermanos Lumière para llevar a cabo su invención. Louis y Auguste trabajaban en el taller fotográfico de su padre, donde aprendieron muchas técnicas que más tarde emplearían en su cinematógrafo.

A diferencia de los demás artefactos (kinetoscopio incluido), el cinematógrafo capturaba las imágenes y las representaba en unas dimensiones casi naturales, plasmaba la realidad y se revivía por comando. Mientras que el kinetoscopio se limitaba a mostrar imágenes de forma personal.

La primera función del revolucionario aparato se llevó a cabo el 28 de septiembre de 1895 en el sótano del Grand Café de París.² El público acudió expectante y el espectáculo no los defraudó iniciando así la fascinación del público hacia el séptimo arte. Se cobró un franco por entrada y a cambio se exhibieron diez “vistas”. Se mostraron los primeros films realizados por los hermanos Lumière, principalmente por Louis, quien mostró ser el más interesado en experimentar las enormes posibilidades que le brindaba el cinematógrafo. De entre los títulos que se anunciaron estaban: “La salida de los obreros de la fábrica”, “El desayuno del bebé”, “La demolición del muro”, “La llegada del tren”, etcétera.

Acerca de “La llegada del tren” se cuenta la conocida anécdota sobre la reacción del público, que al momento de su exhibición, cuando observaban que la máquina se dirigía directo a la pantalla los asistentes preferían

1 George Sadoul, *La historia del cine mundial: desde los orígenes*, Siglo XXI editores, México, 1972 p. 8.

2 Claude Beyle y Pintauralt Jacques, *Películas claves de la historia del cine*, Robinbook, España, 2006, p. 22

levantarse, agacharse, esconderse en sus butacas o simplemente moverse para evitar el impacto.³

En esta anécdota, aunque cómica en la actualidad, podemos ver el impacto que tuvo el cinematógrafo en su tiempo, trayendo consigo la gran capacidad de asombro en la audiencia y demostrando la razón por la cual pudo imponerse en la lucha de inventos y logró instaurarse en el gusto de la gente.

El resto de las películas filmadas por los hermanos Lumière mantuvieron esa línea simplista, centrándose en situaciones de la vida cotidiana. En “El regador regado” -un primer intento por crear algo totalmente ficticio en la pantalla- se recreaba un *gag* estableciendo con toda propiedad la primera comedia de la historia,⁴ convirtiéndose junto a “La llegada del tren” en los films icónicos de los hermanos Lumière.

Tras el éxito inmediato del cinematógrafo, los Lumière iniciaron una suerte de monopolio hacia su invento, encargándose personalmente de las grabaciones, enviando emisarios a cualquier parte del mundo donde su creación fuera requerida y negando la venta a cualquier otro individuo como George Méliès, quien pensaba que el cinematógrafo le otorgaba la posibilidad de hacer todo aquello que en el teatro se limitaba. Aquí ocurre otra anécdota trillada en el mundo del cine, Méliès acude con Antoine, padre de Louis y Auguste Lumière, para poder comprar este invento.

La moda del cinematógrafo pasaría pronto⁵ y en un periodo de dieciocho meses su euforia se fue apagando, principalmente a falta de nuevas “vistas” que atrajeran al público. Fue entonces que Méliès, haciendo uso de su holgada economía, se hizo de un proyector que compró al londinense William Paul y de películas vírgenes que compró a la Kodak⁶ y realizó sus primeras grabaciones, las cuales no distaban mucho de las cotidianas tomas de Lumière. Sin embargo, un año más tarde comenzó a explorar todas sus habilidades de ilusionista en la creación de algunos de los films de mayor influencia de la historia, con particular mención de “Viaje a la luna” de 1902, el cual gozó de gran popularidad en México y marcó a las futuras generaciones de cineastas, siendo Méliès su pionero.

La llegada del cinematógrafo a México

Para 1896, México consumaba la quinta reelección de Porfirio Díaz, y a estas alturas el régimen más establecido daba muestras de los logros alcanzados hasta ese momento. Dentro de la avalancha de innovaciones de carácter científico y cosmopolita del Porfiriato llegó el cinematógrafo, lo cual marcó un suceso importante para el cine en nuestro país, pues antes de un año de la primera exhibición en París se realizaba la primera muestra en México, en el número 9 de la calle Plateros.

En el entresuelo de la droguería de la ahora avenida Madero⁷, fue donde se llevó a cabo

3 Beyle, Jacques, *Op. cit.*, p. 23.

4 George Sadoul, *La historia del cine mundial: desde los orígenes*, Robinbook, España, 2006, p. 18.

5 Sadoul, *Op. cit.* p. 23

6 *Idem.*

7 Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México 1896-1900*, p. 40.

el día 14 de agosto la primera función y, más tarde el mismo mes, se realizaría una exhibición privada para el General Díaz en el castillo de Chapultepec, donde se grabó la primera película en México, que mostraba una escena del presidente Díaz montando a caballo.

El cinematógrafo rápidamente captó la atención del público y obtuvo el apoyo del régimen porfirista debido quizás al afrancesamiento anhelado por la aristocracia de ese periodo.

A la primera exhibición acudieron sólo periodistas y "científicos", y la primera función abierta se realizó el 27 de agosto a precio de un peso la entrada. De inmediato la gente se impresionó de la misma forma que lo habían hecho en Francia, se mostraban las mismas "vistas" exhibidas en el Grand Café de París, incluyendo "La llegada del tren".

Los responsables de la llegada del cinematógrafo a nuestro país fueron C. J. Von Bernard y Gabriel Vayre, quienes fueron personalmente recibidos por el presidente. Obtuvieron la aprobación del mandatario para las exhibiciones, después de lograr éxito en las muestras de la ciudad de México, para después dirigirse al interior de la República y así seguir cosechando ganancias. Sin embargo, se encontrarían con la sorpresa de que unos días antes se había presentado el "vitascopio" de Edison, el cual era un intento de perfeccionar su "kinetoscopio".

Las mejoras que logró el vitascopio fueron que proyectaba las imágenes contra la pared y lograba abarcar audiencias más grandes que su antecesor, esto sería el inicio de una larga época de supremacía de la industria cinematográfica, pues Edison tenía una visión empresarial más

desarrollada que los Lumière, aunque sus inventos no lograron tener el mismo impacto que el cinematógrafo.

No obstante, en México el cinematógrafo fue un éxito y continuaron las funciones por el resto del año; ello dio lugar a otro momento importante en la historia de la cinematografía que encontró un nuevo escenario para la disputa.

A la par de la lucha entre ambos colosos una innovación nacional entró en el juego en 1898. Se trataba del aristógrafo, creado por Adrian Lavie, el cual permitía visualizar en tercera dimensión las exhibiciones de los otros proyectores. Consistía en un par de anteojos con un mecanismo en su interior movido por una corriente eléctrica, de modo que cada vez que la vista correspondiente a un ojo aparecía en la pantalla, la del otro ojo quedaba interceptada. Las imágenes se sucedían con tal rapidez, que por un efecto de persistencia en la impresión de la retina, las vistas no solo aparecían en relieve, sino que parecían también enteramente fijas cuando se hacía uso del antejo.

Sin embargo, el elevado costo del artefacto hizo que se dejara de utilizar a los pocos meses. Así la disputa terminó a favor del cinematógrafo, el cual más adelante se apoderaría de la industria.⁸

Los primeros empresarios: exhibición, producción y distribución

El número de exhibiciones cinematográficas se incrementaban dando a los empresarios la

8 Información obtenida de: Aurelio de los Reyes, "El cine en México" en *80 años de cine en México*, catálogo de la exposición, UNAM, 1977, México, p. 15.



oportunidad de visitar los teatros más importantes de cada ciudad donde se realizaban las exhibiciones.

Tal es el caso de los teatros: “Degollado” en Guadalajara, “Calderón” en Zacatecas, “Ocampo” en Morelia, “Llave” en Orizaba, “Nacional” en la ciudad de México y el “Morelos” en Aguascalientes. Para 1899 el ayuntamiento de la ciudad de México recibió veinticinco solicitudes para abrir salas cinematográficas,⁹ sin embargo, no todas se abrían, pues antes se debía realizar “una visita de ojos” por parte de las autoridades.

Los primeros permisos se otorgaron a los empresarios: Luis G. Suárez, Eduardo Unda, Manuel Rodríguez, Guillermo Becerril y Adrian Fernández.¹⁰ Ya para 1900 se contaba con un total de 22 salas en la ciudad de México.

El crecimiento fue acelerado hasta que surgió el primer problema para estos entusiastas, el cual se debía a la respuesta inicial del público. Rápidamente parecieron obsoletas las “vistas” que se exhibían, pues no habían llegado muchas novedades. Esto provocó que el negocio se volviera selectivo, por lo que muchos empresarios tuvieron que cerrar sus salas; sólo un pequeño grupo se mantuvo firme y logró mantenerse a flote.

Ante esta situación, la solución ideada por los empresarios fue la de iniciar sus propias producciones. De este reducido grupo de empresarios se destacan dos casos: un extranjero, Carlos Mongrand y un nacional, Enrique

Rosas, entre otros. Para lograr sus objetivos aprovechaban sus visitas al interior de la República para realizar pequeñas grabaciones que incluían vistas panorámicas y corridas de toros.

Mongrand se dedicó a realizar giras exhibiendo novedades europeas, principalmente del gran George Méliès, con buena aceptación del público. El caso de Enrique Rosas ejemplifica mejor que ningún otro la imagen del empresario-realizador que necesitaba el momento. Había iniciado con una pequeña sala de exhibición en la ciudad de México, la cual fue incendiada, provocando que la empresa desapareciera.

Reapareció en 1903 en Jalapa, Veracruz, donde continuaba exhibiendo sus proyectos, al tiempo que realizaba muestras para proyectarlas en sus salas. Sus grabaciones iniciaban con un recorrido por la República, incluyendo también las giras del presidente Díaz respetando el orden cronológico y la secuencia geográfica.¹¹

Su siguiente reto fue partir hacia Europa, donde obtuvo un nuevo proyector y “vistas” recientes. Se trata entonces de un auténtico pionero del cine mexicano, que en su etapa madura se dedicó a dirigir grandes películas como “La banda del automóvil gris” (1919) y a crear los primeros estudios nacionales de cine.

Debido al incremento en la demanda de asistencias a las proyecciones, las pequeñas salas resultaron insuficientes y fue entonces que los establecimientos tuvieron que crecer en sus dimensiones para ofrecer mayores lo-

⁹ De los Reyes, *Op. Cit.*, p. 16.

¹⁰ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, F.C.E., 1era ed. En *Lecturas mexicanas*, México 1984, p. 86.

¹¹ Aurelio de los Reyes, “El cine en México” en *80 años de cine en México*, p. 29.

calidades. Aparecieron entonces los salones de renombre en la capital mexicana. Se contaban entre los más destacados: "El gran salón mexicano", "Salón *high life*", "Salón *art-nouveau*", "Salón de moda", "Salón Rubiar", "Salón Verde", "Salón Montecarlo", el más grande la "Academia metropolitana", con capacidad para 700 espectadores. Más tarde se agregarían el "Salón Rojo" y el "Salón Pathe", convirtiéndose en los puntos de reunión favoritos de la sociedad capitalina.

La consagración del cine en el Porfiriato

Para 1907, el cinematógrafo se había consagrado en el gusto del público. Las salas de exhibición se llenaban con grandes audiencias donde se mostraban novedades internacionales, así como vistas nacionales, con gran éxito.

Ante este fenómeno creciente, un sector mostró su particular disgusto, la clase intelectual, la cual no comprendía el asombro que experimentaba el público, pues lo consideraban "infantil" y reprobaban el hecho de que las personas optaran por asistir a las funciones donde se mostraban "aberraciones, anacronismos, inverosimilitudes *ad hoc* para un público de ínfima calidad mental".¹² Ignorando esto, la cinematografía seguía creciendo agregando elementos más populares y se encaminaba a la profesionalización.

El primer estudio que se instaló en México para la realización de películas fue "American Amusement, Lillo, García y Compañía", en enero de 1908, donde se produjeron

algunos documentales y una película con argumento: "El grito de Dolores", que contó con gran aceptación del público.¹³

Para abril de ese mismo año se anunció que se abriría la primer fábrica nacional de películas cuyo propietario sería Enrique Rosas. Mas tarde se le unirían los hermanos Alva para comenzar a realizar las grabaciones que marcaron esta etapa inicial de la cinematografía mexicana.

Debido a que se vivían los últimos años del régimen porfirista y los ánimos entre la población no eran los mejores, el presidente hizo uso del cinematógrafo para retratar los momentos representativos de su gestión. Para esta hazaña, Enrique Rosas lo acompañó para realizar las funciones de camarógrafo y así conseguir las mejores imágenes de las giras presidenciales, respetando las pautas indicadas por Díaz.

En septiembre de 1910, con motivo de la celebración del centenario de la independencia se filmaron: el desfile histórico del Centenario, el desfile del 16 de septiembre, maniobras militares en Azuces, etc., para lo que se destinaron 27 salas de exhibición; 20 de las cuales eran salones con una capacidad aproximada para 250 espectadores y 7 eran teatros con el doble de capacidad.

En general, la situación del cine en la época final del porfiriato fue buena, las salas aumentaban en número y capacidad, la industria nacional se fortificaba, y quizás lo más importante fue que no existía una censura gubernamental estricta sobre las exhibiciones, por el contrario, se gozaba de una gran

12 De los Reyes, *Op. Cit.*, p. 36

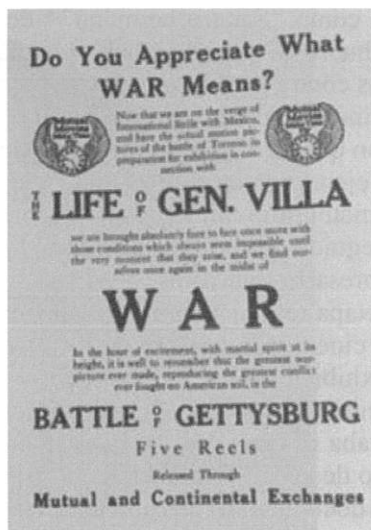
13 *Ibidem*, p. 29

libertad, incluso existían las funciones para “hombres solos” que se manejaban de forma más discreta. Éste era el panorama de la cinematografía antes de estallar el movimiento revolucionario.

El cine y la Revolución

El levantamiento armado de noviembre de 1910 vino a dar vuelta al país entero, encabezado por Francisco. I. Madero, pero liderado por distintos personajes en las diversas regiones de la República.

La situación no pasó desapercibida para los poseedores del cinematógrafo, principalmente para los hermanos Alva, quienes realizaron una serie de documentales inspirados en los sucesos “Desde el levantamiento hasta la renuncia de Díaz”. La situación llamó la atención del mercado hollywoodense, que realizaría documentales con un mayor presupuesto, tal es el caso de “Barbarous México” de 1912.¹⁴ Otra muestra del interés norteamericano por la Revolución y sus figuras fue el contrato que firmó Francisco “Pancho” Villa con la *Mutual Films*, la compañía productora más importante de los Estados Unidos, destacándose el trabajo que realizó en 1914 con “*The life of General Villa*”, la cual incluyó a algunos de los actores más reconocidos de la época y además contó con la participación especial del propio Villa actuando de sí mismo.¹⁵



La película más ambiciosa realizada en México sobre el tema revolucionario fue “La revolución orozquista” (1912), realizada por los hermanos Alva y destacada por su prudencia en el manejo del tema, ya que no tomaba partido por ningún bando, mostrando escenas de los preparativos para la batalla de soldados de Huerta y Orozco. Ello resultó en un total de 1,500 metros de grabaciones en condiciones riesgosas donde su equipo sufrió serios desperfectos en la búsqueda del material.

En este sentido la Revolución significó un retraso en las condiciones de la industria cinematográfica nacional, pues la injerencia del municipio en las salas de exhibición se convirtió en algo más frecuente, además de que solicitaban contribuciones entre 25 a 30 pesos. El cine se convirtió en un medio de difusión oficial para los distintos grupos diver-

¹⁴ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p.24

¹⁵ Gregorio Rocha, *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (documental), DVD, 49 min. Producción Universidad de Guadalajara-FONCA-CONACULTA, et al.

gentes, como "Sangre hermana"¹⁶ de orientación huertista y que grababa combates en Morelos contra grupos zapatistas.

El cine se encontró más limitado en la Revolución que en la época porfirista. Madero y Huerta ejercieron un control más rígido sobre la cinematografía mientras que Porfirio Díaz había seguido una política de *laissez faire* con los empresarios cineastas.

La etapa revolucionaria fue poco positiva para el cine por la censura de las producciones y exhibiciones. Se sintió la presión de los regímenes en el poder. Al mismo tiempo se desgastaba el tema y el público se mostraba hastiado de la difícil situación del país.

Los documentales revolucionarios no llamaron la atención de igual forma, con excepción de los imanes taquilleros Villa y Zapata. El país se encontraba en plena transición y la cinematografía lo haría también a su particular manera.

El cine en Aguascalientes

En lo que respecta a Aguascalientes, el cinematógrafo llegó sorprendentemente rápido. La mayoría de quienes han estudiado el tema señalan la primera función de cinematógrafo en la ciudad en el año de 1898.

Andrés Reyes nos menciona el mes de mayo como fecha de esta primera función, sin especificar en dónde tuvo lugar.¹⁷ Alejandro Topete, citando a Aurelio de los Reyes,

menciona solamente las funciones que se dieron el día 8 de noviembre del mismo año en el Teatro Morelos, a cargo del Sr. Téllez Oropeza.¹⁸

Sin embargo, se tiene evidencia de que ya en el mes de noviembre del año de 1897, se otorgó un permiso al Sr. Gourrech, para dar funciones en el Teatro Morelos.¹⁹ Posteriormente al Sr. Gourrech se le otorgó el permiso para dar funciones durante casi todos los últimos días del mes, lamentablemente no se tienen más datos sobre el señor Gourrech, pues al parecer ha pasado desapercibida su participación.

Hay que mencionar que anteriormente había llegado a la ciudad un señor de nombre Paulino Gracinikof en el año de 1862 con un aparato llamado *cosmorama*, que proyectaba vistas fijas.²⁰ Su invento se anticipa incluso al famoso kinetoscopio de Edison, que tuvo también presencia en Aguascalientes; incluso se sabe que estaba en venta al público

...pero ya para entonces había hecho su aparición comercial en Aguascalientes el económico [sic] KINETOSCOPIO de Edison, introducido en la metrópoli desde 1895 y cuya venta se anunciaba en módico precio de \$15.00²¹ (no se especifica denominación).

Para el año de 1899 también existía en la ciudad un empresario llamado Vicente Alonso Medina, que daba funciones de un aparato

16 Emilio García Riera, *Breve historia del cine en México*, p. 25

17 Reyes Rodríguez, Andrés, "Apuntes para la historia del cine en Aguascalientes", en: *Certamen histórico literario*, Comp. Del municipio de Aguascalientes, 1998, Aguascalientes, p. 112.

18 Biblioteca Pública Central Centenario Bicentenario, acervos documentales, Alejandro Topete del Valle, caja 3 exp. 30.

19 AGM, fondo cines, caja 233, exp. 4

20 Biblioteca Pública Central Centenario Bicentenario, acervos documentales, Alejandro Topete del Valle, caja 3 exp. 30.

21 *Idem*



llamado “fotomonógrafo”²² del cual no se tienen más detalles.²³

Quizá la rápida introducción del cine en el estado se debiera a la importancia de Aguascalientes que es prácticamente el corazón geográfico de la República lo que lo convertía en un estado privilegiado, en el sentido de que por su territorio pasaban las principales vías de comunicación de la época.²⁴

Es así como grandes tragaleguas pasaron repetidas veces por la ciudad, como es el caso de Carlos Montgrand, un “trotamundos” francés que empezó su carrera casi inmediatamente después de que saliera a la luz el in-

vento de los Lumière. Su primera aparición en el estado fue en el año de 1901 en el teatro Morelos, presentando la película “Vida y muerte de la heroína Juana de Arco”.²⁵ Aunque Montgrand fue considerado como el más activo visitante de nuestra ciudad y del país, también se tuvo la presencia de un señor llamado Henri Moulinié que vino al estado el mismo año que Montgrand.

Enrique Rosas, que visitó prácticamente todas las poblaciones ubicadas a lo largo del ferrocarril central mexicano,²⁶ y que después formaría su propia compañía cinematográfica de nombre “Rosas, Alva y compañía” fue productor de la famosa película “El automóvil gris”, en 1916.

22 Biblioteca pública central centenario bicentenario, acervos documentales, Alejandro Topete del Valle, caja 3 exp. 30.

23 Todos estos se citan en el mismo documento, elaborado por Alejandro Topete del Valle pero de manera muy sucinta.

24 Reyes Rodríguez, Andrés, “Apuntes para la historia del cine en Aguascalientes”, en *VI certamen histórico literario*, Comp. del municipio de Aguascalientes, 1998, Ags., p.117

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*, p. 119

Este personaje terminaría siendo el director de fotografía de la compañía Azteca Films S.A., una de las primeras compañías cinematográficas del país. En cuanto a los empresarios trashumantes, sólo Rosas pudo hacerle frente a Carlos Montgrand.

El cine se fue popularizando. Su gran éxito desde los primeros días hacía que la gente se quedara afuera de los salones por no haber suficientes lugares. Posteriormente se otorgaron más permisos para las funciones en el Teatro Morelos y en carpas montadas en la Plaza de armas. Durante la feria de San Marcos se instalaron algunas salas temporales para dar funciones a los visitantes.²⁷ De este modo se fueron instalando las primeras salas fijas.

Empresarios nacionales e internacionales, principalmente franceses, empezaron a ver una buena oportunidad de inversión en Aguascalientes. Fue cuando se instalaron los primeros salones fijos, siendo el salón Vista Alegre, a cargo del Sr. Federico Bouvi, el primero en tener carácter permanente.

Bouvi, nos menciona Alejandro Topete, era un empresario que nació en el estado de San Luis Potosí en el año de 1872, de padre francés y madre italiana. Vino a radicar a Aguascalientes en 1907 y con la inmediatez que adquiere el negocio creciente de la cinematografía, nos hace pensar que ya era un proyecto consumado y la inversión era lógicamente redituable, lo que lo coloca en una posición muy favorable.

Al salón "Vista Alegre",²⁸ el cual parece haber sido el más importante en la ciudad y al mismo tiempo el de más renombre, le siguieron el ejemplo varios empresarios más. En 1908 Florencio Delhanty abriría las puertas del salón "Pathe", también llamado "Salón Rojo" y se daría el permiso para otro salón de cinematógrafo a los señores Brenner y Sims en abril del mismo año.²⁹ De la misma época tenemos al salón "El Recreo" y el "Actualidades", abierto desde el 5 de mayo de 1911, en la calle de Juárez.³⁰

Lo interesante en el caso de Aguascalientes, es que pese a la Revolución, no disminuyó esta actividad, ni se vio un monopolio de temas bélicos como era la tendencia general del país. Se podían ver algunas películas de corte histórico, y las que presentaban comedias jocosas justo después de ver algunos cortometrajes sobre las batallas libradas por los diferentes bandos en guerra.

De hecho, Aguascalientes se convirtió en la sede de la Soberana Convención Revolucionaria en 1914, dando a los revolucionarios una función de cine en el Teatro Morelos el 29 de octubre, la cual no terminó como se esperaba pues caldeados los ánimos de los asistentes al ver demasiadas veces para su gusto la figura de Carranza durante la película los abucheos llenaron la sala seguidos de balazos hacia la pantalla.³¹

27 Reyes Rodríguez, Andrés, "Aguascalientes: las primeras salas cinematográficas", en Rodríguez Varela, Enrique [ed.], *Espacios, cultura y sociedad*, trimestral, I.C.A. año V, núm. 20, Aguascalientes, p. 16

28 El salón Vista Alegre fue posteriormente derrumbado para construir la avenida de las lágrimas, actualmente Fco. I. Madero, el cine se trasladaría al Teatro Morelos.

29 AGM, Fondo cines, caja 341, exp. 15

30 Biblioteca Pública Central Centenario Bicentenario, acervos documentales, Alejandro Topete del Valle, caja 3 exp. 30

31 Ramírez Hurtado, Luciano. *Imágenes del olvido 1914 - 1994*, 1era ed, U.A.A., México, 2010, pp. 112 - 118.



El cine en Aguascalientes tomó tanta fuerza que no permitió en ningún momento su interrupción, y en años posteriores a la década de los 20 se siguieron abriendo salas. La influencia que tuvo en la sociedad hidrocálcida es tan evidente que hay incluso corridos musicales dedicados a la pantalla grande en Aguascalientes, como es el caso del “Corrido del cine palacio”, de Manuel Delgadillo.³²

Conclusiones

Para concluir, es necesario hacer una reflexión sobre el impacto social del cine en nuestro país. El cine llegó para llenar un espacio vacío en el entretenimiento colectivo, para conectar a las clases sociales más elevadas con las más pobres que ahora se daban cita en la sala de proyecciones junto a los más acomodados señores de las elites provincianas y capitalinas.

La pantalla grande no solo ofreció a su público una nueva opción de entretenimiento más accesible en el caso del pobre, o más novedosa, en el caso del rico, sino la posibilidad de identificarse con los personajes, con las situaciones, con las risas y con los llantos que emanaban de sus películas, la identificación de una sociedad entera con lo que veían frente a sus ojos representado por actores que poco tenían que ver con ellos (a excepción de las grabaciones de personajes inmiscuidos en la política nacional). Esta identificación es quizá la responsable del gran éxito que tuvo este espectáculo dentro de la sociedad mexicana, y que demuestra su utilidad como elemento de identificación y cohesión nacional en la posterior época de oro del cine mexicano.



Figura 1. Sala de cine con gran capacidad, en un momento de su esplendor.

Se trata un espectáculo que contagiaba de admiración a la sociedad entera, de expectación en sus primeros años, cuando no se tenía la certeza de lo que el público iría a ver: una comedia, un baile, una vista de alguna ciudad, alguna diva italiana que cautivase las miradas de los caballeros, después la afinidad de los temas con las realidades de las clases mexicanas.

Es este carácter de novedad y de reflejo de la sociedad en todas sus clases lo que consolidó al cine en México en el transcurso de sus primeros diez años del siglo XX, como nos lo señala Emilio Gracia Riera.³³ Un espectáculo que se consagró en sus primeros años como algo que causaba admiración, para después, en los años del cine de oro mexicano, pasar a reflejar las muchas caras del pueblo de México.

32 Biblioteca Pública Central Centenario Bicentenario, acervos documentales, Alejandro Topete del Valle, caja 3, exp. 30
33 Gracia Riera, Emilio, *Breve historia del cine en México*, p. 28

Bibliografía

Beyle, Claudie, *Películas claves de la historia del cine*, Robinbook, España, 2006, pp. 406

De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños volumen 1 (1896-1920)*, UNAM, 2da ed., 1983, México, 271 p.

De los Reyes, Aurelio, "El cine en México (1896-1930)", en: *80 años de cine en México*, catálogo de la exposición, UNAM, 1977, México, 142 p.

De los Reyes, Aurelio, "Los orígenes del cine en México (1896-1900)", F.C.E., 1era ed. En *Lecturas mexicanas*, México 1984, 248.

Gubern, Román, *Historia del cine*, Editorial Baber, reedición del original de 1969 dos tomos, España, 1992, tomo 1, 333 p. 3 tomos.

Reyes Rodríguez, Andrés, "Apuntes para la historia del cine en Aguascalientes", en VI *Certamen histórico literario*, Comp... Del municipio de Aguascalientes, 1998, Ags., 235 p.

Riera García, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, ed. Mapa, México, 1998, 466 p.

Rocha, Gregorio, *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (documental), DVD, 49 min,

Rodríguez Varela, Enrique [ed.], *Espacios. Cultura y sociedad*, trimestral, I.C.A., Año V, Núm. 20, Aguascalientes, 104 p.

Sadoul, George, *La historia del cine mundial: desde los orígenes*, Siglo XXI editores, México, 1972, pp. 760

Recursos cibernéticos

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/derba.html>, consultado el día 27 de noviembre a las 9:21 p.m.

<http://cinesilentemexicano.wordpress.com/>, 29 de noviembre, 4:00 pm, Aguascalientes, Ags.

<http://plqhq.blogspot.com/2011/02/los-comienzos-del-cine-norteamericano.html>, consultado el día 26 de noviembre a las 5:46 p.m.

Fuentes documentales

AHMA, fondo cines, caja 233, exp. 4
 AHMA, fondo cines, caja 341, exp. 15
 AHMA, fondo cines, caja 342, exp. 44
 AHMA, fondo cines, caja 354, exp. 9
 AHMA, fondo cines, caja 383, exp. 43

Biblioteca Pública Central Centenario Bicentenario, acervos documentales, Alejandro Topete del Valle, caja 2 exp. 14.

Biblioteca Pública Central Centenario Bicentenario, acervos documentales, Alejandro Topete del Valle, caja 3 exp. 30.

Imágenes

Gubern, Román, *Historia del cine*, Editorial Baber, reedición del original de 1969 dos tomos, España, 1992, tomo 1, 333 p.

Imágenes del Archivo Histórico General de Aguascalientes.

<http://eltoneldediogenes54.wordpress.com/2010/11/01/algunos-mitos-de-la-revolucion-mexicana-agora-mexiquense-de-segunda-quincena-de-octubre-2010/>

<http://charliesfactoryuc3m.wordpress.com/2012/05/28/la-lucha-de-los-origenes-continua/>

TRAYECTORIA DE DAVID ALFARO SIQUEIROS

María Guadalupe
Rodríguez López

7^o Semestre
Licenciatura en Historia,
Universidad Autónoma de Aguascalientes

*Titánica como es su pintura,
David Alfaro Siqueiros es,
del mismo modo, como hombre,
como artista, como vida en movimiento, un
gran mural de México.*

José Revueltas, 1958.

Introducción

El propósito de este ensayo es dar a conocer la vida y obra de David Alfaro Siqueiros, gran muralista mexicano del siglo XX.

Siqueiros, considerado como un teórico del arte que va siempre en busca de nuevas técnicas y nuevas formas, es una de las figuras más importantes del arte mexicano del siglo pasado. Por eso es necesario resaltar algunos aspectos de su vida y, sobre todo, de su obra, la cual sigue existiendo en nuestros días.

El ensayo se encuentra dividido en cinco apartados y un apéndice. El primero *A manera de biografía*, trata acerca de la vida de José de Jesús Alfaro Siqueiros. Se tratarán temas como su carrera militar, sus matrimonios, su carrera política y su carrera como muralista. *El nuevo arte americano* trata sobre el arte

surgido a partir de la Revolución mexicana y algunos de sus exponentes principales; a su vez, trata sobre los textos escritos por Siqueiros en los que hace una invitación a los demás artistas a romper con lo tradicional.

Aspectos generales del pensamiento de Siqueiros habla acerca de la ideología político-social que tenía, así como de sus creencias e ideas acerca de la renovación e innovación del arte.

Sobre su obra y estilo trata precisamente de su estilo, el cual no ha sido bien definido en una corriente, y fue por eso que contó con un estilo propio y particular que lo distingue de otros muralistas.

En el quinto y último apartado se resalta la importancia que tiene Siqueiros dentro de la pintura mexicana del siglo XX.

A manera de biografía

José de Jesús Alfaro Siqueiros nació en la ciudad de Chihuahua en 1896. Fue hijo de Cipriano Palomino Alfaro, abogado porfirista, católico y afrancesado, y de Teresa Siqueiros Feldmann, una mujer liberal admiradora de la fotografía.

De los 12 a los 16 años estudió en el Colegio Franco-Inglés de la ciudad de México. En 1907 comienza su gusto por la pintura, realizando una réplica de la *Virgen de la Silla* de Rafael.

En 1911, cuando ya era estudiante de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección de Antonio Rivas Mercado, participó en la huelga que buscaba cambiar los métodos de enseñanza de principios rígidos y neoclásicos. Ésta fue la primera vez de siete ocasiones en que estuvo en la cárcel.

En ese mismo año se inscribió en la Escuela Nacional Preparatoria para estudiar arquitectura, carrera que no terminó.

En 1913 fue parte de la Escuela al Aire Libre de Santa Anita, formada por un grupo que estaba en contra del gobierno de Victoriano Huerta. También participó en un periódico del ejército constitucionalista llamado *La Vanguardia*.

Se unió al Estado Mayor, al mando del general Manuel M. Diéguez, con quien alcanzó el grado de capitán segundo. En 1918 organizó el Congreso de Artistas Soldados en Guadalajara.

Un año después, se casó con Gabriela Amador (Gachita) después de seis meses de haberla conocido y quien fue su esposa hasta 1929, año cuando conoció en Uruguay a la poeta Blanca Luz Brum con la que posteriormente se casaría en 1932.

Según Raquel Tibol, Gachita fue quien convenció a José de Jesús de usar el nombre de David, pues ella decía que su marido era tan hermoso como la escultura del *David* de Miguel Ángel.¹

Gracias a su sueldo de oficial viajó becado a España en donde comenzó a publicar la revista *Vida Americana*² en 1921. En el primer número incluyó su escrito *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación*.

En Europa conoció a Diego Rivera, quien lo alentó para que regresara a México, cosa

1 Esto en el artículo de Raquel Tibol de *Proceso* (Mayo de 2004) *Apud.*, HERNER, Irene, "I. América Tropical. El Paraíso", en *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, CONACULTA, México, 2004, pág. 38.

2 Solamente existió un único número.

que hizo en 1922. Fue en ese año que pintó en colaboración con José Clemente Orozco y otros pintores su primer mural en la escalera del colegio chico de la Escuela Nacional Preparatoria, titulado *Los elementos*. También pintó el mural *Los mitos* en la escalera del patio chico de la misma Escuela.

Fue secretario general del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. En 1923, se convirtió en codirector del periódico *El Machete*, el cual combatía en defensa del proletariado y del campesino bajo el ideario del Partido Comunista.

En 1924, viajó a Guadalajara en donde encabezó la Federación Minera y la Federación Obrera de Jalisco. Un año más tarde, el gobierno de Plutarco Elías Calles impidió que él junto con otros artistas, entre ellos Orozco, siguieran trabajando en los murales de la Preparatoria. En 1931, se le asignó la ciudad de Taxco como cárcel, y un año después fue expulsado del país.

Viajó a Los Ángeles en donde realizó el mural *América Tropical* en la Plaza Art Center, el cual ha desaparecido casi por completo.

En 1932, el cineasta Dudley Murphy le pide que pinte en su casa un mural titulado *Retrato actual de México*. Este mismo cineasta le presenta al actor Charles Laughton, quien le compra una de sus pinturas en dos mil dólares.

Fue expulsado de Estados Unidos al realizar un comentario ofensivo hacia los estadounidenses, por lo que se dirigió a Argentina, en donde utilizó por primera vez materiales sintéticos.

En 1934, nuevamente en México, encabezó la Liga Nacional contra el Fascismo y

la Guerra. En este año comienza el polémico pleito con Diego Rivera sobre el arte público y la visión que cada uno tenía al respecto. Según Siqueiros el arte público es un intento por evitar que los artistas produzcan una publicidad comercial de la sociedad capitalista, mientras que Rivera lo único que pudo decir en su defensa es que Siqueiros lo atacaba por ser trotskista, mientras que las ideologías de Siqueiros eran stalinistas.

Un año después, Siqueiros trabajó en un taller experimental y dio clases en Nueva York. Un año más tarde, realizó un viaje a España para participar en la guerra civil como parte del Ejército Republicano Español. Al final de dicha guerra obtuvo el grado de teniente coronel. En 1938, se casó con Angélica Arenal en Valencia, España.

De regreso en México, pintó el mural *Retrato de la Burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas. Tuvo que exiliarse otra vez debido a su participación en el primer atentado contra Trotsky, quien se encontraba exiliado en México en 1940.

Entre 1941 y 1942, realizó el mural *Muerte al invasor* en la Escuela de México de Chillán, en Chile. En 1943 pintó los murales *Alegoría de la igualdad*, *Confraternidad de las razas blanca y negra* y *Nuevo día de las democracias* en La Habana, Cuba.

En 1944, regresó a México donde fundó el Centro Realista de Arte Moderno y el Taller de Ensayo de Pintura y Materiales Plásticos en el Instituto Politécnico Nacional.

En el Centro Realista pintó *Cuauhtémoc contra el mito*; en la escalera de la ex Aduana de Santo Domingo comenzó *Patricios y parricidas*, y en el Palacio de Bellas Artes

pintó tres paneles: *Nueva Democracia*, *Victoria del fascismo* y *Víctimas de la guerra*. Por esta época, publicó el texto *No hay más ruta que la nuestra*, que es una compilación de varios textos publicados por Siqueiros con anterioridad.

En 1947, expuso sus obras de caballete en el Palacio de Bellas Artes entre las que se encontraban *El Coronelazo*, *El diablo en la iglesia* y *Nuestra imagen actual*.

En 1948, comenzó el mural *Monumento al general Ignacio Allende*, el cual quedó inconcluso. En 1950, recibió el premio de la Bienal de Venecia.

Fue editor de la revista *Arte Público*. En 1952 pintó en el Instituto Politécnico Nacional el mural *El hombre, amo y no esclavo de la máquina*. Los siguientes dos años se dedicó a pintar *Por una seguridad completa y al servicio de todos los mexicanos* en el Hospital de la Raza.

Trabajó cuatro años en el mural *El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo* en el edificio de la Rectoría de Ciudad Universitaria de la UNAM, en el Distrito Federal.

En 1958, pintó *Apología de la futura victoria de la ciencia médica contra el cáncer* en el Centro Médico de la capital de la República.

Fue encarcelado en 1959 por haber dictado conferencias en contra del gobierno del presidente Adolfo López Mateos, lo que causó que dejara inconclusos los murales de Chapultepec, *La Revolución contra la dictadura porfirista* y *El arte escénico en la vida social de México* en la Asociación Nacional de Actores.

Estuvo en la cárcel de Lecumberri hasta 1964, donde realizó varias obras de caballete. En 1967, recibió el Premio Lenin de la Paz y donó el importe a los habitantes de Vietnam, que se encontraba invadida por Estados Unidos.

En 1970, el papa Paulo VI le envió una felicitación por la inauguración del Polyforum Cultural Siqueiros, y en 1971 llevó a cabo su mayor obra en dicho edificio, al cual tituló *La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos*.

Murió en Cuernavaca, Morelos, el 6 enero de 1974 a causa del cáncer.

Ha sido considerado como un “artista de vanguardia por excelencia en la historia del arte mexicano contemporáneo”.³

El nuevo arte americano

Durante el período del general Álvaro Obregón como presidente de la República y José Vasconcelos como secretario de Educación Pública, se buscó la renovación de la cultura nacional. El arte se vio como el más beneficiado, hasta el punto de verlo como algo heroico que fortalece la reconstrucción de la cultura nacional.

Según el pensamiento de la época “las pinturas murales serían los altares cívicos ante los cuales el pueblo iría a reafirmar su fe en el nuevo orden”.⁴ José Clemente Orozco decía que:

3 Calafell Badia, Juan (Dir.), “El muralismo mexicano”, en *Historia del Arte Mexicano*, Editorial Emán, Tomo: Arte Moderno, Edición 2006, Colombia, pág. 268.

4 Tibol, Raquel, “Capítulo IV. El arte contemporáneo y la Revolución cultural”, en ROJAS, Pedro (Dir.), *Historia General del Arte Mexicano*, Editorial Hermes, Tomo: Época moderna y contemporánea, México-Buenos Aires, 1964, pág. 147.

La forma más alta, más lógica, más pura y fuerte de la pintura, es la mural. Es también la forma más desinteresada, ya que no puede ser escondida para beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos.⁵

En este contexto, Siqueiros pertenecía a un grupo de pintores que surgió y creció a partir de la Revolución Mexicana: el doctor "Atl", José Clemente Orozco, Diego Rivera, Rufino Tamayo, Juan O'Gorman, Carlos Mérida, José Chávez Morado, Leopoldo Méndez, entre otros.

Siqueiros es considerado uno de los tres grandes del muralismo mexicano a un lado de Orozco y de Rivera. Cabe señalar que el arte revolucionario del cual formó parte Siqueiros tuvo dos aspectos elementales: el primero, intrínsecamente, por su constante investigación de la verdad y por sus nuevas posibilidades de expresión; y el segundo, con los medios tradicionales –fresco, óleo, grabado, etc., para comunicar pensamientos, solicitar acción, catequizar o divulgar – arte de propaganda.⁶

David Alfaro Siqueiros realizó más de 180 textos en los cuales expuso todas sus ideas, principios y tesis relacionadas con el tema del arte. Fue el primer artista americano que vio en el arte una manera diferente de transmitir su ideología.

Raquel Tibol nos dice en su texto *Tres llamamientos de orientación a los pintores y escultores de la nueva generación americana* que "Siqueiros estableció, con ideas primero

y con obras después, las bases para un nuevo arte americano no subsidiario".⁷ Nos pide que se dé un reordenamiento mental en los artistas de América respecto a los avances del arte de Europa.

Asimismo, critica al diletantismo, al pintoresquismo y al popularismo imitativo y lo retrógrado, rechazando a este último, siempre defendiendo el progreso ascendente del arte. Raquel Tibol nos dice que "los artistas no deben ser juzgados en plan competitivo",⁸ por lo que no sería correcto decir que Siqueiros era el mejor muralista, sin embargo, sí se puede decir que fue uno de los que tomó más conciencia de las diferentes corrientes de pensamiento de su época y que supo plasmarlo con gran amplitud y profundidad. El siempre estuvo en la búsqueda de nuevos sistemas, nuevos instrumentos y nuevos materiales.

Aspectos generales del pensamiento de Siqueiros

La ideología de Siqueiros acerca del arte se resume en la búsqueda de nuevas corrientes que renueven los valores y que aspiren al equilibrio estético. El arte no sólo tenía un fin decorativo, sino que debía de tener ese espíritu constructivo. Creía que la pintura mural era el medio por el cual se podían realizar y difundir las ideas político-sociales.

En 1945, recopiló algunos de los artículos que él había publicado anteriormente en el folleto *No hay más ruta que la nuestra*. Según

5 Carrillo Azpeitia, Rafael, "Introducción", en *Siqueiros*, Secretaría de Educación Pública, México, 1974, pág. 13.

6 Cardoza y Aragón, Luis, "David Alfaro Siqueiros", en *Pintura Contemporánea de México*, Ediciones Era, México, 1988, pág. 194.

7 Tibol, Raquel, "Siqueiros como teórico del arte", en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pág. 7.

8 *Ibid.* pág. 11.

Justino Fernández, lo recopilado por Siqueiros resume "un arte social con tema ideológico, que exige el sacrificio de toda emoción estética que dañe la anécdota".⁹ Además, en este folleto se encuentran algunos estudios analíticos sobre la obra de Orozco, Rivera y del doctor Atl.

El Partido Comunista no sólo tuvo una gran influencia en la obra de Siqueiros, sino también en todo el muralismo mexicano, sobre todo en los primeros años del movimiento. Muchos consideraban que Siqueiros estaba tan cerrado en su ideología política que su obra no se abriría a nuevas posibilidades. Sin embargo, sus creaciones nos han demostrado que no es así. El mural es el medio por el cual plasma con toda libertad sus ideas y sus pasiones, siempre y cuando sus teorías vayan de la mano con su obra.

El arte según Siqueiros tenía que renovarse, universalizarse, ser monumental, público y humano. El objetivo principal de la pintura mural era la compilación político-social, por lo tanto ilustrativa, y debía valerse de las nuevas técnicas, materiales, composiciones, perspectivas, medios mecánicos, etc., para lograr dicho objetivo.

Según Justino Fernández, Siqueiros siempre se vio primero como político y después como artista. Siempre buscó poner de relieve la lucha de clases.

Entre algunos de sus textos más destacados, en los cuales podemos ver su ideología tanto política como artística, están *Llama-*

mientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana; Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores; No hay más ruta que la nuestra; El movimiento pictórico mexicano, nueva vía del realismo; La crítica del arte como pretexto literario; Hacia otro renacimiento plástico. Centro de arte realista moderno; Los vehículos de la pintura dialéctica-subversiva, entre otros.

Durante su vida siempre protestó por todo aquello que consideró injusto. Por ejemplo, la represión del movimiento estudiantil del año 1968, por la derogación de los artículos 145 y 145bis del Código Penal, los cuales hablan del delito de disolución social. "Alfaro Siqueiros sabe ser artista y ser hombre de acción. Es el hereje por excelencia",¹⁰ dijo el crítico de arte guatemalteco Luis Cardoza y Aragón.

Sobre su obra y estilo

Se ha dicho que el estilo de David Alfaro Siqueiros tiende al futurismo y al romanticismo. Algunos autores dicen que el romanticismo de la obra de Siqueiros a veces simplemente se queda en la intención. Dicho romanticismo es más notorio en el nombre que en el contenido de la obra.

A pesar de ello, la mayoría de los críticos coinciden en que corresponde a un estilo postbarroco. Otros consideran un estilo monumental mestizo.

Lo más característico del estilo de Siqueiros es que se aventuró a lo desconocido sien-

9 Fernández, Justino, "Ideas del arte contemporáneo en México", en *Estética del Arte Mexicano*, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1972, pág. 504.

10 Cardoza y Aragón, Luis, *Op. Cit.*, pág. 186.

do siempre creativo experimentando con sus pinturas, pero lo más importante es que estuvo libre de ataduras escolásticas.

En algunos de sus murales rompe con la geometría estática y deja notar cierta elocuencia agresiva.

Del grupo de los tres grandes muralistas mexicanos Siqueiros es el que realizó menos obras. Esto se debe a que detestaba la pintura de caballete, y a que era de la idea de que la pintura tenía que ser pública y funcional, por lo que se dedicó a crear más pintura mural.

En su obra podemos ver un recargamiento de formas y motivos pictóricos con una fuerza apasionada y un gran sentido de movimiento que refleja mucho de la personalidad de su autor. Justino Fernández nos dice que

su rebeldía, su inquietud y su apasionamiento van unidos a su agudo sentido crítico, y a un entusiasmo por abrir nuevos horizontes a la vida y al arte.¹¹

La pintura de Siqueiros posee dos características muy importantes y notorias: la violencia de la forma, y el volumen y la expresividad de movimiento.

En conjunto, la obra de Siqueiros no es más que su autorretrato, pues nos muestra el alma apasionada del creador, donde la fuerza se centra en pocas figuras y en un primer plano son dramáticos y agresivos.

El arte de Siquieros siempre estuvo ligado a los problemas del hombre, para él nunca fue un arte decorativo, sino un medio para comunicar sus ideales.

Siqueiros era un teórico al mismo tiempo que era un experimentador, además de utilizar nuevas técnicas en la pintura, se dedicó a utilizar diversos espacios sin importar la superficie o la forma. Por ejemplo, pintó en paneles, techos de concavidad irregular, techos abovedados, en las calles, en tableros con arcaadas, vestíbulos, en las escaleras e incluso en los cubos de las mismas, etcétera.

Cardoza y Aragón dicen que “Siqueiros siente la forma como ninguno en México la siente, con precisión táctil extremada, que hace su pintura escultórica”.¹² Además de la pintura mural, Siqueiros posee un importante número de obras de caballete, grabados y litografías.

Entre los lugares en donde se encuentran algunos de sus murales son: la Antigua Escuela Nacional Preparatoria, el Castillo de Chapultepec, el Sindicato Mexicano de Electricistas, el Hospital de la Raza, el Palacio de Bellas Artes, la Escuela de Bellas Artes de San Miguel de Allende, la Chouinard School of Art (Los Ángeles, California), la Escuela de México en Chillán (Chile), en algunos bares y casas particulares, entre otros.

Los materiales con los que trabajó fueron el acrílico, la tela de vidrio, celotex, triplay, óleo, yute, cemento, pistola de aire, piroxilina, madera, cerámica, esmalte o duco, lámina, cartón, mosaico de vidrio, silicato, masonite, novopán, baquelita, vinelita, pintura industrial, entre otros.

Él siempre buscó estos nuevos materiales “ya que para él un arte revolucionario debe buscar procesos de trabajo en conformidad

11 Fernández, Justino, “IV. El arte contemporáneo. La pintura. David Alfaro Siqueiros”, en *Arte moderno y contemporáneo de México*, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1952, pág. 338.

12 Cardoza y Aragón, Luis, *Op. Cit.*, pág. 178.



con sus tiempos, que, por entonces, son los tecnológicos".¹³

Conclusiones

Del grupo de los tres grandes muralistas mexicanos, Siqueiros fue el más innovador; es el gran teórico del nuevo arte americano surgido a partir de la Revolución Mexicana. Siempre estuvo en busca de la renovación de un arte fuera público, no burgués, como él llamaba a la obra de caballete.

Siqueiros fue el que más tiempo vivió y el que menos obras tiene. Siempre estuvo abogando por un arte público, por esta razón le dedicó lo mejor de sus años a la creación de murales.

En sus últimos años de vida realizó varias pinturas de caballete las cuales, según él, eran bocetos para nuevos murales. Todo el tiempo estuvo experimentando tanto con nuevos materiales para la pintura como espacios diferentes para llevarla a cabo.

Es importante mencionar que la vida de Siqueiros siempre estuvo acompañada de una gran pasión, la cual lo llevó hasta la guerra civil española, a varios exilios de diferentes países, a realizar viajes por Europa para conocer más sobre el arte y sus formas, a estar en más de una ocasión en la cárcel, a crear obras monumentales, obras cargadas de fuerza y movimiento.

Los murales realizados por Siqueiros son muy importantes para el arte mexicano pues

siempre estuvo experimentando con materiales y lugares nuevos que rompieran con lo tradicional.

Su obra refleja una crítica fuerte e inclusive violenta y agresiva, en ella encontramos muy inmerso pensamiento de esa época que nos ayuda a entender mejor al México que nació de la Revolución.

Mediante los murales conocemos la vida social y política de Siqueiros y por ende la de México, pues utiliza el arte como un medio para plasmar y difundir su ideología, la que va encaminada siempre a los problemas del hombre. Es importante resaltar cómo Siqueiros invita a los artistas de su época a no quedarse en lo tradicional e ir siempre en busca de lo innovador, pues para él sólo el muralismo no tradicional puede ser arte público.

David Alfaro Siqueiros es una figura importante del movimiento muralista del siglo XX en México; por eso su obra es importante, conocida y difundida pues nos ayuda a comprender todo el desarrollo cultural e ideológico de esa época ya que al conocer nuestro pasado entendemos nuestro presente.

13 Alonso Campos, Juan Ignacio (Dir.), "La pintura hasta la segunda guerra mundial. Los muralistas mexicanos", en *Historia del Arte*, Editorial Espasa Calpe, Tomo V: El siglo XX, España, 1999, pág. 1221.



Apéndice: Algunas Obras de Siqueiros

DESCRIPCIÓN	TÍTULO	AÑO	OBSERVACIONES
Acrílico sobre tela de vidrio montado en celotex y triplay	<i>Del Porfirismo a la Revolución</i>	1957-1966	Castillo de Chapultepec. Recinto en forma de "H". 502 m de altura. 419 m ² de área.
Grabado	<i>Vista del Gran Templo de la Ciudad de México consagrado a Vizlibuzly</i>	Sin Fecha	Vizlibuzly = Huchilopochtli. 29 x 40 cm. Colección Particular.
Lápiz sobre papel	<i>El Sastre W. Kennedy</i>	1920	50 x 39 cm. Sala de Arte Público Siq.
Encáustica	<i>Los mitos caídos</i>	1922-1924	Escalera de la Antigua E.N.P.
Fresco	<i>Formas de las pencas de plátano</i>	1922-1924	Techo de la Antigua E.N.P.
Óleo sobre tela	<i>El castigo del preso</i>	1930	60.2 x 40.5 cm Colección Particular
Óleo sobre yute	<i>Madre proletaria</i>	1931	190 x 130.5 cm Museo Nacional de Arte
Cemento coloreado aplicado con pistola de aire	<i>Mitín obrero</i>	1932	600 x 750 cm Chouinard School of Art (Los Ángeles). Destruído.
Piroxilina sobre madera con secciones insertas	<i>Suicidio colectivo</i>	1936	124.5 x 183 cm The Museum of Modern Art (New York)
Óleo medios mixtos, piroxilina y cerámica sobre madera	<i>El fin del mundo</i>	1936	61 x 76 cm Colección Particular
Esmalte (Duco) sobre madera	<i>Siqueiros por Siqueiros</i>	1939	40 x 74 cm Colección Particular
Litografía	<i>Niña madre</i>	1936	76.5 x 58.5 cm Colección Particular
Piroxilina sobre masonite	<i>Postrado pero no vencido</i>	1939	102 x 178 cm Colección Particular
Acrílico y metal sobre novopán	<i>Explosión Solar</i>	1968	103 x 122 cm Sala de Arte Público Siqueiros
Acrílico y piroxilina sobre lámina	<i>Anáhuac. Visión terrorífica de la contaminación</i>	1969	Sala de Arte público Siqueiros
Piroxilina sobre baquelita	<i>Autorretrato con espejo</i>	1936-1937	90 x 75 cm Original Desaparecido
Vinelita sobre aplanado de cemento	<i>Monumento al general Ignacio Allende</i>	1948-1949	1700 x 700 x 600 cm Inconcluso. San Miguel de Allende, Guanajuato.
Esculptopintura. Acrílico sobre asbesto-cemento y laminas de acero	<i>La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos</i>	1966-1971	2400 m ² El mural más grande del mundo en 1967
1 Piroxilina	<i>El coronelazo</i>	1943	Autorretrato. El más famoso
2 Piroxilina	<i>Nueva democracia</i>	1945	Palacio Nacional de Bellas Artes



1



2



Bibliografía

- Alonso Campos, Juan Ignacio (Dir.), "La pintura hasta la segunda guerra mundial. Los muralistas mexicanos", en *Historia del Arte*, Editorial Espasa Calpe, Tomo V: El siglo XX, España, 1999, págs. 1220-1222.
- Álvarez, José Rogelio (Dir.), "Alfaro Siqueiros, David", en *Enciclopedia de México*, Tomo I, 3ª Edición, México, 1996, págs. 308-309.
- Arenal de Siqueiros, Angélica, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, 270 pp.
- Calafell Badía, Juan (Dir.), "El muralismo mexicano", en *Historia del Arte Mexicano*, Editorial Emán, Tomo: Arte Moderno, Edición 2006, Colombia, págs. 260-271.
- Cardoza y Aragón, Luis, "David Alfaro Siqueiros", en *Pintura Contemporánea de México*, Ediciones Era, México, 1988, págs. 171-210.
- Carrillo Azpeitia, Rafael, "Introducción", en *Siqueiros*, Secretaría de Educación Pública, México, 1974, págs. 9-26.
- Fernández, Justino, "IV. El arte contemporáneo. La pintura. David Alfaro Siqueiros", en *Arte moderno y contemporáneo de México*, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1952, págs. 388-406.
- _____, "Ideas del arte contemporáneo en México", en *Estética del Arte Mexicano*, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1972, págs. 502-505.
- Herner, Irene, "I. América Tropical. El Paraíso", en *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, CONACULTA, México, 2004, págs. 15-40.
- Musacchio, Humberto (Dir.), "Alfaro Siqueiros, David", en *Milenios de México*, Hoja Casa Editorial, Tomo I, Italia, 1999, págs. 118-120.
- Scherer García, Julio, *Siqueiros. La piel y la entraña*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, 175pp.
- Tibol, Raquel, "Capítulo IV. El arte contemporáneo y la Revolución cultural", en ROJAS, Pedro (Dir.), *Historia General del Arte Mexicano*, Editorial Hermes, Tomo: Época moderna y contemporánea, México-Buenos Aires, 1964, págs. 147-174.
- _____, "Prólogo" en *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, págs. 7-15.
- _____, "Siqueiros como teórico del arte", en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, págs. 7-18.

EL *ESTUDIO* DEL ESCULTOR, JESÚS F. CONTRERAS

(BREVES TEXTOS DISCONTINUOS)

*La discontinuidad de la vida interior
interrumpe el tiempo histórico. La tesis del
primado de la historia constituye para la
comprensión del ser una elección en la que
la interioridad es sacrificada.¹*

Juan Manuel Vizcaíno
Martínez

*Asistente de proyectos institucionales
de la UAA*

Como adelantamos en el número anterior de *Horizonte Histórico*, para esta ocasión y aprovechando el tema “Historia del Arte”, realizaremos un paseo visual sobre las páginas de esta revista que reproduce una selección de veinte imágenes de la serie fotográfica del Acervo *Jesús F. Contreras*, mismas que formaron parte de su colección fotográfica privada.² Se encuentran resguardadas hoy en la Bóveda del mismo nombre en el campus de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, espacio que permanece con las puertas abiertas para la investigación de carácter académico.

1 Rodríguez García, José Luis, *Crítica a la razón postmoderna*, Editorial Biblioteca Nueva S.L., Madrid, 2006, p. 179 y 180.

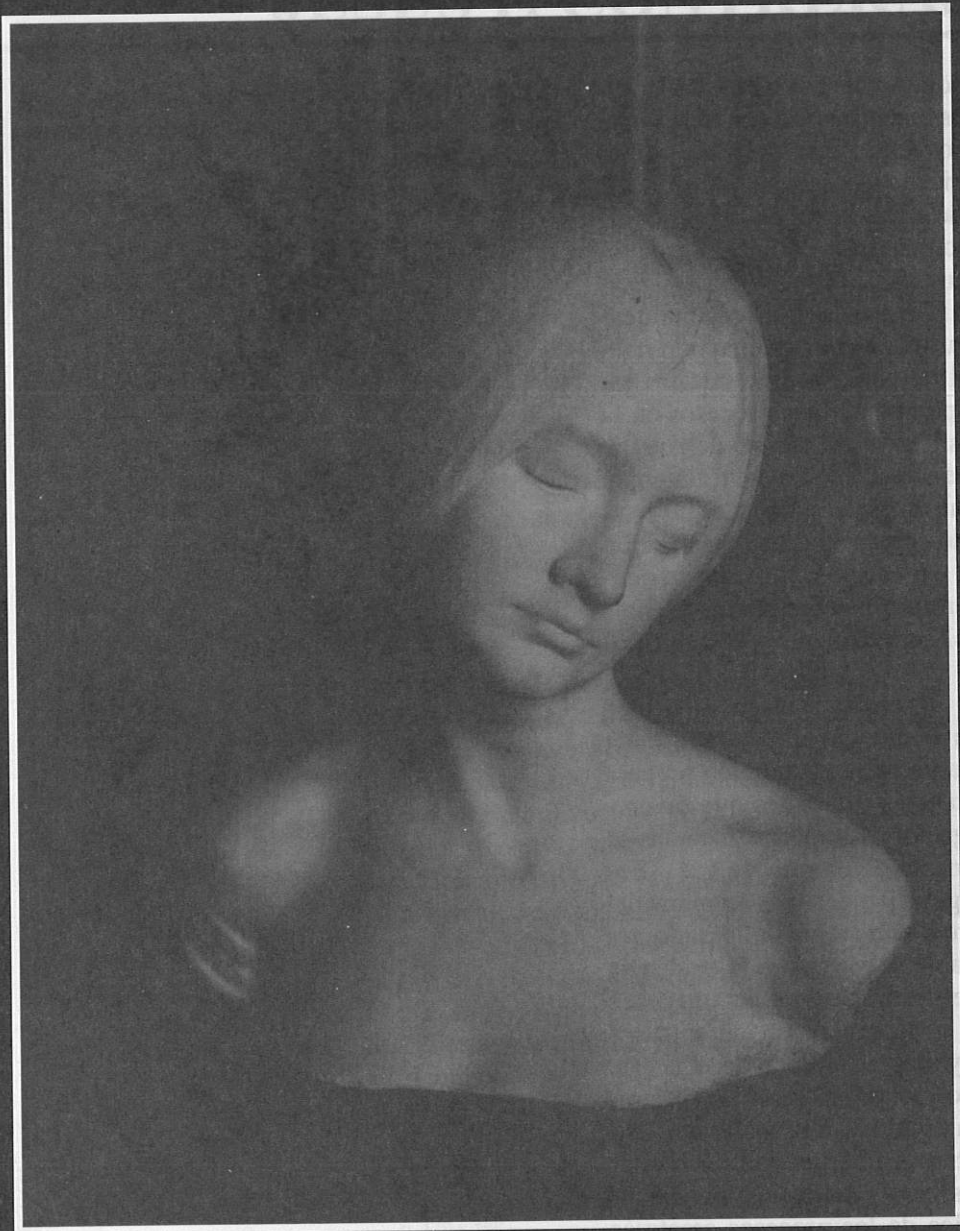
2 De los documentos del Acervo Jesús F. Contreras (AJFC) solamente las piezas 268 y 400 fueron realizadas por el escultor hidrocálido. El resto de las imágenes corresponde a la colección fotográfica particular del artista.



Aquí, más que aventurarme a hablar de estas evidencias en un sentido concretamente histórico y aprovechando la epígrafe, cometeré la arbitrariedad de señalar algunos aspectos desde la perspectiva de los procesos creativos que toman lugar durante la producción artística en una dimensión más interior, menos objetiva. De esta forma, pretendo realizar junto con usted, lector, un ejercicio imaginario general de cómo es que nuestro escultor pudo experimentar sus procesos en la intimidad y el silencio del *estudio* del artista. Hablando desde otra acepción del término, el *estudio*, más que un espacio físico es un estado específico de conciencia, una disposición del ánimo para exponerse a ciertas experiencias, una concentración sobre ciertos eventos o elementos del conocimiento y la actividad humana.

Regresando al espacio físico, debemos considerar que como en el laboratorio de ciencias, el estudio de artes también procura ciertas circunstancias y factores que favorecen la investigación y experimentación, lo que es propiamente el *estudio* de (...). Entonces, para sugerir los posibles caminos del proceso creativo de un artista del pasado, resulta indispensable volver sobre la evidencia tácita y sobre el testimonio de las imágenes y objetos que le acompañaron durante sus procesos, influyendo y orientando. En este caso, hablaremos sobre las obras de Contreas, figura de la escultura finisecular del XIX, de quien tenemos la oportunidad de revisar sus documentos para generar una perspectiva más específica de los procesos creativos

evitando las generalidades, pues los procesos cambian, difieren y evolucionan dependiendo de cada artista.



CLASIFICACIÓN:

AJFC 0268

La Inocencia

México

Blanco y negro. Sin negativo.

15x11.

Buena.

Plata sobre gelatina.

Fotografía de una escultura en mármol.

TÍTULO:

LUGAR:

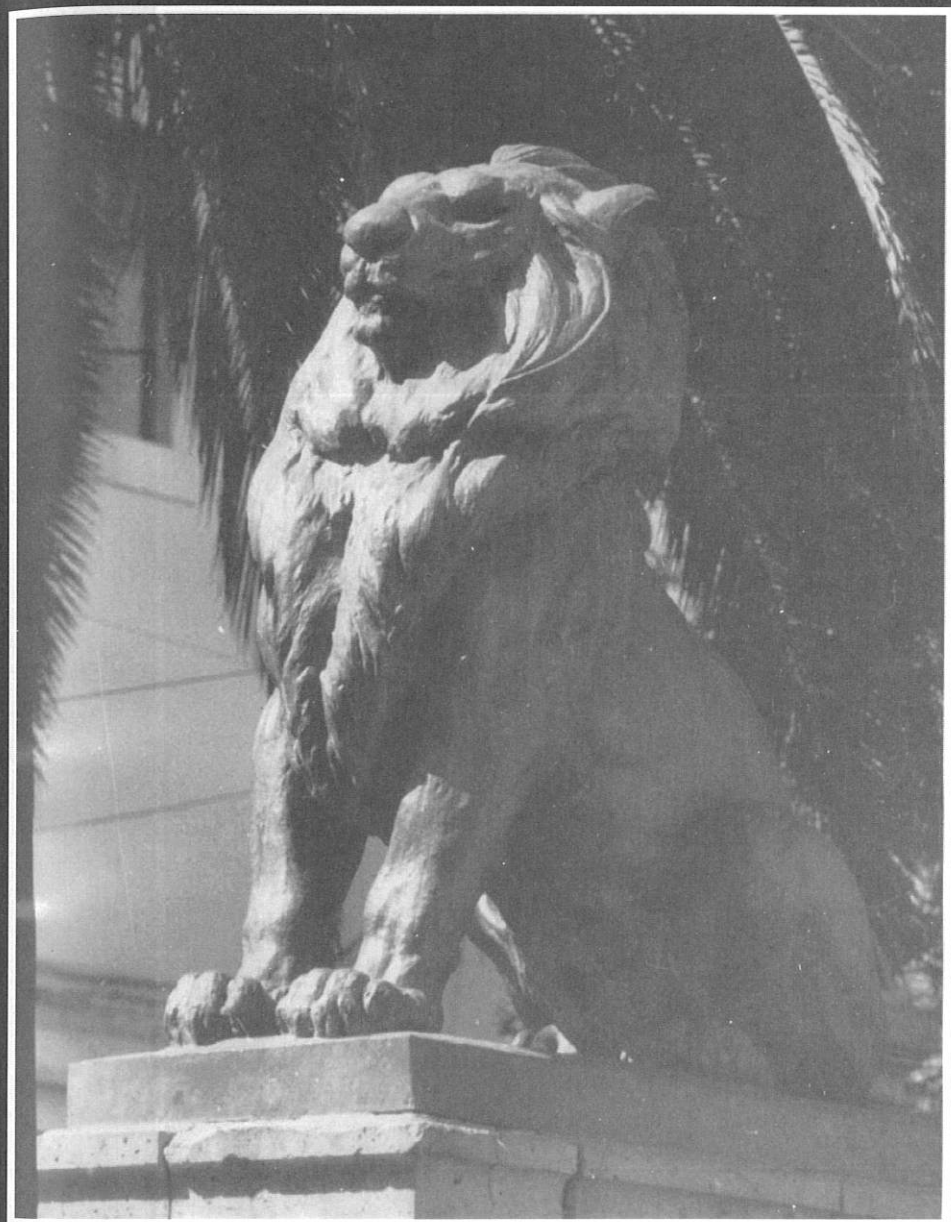
DESCRIPCIÓN FÍSICA:

MEDIDAS:

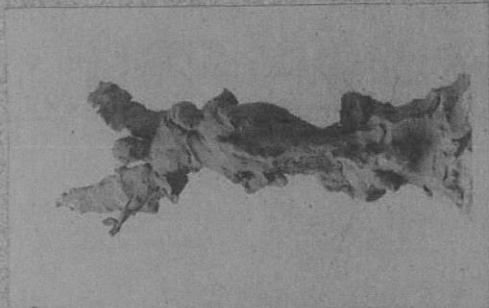
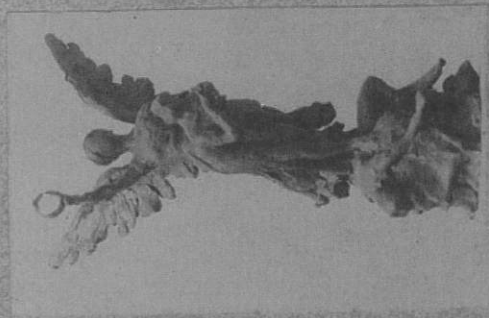
ESTADO FÍSICO:

TÉCNICA FOTOGRAFICA:

NOTAS:



CLASIFICACION: AJFC 0231
TITULO: León
DESCRIPCIÓN FÍSICA: Blanco y negro. Sin negativo.
MEDIDAS: 24x19.
ESTADO FÍSICO: Bueno.
TÉCNICA FOTOGRAFICA: Plata sobre gelatina.



CLASIFICACIÓN:

AJFC 0293

Ángeles Alados

Al Fanelli Phot.

París

Blanco y negro. Sin negativo. Montada sobre cartón.

12x08. MEDIDAS DE LA BASE: 25x32

Bueno.

Plata sobre gelatina.

ESTADO FÍSICO:

TÉCNICA FOTOGRAFICA:

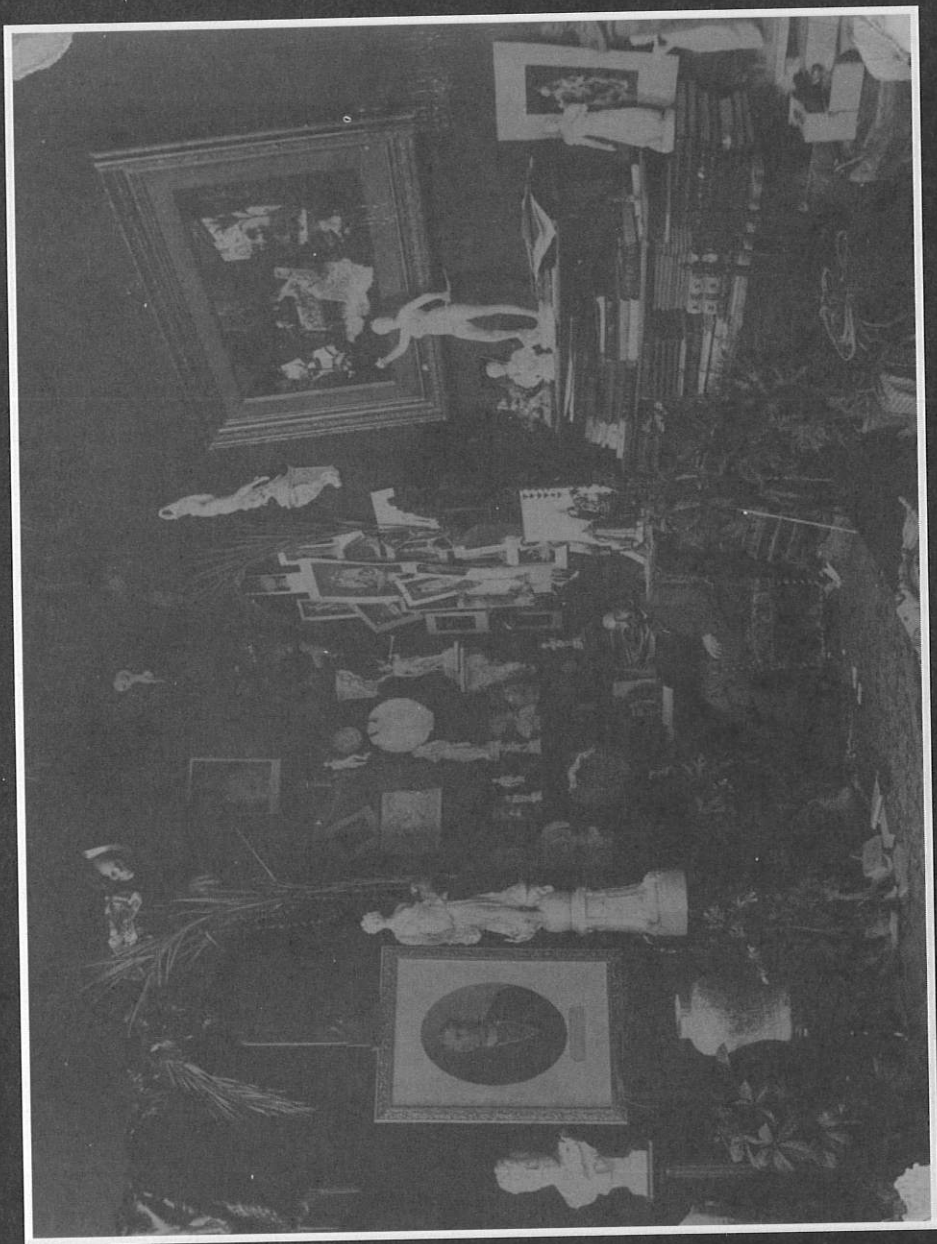
Ejercicio Imaginario

El espacio que le sirvió de estudio, de doble altura, exhibe a primera vista una obviedad histórica indiscutible. En la fotografía, al centro hacia la izquierda, el retrato del presidente Porfirio Díaz aparece hierático, quizá en símbolo de amistad y gratitud, pues éste fue uno de los más importantes proyectores y promotores de la carrera del hidrocálido, quien fungió en gran medida como el escultor oficial del Estado mexicano durante aquel periodo (AJFC 374)³.

Continuando el análisis, para entender sus procesos es inevitable reparar en la atmósfera de este espacio lleno de volúmenes y texturas; tapetes, plantas en macetas; bustos, telones y columnas de libros; esculturas, figurines y fotografías de esculturas, propias o ajenas, adheridas al muro. Apreciamos entonces, la anticipación de lo que hoy conocemos como *collage* y arte objeto, que es evidencia y herramienta para la formulación de los procesos que, a partir de la fragmentación y libre asociación de imágenes, ya ensayan soluciones artísticas concretas. Todos los elementos que se detectan en la imagen le dan al espacio un carácter sumamente escénico; y sobre toda la escena, coronando la foto, la muerte contemplando al artista que es espiga de trigo, como presagio de cosecha con guadaña, como símbolo infranqueable de muerte prematura (AJFC 374).

Sobre el escritorio permanece abierta una carpeta para bocetos, receptora de los trazos de Jesús Contreras, quien entre línea y línea posiblemente volvía la mirada hacia algunas de las imágenes pegadas en el collage sobre la pared, para regresar al papel trayendo consigo el impulso de alguna escultura lejana que él admira, sellando el pacto con la mano y el carbón, recordando pasajes, alegorías, personajes históricos y mitológicos (AJFC 288, 308 y 332). Estos procesos reflexivos son los que dieron lugar al lenguaje plástico y escultórico del artista quien se apropió de dichos recursos para reformularlos en un discurso modernista capaz de esculpir deidades y guerreros precolombinos bajados del mismísimo Olimpo. Por este motivo no resulta arriesgado decir que la obra de Contreras es, en este sentido, ecléctica por su multirreferencialidad, evidenciada, insisto, por las fotografías que conformaron su colección particular.

³ Esta clasificación numérica corresponde al catálogo del Acervo Jesús F. Contreras (AJFC). Todas las imágenes presentan la referencia siguiendo dicha clasificación.



CLASIFICACIÓN:
AJFC 0374
TÍTULO:
Jesús Contreras en su estudio
LUGAR:
México

FECHA:
1894

DESCRIPCIÓN FÍSICA:

12x17.

ESTADO FÍSICO:

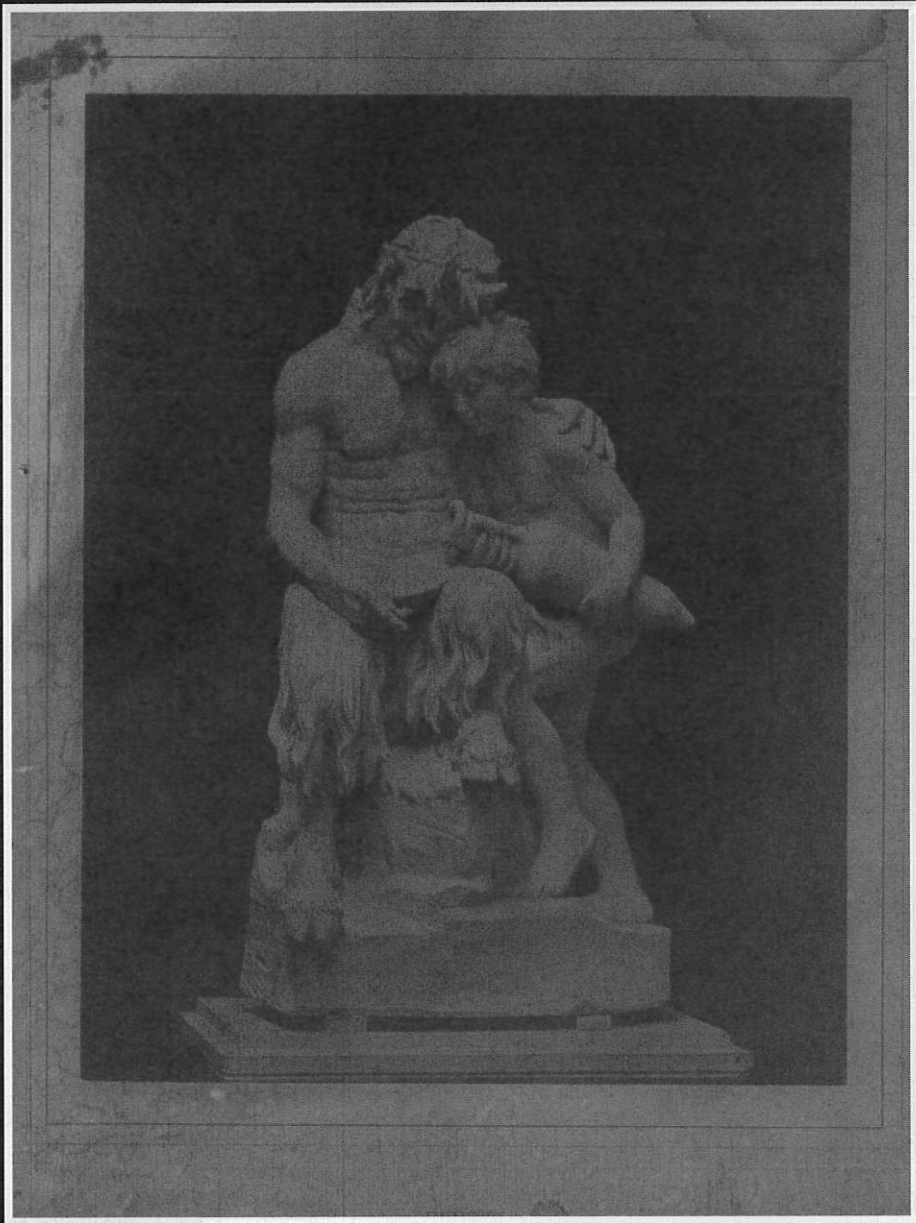
TÉCNICA FOTOGRAFICA:

NOTAS:

Blanco y negro. Sin negativo. Montada sobre cartón.
Maltratada de las orillas. El cartón se encuentra mutilado por la parte de atrás. Las 4 orillas presentan fragilidad, y desprendimiento de imagen.
En primer plano aparece una pintura de Porfirio Díaz. Se pueden apreciar plantas, jarrones, libros, dibujos y varias esculturas.
Fuente: Jesús F. Contreras. 1866-1902. Escalón Finisecular. México INBA. 1996.



CLASIFICACIÓN: AJEC 0288
TÍTULO: Hombre con niño
LUGAR: México
DESCRIPCIÓN FÍSICA: Blanco y negro. Sin negativo. Montada sobre cartón.
MEDIDAS: 23x17. **MEDIDAS DE LA BASE:** 32x20
ESTADO FÍSICO: Maltratada, rasgada y arrugada con perforación en la imagen empieza a perderse.
TÉCNICA FOTOGRAFÍCA: Pinta sobre gelatina.
NOTAS: Fotografía de una escultura.



AJFC 0308
Sátiro con Aguador
Francia
1900/

Blanco y negro. Sin negativo. Montada sobre
cartón.

32x23.
Imagen empieza a perderse. Cartón muy
manchado.

CLASIFICACIÓN:

TÍTULO:

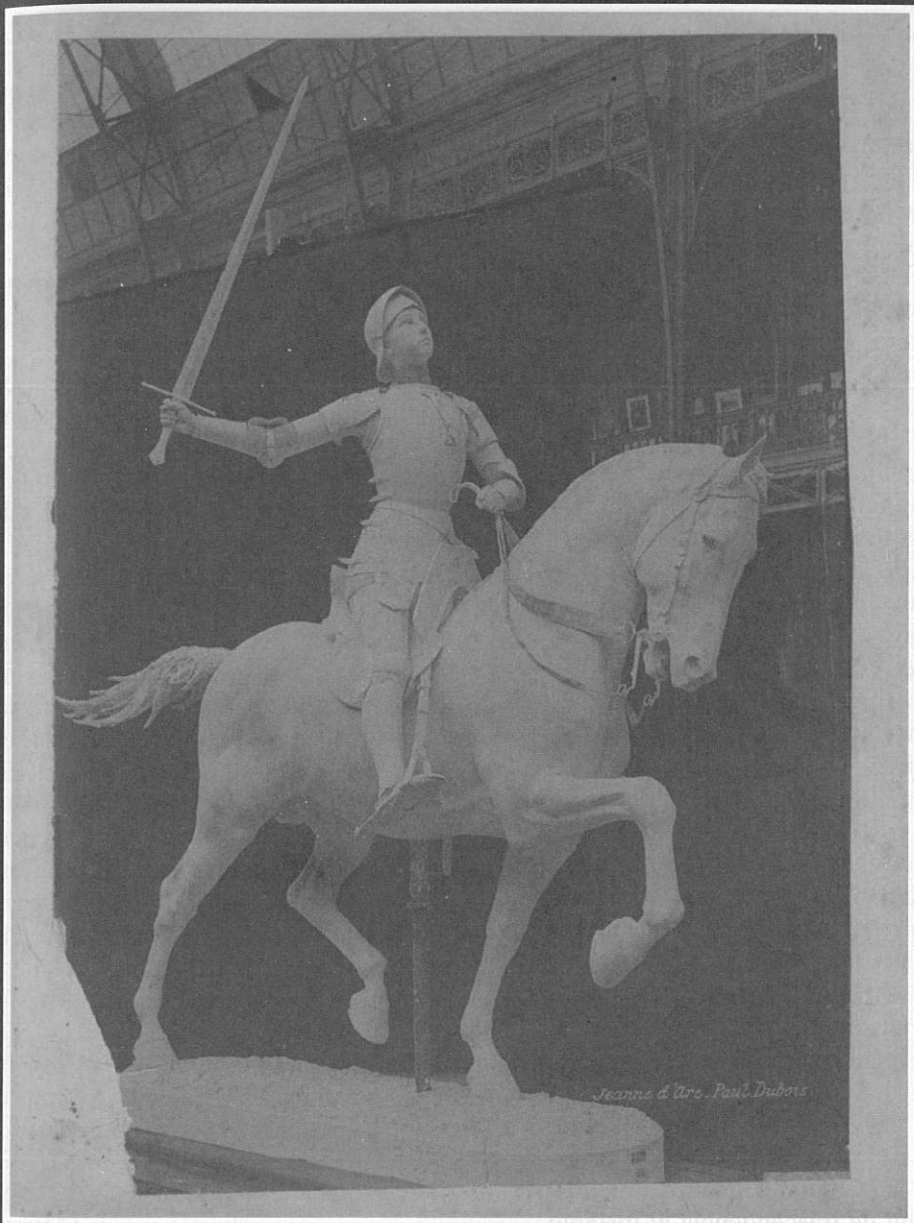
LUGAR:

FECHA:

DESCRIPCIÓN FÍSICA:

MEDIDAS:

ESTADO FÍSICO:



AJFC 0332
Juana de Arco
París, Francia
Blanco y negro, Sin negativo, Montada sobre
cartón.
29x20 MEDIDAS DE LA BASE: 31x27
Mutilada. Pintada sobre la imagen.

CLASIFICACIÓN:
TÍTULO:
LUGAR:
DESCRIPCIÓN FÍSICA:
MEDIDAS:
ESTADO FÍSICO:

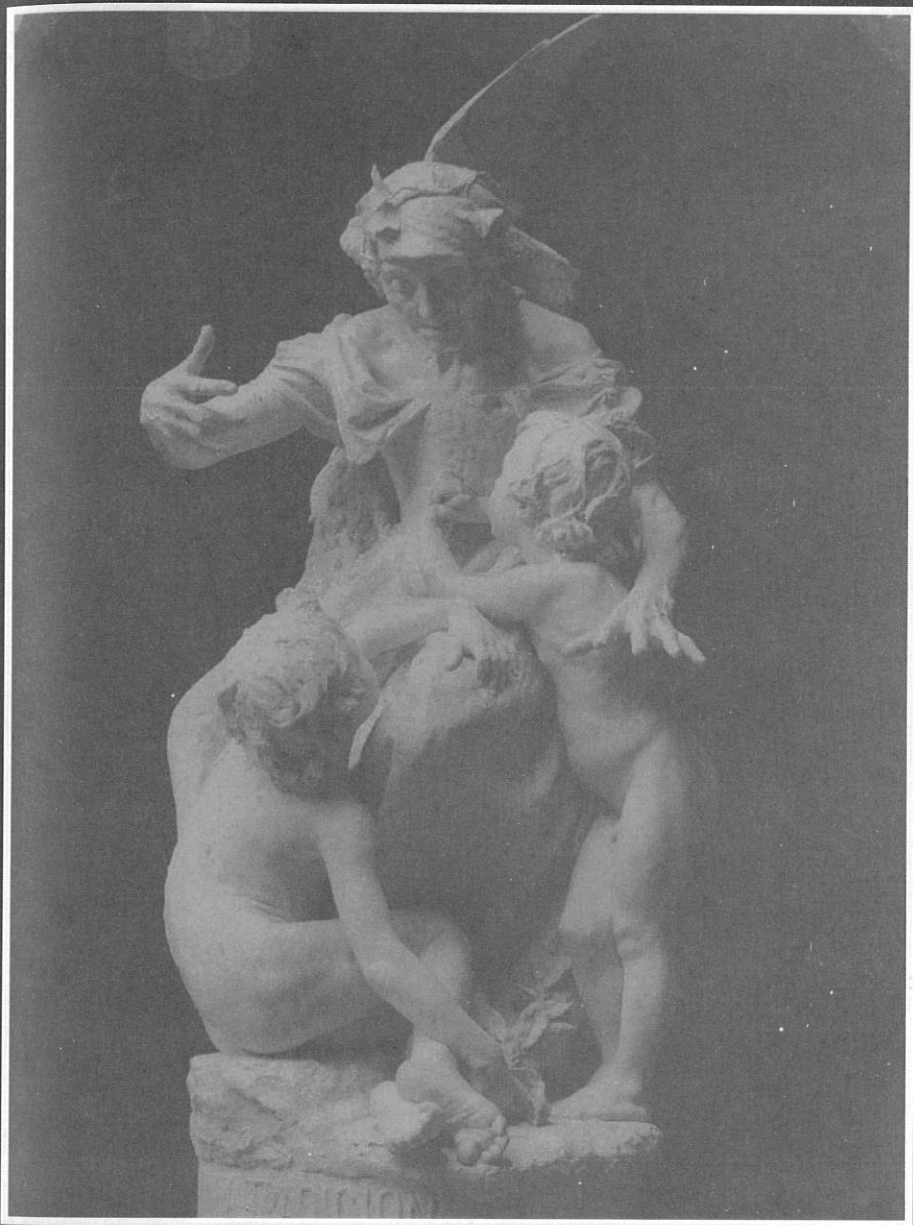
Lo intangible

Algunas piezas que brillan en la colección por su calidad y carácter alegórico de las que no quiero dejar la oportunidad de comentar, son “Baco” (sin registro de autor) y “La Tradición” de Lafuente Ferrari (AJFC 317 y 340). Estas dos fotografías impresas sobre papel muestran el interés particular de Contreras por la alegoría escultórica, pero antes de ahondar en ello, me interesa exaltar aquí la belleza de “La Tradición”. Esta pieza nos representa una escena transgeneracional que alude precisamente a la tradición oral haciéndole un franco homenaje; y es quizá lo impalpable y efímero del evento de la comunicación oral entre las generaciones lo que le presta esencia a la piedra, impregnando de veracidad al mármol. ¿Es esa búsqueda de *lo verdadero* lo que movía en el fondo el martillo y el cincel de Jesús Contreras?, para aquella época no sería descabellado decir que la respuesta es definitivamente sí. Para homologar el ejemplo tomo algo más pop e inmediato: el viento que levanta el vestido blanco de Marilyn Monroe es el que da veracidad y exalta la sensualidad de la figura en la fotografía que todos tenemos en mente en este momento, pues es la intangibilidad de ese viento tan verdadero como lo es el símbolo que la Monroe representa, tanto como el aliento que sale de la boca de la anciana para entregar las palabras a su descendencia en “La Tradición”. Es ese viento simbólico invisible pero verdadero.

Dentro de la captura del momento irrefutable y el afán de trascendencia al instante efímero, no le queda, al artista, mayor alternativa que congelarlo, capturarlo en un ob-

jeto que dé testimonio o sirva de evidencia. Es necesario estudiar el cúmulo de momentos espontáneos como interrupciones subsecuentes del tiempo, para configurar una historia coherente como la que se retrata en “Equilibristas” (AJFC 258). Es captar, en suma, eso que no está en la materia pero que se evoca desde el espíritu dejando una marca que trasciende.

Lo verdadero intangible e inmaterial era un valor de época heredado desde occidente por la admiración de la antigua cultura grecorromana, de la Italia renacentista y la Francia ilustrada. Dicho valor tomó lugar a finales del XIX en el espíritu modernista de Contreras, a quien en su estudio probablemente se le dibujaba una sonrisa sobre el rostro al revisar la fotografía de la alegoría festiva de “Baco” (AJFC 340) recordando quizá, alguna anécdota personal de la bohemia. Es lo verdadero que evoca esta imagen lo que puede llevar al espectador a reconocer su belleza, no apolínea en este caso sino dionisiaca, erótica, juguetona y abundante, ebria como la figura de Baco que trastabillea mientras el sátiro le soporta, y la generosa musa le regala una franca risa sosteniendo un racimo de uvas en su mano. Esta pieza huele a vino, carcajadas, aromas y sonidos festivos que despiertan por la visión y el tacto de esta imagen impresa que colgaba en la pared del estudio, evocando al divertimento y al potencial erotismo embriagante de los procesos creativos sostenidos por la disciplina y el trabajo constante.



AJFC 0317
La Tradición

México

Bianco y negro. Sin negativo.

40x27.

Presenta señales del maltrato en especial en las orillas.
Fotografías de una escultura.
Augusto Querol, obtuvo la medalla de oro de primera clase en la exposición Nacional de Arte.

CLASIFICACIÓN:

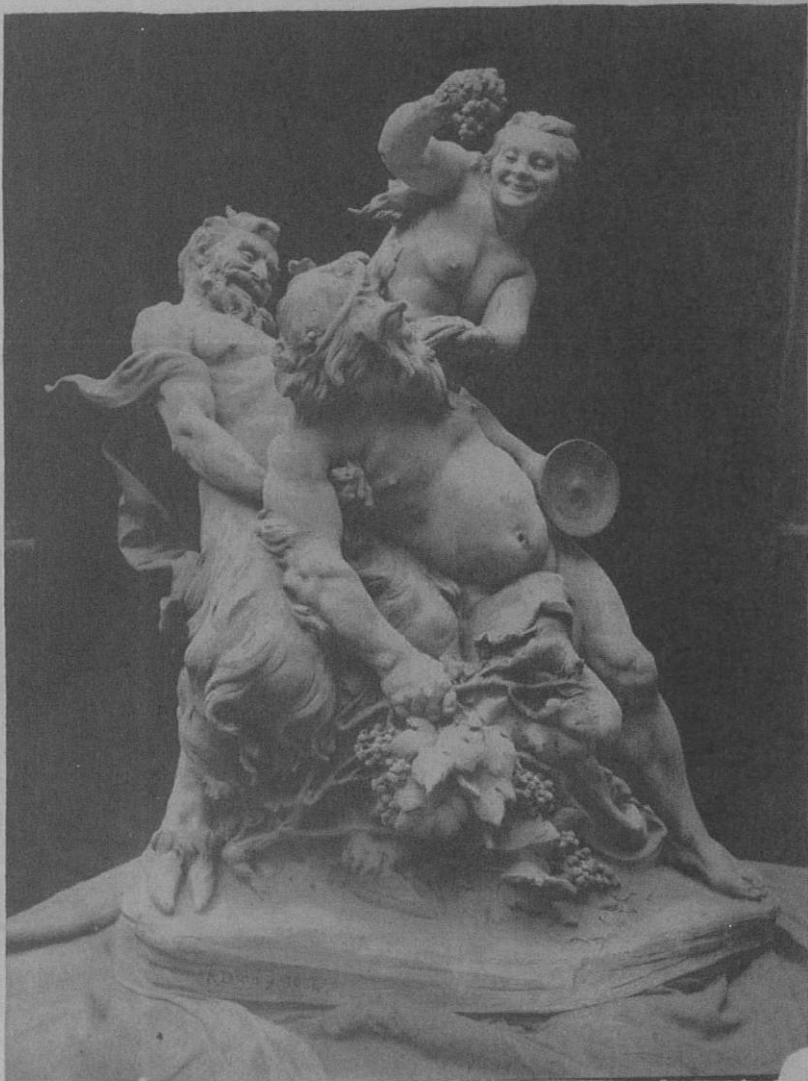
TÍTULO:

DESCRIPCIÓN FÍSICA:

MEDIDAS:

ESTADO FÍSICO:

NOTAS:



CLASIFICACIÓN: AJFC 0340

TÍTULO: Baco

FECHA: 1884

DESCRIPCIÓN FÍSICA:

Blanco y negro. Sin negativo. Montada sobre cartón.

MEDIDAS: 26x26. MEDIDAS DE LA BASE: 29x25.

TÉCNICA FOTOGRAFICA: Plata sobre gelatina.

NOTAS: Anotada el nombre del autor de la escultura sobre la misma; Drury, 1884.



CLASIFICACION: AJFC 0258
TITULO: Equilibrista
LUGAR: México
DESCRIPCIÓN FÍSICA: Blanco y negro. Sin negativo. Montado sobre cartón.
MEDIDAS: 23x12. MEDIDAS DE LA BASE: 29x20
ESTADO FÍSICO: Bueno.
TÉCNICA FOTOGRAFICA: Plata sobre gelatina.
NOTAS: Fotografía de un boceto.

La tragedia íntima de la "Malgré Tout"

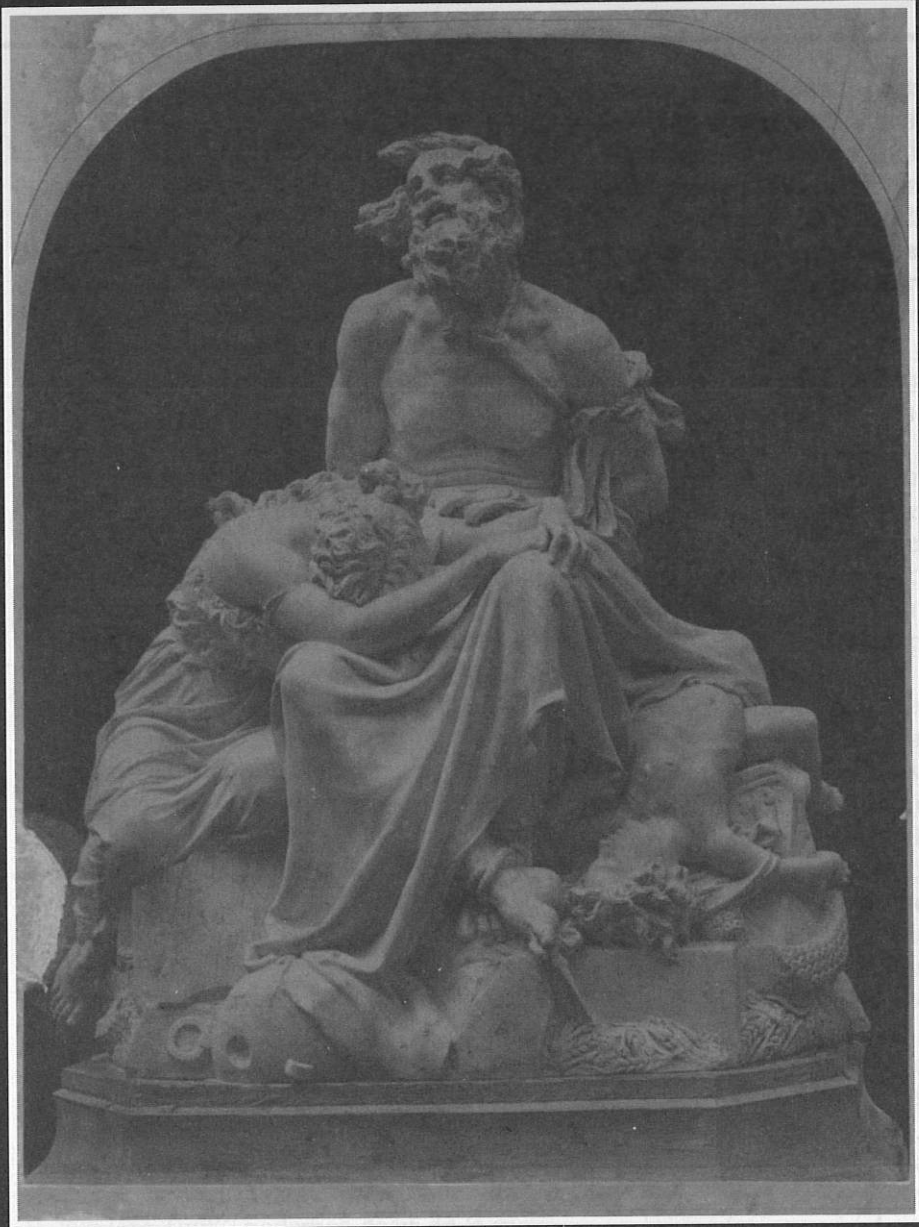
El uso alegórico es evidente en la colección fotográfica, encontrando otros títulos trágicos como "Los crímenes de la guerra" y "Sagunto" (AJFC 298 y 322), de las cuales me es inevitable relacionar esta última con la "Malgré Tout" de Jesús Contreras (AJFC 400), pues ambas piezas permanecen en una sólida horizontalidad evocando al sacrificio. En "Sagunto" se alude, pues, en favor del suicidio heroico en contra de morir en sanguinarias manos enemigas. Veamos: la madre hiere su costado en un alarido hueco con el cadáver de su descendencia sobre el pecho; mientras que la "Malgré Tout", tendida, permanece encadenada por la espalda al destino, y *a pesar de todo* sus piernas avanzan sobre las rocas afiladas persuadiendo a la voluntad inquebrantable a figurar sobre su rostro una expresión fija, silenciosa, casi solemne y, por qué no decirlo, estoica. En ambas piezas encontramos un claro parentesco discursivo que enuncia el sacrificio como la única ruta victoriosa frente al *destino inefable*: heroísmo mítico.

Es posible imaginar también que la elección en los contenidos de referencia dentro del proceso creativo de Contreras, estuviera potencialmente impregnado de un proceso de vida. Es decir, Contreras coleccionó las imágenes que exaltaban los valores propios representados por cinceles de otras épocas y que a su vez, sobre su muro, eran brújula de sus bocetos y estudios. Motivo por el que, aprovechando la analogía entre "Sagunto" y la "Malgré Tout", podemos decir de la pieza de Contreras que es la más íntima por no estar condicionada al encargo político, como por

ejemplo, los bustos de personajes o los monumentos civiles; en contraparte, es un manifiesto explícito del tesón del escultor frente a su pérdida del brazo derecho por el cáncer, que simbolizaría ese *destino inefable* que hemos referido. Si bien es cierto que esta obra surge de un suceso completamente personal e íntimo, tenemos que reconocer la directriz interpretativa de la pieza, pues aun sin saber la anécdota de la enfermedad del escultor, podemos descubrir el sentido trágico de ella desde una perspectiva heroica, cuestión completamente humana, que linda fuera del ámbito conmemorativo y se planta más bien en lo vivencial de la experiencia subjetiva de cada individuo, por lo que resultará esta pieza tan íntima para el autor como para el espectador, siguiendo los posibles procesos interpretativos.

Estas claves nos permiten entender en un sentido más amplio las características de los procesos que seguía el artista según la naturaleza de origen de cada pieza, permitiendo hacer la distinción entre dos categorías de trabajo: la obra por encargo y la obra personal. La primera, movida por expectativas y condiciones propias del cliente; la segunda, como materialización de un mundo interior más bien íntimo y misterioso, derivado de las pulsiones del artista. En ambas categorías tomaron lugar los distintos procesos creativos y en ningún momento se pretende decir que una es mejor o peor que la otra, ni más ni menos "artística". Ambas categorías se inscriben en distintas tradiciones del arte que tendrían que ser evaluadas o revisadas bajo sus propios criterios, aunque sí resulta posible señalar, de manera general, que es quizá en los trabajos

de carácter personal o “libre” en los que se encuentra mayor fuerza en la intención creativa, mientras que los trabajos por encargo, tienden a ser más solemnes y oficiales. Cabe agregar que esta división no es cerrada y en ocasiones una obra por encargo sirve de excusa o pretexto para llegar a tener un carácter íntimo.



ALFO 0298
Los Crimenes de la Guerra
Gouffier
Francia
Blanco y negro. Sin negativo. Montada sobre
cartón.
23X16. MEDIDAS DE LA BASE: 27X29
Mutilada esquina inferior izquierda. Base
manchada.
Plata sobre gelatina.
Identificado sobre la base. Recortada en
forma de arco en la parte superior.

CLASIFICACIÓN:

TÍTULO:

AUTOR:

DESCRIPCIÓN FÍSICA:

ESTADO FÍSICO:

TÉCNICA FOTOGRÁFICA:
NOTAS:



AJFC 0322

Sagunto

Blanco y negro. Sin negativo. Montado sobre cartón.

27x38. MEDIDAS DE LA BASE: 31x42.

Base maltratada y mutilada.

Firmada por le autor de la escultura sobre la fotografía a Querol.

CLASIFICACIÓN:

TÍTULO:

DESCRIPCIÓN FÍSICA:

MEDIDAS:

ESTADO FÍSICO:

NOTAS:



CLASIFICACIÓN: AJFC 0400
TÍTULO: Malgré Tout
LUGAR: México
DESCRIPCIÓN FÍSICA: Color: Polaroid contemporánea.
MEDIDAS: 11x13.
ESTADO FÍSICO: Bueno.
TECNICA FOTOGRAFICA: Polaroid.

Semblanza

Para concluir esta sección, presento una síntesis de intenciones que orientaron la composición de estos breves textos que sirven como acompañamiento de la selección fotográfica del acervo Jesús F. Contreras.

Para iniciar, he partido de una posición plural que beneficie el posible acercamiento a la interioridad de los procesos creativos del escultor en un sentido hipotético, permitiendo establecer puentes imaginarios, a partir del bagaje visual explícito (impreso) en la colección particular de Contreras. Posteriormente, con la observación y adjetivación del espacio físico del estudio, se plantea un ejercicio imaginario en el que se juega con las posibilidades de bocetaje del artista, influido por la atmósfera escénica del lugar invadido de símbolos y referencias, para dar pie a un sencillo análisis de algunas de las imágenes aquí publicadas. Ello permite descubrir o hacer hincapié en algunos valores exaltados en las piezas con los que el artista simpatizaba, ya por contexto, ya por convicción íntima.

Del conjunto de imágenes, sostengo en general el posible reconocimiento del afán por captar la intangibilidad de la esencia humana a través de la representación de lo efímero que se ve trascendido en los materiales escultóricos. Dicha intangibilidad evoca en el fondo un interés por la espiritualidad señalando “lo verdadero” como valor absoluto evocado a través de la materia. Esto nos permite sospechar hacia dónde se pudo dirigir la atención de Jesús Contreras mientras repasaba las imágenes sobre las paredes del estudio influ-

yendo en sus propios procesos. En el último texto se señala la creación de alegorías como uno de sus intereses, evidenciado de manera explícita en la “Malgré Tout”, pieza que nos permite diferenciar las características y condiciones de trabajo en dos categorías: como lo es la obra por encargo y la obra personal. En general, espero que este conjunto de textos discontinuos permitan al lector multiplicar sus posibilidades de acercamiento y apreciación de esta selección fotográfica.

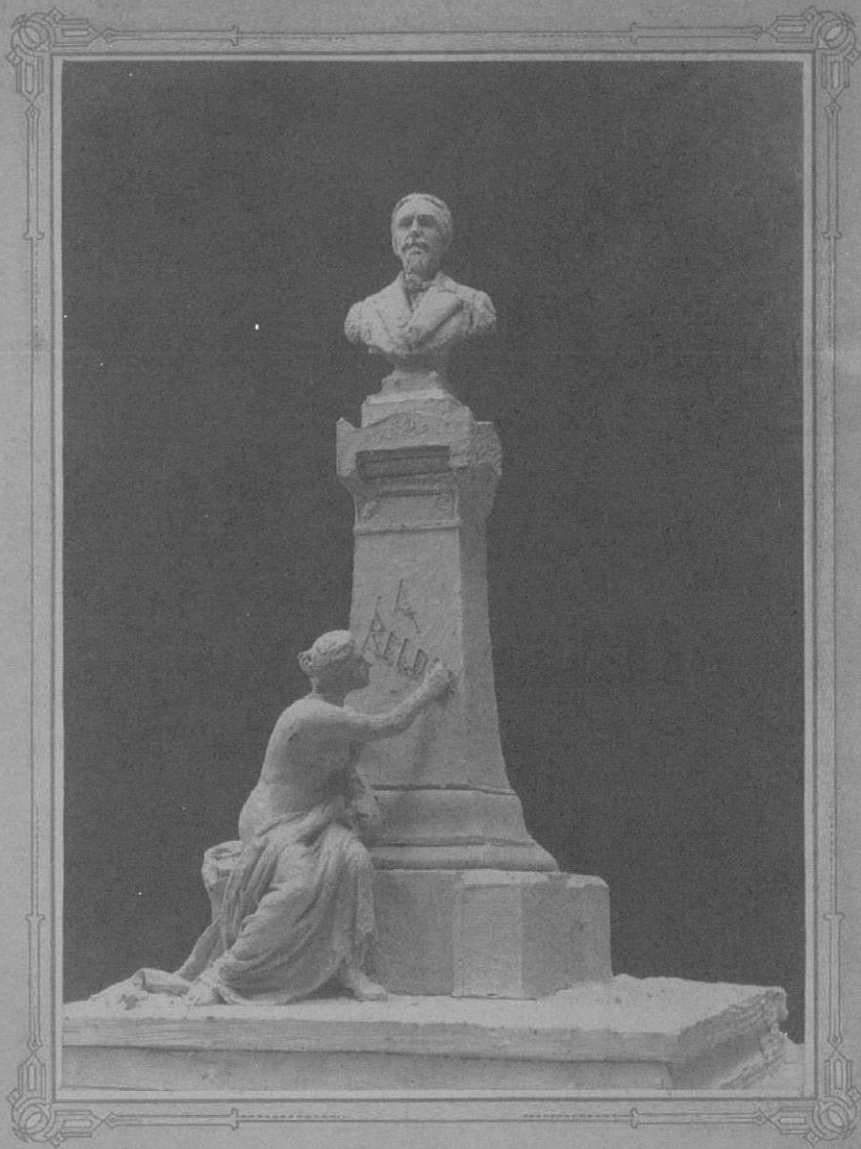
Si bien es posible abordar el archivo fotográfico desde el rigor histórico, también es valioso acercarse a los documentos desde una posición más intuitiva y arriesgada. A propósito, Levinas advierte que: “lo real no debe estar determinado solamente en su objetividad histórica, sino también a partir del secreto que interrumpe la continuidad del tiempo histórico, a partir de intenciones interiores. El pluralismo de la sociedad sólo es posible de secreto”.¹

¹ Rodríguez García, José Luis, *Crítica a la razón postmoderna*, Editorial Biblioteca Nueva S.L., Madrid, 2006, p. 181.



AJFC 0318
Raza
Blanco y negro. Sin negativo.
22x17
Maltratada de la orilla.

CLASIFICACIÓN:
TÍTULO:
DESCRIPCIÓN FÍSICA:
MEDIDAS:
ESTADO FÍSICO:



AJFC 0320
Busto en pedestal con musa y leyenda
Blanco y negro. Sin negativo. Montado sobre
cartón.
27x19. MEDIDAS DE LA BASE: 31x25
Bueno.

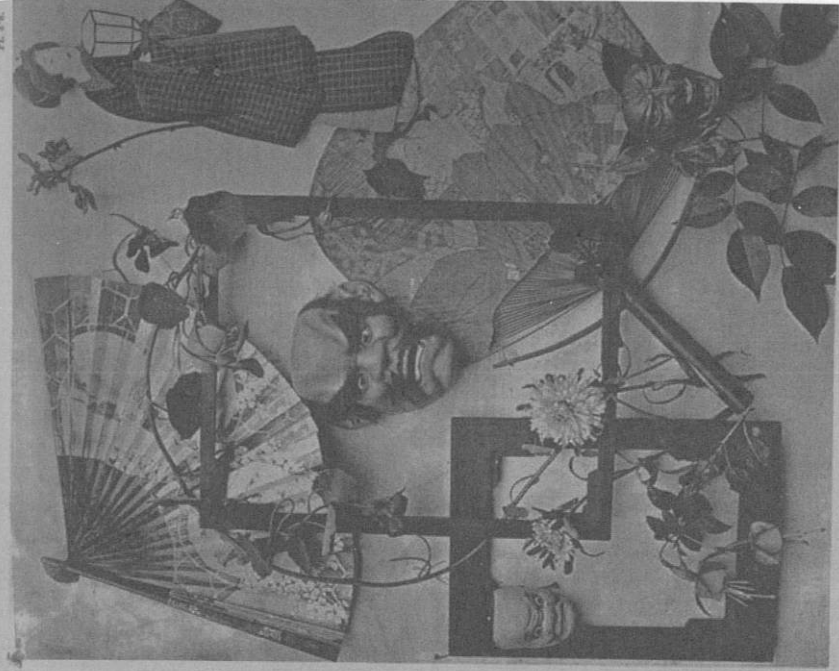
CLASIFICACIÓN:
TÍTULO:
DESCRIPCIÓN FÍSICA:
MEDIDAS:
ESTADO FÍSICO:



AJFC 0347
Adiós
Blanco y negro. Sin negativo. Montada sobre
cartón.
26x26. MEDIDAS DE LA BASE: 53x35.
Bueno.

CLASIFICACIÓN:
TÍTULO:
DESCRIPCIÓN FÍSICA:
MEDIDAS:
ESTADO FÍSICO:

PL. 14.



Retrato Japonés

Modelo: Sr. Juan de la Cruz



© 1914, E. J. Kelly, Phoenix, Arizona, U.S.A. - From the "The Art of the Still Life" by W. J. Kelly

CLASIFICACIÓN: AJFC 0392 SIN CLASIFICACIÓN



CLASIFICACIÓN:
AJFC 0398
SIN CLASIFICACIÓN



AJFC 0433

Niño con disfraz
París

Bianco y negro. Sin negativo.

24x18.

Mutilada de la esquina con restos de pegamento.
Niño disfrazado con corona de laurel y uvas.

CLASIFICACIÓN:

TÍTULO:

LUGAR:

DESCRIPCIÓN FÍSICA:

MEDIDAS:

ESTADO FÍSICO:

NOTAS:

LA POLÍTICA DEL *BUEN VECINO* Y LA INFLUENCIA CULTURAL

DE ESTADOS UNIDOS EN AMÉRICA LATINA

Jonatas Pinto Lima¹

*Historiador egresado de la Universidad
Federal de Viçosa-MG-Brasil*

Guilherme Augusto do
Nascimento e Silva²

*Historiador egresado de la Universidad de
Federal de Viçosa-MG-Brasil*

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar la fuerza de la influencia cultural de los Estados Unidos en los países latinoamericanos enfocándonos principalmente en la política del *buen vecino*, creada por F. D. Roosevelt, en la primera mitad de la década de 1930. Nuestro estudio comienza con la creación de la *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA)* -más tarde llamada *Office of Inter-American Affairs (OLAA)* - en español Oficina de Asuntos Interamericanos -en agosto de 1940. Nos centraremos en la influencia ejercida por este cuerpo en la producción y exhibición de películas en los países latinoamericanos, además de examinar otros aspectos de la influencia de la cultura estadounidense en esos países, tales como radio, música, literatura y fotografía. El artícu-

1 Historiador egresado de la Universidade Federal de Viçosa
- MG- Brasil

2 Historiador egresado de la Universidade Federal de Viçosa
- MG- Brasil

lo tiene una profundización en la influencia de los Estados Unidos en el Brasil, pero no olvidamos a los demás países de Latinoamérica en este análisis.

Palabras clave: Política del Buen Vecino, la influencia cultural, América Latina, Estados Unidos de América.

“Las tácticas de cooperación y amistad generan una más eficiente intervención que las amenazas e invasión por armas”.³

I. Introducción

El objetivo de este estudio es analizar la fuerza de la influencia cultural de los Estados Unidos en los países latinoamericanos, centrándonos en la política del *buen vecino*, creado por F. D. Roosevelt, en la primera mitad de la década de 1930. Vamos a empezar nuestro análisis con la creación del Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) -más tarde llamada Office of Inter-American Affairs (OIAA)- en agosto del año 1940, la agencia utilizada por el gobierno de los Estados Unidos con la intención de implantar el “american way of life” en América Latina como medio para reducir la influencia de los países del Eje en el mismo continente, además de consolidar su dominio político y los beneficios económicos.

Centraremos nuestro análisis en la influencia ejercida por este organismo en la producción y exhibición de películas en los países latinoamericanos, además de evaluar

otros aspectos de la invasión de la cultura estadounidense en esos países, tales como en el radio, la música, la literatura y la fotografía, haciendo hincapié siempre en que la penetración cultural cambió a manera de hacer arte en toda América Latina, además de reinventar los valores de la vida social y simbólica de las poblaciones de estos países.⁴

No hay que olvidar que las élites de los países latinoamericanos apoyaron dicha penetración cultural a través de la aceptación de esta iniciativa para satisfacer sus intereses, los cuales estaban, a menudo, más directamente vinculados con los Estados Unidos.

II. La Política del Buen Vecino

Después de la caída de la bolsa de Nueva York en 1929 y el comienzo de la Gran Depresión, los Estados Unidos pasaron por diversos problemas internos, y necesitaban cambiar sus tácticas de dominio en América Latina. La Doctrina Monroe y su corolario⁵ provocó que éstas fueran repudiadas a principios de 1930, ya que se consideraron prácticas agresivas y perjudiciales para la imagen del país frente a la comunidad internacional. Después de ser elegido presidente de los Estados Unidos en 1932, Franklin D. Roosevelt creó la política

³ Divine, Robert A. *América – Passado e Presente*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1992. P. 590 “traducción libre”.

⁴ Catani, Afrânio Mendes e OROZ, Sílvia. “Indústria cinematográfica na América Latina: Um Paradigma Modernidade. In: BESSONE, Tânia M. T. E QUEIROZ & Tereza Aline P.(orgs). *América Latina: Imagens, Imaginação e Imaginário*. São Paulo: EDUSP, 1997. P. 309

⁵ Ayerbe, Luis Fernando. A Reinvenção da Doutrina Monroe: determinismo cultural e política externa de Estados Unidos pós 11-09. Disponível em <http://www.santiagodantassp.locaweb.com.br/br/arquivos/nucleos/artigos/Ayerbe1.pdf>.

del *buen vecino*, que tiene por precepto la mejora de las relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos y los países de Latinoamérica. Para la realización de esta mejora la no intervención militar era un precepto y “entre otras cosas, retiraron los marines de los países centroamericanos”⁶, esta política tenía como intención crear formas más sutiles y eficaces para lograr sus objetivos en los países latinoamericanos, para la mejora de las relaciones diplomáticas con ellos.

Esta política se basa en el principio del panamericanismo, la perspectiva de una América como la tierra de la libertad y la idea de una comunidad americana de naciones que provocaría la creación de una “solidaridad” continental. “Aquellos años de 1933 a 1945 representaron para América Latina, en todas las esferas de las relaciones hemisféricas, su inserción pasiva en la política del *buen vecino*”.⁷ Esta política de Estados Unidos se basaba en influenciar culturalmente a los países de América Latina, exportando el “american way of life”.

En este contexto, los brasileños han aprendido a reemplazar los jugos de frutas tropicales que estaban en todas las mesas, por una bebida de sabor extraño y artificial llamada Coca-Cola. También comenzaron a cambiar helado hecho en pequeñas tiendas por uno hecho en la industria y de marca Kibon, producida por una empresa que se había trasladado rápidamente de Asia, el efecto de la guerra. Ellos aprendieron a masticar goma

de mascar llamado goma chicle y se incorporaron nuevas palabras que fueron integradas en su lenguaje escrito. Ellos comenzaron a escuchar el fox-trot, el jazz, y el boogie-woogie, entre otros ritmos, observaban ahora también mucho más películas producidas en Hollywood. Comenzaron a volar en las alas de Panamericana, dejando atrás los “aviones” de la Lati y de la Cóndor.⁸

Los Estados Unidos usarían esta nueva forma de vida para obtener los mayores beneficios económicos y aumentar su influencia política. Además del alcance cultural que prometía proyectar,

[...] tenía el interés manifestado por parte del Departamento de Estado de los Estados Unidos para consolidar la presencia de Norteamérica en América Latina a través de los acuerdos comerciales, los planes para la cooperación internacional y, por último, alianzas políticas que garantizaran la hegemonía de Estados Unidos en la región.⁹

Surge de esta manera no el imperialismo en sus formas tradicionales, sino un imperialismo cultural.

III. La influencia cultural de Estados Unidos

A través de la acción del OCIAA, los Estados Unidos trataron de fomentar un intercambio cultural con los países de América Latina con el fin de imponer la ideología y la cultura estadounidense, y así crear un sentimiento de “solidaridad” continental en la América. Esta agencia gubernamental trabajó en varias áreas a través de distintas coordinaciones

6 Feres Jr., João. Resenha de “Beneath The United States”, De Lars Schoultz. Revista de Sociologia e Política, n° 13, Nov. 1999. P. 185

7 Machado, Ronaldo. Entre o centro e a periferia: Érico Veríssimo nos Estados Unidos, 1944. VI Encontro do “Brazilianisten-Gruppe in der ADLAF, Berlín, 2004. P.1

8 Mauad, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941- 1942). Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 25, n° 49, junho de 2005p.49 “traducción libre”.

9 Ibidem p. 46 “traducción libre”.

como: comunicaciones, relaciones culturales, sanitarias y de negocios, finanzas, y sus respectivas subdivisiones. La acción ideológica del OCIAA tenía por objetivo la incorporación de los países latinoamericanos en el discurso político de Estados Unidos de la libertad y la democracia, porque este país veía que el resto del continente tenía la posibilidad de proliferar en las prácticas políticas de tendencias fascistas. Nosotros enfatizamos también que el discurso estadounidense estaba inmerso en la doctrina del destino manifiesto¹⁰.

[...] Que ve a América del Norte como un lugar de perfección y entiende su intervención en otras regiones, tales como tratar de ampliar esa perfección. Los pilares de este sueño de la perfectibilidad son la democracia y la libertad que se introduciría en la homogeneización cultural, como un producto más para ser consumido.

El OCIAA, a través de acuerdos con las instituciones culturales de Norteamérica, inició un programa de intercambio cultural con los países de América Latina a través de becas de estudios para artistas, la promoción de exposiciones de arte y festivales de música de América Latina en lugares como el Museo de Arte Moderno de Nueva York.¹¹ Durante este proceso se da la visita del escultor americano Jo Davidson a América Latina con el fin de tallar bustos de presidentes de varios países del continente. También Walt Disney, patrocina-

nado por este programa, crea el personaje Zé Carioca, un amigo brasileño del Pato Donald, que representa las relaciones de buena vecindad entre Brasil y los Estados Unidos. Gerson Moura, en el "Tío Sam llega a Brasil", dice:

Zé Carioca, es locuaz, inteligente y fan de Donald, se siente un inmenso "nice to meet", un representante del Tío Sam y luego lo invita a conocer las bellezas y encantos de Brasil. "Brasileiramente", tomase íntimo de Donald - cuando llega, Zé Carioca le da un fuerte abrazo - que acepta la oferta y va a visitar a Brasil¹²

En el mismo contexto, Erico Verissimo es invitado a ser maestro de un curso de literatura brasileña en la Universidad de California, Berkeley. De acuerdo con Ronaldo Machado, Verissimo, en la enseñanza del curso, se enfoca en la diversidad de la cultura brasileña como un apoyo al diálogo Interamericano, pero sin ceder a los intereses de la hegemonía económica y cultural de los Estados Unidos. Verissimo abogó por un intercambio cultural beneficioso para ambas partes, sin la imposición de los Estados Unidos. Sin embargo un invitado oficial del Departamento de Estado de Estados Unidos criticó la visión estereotipada de Brasil que hay en los Estados Unidos, creada y expandida principalmente por Hollywood. En este curso, el autor afirmó a la literatura brasileña como un medio de construcción de la identidad nacional, el objetivo fue demostrar que el Brasil tenía mucho que ofrecer en el diálogo panamericano, "haciendo el equilibrio entre el materialismo de los Estados Unidos con el carácter más humano del brasileño".¹³

10 Acerca de la Doctrina del Destino Manifiesto y la política estadounidense ver, Donoghue, D. "Os verdadeiros sentimentos da América", pág. 216-32, y CHACE, J. "Sonhos de perfectibilidade: a excepcionalidade americana e a busca de uma política externa mora, p. 233-44, En: Donoghue, D. et al.; América em teoria. Rio de Enero: Forense de la Universidad, 1993. "traducción libre".

11 Mauad. *Op cit* p.48

12 Moura, Gerson. Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1988.p.78 "traducción libre".

13 Machado. *Op. Cit* . p.2 (traducción libre)

IV. Radio

La radio tuvo una gran importancia para la población de América Latina, ya que desde la década de 1920 se registró un número creciente de personas que este medio de comunicación obtuvo. La radio, como medio de comunicación (*mass media*), se consolidó en los años 1930 a 1940. Así, Estados Unidos vio en ésta una gran oportunidad de medios para difundir su ideología, con “la intención de ganarse a la opinión pública, influir en ella, y si es posible, manejarla”.¹⁴

El paquete ideológico-cultural llevado de los Estados Unidos a América Latina fue una nueva forma de hacer el periodismo de radio a través de *Reporter Esso*, que fue transmitido a muchos países latinos.¹⁵ Este periodismo de radio se caracterizó por la aparición de modelos con apariencia de objetividad, la imparcialidad y la exactitud, texto breve, directo y vibrante, la puntualidad, el sentido del tiempo exacto de cada historia; que contrastaba con los diarios hablados de largo de la época. Así, este modo de noticias influyó en la forma de hacer periodismo radiofónico, y en la implementación de varias técnicas que empezaron a utilizar en América Latina.

El control de la noticia era casi completa, los propios productores y editores se hicieron car-

go del bloque de noticias “dudosas”. Las normas fueron establecidas en el Manual de Producción *Reporter Esso* las cuales no eran imparciales, como aparentaban, actuando como una fuerza con capacidad de limitar la información para evitar que los intereses contrapuestos de la empresa de noticias fueran expuestos.¹⁶

Además de esta influencia en lo profesional, el *Reporter Esso* afectó las disputas políticas, ideológicas y culturales del continente durante este período. *Reporter Esso* difundió los ideales de los Aliados contra el nazi-fascismo, a través de su conexión con el OCIAA haciendo despertar el sentimiento de defensa de la patria, y a condenar la acción del Eje y de apoyo a la libertad. Utilizaba noticias de recursos retóricos para manipular las noticias y ganarse a la opinión pública, poniendo adjetivos de evaluación para los aliados y haciendo un insulto a los enemigos.

El ejemplo de Brasil es importante para entender la magnitud de la capacidad de manipulación de la opinión pública por este *Reporter Esso*. En el momento en que el presidente Vargas decidió apoyar a los Aliados en la Segunda Guerra, en 1942, “no hubo ninguna sorpresa de la población, porque había una especie de consenso en la opinión pública de que este fue la mejor decisión”.¹⁷

El *Reporter Esso* estuvo implícito en todas las formas de penetración cultural estadounidense y también contribuyó a la propagación del estilo de vida americano y de la ideología de los países capitalistas en la que trabajaba. Sus anuncios alentaban la compra de varios

14 Klockner, Luciano. O Repórter Esso e a Globalização: a produção de sentido no primeiro noticiário radiofônico mundial. Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação. Campo Grande-MS, set. 2001. São Paulo: INTERCOM, 2001. Disponível em: <http://repositorio.portcom.org.br/dspace/handle/1904/4602>.

15 Argentina, Brasil, Costa Rica, Cuba, Nicaragua, Panamá, República Dominicana, Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Perú, Chile y Uruguay. (Klökner, 2001, p. 5)

16 Klockner, Op. Cit 15 “traducción libre”.

17 Ibidem p.15 “traducción libre”.

bienes, haciendo la estimulación de la “nor-teamericanización” del continente. “Y junto con un resumen de noticias, vino la goma de mascar, Coca-Cola, los cómics y una serie de hábitos de los estadounidenses”.¹⁸

Ⅴ Música

La música fue una producción cultural fuertemente influenciada por los Estados Unidos causando una desnacionalización, tanto de las letras, cuanto de los ritmos de los países de América Latina. Tómese en cuenta que tuvo un gran poder la política del *buen vecino* en la producción musical de los países latinoamericanos, principalmente de la década de 1940.

Este poder de las referencias a la música de los Estados Unidos se ejerce más en cuanto al acceso a la industria de la música. Los medios de producción y distribución musical en Brasil fueron controlados por el Estado por la acción de la DIP (Departamento de Prensa y Propaganda), asociado con el OCIAA. Sólo tenía espacio en el mercado de la música un tipo de canción “sostificada”, con la armónica y lingüística dada, por una “demanda global”. Este estilo musical la Bossa Nova fue influenciada por los arreglos de jazz, la temática lírica, no contaba más con modismos y perdió el carácter de regionalismo, con temáticas que son ideológicamente impuestas.¹⁹

De acuerdo con el OCIAA el DIP actuó para promover la interacción cultural entre Estados Unidos y Brasil, este último haciendo la difusión cultural a través de la música, que es un importante “instrumento de difusión cultural y del turismo en el país, teniendo peso en la construcción de una imagen de Brasil en el extranjero”.²⁰

Ocurrió en Brasil un proceso de internacionalización de la samba que dejó “a Favela”²¹ para ser consumida por las élites. Esta influencia fue notable, y tuvo consecuencias para varios movimientos más tarde en la música brasileña, como la Bossa Nova y la Tropicalia.

También hubo una interacción entre el cine y la música en los países latinoamericanos por ejemplo Brasil y Argentina, con el advenimiento del cine con sonido. En estos países, bandas sonoras y canciones de las películas de Hollywood influyeron fuertemente en los compositores de la música, siendo una referencia permanente para sus composiciones, lo que muestra gran influencia de OCIAA que provocó la desnacionalización de la música latinoamericana.²²

Un ejemplo de la política del *buen vecino* se refiere al poder del gobierno de los Estados Unidos en unirse con corporaciones en su programa para influenciar a todo el continente para promover también el “american way of life”. La Coca-Cola fue una de estas

¹⁸ Ibidem. p. 16 “traducción libre”.

¹⁹ Vicente, Eduardo. A Música Popular sob o Estado Novo (1937-1945). Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq apresentado na Universidade de Campinas (UNICAMP) em Janeiro de 1994. São Paulo, março de 2006. Disponível em: http://www.multirio.rj.gov.br/seculo21/pdf/samba/estado_novo_ok.pdf.

²⁰ Ibidem. p.8 “traducción libre”.

²¹ Favela son los barrios más pobres de Brasil que en las ciudades grandes llegan a tener 250.000 habitantes, son en las favelas que se encuentran los narco traficantes de Río de Janeiro.

²² Vicente, *Op. Cit.* p. 15

empresas que inició una propaganda masiva en Brasil. Entre otras cosas, patrocinó el programa "Um Milhão de Melodias" en la Radio Nacional.²³ Su objetivo era transmitir música brasileña con influencias de las armonías del jazz, como se describió anteriormente, con las letras sin modismos y las líneas melódicas con mucha referencia en el jazz de los Estados Unidos.

VI. Fotografía

La fotografía fue otro de los medios encaminados a crear esta sensación de comunidad e integración de las Américas. El OCIAA estaba dispuesto a patrocinar a fotógrafos norteamericanos en viajes a países de América Latina para tomar fotos que crearan una imagen positiva de estos países, como muestra de progreso y desarrollo, y también para otorgar un sentido de homogeneidad a los países sin contradicciones.

Ana María Mauad analiza el papel de Genevieve Naylor, contratada por OCIAA para hacer este tipo de trabajos fotográficos en Brasil. La autora sostiene que a diferencia de los deseos de OCIAA y también los del DIP (Departamento de Prensa y Propaganda), Genevieve no siguió el protocolo del OCIAA para la creación de una imagen simplista y estereotipada del Brasil. La fotógrafa trató de capturar la espontaneidad y la sencillez del pueblo brasileño y no las frutas en la cabeza de Carmen Miranda y las playas del Río de Janeiro imágenes comunes del Brasil en el Estados Unidos en la época. El DIP inten-

taba hacer una imagen de homogeneidad de Brasil y la fotógrafa no intentó hacer fotos del estereotipo sino fotos que exponían la heterogeneidad del país, poniendo de relieve las contradicciones entre lo tradicional y lo moderno.

Con este ejemplo se observa que el OCIAA no controlaba totalmente las decisiones de sus empleados para que éstos crearan una imagen estereotipada y homogénea de los latinoamericanos para el público estadounidense.

A su vez, la fotografía tuvo un gran impacto en el continente americano debido principalmente a la inserción de las revistas de Estados Unidos en el mercado de publicación, como las revistas *Time*, *Life* y *Seleções Reader's Digest*, que estaban llenas de fotografías de los Estados Unidos deleitando a los lectores del resto del continente. En este contexto, se produjo la difusión del *american way of life* a través de este tipo de revistas y fotografías. Dichas revistas también ayudaron al logro de otros objetivos de la política del *buen vecino* como la neutralización de la influencia del Eje en América Latina.

VII. Cine

Las películas fueron una de las principales armas de lo OCIAA, y por lo tanto del gobierno de Estados Unidos, para publicar y difundir sus ideologías en América Latina en un intento de crear esta "sensación" pan-americanista. El OCIAA invirtió gran parte de sus recursos en las películas en cuestión. Se asoció con los estudios de Hollywood y también realizó inversiones paralelas en la producción de pelí-

23 Ibidem . p. 22



culas documentales para desarrollar una imagen positiva de los latinoamericanos en los Estados Unidos. El objetivo de la agencia era tratar de crear una solidaridad panamericana en la población de los Estados Unidos, “haciendo disponible para el público norteamericano un creciente número de películas que dirigió para describir las costumbres, estilos de vida, tradiciones, hábitos, educación, ciencia y arte de otras repúblicas americanas”.²⁴

La inversión también se hacía en sentido inverso: la distribución de películas documentales de los Estados Unidos en países de América Latina transmitió la imagen del país como un modelo a seguir. “En la evaluación de lo OCIAA, la gran inversión en la producción cinematográfica estaba relacionada con la capacidad de este medio para llegar a grandes audiencias, especialmente en el caso de América Latina, donde gran parte de la audiencia era analfabeta”.²⁵ A *Motion Picture Division* (MPD) fue la división a cargo de este trabajo en OCIAA. Esta división hacía el trabajo de doblaje de películas al portugués y al castellano, y manejaba la distribución de películas en las repúblicas americanas. También produjo cineperiódicos, donde versaban noticias sobre la participación de los aliados en la guerra, con la intención de ganar apoyo público para la causa aliada. Había que proyectar una amplia distribución de películas, para lo cual contaban con la provisión de una flota de 200 camiones para desplazarse por las ciudades de los países de América Latina. El objetivo era llegar a las personas normales que muchas veces eran ex-

cluidos de este tipo de medios, y lograr la ampliación de la esfera de influencia ideológica de los Estados Unidos.

La invasión masiva de producciones de Hollywood, en gran parte financiada por el OCIAA, transformó la manera de hacer cine en los países de América Latina, entrando en nuevos temas y nuevas técnicas cinematográficas, y que influyeron en consecuencia, en la transformación del gusto del público. Al crear una industria del cine en estos países eliminando producciones nacionales, se hizo de manera más casera, autónoma y creativa. México y Argentina, que exportaban películas a los países de habla española, experimentó una disminución en sus exportaciones con la entrada de las producciones de los Estados Unidos en el mercado.²⁶ Se produjo de esta manera un deterioro en la calidad de las producciones, porque estos países no fueron capaces de evitar el nuevo modelo de producción.

Las películas de Hollywood financiadas por el OCIAA y exportadas al resto del continente americano evitaban la exposición de las instituciones y costumbres norteamericanas que podrían ser mal vistas por los latinoamericanos, como la discriminación racial y el destierro de bandidos mexicanos, por ejemplo, bastante común en películas de Hollywood anteriormente. En estas películas se hallaba el carácter de propagación político-ideológico, dirigido a la dominación y el control del continente.

26 Catani, Afrânio Mendes e OROZ, Sílvia. “Indústria cinematográfica na América Latina: Um Paradigma Modernidade. In: BESSONE, Tânia M. T. E QUEIROZ & Tereza Aline P.(orgs). América Latina: Imagens, Imaginação e Imaginário. São Paulo: EDUSP, 1997. P.310

24 Mauad, Op. Cit. P. 58 “traducción libre”.

25 Mauad. Loc. cit



VII. Conclusión

Teniendo en cuenta los múltiples aspectos sobre la acción cultural de la política del *buen vecino* que aquí tratamos, se hace evidente la extensión del programa de dominación del continente que, en una forma u otra, sigue siendo una extensión de la Doctrina Monroe.

Nos damos cuenta que este programa fue un éxito y logró la mayoría de los objetivos previstos, tales como la erradicación de la influencia nazi-fascista en el continente y la implementación de los hábitos de los Estados Unidos en las mentes de las poblaciones latinoamericanas. Pero a pesar de este éxito, no podemos decir que las características culturales nacionales fueron dañadas por completo. Lo que sucedió fue una fusión entre las características nacionales y las de los Estados Unidos, haciendo la creación de nuevas formas de expresión cultural.

Referencias

Ayerbe, Luis Fernando. A Reinvenção da Doutrina Monroe: determinismo cultural e política externa de Estados Unidos pós 11-09. Disponible en:

<http://www.santiagodantassp.locaweb.com.br/br/arquivos/nucleos/artigos/Ayerbe1.pdf>.

Catani, Afrânio Mendes e OROZ, Silvia. "Indústria cinematográfica na América Latina: Um Paradigma Modernidade. In: BESSONE, Tânia M. T. E QUEIROZ & Tereza Aline P.(orgs). *América Latina: Imagens, Imaginação e Imaginário*. São Paulo: EDUSP, 1997.

Divine, Robert A. *América – Passado e Presente*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1992.

Feres Jr., João. Resenha de "BENEATH THE UNITED STATES", DE LARS

Schultz. *Revista de Sociologia e Política*, nº 13, Nov. 1999.

Klockner, Luciano. O Repórter Esso e a Globalização: a produção de sentido no primeiro noticiário radiofônico mundial. *Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação*. Campo Grande-MS, set. 2001. São Paulo: INTERCOM, 2001. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/4602>.

Machado, Ronaldo. Entre o centro e a periferia: Érico Veríssimo nos Estados Unidos, 1944. *VI Encontro do "Brasilianisten-Gruppe in der ADLAF*, Berlim, 2004.

Mauad, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941- 1942). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, nº 49, junho de 2005.

Moura, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Vicente, Eduardo. *A Música Popular sob o Estado Novo (1937-1945)*. Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq Apresentado en la Universidad de

Campinas (UNICAMP) em Janeiro de 1994. São Paulo, março de 2006. Disponible en: http://www.multirio.rj.gov.br/seculo21/pdf/samba/estado_novo_ok.pdf.

Winks, Robin W. "O imperialismo". In: WOODWARD, C. (org.). *Ensaio comparativos sobre a História Americana*. São Paulo: Cultrix, 1972.

RAFAEL ARELLANO VALLE

“UN GOBERNANTE ENTRE DOS ÉPOCAS”¹

Andrés Reyes Rodríguez

*Profesor investigador del Departamento
de Historia, UAA*

Introducción

Rafael Arellano Valle fue electo gobernador constitucional en 1920 para un período de cuatro años. Llegó a la titularidad del Ejecutivo Estatal y lo hizo con credenciales que lo identificaban claramente como un hombre del porfiriato. Fue también el único gobernante de la tercera década del siglo XX que subsistió un período completo, pese a que ejerció el poder en un contexto político que se alejaba del régimen porfirista, y paulatinamente se constituía en uno de tinte revolucionario.

Las características de este momento histórico y las personales de Arellano Valle sugieren algunas preguntas básicas que le dan sentido a este trabajo: ¿Por qué no se ha estudiado antes la trayectoria de este político, y porque ahora sí interesa? Y ¿bajo qué condiciones políticas del contexto nacional se integraron las nuevas clases políticas locales de la posrevolución? Y en el caso específico de Aguascalientes, ¿cómo subsistió un gobernante de origen porfiriano y católico en el marco de un contexto claramente revolucionario? ¿Cómo gobernó Rafael Arellano Valle

¹ Texto presentado en el III-Seminario de Historia Regional. Aguascalientes, 2010

y qué decisiones tomó en el ejercicio cotidiano de la administración pública? ¿Quiénes son sus principales aliados y quiénes los enemigos más evidentes?

En suma, es de gran importancia saber cómo gobernaba cotidianamente un político porfirista en el contexto de un poderoso contrapeso revolucionario, cómo logra defender su proyecto político y en qué terrenos cedió a la inercia de un nuevo régimen.

El estudio sobre la administración gubernamental de Rafael Arellano Valle durante los años 1920-1924 plantea un problema de conocimiento que intenta resolver un dilema al que se ha enfrentado solamente con herramientas ideológicas que ubican a los actores políticos de esa época como revolucionarios o antirrevolucionarios, sin observar el desempeño propiamente administrativo.

Abordar esta dimensión demostrará que, independientemente de las preferencias políticas, existía el reto logístico de eficacia administrativa, es decir, el uso inteligente de los presupuestos, la elección de la obra pública apropiada y la forma de organización deseable para impulsar el desarrollo del estado.

Los trabajos que han incursionado en este mismo período han pasado de largo el desempeño gubernamental de Arellano, entre ellos se encuentran las aportaciones de Enrique Rodríguez Varela en un capítulo del libro denominado *La Revolución* (Gómez: 1988), texto en el que da prioridad a los acontecimientos armados y políticos de Aguascalientes hasta antes de la toma de posesión de Arellano sin considerar los hechos ocurridos con este gobernante.

Por otra parte, la historiadora Beatriz Rojas Nieto en *La Destrucción de la Hacienda en Aguascalientes* (Rojas: 1981) enfatiza el reparto agrario y la defensa de la propiedad privada sin tener presente el ejercicio administrativo del citado gobernante. En este sentido, se puede verificar el estudio de Salvador Camacho Sandoval en *Entre la Ideología y la fe* (Camacho: 1991), un texto que trata brevemente este periodo con la idea de reconstruir pasajes de la vida educativa en el estado.

Esta mirada hacia la educación se repite con una mayor amplitud en *Vaivenes de Utopía*, libro en dos tomos elaborado por Yolanda Padilla y Camacho (Padilla y Camacho: 1997), una amplitud que se mantiene en el horizonte panorámico sin profundizar en el periodo ni el gobernante en cuestión. Finalmente, existe el texto denominado *El Catolicismo Social* elaborado por Padilla Rangel, lugar en el que concentra su mirada en las organizaciones religiosas y el movimiento cristero.

Cabe recalcar que el estudio del período gubernamental de Arellano se ha abordado de manera general y, por tanto, necesita una reconsideración política y en especial de un estudio sobre el desempeño administrativo.

El cuerpo del trabajo se compone en primer lugar de un apunte contextual en el estado en la década de los años veinte. En segundo lugar expone a detalle la administración pública en materia de obra pública, hacienda, educación, salud y beneficencia pública. En un tercer apartado muestra detalles sobre la vida política y en especial, el tipo de relación que tuvo con su propio partido, el Partido Nacional Republicano, y con las diversas orga-

nizaciones agraristas y obreras en el momento del reparto agrario y, sobre todo, en el de la elección de autoridades.

Al final del documento se enumeran algunas conclusiones. La primera de ellas sostiene que en la historia local no era importante saber detalles de Rafael Arellano Valle dado que formaba parte de una historia ajena o al menos distante de la historia oficial y, por tanto, contraria a la clase política de la revolución institucionalizada. En segundo lugar, Arellano resultó electo y persistió en la gubernatura de Aguascalientes gracias a la solicitud expresa del general Álvaro Obregón.

El trabajo que aquí se presenta también permite concluir que Arellano sobrevivió en la gubernatura por formar parte de una élite política porfiriana que no perdió la totalidad de sus privilegios en la etapa posrevolucionaria y por gozar de un prestigio familiar de honestidad y eficacia.

1. *La constitución de una nueva clase política*

Luego de que pasó la fase más violenta de la Revolución, el escenario local contaba con una economía sustentada en la industria ferroviaria y en la estructura comercial. De esta manera se puso en marcha la reforma agraria sin la aceptación total de los hacendados locales, la cual, pese a las resistencias, nunca culminó en nuevo periodo de violencia armada.

El fin de una época y el arranque de otra integró dos lógicas en aparente contradicción que finalmente lograron fusionarse para dar paso a una dirigencia política *sui generis* que

adoptó esquemas institucionales, sin renunciar del todo a la cultura caudillista. En la década de los veinte cambió el rostro de la élite política y lo hizo con muchas irregularidades.

Fue un momento en el que hubo en Aguascalientes 21 gobernadores con quince interinatos y dos gobernadores sustitutos, prueba de la inestabilidad política que había en esos momentos.

En la lista de los presidentes municipales de Aguascalientes para ésta década se puede ver un comportamiento cambiante, similar al de los gobernadores del estado, producto de las diferencias de la élite y del recambio que nació del movimiento revolucionario. Basta con tomar en cuenta que entre 1919 y 1929 hubo para la ciudad capital 34 presidentes municipales, es decir, a razón de tres por año.

Fue una etapa de desarrollo institucional políticamente irregular, en el que se impuso el poder de la federación sobre el ámbito local, una etapa en la que varias haciendas fueron desarticuladas y donde se llevó a cabo un reparto agrario apenas superado por Lázaro Cárdenas.²

De forma particular, entre 1920 y 1924 fue un periodo de la historia local que se distinguió por el dominio de la clase política del porfirato. Las características son simples y categóricas:

2 De la primera etapa se pueden consultar las magnitudes del reparto de tierra en Rojas Nieto Beatriz, *La Destrucción de la Hacienda en Aguascalientes, 1910-1931*, El Colegio de Michoacán. Zamora, México, 1981 (1981) p. 127; y Camacho Sandoval, Salvador (1991), *Controversia educativa entre la ideología y la fe. La educación socialista en la historia de Aguascalientes. 1876-1940*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Regiones.

Obregón tuvo una clara mayoría de votos de la elección presidencial en Aguascalientes.

Rafael Arellano Valle, hacendado porfirista, ganó en 1920 la gubernatura al militar revolucionario Martín Triana. Arellano completó todo el periodo oficial en la titularidad del Ejecutivo 1920-1924.

Es en este contexto de lucha contra el antiguo régimen y de pugnas internas de la nueva clase gobernante que se explica la naturaleza cambiante y conflictiva del sistema electoral local, junto a los cambios en la tenencia de la tierra, la consolidación de la industria ferroviaria y el impulso de la pequeña propiedad. La Revolución Mexicana trajo consigo cambios relevantes en la élite política local.

El desempeño gubernamental de Rafael Arellano Valle demuestra que los tiempos históricos no se interrumpen de forma tajante, y la actuación individual de los dirigentes políticos no fue un resultado automático de las convicciones ideológicas.

Rafael Arellano Valle

La vida de Rafael Arellano Valle es prácticamente desconocida. Unos cuantos saben que fue gobernador de Aguascalientes y propietario de la hacienda *La Punta*. Otros confunden su trayectoria y nombre con los de su padre, el señor Rafael Arellano Ruiz Esparza. Otros más saben de su existencia porque alguna calle o escuela lleva su nombre.

Rafael Arellano nació en la ciudad de Aguascalientes el 26 de febrero de 1872 en el número 5 de la calle de San Diego, hoy Francisco de Rivero y Gutiérrez. Murió en la ciudad de México el 25 de marzo de 1946 a la

edad de 74 años. Sus padres fueron D. Rafael Arellano Ruiz de Esparza y Dña. Josefa del Valle.³

Realizó sus estudios elementales en la Escuela de *Celso Bernal* de la ciudad de Aguascalientes para, más tarde, trasladarse a la ciudad de México donde efectuó estudios de Secundaria y Bachillerato en el Liceo *Fournier*.

En 1899 contrajo matrimonio eclesiástico con la señorita Josefina Guinchard, en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Aguascalientes. De este vínculo tuvieron dos hijos gemelos, Rafael y Gabriel, que nacieron el 19 y 20 de abril de 1901.

Antes de ser gobernador de Aguascalientes fue Diputado local en 1912 y Gobernador interino en diciembre de 1913. Viajó por gran parte del país y visitó los Estados Unidos, Europa y parte de Asia y Africa.

Arellano procedía de una familia con antecedentes políticos claros. Su padre había sido gobernador de Aguascalientes en 1881 y 1895. En el primer caso Ruiz Esparza contendió con Ignacio N. Marín con una candidatura sin partido aunque tenía cercanía con Miguel Velázquez de León.⁴

Finalmente intervino con el apoyo del Círculo Electoral Independiente que presuntamente representaba a *todas las clases sociales útiles*. Para el historiador Jesús Gómez,

3 Varios de los datos aquí descritos fueron tomados de Vela Salas, José T. *Síntesis biográfica de Don Rafael Arellano Valle. Gobernador de Aguascalientes*. Mecanoscrito. Sin fecha.

4 Para mayores datos ver Gómez Serrano Jesús, *Aguascalientes en la historia 1786-1920, un pueblo en busca de identidad*, Tomo I Vol II, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, México 1988. p.412-415

Arellano Ruíz Esparza fue un político que aprovechó la fama que tenía de hombre recto y eficaz.

Arellano (Ruiz Esparza) dada su popularidad y fama de hombre recto, era un contrincante digno del mayor respeto... personas provenientes de los más diversos estratos sociales y que por regla se abstendían de participar en política, espontáneamente se dedicaron a hacerle propaganda a la candidatura de Arellano “y esto la robusteció al grado de hacerla incontestable”

Rafael Arellano ganó por un amplio margen las elecciones. Aunque nunca se hicieron públicos los resultados del recuento, se reconoció que don Rafael había “reunido el mayor número de los sufragios”, por lo que el día 13 de junio de 1881 pudo tomar posesión de sus cargo.⁵

En 1895, terminó el mandato de Alejandro Vázquez del Mercado y se proyectaba como sucesor a Antonio Morfín Vargas, un comerciante de la localidad y militante del Partido Liberal, que había criticado públicamente la administración del primero. En respuesta a este antecedente surgió nuevamente la candidatura de Arellano y la encabezó para llegar, con poco esfuerzo, nuevamente a la gubernatura del estado. Nuevamente Gómez Serrano dejó constancia de la naturaleza de este triunfo electoral.

Arellano (Ruiz Esparza) ni siquiera tuvo la necesidad de hacer campaña, pues su indudable popularidad se añadió el hecho de que Morfín prefirió retirarse de la contienda. El 11 de agosto de 1895... se decía “no hubo combate”, que “una sola persona reúne la mayoría de los sufragios” y que esa persona, cuyo nombre era de sobra conocido “arrastra con su prestigio esa voluntad popular

que no es falsa porque es espontánea”. Y en efecto después se sabrá que Arellano obtuvo 14,551 votos nada menos que el 99.6% de los sufragios emitidos.⁶

Como en otras ocasiones, Gómez Serrano reitera el perfil de múltiples virtudes de Arellano Ruíz Esparza afirmando textualmente lo siguiente:

...lo cierto es que a la postre pesaron más los aciertos que los desatinos. Arellano hizo bien uso de su capital político, de su popularidad y su don de gente. No se erigió en dictador ni hizo del gobierno un botín para uso exclusivo de sus amigos. Encabezó una administración honrada, no brillante pero sí eficaz, capaz de resolver problemas y emprender mejoras que quedaron a la vista de todos... en suma puede decirse que Rafael Arellano encabezó durante el cuatrienio de 1895-1899 el gobierno mas querido y respetado de cuantos tuvo Aguascalientes en el Porfiriato.⁷

Esta percepción de Arellano descrita confirma los conceptos esgrimidos por Jesús Bernal Sánchez en *Breves Apuntes Históricos, geográficos y estadísticos del estado de Aguascalientes*, cuando sostiene a la letra que:

...un gobernante modelo y digno que ocupó por dos veces la primera magistratura, supo encaminar su administración por un sendero recto, sin tropezar con ningún obstáculo, sin descuidar la de sus predios rústicos, constantemente atendidos y, en consecuencia florecientes... conquistó inmensas y merecidas simpatías entre todas las clases sociales... con acertados y oportunos acuerdos lo salvo de la lamentable crisis porque atravesaba, llevando a efecto con el excedente de las rentas públicas... realizó mejoras materiales del Teatro Morelos, la

⁵ Gómez Serrano Jesús, *Aguascalientes en la Historia*. Ibid pp. 416-418

⁶ Ver esta cita textual y otros detalles previos en Gómez Serrano Jesús, *Aguascalientes en la historia*. Ibid. pp.427, 428, 430 y 431.

⁷ Gómez Serrano, Jesús. *Aguascalientes en la Historia*. Ibid. Pp. 433

calzada Arellano, las numerosas bancas de hierro, banqueta de cemento, el conveniente adorno de la plaza de la constitución y entubación de las aguas del manantial de Ojocaliente... jamás llegó a percibir ni un solo centavo de la remuneración que les señalaba el presupuesto de egresos.. para socorrer a las familias necesitadas de la ciudad.

Fue un modelo de virtudes cívicas dadas a conocer en las diversas épocas en que desempeño los cargos de diputado en el congreso local, gobernador constitucional en dos periodos, presidente de la junta especial de beneficencia, y otros donde puso en manifiesto no solo sus dote administrativos, si no su acrisolada honra.⁸

En resumen, el padre de Rafael Arellano Valle representaba un papel activo que jugaría permanentemente en su carrera política. Una carrera que todavía en 1911 se encontraba activa al contender contra el maderista Adalberto Fuentes Dávila por la titularidad del Poder Ejecutivo. Finalmente Arellano Ruiz Esparza fue derrotado y pese a ello no perdió su fama de rectitud. Rafael Arellano Valle, su hijo, tendría una primera intervención política apenas unos años después.⁹

Rafael Arellano Valle ganó las elecciones de 1920 y con dicho nombramiento popular fue confirmado legalmente gobernador constitucional del Estado mediante el Decreto numero 204 expedido por la H. Cámara de Diputados el 6 de septiembre del mismo año.

Tomó posesión del cargo el 1º de diciembre sustituyendo a D. Victorino Medina, encargado provisionalmente del gobierno local.

Arellano Valle: un hombre culturalmente inquieto

Considerado por sus amigos y familiares como un hombre afable, honrado y eficaz para resolver problemas, gozó de una amplia cultura para el medio en el que vivía. En su biblioteca personal había textos en español y francés con temas que iban desde los asuntos técnicos hasta los humanistas.

Era un hombre pudiente y culto para su tiempo y el tipo de ciudad en la que vivía. También fue un militante católico que perteneció por muchos años a los Caballeros de Colón, una militancia que no impidió que se enfrentara públicamente al obispo Valdespino por no acatar algunos preceptos de la ley civil.

La actual Alameda es también conocida como *La Calzada Arellano* en honor a la familia Arellano Ruiz Esparza. El nombre de la escuela *Rafael Arellano* fue en honor al mismo y fue inaugurada el 17 de mayo de 1949 por Miguel Alemán Valdez cuando fue presidente de México y J. Jesús M. Rodríguez gobernador del Estado, claro está, con la presencia de sus hijos los señores Rafael y Gabriel Arellano Guinchard.

2. Administración. Prioridades y resistencias

Rafael Arellano gobernó Aguascalientes entre 1920 y 1924. El triunfo electoral parece contradictorio a la lógica política del momento. Recibió la responsabilidad política de

8 Bernal Sánchez Jesús, *Breves Apuntes Históricos geográficos y estadísticos del estado de Aguascalientes*, Filo de Agua, México, 2005. p.44, 45

9 Ver más detalles sobre este momento a Rojas Beatriz, *La Destrucción de la Hacienda en Aguascalientes, 1910-1937*, *Ibid.* p.53, 54 y 55. En este caso es importante tener presente que Rojas Nieto habla de Arellano Valle cuando en realidad se trata de Arellano Ruiz Esparza.

Victoriano Medina quien había cumplido un interinato en 1920 por el triunfo del Plan de Agua Prieta.

La historiadora Beatriz Rojas Nieto observó en este triunfo un instinto democrático de algunos grupos y, paradójicamente, una victoria de la oligarquía.

Un instinto democrático se apoderó de ciertas capas sociales, deseo político de participar en la vida de la ciudad, de dirigirla para evitar que gentes de afuera vinieran a regir los destinos de la región y captar sus intereses para medrar. Los hacendados organizados en bloque, perseveraron, lucharon sin descorazonarse, afectaron ser liberales, fueron maderistas y obregonistas para llegar al poder, y tras diez años de lucha, sentaron a Rafael Arellano Valle en la silla de gobernador; la oligarquía triunfó.¹⁰

La labor administrativa fue intensa y continua. Así lo atestiguan sus informes de gobierno y los archivos de la Secretaría General de Gobierno. En contraste había en ese momento un país todavía inmerso en la inercia de la violencia armada y con una nación en quiebra, y una economía local sustentada en talleres de reparación del ferrocarril y la Gran Fundición Central Mexicana, ambas de capital extranjero. Pese a lo anterior pululaban en el ambiente las gavillas y el desempleo.

Rafael Arellano invirtió tiempo en la organización de los servicios de luz, agua, vigilancia y nomenclatura de calles. Se coordinó con los municipios del interior y los ayudó para que existiera una coordinación y apoyo entre los diferentes cabildos del estado. Com-

plementariamente les envió guardias rurales y alentó proyectos de salud, educación y servicios básicos, como la luz pública, arreglo de plazas y jardines.

Una parte fundamental de su trabajo fueron las decisiones que tomó para incrementar los recursos fiscales. Como es de suponer realizó obra pública como los caminos a Calvillo y San José de Gracia y el acueducto poniente-Arquitos. También tuvo el cuidado de que el estado tuviera abasto suficiente de alimentos.

En materia económica manejó la información generada a nivel federal y promovió censos sobre los recursos humanos y materiales del estado. Rindió informes detallados sobre los impuestos percibidos del comercio, industria, propiedades, hipotecas y servicios públicos. Conocía las capacidades potenciales de planta productiva. El número de trabajadores industriales, los salarios que percibían y las jornadas que realizaban.

Elaboró un diagnóstico de los requerimientos en planta física para la actividad educativa. Alentó la creación de nuevos impuestos como el especial del 20% a la exportación de metales. Fue un intermediario en conflictos laborales con empresas fuertes como la American Smelting y Ferrocarriles. Intentó la construcción de ferrocarril al municipio de Calvillo. Con el apoyo gubernamental, empresas locales importaron material de ferretería y exportaron metales. Arellano promovió una exhibición agrícola e industrial en la Feria de San Marcos.

Además del impulso a la economía local, Arellano fue un gobernante que equilibró el orden público y controló hasta donde le fue posible los brotes de violencia, las revueltas,

¹⁰ Estos detalles se pueden ver en Rojas Beatriz, *La Destrucción de la Hacienda en Aguascalientes, 1910-1931*, El Colegio de Michoacán. Zamora, México, 1981 p.59 y 60

el desorden y la delincuencia. El profesor José T. Vela observó las cosas de esa manera cuando fue plagiado un norteamericano:

El C. Presidente municipal de Asientos con fecha 24 de junio de 1921 comunicó telegráficamente al gobierno que a un kilómetro de esa población, una partida de cinco individuos había plagiado al norteamericano señor Redick R. Moore.

Sin pérdida de tiempo nuestro gobernante envió las fuerzas suficientes de seguridad, no dando tiempo a los malhechores a que se remontaran a las serranías cercanas, siendo batidas y derrotadas de inmediato en el lugar denominado El Cuicillo.

Esta misma celeridad fue repetida en un asalto ocurrido en la zona minera del estado:

El 14 de mayo de 1923, fueron asaltados los empleados de las Compañías Mineras de Asientos y Tepezalá, despojándolos de fuertes cantidades de efectivo, asaltando después las fincas rústicas de Garabato y Loreto. Los hechos no se volvieron a repetir.

Arellano logró controlar una sublevación militar ocurrida durante su mandato:

El 7 de diciembre de 1923 se sublevó el 38 Regimiento de Caballería de guarnición en esta plaza, al mando del Coronel Ramón Benjamín Arnáiz; por la tarde pudo comprobarse que los sublevados se habían presentado en diversas dependencias para recoger los fondos existentes en la Comisión Monetaria, Timbre, correo Banco Nacional Oficina de Ensayos, en los Ferrocarriles y telégrafos nacionales, etc. pero gracias a la ayuda prestada por el Gobierno del Estado a su debido tiempo, sus habitantes no sufrieron las consecuencias que causan estos desórdenes.

A su vez, Arellano controló la existencia de huelgas como las de la Compañía Productora y Abastecedora de Potencia eléctrica S.A.

y las ocurridas en la Gran Fundición Central Mexicana. En estos casos tuvo intervención directa para mantener en pie la actividad fabril del estado con ofrecimientos tangibles como el incremento de sueldos o mejoras en las condiciones laborales.¹¹

Tomó decisiones para hacer frente a la situación hacendaria con el fin de cubrir con toda exactitud los servicios públicos y amortizar la deuda que pesaba sobre el estado que en 1920 ascendía a 100,000 pesos. Negoció un préstamo con los principales hombres de negocios que obtuvo sin ninguna dificultad y el cual, según lo estipulado, les fue cubierto en abonos de un 15 a un 20% mensual.¹²

Obra pública

Para resolver el problema de irrigación del estado, Arellano reconstruyó un dique en el río Santiago para contener las caudalosas aguas. En marzo de 1922 promovió la reparación del camino a Calvillo y nombró al ingeniero Luis Herrera Marmolejo para que se hiciera cargo de las obras.

El costo de la obra anterior fue de 14,336.27 pesos, a la que se unió la de 100 pesos ministrados por la señora doña Ana María Díaz de León de Escobedo, y 310.30 reunidos gracias al aporte de dos funciones de cine que patrocinó don Fernando Hernández.

11 Como ejemplo, el 21 de enero de 1921 estalló una huelga en la Compañía Productora y Abastecedora de Potencia Eléctrica, S.A. ... se turnó a Conciliación y Arbitraje se llegó a un arreglo en el cual tuvo que mediar una ayuda pecuniaria que del erario del estado se distribuyó entre los huelguistas. Ver Bernal Sánchez Jesús, *Breves Apuntes Históricos geográficos y estadísticos*. *Ibid.* Pp. 92

12 Este dato lo describe Bernal Sánchez Jesús, *Breves Apuntes Históricos geográficos y estadísticos*. *Ibid.* pp.102.

Durante su mandato solicitó a la Secretaría de Comunicaciones y a la Dirección de Ferrocarriles Nacionales materiales para la construcción de un Tívoli de obreros en terrenos de la estación. El lugar fue inaugurado el 1 de mayo de 1922.

Durante esta misma administración se colocaron relojes públicos en los templos del Encino, La Purísima y San Antonio y el gobierno subvencionó al H. Ayuntamiento local para dichas instalaciones con 355.59 pesos.

Firmó un contrato para el abasto de luz de la ciudad capital el 24 de junio de 1922 y dos días después firmó uno más para el bombeo de agua. De las principales cláusulas del primero se desprende la adquisición de 77 candlabros de los cuales 23 fueron obsequio de la compañía de luz y el resto costado por el ayuntamiento y la cámara de comercio.¹³

También en materia de obra pública amplió la escuela de Dibujo que funcionaba en uno de los costados de Palacio de Gobierno. Además realizó trabajos de beneficencia al Hospital Hidalgo, al Asilo de Mendigos, Escuela Correccional, Monte de Piedad, Botica de Beneficencia, Escuela de Ciegos y un Taller de Costura gratuita.

En el mismo campo de acción promovió la anexión del Panteón de La Cruz con 264 fosas al de Los Ángeles. Construyó una plazoleta y jardín donde colocó la estatua del Silencio en un lugar que solo había servido para el fusilamiento de individuos aprehendidos durante las guerras intestinas.

3. Actividades en educación

Una de las primeras decisiones en este campo fue en materia jurídica. El 9 de mayo de 1921 el Congreso del Estado aprobó un proyecto de ley reglamentaria de la fracción XII del artículo 123 de la constitución que a la letra decía:

En toda negociación industrial, ya sea agrícola, minera o fabril y en cualquier otro centro de trabajo que comprenda una población escolar cuya suma compuesta de niños de seis a 14 años y niñas de seis a 12 sea no menor de 30, los patronos tendrán la obligación de establecer, a sus propias expensas, escuelas rudimentarias las cuales se sujetaran a las condiciones que fija esta ley.¹⁴

Para 1923 el número de escuelas rudimentarias se había duplicado, llegando a ser 52.

El 17 de junio de 1923 se fundó La Liga de Maestros. En ella intervinieron 50 profesores provenientes de escuelas oficiales y particulares con la idea de “estudiar, fomentar y defender de sus socios bajo el punto de vista profesional, económico y moral”. En 1924 el gobierno concedió a la Liga 300 pesos para implementar un fondo de préstamos para maestros. La Liga se integró con simpatizantes católicos que seguramente gozaron de apoyos por parte del gobernador Arellano Valle.¹⁵

Colaboró también con las escuelas particulares tal y como ordenaban las disposi-

14 Para mayores detalles ver Camacho Sandoval Salvador, Padilla Rangel Yolanda, *Vaivenes de Utopía, Historia de la educación en Aguascalientes en el siglo XX*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, México 1997 p. 84

15 Para mayores detalles ver Camacho Sandoval Salvador, Padilla Rangel Yolanda, *Vaivenes de Utopía, ibid.* p. 88

13 Este dato lo describe Bernal Sánchez Jesús, *Breves Apuntes Históricos geográficos y estadísticos*. *Ibid.* Pp. 100

ciones oficiales. Una prueba de esta actividad fue la exposición de trabajos manuales de todo el sistema ubicado en un colegio de estas características, una tarea que normalmente se realizaba en escuelas oficiales.

Durante esta administración la unión de damas católicas mexicanas apoyó la construcción de una escuela primaria elemental para más de 40 niños y lo hicieron con mobiliario y materiales aportados por el gobierno del estado.

Arellano no pudo evitar que en este campo de actividad afloraran filias y fobias de su propia formación. Se notaba en el apoyo a las iniciativas católicas y el rechazo o la ignorancia de las propuestas no católicas. Esta postura fue evidenciada por Padilla y Camacho en los siguientes términos:

La actitud pro clerical o antiliberal del gobernador Arellano Valle se manifestó también en la celebración de fiestas escolares, pues ignoró todas las fiestas liberales que venían celebrándose en las escuelas... Ninguna celebración había para los héroes liberales de la historia de México, lo que evidenciaba el sesgo conservador y clerical del gobernador Arellano Valle y su equipo de trabajo.¹⁶

La actividad de Arellano fue igualmente intensa en los trabajos relacionados con la educación y la obra pública. En esta materia formuló un plan de trabajo que se puso en práctica en todo el Estado para lograr un mejor aprovechamiento de los alumnos. Con apoyo del Municipio de la ciudad capital aumentó sueldos 20% a directores de escuelas, ayudantes 25%.

Además de lo anterior, creó el Consejo Superior de Educación para un mejor control en esta rama. Creó una oficina especial para el control en la asistencia de alumnos. Promovió trabajos en obras públicas para dar ocupación a los padres de familia cuyos hijos estudiaban. En julio de 1923 impulsó un ciclo de conferencias para profesores en el que impartieron técnicas de las principales materias de enseñanza.

En más acciones incrementó el número de escuelas, mejoró los salarios. Diseñó cursos de capacitación magisterial en los que se ilustraba sobre cómo llevar a cabo el Diario pedagógico y muy especialmente a programar la preparación de clases con metodología de aritmética, geometría y enseñanza intuitiva.

Durante esta administración se construyeron cuatro nuevas escuelas: Pedro García Rojas, Madero, Josefa Ortiz de Domínguez y la Nocturna para niños dedicados a la venta de periódicos y aseadores de calzado. Por otra parte, todas las escuelas en su totalidad fueron objeto de reparaciones y dotadas de anexos más indispensables.

También creó estímulos para los profesores de 10, 20 y 30 años de servicios no interrumpidos y para aquellos que presentaron mayor número de alumnos que supieran leer y escribir.

A la Escuela Normal, fundada desde 1878, la dotó de una biblioteca, dos aulas, siete máquinas de escribir y una área para corte y confección de ropa, con cinco máquinas de coser. En esas mismas aulas se impartieron cátedras de raíces latinas y griegas obligatorias para las alumnas del segundo y tercer año. Formó la Carrera Comercial y reparó por completo

¹⁶ Ver Camacho Sandoval Salvador, Padilla Rangel Yolanda, *Vaivenes de Utopía*, *ibid.* p. 89

el edificio además de comprarle nuevo mobiliario tipo universitario.

La Escuela Preparatoria también fue reparada parcialmente y se le agregaron dos aulas y una cancha para juegos. Se le dotó de un Laboratorio de Química y de seis máquinas de escribir. Durante su administración, Arellano logró que la biblioteca de este lugar llegara a 11, 415 el número de libros.

Impulsó la Academia de Dibujo. Para 1920 había inscritos 92 alumnos, de los cuales asistían en promedio 52 y terminaron los cursos 52.

Finalmente, en materia cultural formó la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, misma que contaba con una pensión de 500 pesos mensuales de la SEP y con otra de 100 pesos mensuales por parte del Gobierno del Estado. “La orquesta daba conciertos en Aguascalientes y realizaba giras a otros estados cercanos”.¹⁷ Además creó la banda de música, la dotó de nuevos instrumentos y de dos uniformes anuales para cada uno de los componentes.

Como parte de los quehaceres de Salud Pública, promovió un Comité de Salud y realizó mejoras físicas al Hospital Hidalgo. Atendió epidemias, como la viruela, creó el antirrábico, una botica pública y repartió medicinas a precios bajos.

...el promedio de asilados en el Hospital Hidalgo en el último periodo administrativo del señor Arellano Valle fue de 90 enfermos. Par la sala de operaciones se construyó una amplia vitrina y se compraron instrumentos de cirugía, se barnizaron todos los

muebles... los gastos hechos en la beneficencia según el informe del ejecutivo... asciende a 17,352 pesos incluyendo los 2,820 de medicinas que ministró la botica de beneficencia, cantidad que corresponde a 1924¹⁸.

En el plano social, Arellano promovió nuevas reglas de beneficencia pública, alentó el resurgimiento del Monte de Piedad y reorganizó el asilo de mendigos.

4. *Reparto y resistencia*

Con Arellano Valle en el Poder Ejecutivo se auguraba una pausa de protección para los intereses de los hacendados muy especialmente en lo tocante a la propiedad de la tierra. Esta postura contrastaba con la obligación que había adquirido el gobierno federal para repartir tierras.

Intentó detener esta inercia promoviendo la entrega de pequeñas parcelas a los campesinos para no afectar mayormente a los grandes propietarios. Es muy probable que esta defensa haya dado lugar a que los citados propietarios, *empeñados en conservar sus tierras*, hayan utilizado todo tipo de acciones para proteger sus intereses.

En el saldo final de esta política de protección y de otorgamiento de tierra, según Beatriz Rojas Nieto, los agraristas ganaron parcialmente la batalla.

En 1921 hubo dos solicitudes de reparto y ninguna en 1922. En 1923 cerca de las elecciones locales y federales y en el marco del levantamiento de Adolfo de la Huerta, hubo

¹⁷ Estos datos se pueden corroborar en Camacho Sandoval Salvador, Padilla Rangel Yolanda, *Vaivenes de Utopía*, *ibid.* p. 91.

¹⁸ Bernal Sánchez Jesús, *Breves Apuntes Históricos geográficos y estadísticos*. *Ibid.* p.96

un claro incremento de solicitudes estimuladas, por la creación de una delegación de la Comisión Nacional Agraria integrada para intensificar el reparto.

En 1923 se presentaron 12 solicitudes que fueron negadas o retrasadas, un resultado que se achacó al gobernador en turno y que lo hacía ver como un aliado potencial del de lahuertismo. En 1924, en su cuarto informe de gobierno, Arellano Valle advirtió sobre el trámite de 24 expedientes, algunos de ellos del año anterior. En ese momento se lamentó de los repartos por considerar que no era necesario. "En este estado por estar tan subdividida la propiedad, no existe el problema agrario."¹⁹

La actitud de Arellano tuvo repercusiones políticas. En 1924 el gobierno federal enfrentó a los hacendados agrupados en el Partido Nacional Republicano (PNR). En respuesta los grandes propietarios se opusieron a la elección de Plutarco Elías Calles y apoyaron la candidatura presidencial del general Ángel Flores.

Las diferencias entre la clase política local y la federal eran muy claras en materia de reparto agrario. Desde 1920 hasta 1923 esta política fue lenta aunque creciente. Prueba de ello fue que Obregón apoyó desde entonces a las primeras ligas de comunidades agrarias. En ese mismo año las fricciones entre los diferentes órdenes de gobierno se agudizaron.

Preocupado por resolver favorablemente el problema de irrigación, retomó el proyecto

de construir un dique en el río Santiago para contener sus caudalosas aguas.

El proceso electoral de 1924 agudizó ese distanciamiento no obstante que por momentos los militares locales y los hacendados, amigos entre sí, se declararon partidarios de Ángel Flores. Esta situación que ponía en evidencia la lealtad del gobernador al régimen motivó la constitución y reforzamiento de un grupo político que equilibrara la balanza local tan inclinada a la oposición.²⁰

5. Vida política

La vida política de Rafael Arellano Valle fue contrastante. Atendió a todos los partidos y organizaciones políticas aunque siempre tuvo especial afecto por el Partido Nacional Republicano. En algún momento de su mandato promovió una ley de amnistía. Una parte formal de su trabajo fue organizar elecciones.

En materia judicial resolvió el problema sobre delitos comunes, atendió el orden público en horarios de cantinas y casas de juegos y concedió perdones a condenas.

Entre las personas que lo apoyaban en el trabajo administrativo se encontraba uno de sus interinos más frecuentes: J. Trinidad Pedroza.

Tuvo una relación tensa con agraristas, partidos y presidencia de la República por el reparto agrario por su condición de clase, lazos de amistad y de sangre y por intereses económicos, por apoyar a partidarios del Nacional Republicano PNR en organización, recursos y calificación de ganadores.

19 Rojas Beatriz, *La Destrucción de la Hacienda en Aguascalientes, 1910-1931*, El Colegio de Michoacán. Zamora, México, 1981 p.67, 68, 71

20 Más detalles sobre este momento ver Rojas Beatriz *ibid.* Pp 71, y Bernal Sánchez, *Breves apuntes. Ibid.* Pp. 100

Ganó fama de eficaz para administrar los fondos públicos ya que difícilmente derrochaba dinero en cosas que no fueran de utilidad. Durante su mandato *no recibió un solo centavo de su sueldo* ya que éste fue cedido para cubrir los gastos más indispensables y urgentes que se le presentaron. En el último informe que como Gobernador del Estado rindió ante la H. Cámara de Diputados, expresó lo siguiente:

Me honra rendir tributo a todos y cada uno de los ciudadanos Diputados, así como a los elementos de mi administración, que con tanto interés, celo y buena voluntad, colaboraron conmigo durante los cuatro años de mi gobierno. Los días de lucha van a concluir para mí y mañana cuando aislado de la cosa pública vea la marcha ascendente de progreso de este mi querido Estado, me complacerá haber sido uno de los humildes colaboradores de su desarrollo.

Y vosotros CC. Diputados, que sois los nuevos elementos electos por el Pueblo para -conducirlo por la senda que señala la satisfacción de su bienestar,- os pido de la manera más encarecida, que sigáis siendo herederos de la tradición democrática que ya honra a Aguascalientes, y aunque las vicisitudes políticas intenten cambiar los senderos de progreso de esta entidad tengáis toda la entereza de los hombres que se agitan con las dificultades dominándolas y encadenándolas a su voluntad y ciudadanía imperturbables.

Queda el porvenir del Estado en vuestras manos y quiera el Cielo que jamás ocupe el sitial de los Gobernadores de Aguascalientes un hombre que lo deshonre o lo prostituya.

Conclusiones

No existen conclusiones definitivas ni categóricas sobre el desempeño de Rafael Arellano

Valle pero sí algunas verdades históricas. Las preguntas de origen ahora tienen una posibilidad de respuesta a cuestionamientos sobre la inexistencia de estudios sobre el periodo y el desempeño del Ejecutivo en un momento de transición política.

El tema de la coyuntura política entre 1920 y 1924 no había sido atendido de forma particular porque había otras prioridades académicas pero también porque no era importante saber detalles de una historia ajena, o al menos distante, de la historia oficial y, por tanto, contraria a la clase política de la revolución institucionalizada.

Ahora sabemos que Arellano resultó electo y persiste en la gubernatura de Aguascalientes gracias a la solicitud expresa del general Álvaro Obregón. Llega a la gubernatura también porque pertenecía a una familia apreciada en la localidad y probablemente porque el contrincante electoral, el general Triana, no gozaba de simpatías generalizadas pese a que había tenido un papel estelar en Aguascalientes durante la fase violenta de la revolución.

Por lo que sea, Arellano llegó a la gubernatura pero existe una pregunta central: ¿por qué se sostiene hasta el final de su mandato? Una respuesta obvia es porque Obregón también se mantiene en la presidencia de la República, además, contó también la conducción de un gobierno con resultados administrativos en el corto plazo.

Operó el gobierno con eficacia, consiguió el apoyo de Obregón, aplicó toda la fuerza del gobierno para persuadir e imponer decisiones. Controló y acordó con adversarios políticos. Equilibra su fuerza ante la falta de

solidez del poder central lleno de rebeliones y divisiones en el ejército.

Conservó alianzas de clase, de amistad y de negocios con los dueños de la tierra y el dinero. Por otra parte no agredió a la iglesia institucional y casi siempre tuvo de su lado a la clase obrera y a la parte de la sociedad que añoraba la tradición porfiriana que desconfiaba de novedades políticas no probadas, y que ahora encabezaban grupos sociales emergentes. Fue un político que cedió parcialmente a sus intereses económicos y de clase.

En suma, prueba que una administración pública ideológicamente distinta a la que domina en el ambiente nacional subsiste bajo condiciones de buena organización e intercambio de cesiones.

Al final dominaría la fuerza del poder central. Calles culminaría la subsistencia de esa alternancia de modelos políticos a favor de los grupos emergentes. Los adversarios a su ejercicio gubernamental le reclamaron sus alianzas con el poder económico y su filiación católica, pero esa resistencia nunca puso en riesgo el ejercicio gubernamental. Finalmente, Arellano fue un gobernador institucional en tanto que invirtió energía en promover y dirigir proyectos de gobierno con resultados de corto y mediano plazo.

Bibliografía básica

- Camacho Sandoval Salvador, Padilla Rangel Yolanda, *Vaivenes de Utopía, Historia de la educación en Aguascalientes en el siglo XX*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, México 1997
- Camacho Sandoval, Salvador (1991), *Controversia educativa entre la ideología y la fe. La educación socialista en la historia de Aguascalientes. 1876-1940*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Regiones.
- Gómez Serrano Jesús, *Aguascalientes en la historia 1786-1920, un pueblo en busca de identidad*, Tomo I Vol II, instituto de investigaciones Dr. José Ma. Luís Mora, México 1988. p.412- 415
- Rojas Beatriz, *La Destrucción de la Hacienda en Aguascalientes, 1910-1931*, El Colegio de Michoacán. Zamora, México, 1981
- Sánchez Bernal, Jesús, *Breves apuntes históricos, geográficos y estadísticos del estado de Aguascalientes*, 2da. Edición, Editorial Filo de Agua, México, 2005, Colección Ascuario.
- Vela Salas, José T. Síntesis biográfica de Don Rafael Arellano Valle. Gobernador de Aguascalientes. Mecanoescrito. Sin fecha.

Fuentes

- Archivo Histórico del estado de Aguascalientes. AHEA. Fondo SGG.
- Archivo General de la Nación. Fondo Presidentes. Obregón-Calles.
- Archivo Municipal de Aguascalientes. AHMA.
- Informes de Gobierno de Rafael Arellano Valle.
- Entrevistas. María Teresa Arellano Madrazo

LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN EN HISTORIOGRAFÍA

Martha Beatriz Guerrero
Mills¹

*Candidata al Doctorado de Economía
por la UNAM*

Resumen

La teoría de la recepción analiza los procesos de significación del *otro* en la construcción del conocimiento histórico y los resultados que arrojó a la historia. La habilidad de ello nos ayuda a reconstruir las expectativas, las experiencias de vida y la realidad socio-cultural. Tomando en cuenta este concepto de otredad se puede reconocer el lugar social del texto; es decir, la percepción del lector y la comunidad de interpretación.

Palabras clave: Teoría de la Recepción, Historiografía, Metodología de la Historia.

La tarea de la historiografía consiste en observar los acontecimientos históricos para discernir hechos que a menudo no son narrados por las fuentes. La historia siempre es reinterpretada para conocer lo que quiso decir el autor a través de su palabra escrita. Este he-

1 Candidata al Doctorado de Economía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestría en Historiografía por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, obteniendo la Mención Honorífica al Premio Edmundo O'Gorman otorgado por el Instituto Nacional Para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia. A la par obtuvo Mención Honorífica en la Maestría en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México y el Premio Fernando Rosenzweig otorgado por la Asociación Mexicana de Historia Económica. Las líneas de investigación del trabajo académico son: historiografía, historia económica, empresarial y pensamiento económico. Contacto: marthaguerreromills@yahoo.com.mx

cho da una variedad de posibilidades; aunque subjetiva es posible actualizarla, de manera que la narración posibilita nuevas experiencias intertextuales en la relación con el autor, el lector y el texto. A partir de indagaciones como: ¿por qué el título, cuándo se escribió, quién y qué escribió y cuáles fueron sus motivos? son preguntas que se hace el lector al leer el texto. Esta actividad hermenéutica es capaz de leer y reescribir sobre una o varias interpretaciones de la obra y del autor. En esta posibilidad se puede proyectar una intersubjetividad en la comunicación textual entre el autor y el lector; en pocas palabras:

La obra escrita que habla a un futuro lector existe como tal obra porque espera o busca respuesta. Si nadie escribe por escribir, todo escrito lo es para un lector. Por consiguiente, cualquier obra reclama en su misma estructura temporal al futuro lector o al intérprete para quien, en el fondo, se escribe.²

En esta relación cabría preguntar su intencionalidad, ¿para qué y para quién se escribe una historia? Así traspasar la discusión de la narrativa a partir de hechos constituidos como causa-efecto, lograr la interpretación semántica del texto a partir de escuchar la voz del otro; reflejar su significado, coherencia y sentido al discurso histórico, es experiencia hermenéutica, como continuaré argumentando.

La propuesta de teoría de recepción en la historiografía invita a problematizar la escritura histórica vista como referencia de una realidad pasada, que puede ser reabierto ante las posibilidades de significado y reinterpretación de las obras históricas, mediante la actualiza-

ción del contexto dado. Cabe enfatizar que la historiografía analiza las estructuras narrativas de la historia como texto comunicativo; es decir, ve la lógica de la investigación, analiza sus elementos y factores narrativos, en sus propios términos: tanto poéticos como retóricos. La lectura es un acto de creador de sentido, reflexivo y en cierta forma metafórica; de hecho, la recepción es un elemento esencial en la configuración del relato narrativo porque interviene en el proceso de significación de la obra, producto de la interrelación entre el lector, el texto y el autor. Así, parafraseando a Michel Foucault: Leer es trabajar como arqueólogos de las palabras y los significados, penetrando los tiempos pasados y creados por una herencia cultural específica.³ En este sentido, el lector necesita un horizonte referencial para asimilar el texto como un espejo de sentido. La idea metafórica del espejo es por el reflejo dialéctico que condiciona el pensamiento y la expresión escrita, presentado a su vez como texto y contexto. La principal característica radica en la producción de sentido. El arte de comprender la historia se presenta como significado de la aplicación de instrumentos de trabajo para forjar un criterio; en contraste con excesivas críticas o sobreinterpretaciones. El texto se nutre a su vez del contexto independientemente del autor, al ser éste capaz de mostrar la historicidad. De ahí la necesidad de la aplicación de la hermenéutica en el proceso de pensamiento crítico. Porque el autor es resultado de una historia personal, pero a la vez colectiva, al ser un sujeto social se configura su tiempo y espacio temporal en su acto de escritura.

2 Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, pp. 69-95.

3 Foucault, Michel. *La arqueología del saber*.

Con el apoyo de la teoría de la recepción se puede conocer el lugar social del texto; es decir, la percepción del lector, el analista, el investigador, la comunidad de lectores y público en general. El texto mantiene una historicidad que permite observar desde la trayectoria de la autoría hasta la permanencia en distintos momentos de discusión, temporalidad, período y época que ha tenido una revaloración o diversas percepciones. Como ejemplo, una obra clásica a la que a lo largo del tiempo se le han realizado estudios, revaloraciones, traducciones y se proyectan diversas percepciones dependiendo del ámbito en que se sitúa el análisis es la obra de Cervantes *Don Quijote*, que es conocida en todo el mundo, y hay traducciones en todos los idiomas. Cada país tendrá una percepción diversa y similar de la obra, estos rasgos comparativos, ayudan a matizar un análisis de la tradición de la teoría literaria y de la historiografía en la medida que se amplían los parámetros de estudio al contexto, a la comunidad, a las identidades y a la presencia de la obra dentro de la sociedad.

A partir de la posición de Hans-Georg Gadamer sobre la teoría del círculo hermenéutico, el lector es el agente que vincula los prejuicios, prefiguraciones y horizontes de expectativas del texto leído. Esta relación entre el lector y el texto es dialéctica, y es un diálogo que posibilita un amplio proceso de comprensión e interpretación, que a su vez, se convierte en un nuevo horizonte de experiencia. Para Gadamer la estructura de la experiencia deviene del análisis de la conciencia de la historia, la experiencia vista como tradición, cultura e inmerso dentro del círculo hermenéutico. Así los niveles del

entendimiento se diferencian de acuerdo con el yo, tú, y ellos que viven la experiencia como proceso dialéctico del texto. De esta forma, la recepción del texto adquiere sentido como agente social al persuadir e indagar al texto para que adquiera una relación comunicativa.⁴

La hermenéutica histórica es la interpretación comprensiva, transpuesta y adaptada a las condiciones de significado de los hechos históricos; opera a través de la comprensión de signos, para obtener de ellos sucesivos significados, aproximaciones y apreciaciones. La hermenéutica histórica nos invita a decodificar y hacer interpretativa la acción discursiva, nos permite ver la relación, enlaces y vínculos entre los sujetos históricos, se analiza el discurso e instiga a la reconfiguración e invita a redescubrir el mundo a través de la crítica de las ideologías, el lenguaje o la argumentación.

El método que se propone adaptar lo podemos resumir en seis pasos. En primer lugar analizar el tiempo: abstraer el presente, mirar en retrospectiva, para construir el pasado; en segunda, definir las autodesignaciones de los sujetos históricos; tercera, la inclusión de la acción concreta, la mentalidad predominante en el público al que se dirige; cuarta, la historicidad del receptor/emisor; y quinta, la relevancia a futuro que tuvo el documento en acción: el horizonte de expectativas. Por último, obtenemos la significación que se adquiere al adoptar una crítica, una valoración personal y una aportación novedosa de la comunidad de interpretación.

4 Hans Georg Gadamer, *Verdad y método*, vol. 1, p. 12.

Aunque existen varias formas en las que podemos ver a los discursos históricos, podríamos conceptualizar diversos horizontes, fases y vías del conocimiento histórico. Sin embargo, múltiples cuestionamientos nos invitan a considerar ya no sólo al sujeto, sino a la forma, a la ideología, a los principios dominantes. Porque el trabajo del historiador como intérprete propone delimitar la orientación de ciertos universos del discurso, decodificar los mensajes y mostrar sus triples planos de expresión. Por ello nos hacemos valer de la propuesta de Hans Georg Gadamer quien consideraba a la hermenéutica como un examen de condiciones en que tiene lugar la comprensión, la cual se manifiesta como un acontecer (de la tradición o transmisión) como una relación y no como un determinado objeto (texto). Esta relación se manifiesta en la forma de transmisión de la tradición mediante el lenguaje, pero no como un objeto que hay que comprender e interpretar, sino que debe ser entendido como un acontecimiento, cuyo sentido se trata de penetrar frente a la posibilidad de ampliar el horizonte histórico. En sus términos, plantea: “observar al pasado en su propio ser, no desde nuestros patrones y prejuicios contemporáneos sino desde su propio horizonte histórico”,⁵ por lo tanto, el horizonte histórico se comprende desde el presente con proyección al pasado.

Esta proyección la denomina Gadamer “tarea de la conciencia histórico-efectual” donde esta mediación, entre el presente y el pasado, es por la capacidad interpretativa de la hermenéutica, la cual va más allá de

un método que aplica el lector, es una forma de concebir un estado de comprensión y significado verdadero al texto, en conjunto de argumentos y discursos. De esta manera, Gadamer generó la teoría del círculo hermenéutico que apoya la comprensión del lector como agente, que vincula los prejuicios, prefiguraciones y horizontes de expectativas del texto leído. Esta relación entre el lector y el texto es un diálogo que posibilita un proceso amplio de comprensión e interpretación.

La corriente historiográfica que aplica la teoría de la recepción alude a la historia como representación de la realidad (Foucault). Por lo tanto, los conceptos que dan coherencia a las propuestas son la búsqueda de procesos de significación, revaloran las interpretaciones, analizan los textos en su sentido hermenéutico y conciben relatividad de la veracidad histórica que va más allá de la objetividad del conocimiento histórico. La recreación de estos nuevos paradigmas invita a la disertación de los indicios, diversidad, multiculturalismo, plurivocidad del lenguaje, entre otras categorías que se insertan para definir la recepción.

El fundamento objetivo que se presenta en el discurso historiográfico, a reserva de su clasificación —ciencia social o ciencia humana— reconoce su labor científica y la afirmación de sus datos como una labor verídica.⁶ La veracidad del conocimiento histórico es siempre relativa al testimonio, a los hechos y a la interpretación del autor; ligado a su vez con los prejuicios y las opiniones personales

5 Hans Georg Gadamer, *Verdad y método*, vol. 1, p. 331.

6 Günther Patzig, *El Problema de la objetividad y del concepto de hecho*, p. 151.

que invierte el escritor en sus textos. Por ello, se debe de tomar en cuenta, que cualquier fundamento basado en un hecho histórico, recae en una subjetividad relativa y en la verosimilitud narrada.

Considero que existen criterios cuantificables que nos marcan tendencias y nos aproximan a una veracidad, apreciamos que no existen verdades absolutas a pesar de que los hechos se cotejen con el discurso y con los datos. La objetividad en la historia se aproxima a la discusión científica de la teoría del conocimiento que advierte diferenciar entre objetivo y subjetivo, entre verdad absoluta y relativa, entre parcialidad, elocuencia y hecho. Un falso criterio es mostrar a la objetividad como verdad absoluta. En este sentido, considero que la veracidad real no sólo reside en los acontecimientos, sino el discurso de las interpretaciones por parte de los historiadores. Ante estas características del fenómeno en cuestión, suscita desconcierto y angustia meditar que la historia oscila entre verdad y ficción –a pesar de que cada uno contenga grados de elocuencia– dependerá del historiador establecer los acontecimientos, narrarlos, interpretarlos y, en cierta medida, juzgarlos. ¿Cómo reconocer los prejuicios? Por ejemplo, valdría la pena recalcar que la historia escrita, como creación literaria, narrativa y emblemática, representa un quehacer constante y cotidiano de reflexión, mantiene su historicidad y proyecta características sociales que no garantizan una veracidad, a pesar de cotejar el hecho con las representaciones históricas. Por ello, nos parece apropiado observar el contexto total. Las verdades parciales sólo se observan en su contexto, de ahí la

necesidad de actualizar y reinterpretar constantemente adquiere sentido.

La teoría de la recepción en historiografía se hace valer de los horizontes de experiencia y de expectativa, expuestos por Koselleck y reafirmados por Ricoeur, que se aplican tanto para las historias narradas como para las historias vividas, ya que proponen observar la historicidad presentada, representada y refigurada de los discursos historiográficos. En este sentido Koselleck menciona que:

Así pues, permanencia, cambio y novedad se captan diacrónicamente, a lo largo de los significados y del uso del lenguaje de una y la misma palabra. La cuestión decisiva temporal de una posible historia conceptual según la permanencia, el cambio y la novedad, conduce a una articulación profunda de nuevos significados que se mantienen, se solapan o se pierden y que sólo pueden ser relevantes socio-históricamente si previamente se ha realizado de forma aislada la historia del concepto. De este modo, la historia conceptual, en tanto que disciplina autónoma, suministra indicadores para la historia social al seguir su propio método.⁷

Mientras que las teorías de Paul Ricoeur sobre la interpretación observan la posibilidad de nuevos significados de los discursos dentro de las narraciones. El análisis de los significados representa la función de la enunciación; esto es, ¿por qué se dice? Confrindiendo al historiador una capacidad deductiva y amplitud de pensamiento para discernir un conjunto de paradigmas como una estructura de posibilidades. De ahí la necesidad de establecer una estructura que permita jerarquizar niveles de procedimiento; esto es, por los horizontes –

7 Reinhart Koselleck, *Futuro y pasado*, p. 115.

temporalidad, especialidad, discursivos, de enunciación, etc.— que condensan parámetros de significado dentro de ellos; así como, permite discernir su contexto —fuera del texto— y discursos entre líneas —dentro del texto—. Paul Ricoeur concibió la fenomenología hermenéutica para valorar la riqueza del lenguaje, de los símbolos en sus aspectos formales y dinámicos. Demostró que la hermenéutica es un método de comprensión capaz de poner en cuestión la dicotomía entre comprensión y explicación, a su vez dialéctica porque la bifurcación entre estos dos agentes aparece en momentos relativos de un proceso de interpretación.

Ricoeur explicó la fenomenología de la temporalidad en tres parámetros: prefiguración, configuración y refiguración; que en síntesis, son transfiguraciones del tiempo en la realidad narrada. La temporalidad como una correspondencia anticipada para describir: tiempo vivido, universal, de cronología, del calendario y mítico. Así distinguió: “Sólo la dialéctica del sentido y la referencia dice algo sobre la relación entre el lenguaje y la condición ontológica del ser en el mundo.”⁸ Con ella, Ricoeur incorpora el modelo de interpretación estructuralista con el modelo nomológico-deductivo de la lingüística, para el análisis del discurso narrativo, reconoce que existe un elemento de carácter ficticio en la historia —la imaginación histórica—, pero a diferencia del relato de ficción, el histórico posee historicidad y veracidad, agregaba:

sólo el conocimiento histórico puede concebir su pretensión referencial como un intento de alcanzar la ‘verdad’... la noción de ‘verdad’, podremos defender que tanto la historia como la ficción son igualmente ‘verdaderas’, aunque lo sean de modos diferentes, como ocurre con sus pretensiones referenciales.⁹

Para Ricoeur el texto histórico es un discurso narrativo. El diálogo que se establece con el texto es entre el lector y el escritor, el mundo presentado en el texto: un mundo imaginario. A esta cantidad de valoraciones del texto, como plurivocidad interpretativa puede ser conferida a las oraciones con ambigüedad, anacrónicas o a los falsos prejuicios, que nos ayudan a identificar —como lectores— los significados de los acontecimientos, así como, su relación dentro de la narración. El discurso narrativo:

la búsqueda posibilita la *trama*, es decir, la disposición de los acontecimientos que pueden ser ‘considerados conjuntamente’. La búsqueda es el motor de la historia, en la medida en que separa y reúne la carencia y su eliminación. Consiste realmente en el núcleo del proceso. Sin ella no sucedería nada.¹⁰

Paul Ricoeur propone analizar a partir del modelo deductivo las narraciones históricas e ir más allá de la literatura y la crítica literaria —la cual sólo se ocupa de la forma estética—, para comprender y explicar los modos en que se presenta la historia, la narratividad y la intencionalidad del discurso referente. En este sentido, las interpretaciones muestran una representación y significado de la histo-

8 Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, p. 4.

9 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, vol. 3, p. 786.
10 *Ibidem.*, p. 784.



ria para el presente. Ricoeur concibió la fenomenología hermenéutica conduciéndonos a la valoración de la riqueza del lenguaje, de los símbolos, en sus aspectos formales y dinámicos. Demostraba que la hermenéutica es más que un método de comprensión, pues es capaz de poner en cuestión la dicotomía y dialéctica entre comprensión y explicación; porque entre estos dos, aparecen momentos relativos de un proceso que puede llamarse interpretación, que es el proceso de redescubrir el mundo mismo a través de la crítica de las ideologías, del lenguaje o de la argumentación.

La labor interpretativa definirá los significados, valores y fines que dan impulso a la creación discursiva. Finalmente, la interpretación es el resultado de la reconsideración del discurso del texto, es enlazar un discurso nuevo con el texto. En este nuevo efecto, el texto se actualiza con la interpretación, es por ello, que adquiere sentido, significado y una dimensión semántica; sin embargo, se diferencia entre una interpretación ingenua de una crítica; entre una superficial, de una profunda para la labor hermenéutica, y de igual forma, de la historiografía. El recuperar el sentido en la lectura es la labor del hermeneuta: “es un rededir que reactiva el decir del texto.”¹¹

La filosofía de Paul Ricoeur da sentido a la interpretación, la cual parte de la búsqueda de los textos. Al comprender un nuevo lenguaje con los libros, no sólo por el placer de la lectura, sino que nos remonta a una tradición, reitera la creación de imágenes, de acontecimientos, involucra mezclarse con la trama y

realizar una posición cognitiva que permite la comprensión, apropiación e interpretación personal del texto. Ricoeur proponía la configuración del tiempo en el relato histórico basado en un proceso cíclico de la hermenéutica que puede ser aplicada a la narración histórica en tres tiempos: mimesis I, mimesis II y mimesis III. Mimesis significa la representación y redescipción atendida como recreación metafórica de la realidad plasmada en los relatos históricos. Por ello, en el proceso hermenéutico intervienen dos agentes esenciales: el texto y el intérprete, es una fusión de horizontes en el sentido de Gadamer. Sin embargo, para Ricoeur comprende una ideal dinámica para caracterizar relaciones subjetivas localizadas en los propios planteamientos del quehacer historiográfico.

Considero que los procesos de significado que proyecta la historiografía son la formulación de categorías teórico-conceptuales para el análisis y sentido de escritura de la historia, refiere a una intencionalidad, contexto y lenguaje. Por ello nuestra labor sería analizar a la narración como a una obra de arte. Porque la escritura de la historia es arte y ciencia al mismo tiempo. Si bien, partimos de la idea que cada obra e historiador es hijo de su tiempo, entonces, la historia escrita es un sistema de ideas y creencias que vive y reproduce en sus textos. Porque el movimiento discursivo del mismo va de la mano con el registro de los testimonios. La discusión incide en que sí se puede o no se puede separar el texto del autor; independientemente de los criterios que maneje, la labor del lector o intérprete será indagar en el manejo hermenéutico de la obra y obser-

¹¹ Paul Ricoeur, *Historia de la narratividad*, p. 81.



var su contexto: “El texto ‘actualizado’, por lo tanto, encuentra un contexto y un auditorio”.¹²

Si bien desde la década de 1970 la “Escuela de Constanza” estableció la estética de la recepción, de la cual Hans-Robert Jauss (1992) e Wolfgang Iser (1987) fueron los máximos representantes. La historiografía literaria y la historia de la literatura incorporaron el concepto de recepción más allá del significado tradicional que era: el que recibe el mensaje. Esta corriente teórica se interesó en estudiar el vínculo entre el autor-obra y público. Jauss particularmente consideró el “horizonte de expectativas” del lector y el período histórico, bajo el argumento que la lectura no es un proceso literal, lineal o neutral, sino que el lector llega con sus prejuicios y convenciones al texto actualizándolo permanentemente.

A partir de la historiografía que atrae la reconstrucción como principio —es más objetiva, ya que se habla de la realidad histórica, no de ficción, como lo que elabora la crítica literaria— los espacios de recepción son los lugares físicos en el que se fundan las comunidades de interpretación. En otras palabras, los lectores participan dentro del proceso creativo que unge la explicación, los comentarios, las aportaciones, o simplemente la cita por autoría. En particular, el lector es capaz de captar los procesos de significación y por ello, las comunidades de interpretación dan el sustento en diversos espacios para dictaminar una obra, ingresarla a la crítica y por ende a la ridiculización, al éxito o al fracaso, como en diversas manifestaciones que se expresa

el lector como agente social. Un ejemplo de participación coercitiva en que se expresan las diversas manifestaciones del lector como agente social son las revistas especializadas, que son un espacio en el cual se pueden observar en un lapso determinado las series discursivas de un grupo de intelectuales. La historicidad de la obra muestra matices diversos en cada una de las reinterpretaciones, por lo tanto, el objetivo primordial será conocer las intencionalidades, la importancia del contexto histórico dentro del espacio académico y social, tomando en cuenta a los comentaristas, como la audiencia, e indagar a partir de la recepción de la obra bajo los criterios y parámetros de la polémica, la habilidad de ello nos permitirá conocer los valores, percepciones, intereses, interpretación de estructura y referencia, así como los prejuicios, entre otras interpretaciones personales del receptor.

Si el público es quien admite o desmitifica una obra en particular, es por lo tanto, el principal receptor, tendrá por ello sus propios canales de comunicación; esto es, el espacio intelectual, el cual puede ser definido como el lugar o zona de debate donde las personas privadas hacen un uso público de su razón, a su vez el espacio intelectual es llamado comunidades de interpretación. Dos ejemplos claros podemos mostrar: en quienes recae la crítica —que son los lectores especializados— por una parte, y en el uso de las citas textuales —que fueron la base para nuevos planteamientos e interpretaciones— por otra. Cada comunidad de interpretación tendría sus propios horizontes de expectativas, porque a lo largo de la historia hay un conjunto de intelectuales que se identifican con la misma producción —aun-

¹² *Ibidem.*, p. 75.

que cabe señalar que no siempre es a quien va dirigida la obra—, en términos generales, se proponen ambicionar con la incertidumbre y credibilidad gradual de las propuestas expresadas por los autores criticados para matizar las propias.¹³

Con base en la teoría de los signos y significados de la semiótica, la recepción recae en el acto de reconfigurar los actos y símbolos para conferirles un significado real o tácito, la habilidad de ello, permite construir las expectativas, las experiencias de vida y la realidad socio-cultural. En este sentido, advierte María Moog-Grönemald que hay que delimitar diferencias entre la recepción literaria y estética; también distingue que para llevar la recepción al plano de la interpretación y significación debe existir un proceso de comunicación:

Para que la recepción se convierta en un diálogo, en una comunicación literaria, se requiere mucho más que la recepción y la conservación pasivas; se requiere una respuesta que, por su parte, evoca réplicas que producen consecuencias reales. Tales consecuencias pueden consistir, por una parte, en el cambio de horizonte del público, que impone una obra a base de sus divergencias del sistema antecedente de referencia de las expectativas extra intraliterarias.¹⁴

En otras palabras, atribuye una relación entre la función social y el significado de la producción literaria, ya que la recepción recae tanto en los lectores, como en la crítica —lectores especializados— y en los que fueron la base para nuevos planteamientos e interpre-

taciones. Así la recepción es parte de la experiencia estética de una obra considerada no sólo artística, sino documental y testimonial.

De ahí que se identifique con el horizonte de expectativas, porque a lo largo de la historia de la literatura hay una comunidad que se identifica con la misma producción y recepción, el público. Moog-Grönemald identifica tres formas de la recepción productiva que son: la recepción pasiva de los lectores, la reproductiva mediante la crítica y la productiva por los creadores de una nueva obra. Cabe enfatizar la historicidad de la comunidad de lectores, ya que no sólo a partir de las aportaciones que la crítica literaria realiza se puede concluir la recepción, coinciden en presentar al contexto como la recepción de la obra que establece la comunidad de lectores, quienes participan dentro del proceso creativo que confiere la explicación, los comentarios y las aportaciones o la cita por autoría.

Merece puntualizar los criterios que desde la estética de la recepción aportaron al análisis literario con las propuestas de Mijáil Bajtín, quien propone establecer el placer de la lectura, abordar al texto como un todo con posibilidad de múltiples significados —desde las oraciones, argumentos, imágenes, relatos, discursos— y concebir al lector implícito o explícito; mientras que a la recepción es un acontecimiento innovador es reconstrucción:

El carácter único de lo natural (p. ej., de una huella digital) y el carácter irrepetible, significante y significado, del texto. Sólo es posible una reproducción mecánica de una huella digital (en cualquier cantidad de copias); por supuesto, también es posible una reproducción igualmente mecánica del texto (reimpresión), pero la reproducción del

13 Roger Chartier, *El mundo como representación*, pp. 45-62.

14 María Moog-Grönemald, "Investigación de las influencias y de la recepción", pp. 245-270.

texto por un sujeto (regreso al texto, una lectura repetida, una nueva representación, la cita) es un acontecimiento nuevo e irrepetible en la vida del texto, es un nuevo eslabón en la cadena histórica de la comunicación discursiva.¹⁵

Para Bajtín el texto tiene su propia historicidad y es reflejo de representaciones de la realidad, en diversos espacios y ambientes, pero que dan vida al texto. En la lectura se establece una comunicación tácita entre el autor, el texto y el lector, este último es el portador de la recepción y capaz de captar los procesos de significación.

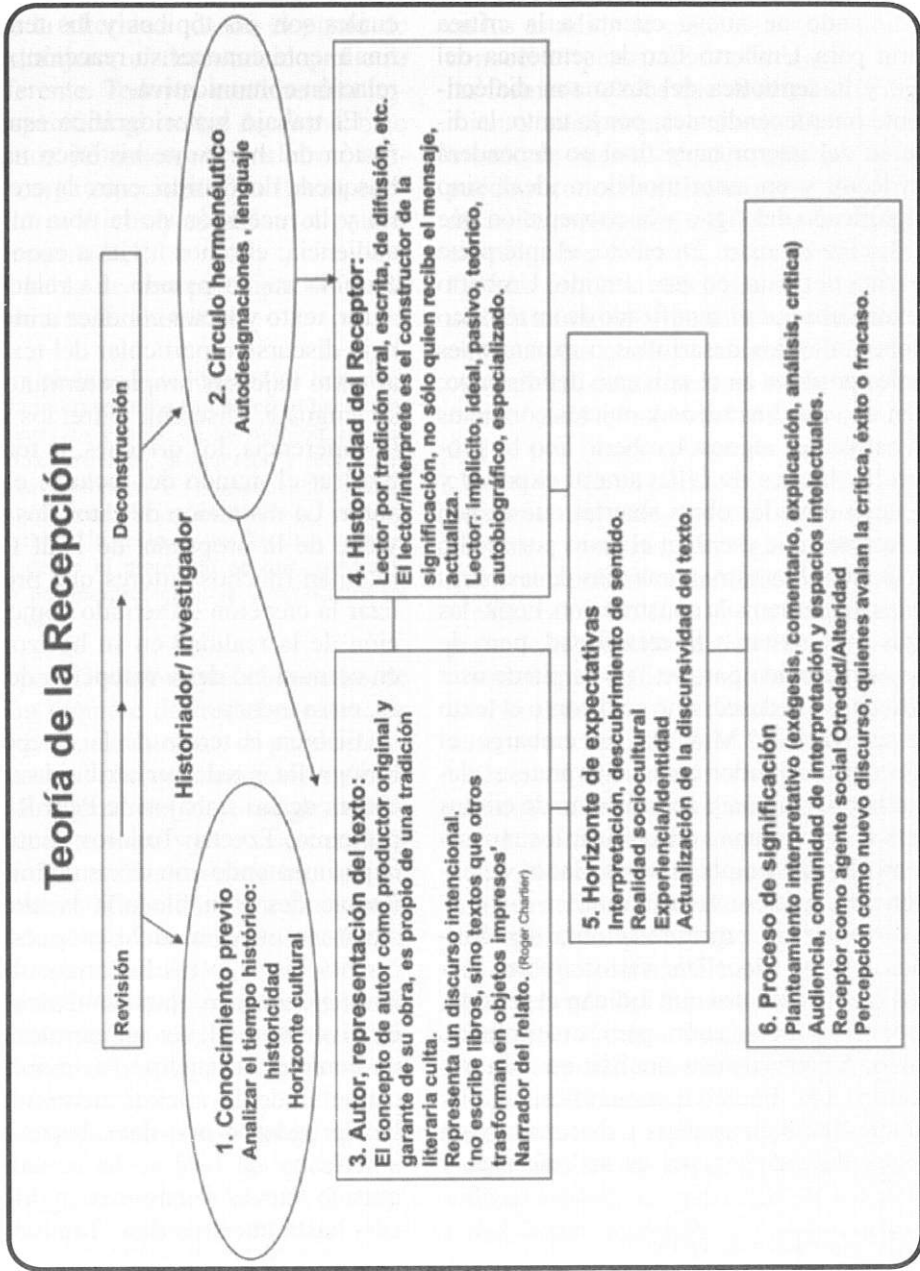
En síntesis, la reconstrucción propone el análisis de la textualidad y el contexto social, es decir lo real; por ello, rechazan las ideas decimonónicas de que todo gira en torno a la causalidad. Esto es, ver la historicidad del texto en sus dos vertientes: el texto como producción cultural y el contexto, como posibilidades en la historia; porque es una relación intertextual. Por ello, no hay que olvidar la temporalidad y especialidad, retomando al historicismo, debemos pensar en que cada texto y cada discurso están en función de la época que le tocó vivir al escritor. Es claro que, todo concepto varía y variará dependiendo de la historicidad del mismo texto. Así la realidad social adquiere otros matices con relación a la producción de sentido, esto es en observancia con el significado. (*Ver gráfica*)

Al analizar las diferentes discusiones en torno a la representación de la historia, observamos diferentes posturas académicas que nos invitan a reflexionar sobre la epistemología de la historia. Sin embargo, suscita

desconcierto observar las valoraciones posmodernas con relación al fin de la historia y ambigüedades subjetivas que tienden a estancar los avances de la academia por resolver planteamientos propios de la disciplina. Esta ambivalencia del uso preciso del lenguaje nos permite interconectar lo social con lo individual, distinguir el tiempo y el espacio, diferenciar las interacciones entre el habla y lo escrito para discriminar entre los discursos simples de los complejos; en este último caso, nos dirigimos a observar en las estructuras gramaticales de una oración o argumento para conocer su sentido y su significado. De esta forma, se puede manejar el uso del lenguaje en varias dimensiones o niveles, como: el orden de las palabras, las frases o las cláusulas u otras propiedades que estudia la sintaxis.

Otra de las discusiones a debate, infiere la reflexión entre la forma y el contenido del discurso, de ella se esgrime la posibilidad de un significado real, ya que no puede haber generalidades en el lenguaje, por su uso particular, al que llaman textualidad, el carácter del texto nos indica los vínculos entre: representación, contenido y la dimensión social del mismo. Para llegar en última instancia, a niveles de significado y representación de la realidad histórica se tiene que atravesar el camino a la de-construcción de la realidad como texto; ya sea como parte de la construcción, el significado del texto y el contexto, los parámetros intertextuales e intersubjetivos o de mutua representatividad. En esta idea se conectan múltiples posibilidades tanto de interpretación; como de realidades mismas, materiales y discursivas.

15 Mijail M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 297.



Aludiendo de nueva cuenta a la crítica literaria para Umberto Eco la semiótica del código y la semiótica del texto son dialécticamente interdependientes; por lo tanto, la disertación del interpretante final no dependerá de un lector y un autor modelo o ideal, sino del significado del signo y la cooperación que se le destine al texto. En efecto, el intérprete representa al relato, en este sentido, Umberto Eco expresaba que el significado de un término contiene todos los desarrollos o expansiones textuales posibles en el universo del discurso; existen objetos dinámicos y objetos concretos en su calidad de signos. Umberto Eco ha propuesto los límites de la lectura al exponer y diferenciar entre las obras abiertas que exigen a los lectores que escriban el texto por medio de su lectura. Las estructuras fijas de las obras cerradas no incitan a la construcción, como las abiertas que invitan a la creatividad, pero de forma estructurada porque: “no se puede usar el texto como se desee, sino sólo como el texto desee ser usado.”¹⁶ Muy útil, sin embargo, el trabajo del historiador como intérprete es delimitar la orientación y delimitación de ciertos universos del discurso, decodificar los mensajes y mostrar lo tangible en sus planos de expresión y no tanto su verosimilitud.

Al evaluar las representaciones semánticas nos acercan a localizar varios niveles abstractos o conceptuales que indican el sentido, coherencia y persuasión para determinado discurso. A partir de este análisis no sólo nos acercamos a la función que manifiesta el discurso sino también se llega a discernir ¿para quién va dirigido?, ¿cuál es su referente y

cuáles son sus tópicos y los temas a tratar? finalmente conocer su reacción, y no sólo la relación comunicativa.

El trabajo historiográfico asume la separación del horizonte histórico narrado en la búsqueda de sentido, entre la creación literaria y la recepción de la obra misma por su audiencia; ello nos invita a conocer cómo se escribía en un pasado. La relación entre el autor, texto y lector conduce a indagar el manejo discursivo particular del texto; observar al texto bajo sus propios términos, el uso de su lenguaje, discernir entre: los argumentos, la coherencia, los orígenes, la tendencia etc., mostrar el mundo del lector y el mundo del autor. La distinción de estos dos mundos deviene de la propuesta de Paul Ricoeur, que retoman muchos autores que proponen analizar la creación de sentido como representación de la realidad en su horizonte cultural, en comunidad de la recepción del texto, esto es, en la lectura.

Si bien la teoría de la recepción en historiografía puede ser atribuida a las aportaciones de los trabajos de Paul Ricoeur en un principio, Tzvetan Todorov continuó la labor experimentando con casos definidos a lo que llaman desde la filosofía la alteridad. Para situarnos en el modelo propuesto, Todorov rescata los aspectos históricos de la otredad irrumpiendo con planteamientos diacrónicos en diversos enclaves temporales, analizamos un complejo arquetipo socio-cultural que ha estructurado la noción dicotómica del civilizado/barbarie que data desde la conquista americana -la cual se ha actualizado o adquirido nuevas semánticas en diferentes épocas- hasta nuestros días. También invita a la

16 Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 9.

reflexión de la alteridad desde el punto de vista del extranjero, el desconocido, el otro como el diferente. Todorov confiere una importancia específica al hecho de narrar bajo los argumentos del nosotros y los otros, atribuyendo la carga emocional que llevan consigo los valores éticos y modelan el patrón cultural representado.¹⁷

Todorov habla de una participación de la recepción como sujeto histórico

Yo quisiera plantear la solidaridad de lo simbólico y de la interpretación (tal como lo hace también Ricoeur) los cuales, en mi opinión, no son más que dos vertientes, producción y recepción, de un mismo fenómeno. En consecuencia, pienso que su estudio aislado no es deseable, y ni siquiera posible. Un texto, o un discurso se hace simbólico desde el momento en que, mediante un trabajo de interpretación, le descubrimos un sentido directo.¹⁸

Es así que para Todorov que el proceso de interpretación requiere de tres elementos: de acomodación, de asimilación y de pertenencia, con el que en los textos encontramos indicios –textuales, sintagmáticos o paradigmáticos– que nos hacen reaccionar y en consecuencia ir en búsqueda de una determinada asociación, ubicar su verosimilitud cultural, si el discurso es portador de sentido, en tal caso obedece a una interpretación concreta.

Por su parte, la historia basada en la teoría de la recepción, analiza los procesos de significación del otro –visto desde el texto– en el proceso de construcción del conocimiento, y los resultados que arroja a la historia, no sólo

en los estudios de caso, sino también permite conocer el pensamiento, la intelectualidad y las formas sociales que distinguen el planteamiento interpretativo desde la otredad. Tomando en cuenta este concepto de otredad se puede reconocer el lugar social del texto; es decir, la percepción del lector, el analista, el investigador, el lector; en general, el público. De esta forma la recepción mantiene su propia historicidad y permite el análisis de las expectativas que se tenían con respecto a la comunidad donde recaen los textos. Obviamente cada comunidad de intelectuales se define por: tener relaciones culturales específicas, intereses políticos y económicos particulares; por ello, las explicaciones, justificaciones, censuras, son algunos de los rasgos que crean polémica desde la recepción.

En el caso del autor-lector nos referiremos a partir de la estructura de los textos y la intertextualidad que adquiere como relación comunicativa, cognoscitiva y referencial. La aplicación de estas nociones teóricas, sobre la relación entre la escritura puede determinar en el horizonte cultural que se retoma, dando significado precisos al entorno comunitario, lo que permite cuestionar al texto, no como un discurso cerrado y compuesto de una linealidad, sino como un texto propositivo, que refleja por sí mismo un interés de llegar a una audiencia determinada. Del texto depende del formato que se extienda, los géneros, la clasificación, los intereses y las editoriales tendrán una importancia relativa para delimitar el mundo del lector. Aquí es cuando se puede mostrar un límite de la historiografía, porque analiza la recepción, pero siempre se localizan testimonios para comprobar la autenticidad de esta recepción.

17 Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros*, p. 87

18 Tzvetan Todorov, *Simbolismo e interpretación*, p. 5.

La lectura es la transmisión de conocimientos, escrita y hablada, comprende rasgos de especialidad. Cabría puntualizar que una lectura silenciosa, profunda, parte de características personales, con el uso de la meditación, al estilo escolástica en el que el entendimiento es más puntual y el lenguaje se elabora para la transmisión de un mensaje, una teoría, un relato, una historia. En este sentido, la lectura adquiere un carácter personal entre el autor y el intérprete, que puede ubicar su importancia en los parámetros de la discusión de la obra en diversos modos de resignificación, los cuales, a su vez, tienen su propia historicidad. Así el significado de una obra consiste en la experiencia del lector con ella, lo experimenta en términos de su propia identidad. Por esto, la diferencia entre leer e interpretar se asume como una experiencia de entender al lector bajo sus hipótesis. Así el texto proyecta una libertad en la lectura como de placer. La libre interpretación es una estrategia deliberada de apertura, hallazgo y descubrimiento de las formas, referencias y puntualismos literarios para llegar a la figuración, coherencia y construcción del texto.¹⁹

Finalmente llegar a la intencionalidad de las representaciones históricas, indagar a la Historia como un desdoblamiento de posibilidades, concebir la intextualidad y partir de realidades subjetivas, mas que acercamientos tangibles, en determinado momento, lo planteó la historia moderna, sustentada en los "acontecimientos"; es decir, la propuesta de la teoría de la recepción es la de concebir el texto y el contexto en diversos niveles de análisis, y redefinir la historia, la

cultura y a la sociedad con base en cuestionamientos multidisciplinares que darían cabida a nuevos paradigmas. El ofrecimiento concreto insta recalcar un rompimiento con las metahistorias, metarrelatos o historias totales, que son argumentaciones establecidas desde el siglo XIX, las cuales establecían a la Historia como emblemática, episódica, lineal, por la causa-efecto y determinista; con verdades absolutas, puras o positivistas, que no dictaminan la cientificidad de una proposición verdadera u objetiva. abriendo paso a la abstracción, análisis de los discursos y procesos de significación de los textos históricos, la presentación de la narratividad histórica y los análisis conceptuales de la historiografía contemporánea, parten del rompimiento tácito con la inclinación totalizadora del ser finito en un lapso temporal y espacial, el nuevo enfoque propone la reflexión y aplicación de la historia conceptual.

Con la historiografía posmoderna se tiene en cuenta una concepción del tiempo diversa y materializada a los aspectos relativos, en el que se discute sobre el tiempo pluridimensional, ambiguo, reversible, polivalente, atemporal, el no-tiempo. De esta forma, se discute sobre los nuevos cambios tecnológicos, comunicativos que dan paso a una comunicación en tiempo real, que no deja huella a su paso y que puede gestar modificaciones sustanciales al tiempo histórico narrado. Sin embargo, todas estas diferencias sobre la temporalidad acompañan a la idea clave para entender la discusión que es la proyección de delimitar nuevos horizontes, tanto de experiencia como de expectativa, en el que confluye la temporalidad, abandonando la idea decimonónica y moderna del tiempo lineal.

19 Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural*, p. 1974.

Bibliografía

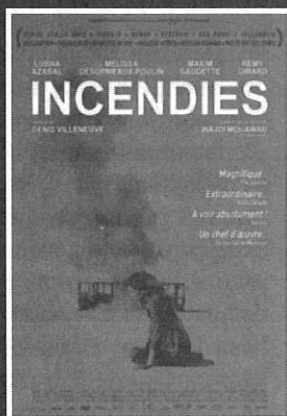
- Bajtín, Mijaíl Mijailovich. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. México, Siglo XXI, 1ª esp. 1974, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios, 1983.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación: historia cultural entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- Eco, Umberto. *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona, Seix Barral, 1962.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas, Una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona, Planeta Agostini, 1984.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1985.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets, 1991.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*. trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, 2 vols. Salamanca, Sígueme, 1ª ed. Alm. 1960, 1988.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1992.
- Iser, Wolfgang. *El Acto de Leer: teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus, 1987.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1992.
- Jauss, Hans Robert. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura" en: Mayoral, José Antonio. (comp.) *Estética de la Recepción*. Madrid, Arco Libros, 1987.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro y pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós, 1993.
- Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid, Espasa, 1ª ed. 1991, amp. y rev., 2011.
- Moog-Grünewald, Maria. "Investigación de las influencias y de la recepción", en: Rall, Dietrich (comp.) *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 1993.
- Patzig, Günther. "El Problema de la objetividad y del concepto de hecho", en: Silvia Pappe (coord.), *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana*, México, UAM-Azc./UIA, 2000.
- Plagia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- Petit, Michèle. *Lecturas: del espacio íntimo al espacio privado*. México, FCE, 2001.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. 3 tomos. México, Siglo XXI, 1ª ed. fr. 1985, 1995.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI, 1ª ed. en español, 1995, 3ª ed. 1999.
- Ricoeur, Paul. *Historia de la narratividad*. Barcelona, Paidós. 1ª ed. español, 1978, 1999.
- Ricoeur, Paul. *Si mismo como otro*. Madrid, Siglo XXI de España, 1996.
- Ricoeur, Paul. *Horizontes del relato: Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*. Gabriel Aranzueque (ed) Madrid, Cuaderno Gris- UAM, 1997.
- Thompson, John B. "La metodología de la interpretación" en: *Ideología y cultura moderna*, México: UAM-Xochimilco. 1998.



Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros: Reflexiones sobre la diversidad humana*. Trad. Martí Mur Ubasart, México, Siglo XXI, 1991.

Todorov, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación*. Trad. Claudine Lemoine y Margara Sussotto, Caracas, Monte Ávila Editores, 2^a ed., 1992.

Zimmermann, Bernhard "El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción" en: *Estética de la recepción*. Madrid, Arco Libros, 1987.



Incendies

Dir. Denis Villeneuve,
microscope-El Entertainment, 2010.

Imagen obtenida de:
[http://elseptimoarte hoy.blogspot.
mx/2011/12/incendies.html](http://elseptimoarte hoy.blogspot.mx/2011/12/incendies.html)

Daniel López López

*5º semestre de la Lic. en Arte y Gestión
Cultural, UAA*

*No existe la tragedia, sino lo inevitable.
Todo tiene su razón de ser: sólo se necesita
distinguir lo que es pasajero de lo que es
definitivo.*

*¿Qué es lo pasajero? Lo inevitable
¿Y lo definitivo? Las lecciones de lo
inevitable.*

Paulo Coelho

La vida del ser humano es una tragedia, llena de desgracias y designios del destino, cuestiones que no podemos evitar, que uno no es capaz de controlar. Es este cruel destino el que siempre ha estado presente a lo largo de nuestra historia.

Si hablamos de desgracias habría que remitirnos a la tragedia de Edipo, escrita por Sófocles, la cual lo consagró como uno de los más grandes escritores de la antigüedad. La fecha no está bien establecida, pero se cree que fue escrita entre el 400 y el 450 a. C.

Se trata de una historia poco común y que conmueve todo sentimiento humano, haciendo que el lector o espectador (en el caso de las representaciones escénicas) experimente sensaciones y sentimientos muy fuertes.

La historia está centrada en Edipo, hijo de Yocasta y de Layo, reyes de Tebas. Recién nacido, Edipo es desterrado del reino con órdenes de ser asesinado debido a que el oráculo les había advertido a los reyes que el hijo mataría a su padre y desposaría a su madre.

Los reyes, tratando de evitar tal desgracia, deciden sacrificar a su propio hijo. Sin embargo, el encargo no fue realizado pues el sirviente no tuvo el valor de matar a un niño inocente.

Luego del paso de los años, Edipo -ya convertido en adulto- se enfrenta a una riña, la cual dio como resultado que el hijo asesinara sin saber al padre, con lo que se cumple la primera parte de la profecía y, despreocupado, se dirige a Tebas.

Una vez ahí se instala como rey absoluto del reino, casándose con la reina de Tebas, Yocasta, su madre. Con esto la profecía terminó por cumplirse. Con el paso de los años, y luego de engendrar algunos hijos, los esposos se enteran de la verdad, lo cual los lleva a un final fatal: Yocasta se suicida y Edipo se provoca la ceguera.

De esta manera, Sófocles nos narra la terrible historia del rey Edipo. A pesar de no ser el primero en escribir esta tragedia, su versión ha sido considerada como el modelo a seguir, el canon de la tragedia griega.

A través del tiempo se han retomado las tragedias clásicas para muchas expresiones artísticas: escritos, puestas en escena y filmes cinematográficos. De estos últimos habría que mencionar algunos de los ejemplos más conocidos. El primero de ellos es del año 1957, una película de Tyrone Guthrie titulada *Edipo Rey*. Luego, en el año de 1967 *Edipo*,

el hijo de la fortuna de Pier Paolo Pasolini, y en los últimos años: *Incendies* una película del año 2009 del director Denis Villeneuve que retoma y adecúa la tragedia a un contexto y época totalmente diferentes.

Filmada en los estudios de *Alta Films* en Canadá y con escenas en el Medio Oriente, está conformada por un elenco de actores jóvenes y experimentados. Está protagonizada por Nawal Marwan, Lubna Azabal, Mélissa Désorm Eaux-Poulin, Jeanne Marwan, Maxim Gaudette y Simon Marwan hijo. Es una película que narra de una manera diferente al mito de Edipo Rey; gira en torno a una tragedia familiar en donde los participantes no son consientes de la verdad.

Se aborda el mito con la historia de Nawal Marwan, una exconvicta del Medio Oriente, quien de joven tuvo una relación de la cual quedó embarazada. En venganza, su amante es asesinado por su hermano. Después de que el niño nace, la abuela de Nawal lo da en adopción. Con el trascurso del tiempo, Nawal emigra a la ciudad para estudiar y superarse, pero estalla la guerra en la ciudad donde radica y se ve inmersa en ella. Se alía con los rebeldes y se infiltra como maestra de francés a la casa de uno de los dirigentes más importantes del bando contrario para asesinarlo posteriormente, pero es descubierta y encarcelada cerca de 15 años.

Ahí es castigada y torturada por los guardias, pero como ella tenía un espíritu muy fuerte jamás se doblegó lo que causó que la mandaran con Abu Tarek, el torturador de la cárcel. Él la viola y la deja embarazada de gemelos, a los que se llevaría a vivir a Canadá después de ser liberada.

Lo impresionante de la historia es que “el verdugo”, como nombran a Abu Tarek, resultó ser el hijo de Nawal, mismo que dieron en adopción años atrás, por lo que es el padre de los gemelos y el hermano, simultáneamente.

Siendo así un palimpsesto del mito de Edipo, modificado de una manera muy audaz, aún así sobrevive la esencia del mito original del cual podemos tomar varias similitudes que hacen que la película no pierda la esencia del mismo. Una de éstas es el talón de Abu Tarek, pues está marcado con tres puntos y a Edipo lo cuelgan de los talones cuando lo van a asesinar de niño.

De una u otra manera la historia contada en la película está bien estructurada y fundamentada, además de que es una historia muy bien hilada y verosímil.

El retomar un mito griego o una tragedia griega y llevarlo a las pantallas es, de por sí, un gran reto, pero tomar la tragedia clásica más famosa y llevarla a las pantallas es un doble trabajo, pues se tiene que cuidar que no esté malograda. Adicionalmente, de alguna manera la película consigue no saturarse y conservar partes esenciales del mito, con lo que logra una mejor adaptación.

Con el trascurso de los años, grandes personalidades han sido objeto de “la seducción que las versiones de los antiguos mitos griegos han ejercido a lo largo de los siglos sobre la cultura literaria de occidente”¹. *Incendies* es un claro ejemplo de esta influencia que se ve reflejada en la producción de trabajos actuales que tienen reminiscencias de los mi-

tos antiguos. Sería casi imposible dejarlos de lado, pues son la base de nuestra cultura.

En cuanto a la trama, en mí logró cumplir su cometido al capturarme e interesarme por verla hasta el final. La adaptación que Villeneuve realizó, llevando la historia al Medio Oriente y utilizando los problemas religiosos y políticos de la región, logra entretener una historia bastante creíble lo que le da un toque contemporáneo que envuelve al espectador desde el principio hasta el fin.

Las escenas realizadas son de una excelente calidad pues en ningún momento se ven forzadas o insípidas. En cuanto a la actuación del elenco tengo que admitir que fue excepcional pues logran transmitir el sentimiento adecuado a través de sus expresiones y sus diálogos, siendo en todo momento muy natural y creíble.

Fuentes consultadas

Gadamer, Hans-Georg 1997, *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, pp. 13-22.

Kirk, G. S. 1985, *El mito, su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, pp. 15-54.

Sófocles, *Ediporey*. Pdf. Adobe Reader, <http://peliculas.labutaca.net/incendies>

¹ Kirk, G. S. 1985, *El mito, su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, pp. 15-54



Cuadernos Metodológicos: Gestión de Documentos y Administración de Archivos

José Antonio Ramírez Deleón,
Instituto Federal de Acceso a la
Información y Protección de Datos,
Archivo General de la Nación, México,
diciembre, 2011. (5 cuad.)*

* Los cinco *Cuadernos Metodológicos* de la serie *Gestión de Documentos y Administración de Archivos* de José Antonio Ramírez Deleón se imprimieron con un tiraje de 3000 ejemplares en diciembre de 2011, mismos que se distribuyeron en su totalidad. Esta serie en su versión electrónica (PDF) se puede descargar de la página del AGN: <http://www.ifai.org.mx/Publicaciones/publicaciones>

Marcela Pomar Ojeda

5^o semestre de la Lic. en Historia, UAA

El pasado 22 de marzo del año en curso se llevó a cabo la presentación de los cinco *Cuadernos Metodológicos* de la serie *Gestión de Documentos y Administración de Archivos*, escritos por el Dr. José Antonio Ramírez Deleón y editados por el Instituto Federal de Acceso a la Información y Protección de Datos (IFAI) conjuntamente con el Archivo General de la Nación (AGN). Con amplia trayectoria y experiencia en el área de la administración de archivos, el autor destacó la importancia de no considerar a los archivistas como “bodegueros” y valorarlos como “gestores de información”.

A su vez, la comisionada presidenta del IFAI, Jacqueline Peschard, explicó que con estos libros se contribuye a la revaloración de la administración y gestión de la información pública, pues con la implementación de estas metodologías se facilitará el uso de la información y se contribuirá a una efectiva rendición de cuentas, así como al ejercicio del derecho al acceso a la información de manera más eficiente. De esta manera, -dijo- se orientará el conocimiento básico de los principales procesos documentales y se auxiliará a los servidores públicos en el diseño, construcción, mantenimiento y actualización de los sistemas de archivos. Por otra parte, la Dra. Aurora Gómez Galvarriato Freer,

directora general del Archivo General de la Nación, aseguró que en esta serie se desarrollan y describen didácticamente métodos que buscan difundir las herramientas básicas para una mejor organización y actualización de los archivos.

El Dr. Ramírez Deleón es Licenciado en Economía por la UNAM y socio director del despacho de consultoría en Sistemas de Administración de Documentos y Gestión de Archivos JARD Corporativo, S.C., desde 1998. Fue director del Sistema Nacional de Archivos en el Archivo General de la Nación y conferencista, miembro del Grupo Iberoamericano de Gestión de Documentos y asesor internacional del Archivo General de la Nación de Colombia, ha publicado múltiples artículos en materia de Administración de Documentos, incluyendo, como coautor, el libro *Archivos Administrativos Iberoamericanos. Modelo y perspectivas de una Tradición Archivística* publicado por el Ministerio de Cultura de España y el Archivo General de la Nación de Colombia.¹

La presente reseña tiene como fin dar a conocer los principales avances metodológicos que esta serie plantea y que en materia de gestión de documentos y administración de archivos se buscan implementar en nuestro país, particularmente a raíz de la publicación el 23 de enero de 2012 de la Ley Federal de Archivos.

Presentación

En esta colección de cinco *Cuadernos Metodológicos*, el autor busca contribuir en la generación de una cultura que propicie el manejo técnico eficaz de los archivos,² de conformidad con la legislación vigente,³ así como para dar progresivo cumplimiento al mandato constitucional de que los sujetos obligados deberán preservar sus documentos en archivos administrativos actualizados.⁴

En estos cuadernos se sustenta una serie de guías técnicas metodológicas que orientan al conocimiento básico de los principales procesos documentales, y auxilian a los sujetos obligados en la construcción, mantenimiento y actualización de los instrumentos de control archivístico. Además, buscan propiciar entre los no especialistas el reconocimiento de los sistemas, métodos e instrumentos de uso cotidiano en los archivos, lo que con cada vez mayor frecuencia reclama la participación multidisciplinaria de otros profesionales dentro de las instituciones gubernamentales.

Así pues, el autor pretende que esta colección motive el trabajo conjunto entre archivistas y administradores en lo que se refiere a producción y uso de documentos y archivos,

2 José Antonio Ramírez Deleón. *Metodología para la organización de sistemas institucionales de archivos, archivos de trámite, de concentración e históricos*, Cuaderno 1 de la serie Gestión de Documentos y Administración de Archivos, IFAI, AGN, México, 2011, p. 7.

3 Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información Pública Gubernamental y Lineamientos Generales para la Organización y Conservación de los Archivos de las Dependencias y Entidades de la Administración Pública Federal.

4 *Diario Oficial de la Federación*, 20 de julio de 2007, artículo sexto, fracción V, de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

1 José Antonio Ramírez Deleón, *Archivos gubernamentales: Un dilema de la Transparencia*, Instituto de Acceso a la Información Pública del Distrito Federal, 2007 en google.com.mx/search?aq=f&sourceid=chrome&ie=UTF-8&q=yahoo, consultado el 8 de abril de 2012.

lo que a su vez favorecerá la construcción de la memoria histórica de las instituciones, la utilización de los archivos como principal herramienta de la gestión pública y el acceso a la información y rendición de cuentas.

Cuaderno 1: *Metodología para la organización de sistemas institucionales de archivos (archivos de trámite, de concentración e históricos)*

El autor plantea que, a partir de la explosión de la producción de documentos en las organizaciones, fenómeno surgido a mediados del siglo XX, los especialistas se vieron obligados a reorientar desde una perspectiva crítica el papel de los archivos en la administración pública, concibiéndolos no únicamente como repositorios de testimonios históricos, sino como un recurso esencial para el desempeño de la gestión pública. Para ello, se buscó privilegiar la conservación selectiva de la información y combatir la extrema pasividad de los viejos archivistas.

Hoy en día, las transformaciones sustanciales han incorporado la *administración de documentos* como un mejor modelo para la organización de los archivos. Este nuevo concepto no sólo se ocupa del archivo de documentos que ingresan a los depósitos, sino que incide en la administración total de los archivos desde que se producen hasta que llegan al fin de su ciclo vital. De esta manera, y en base a esta evolución de la archivística, los archivos ya no se conciben únicamente como lugares físicos donde guardar papeles viejos o *archivos muertos*. Define, entonces, Ramírez Deleón a la *administración de docu-*

mentos como la: “metodología integral para planear, dirigir y controlar la producción, organización, circulación y uso de los documentos, a lo largo de su ciclo institucional de vida, atendiendo a una mayor economía y racionalización en el manejo de los recursos operativos y las estructuras archivísticas”.⁵

Posteriormente, el autor hace un análisis del desarrollo archivístico y la determinación de la organización sistémica de los archivos desde 1965, con la puesta en marcha del Comité Técnico Consultivo de Unidades de Correspondencia y Archivo del Sector Público Federal (COTECUCA), pasando por la creación del Sistema Nacional de Archivos (1978), la constitución del AGN como órgano de consulta del Ejecutivo Federal en la materia (1980), creación de los Sistemas Red de Archivos (1986), integración del Programa Nacional de Información y Archivos Públicos (1990-1994), emisión de la Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información (2002), publicación de los Lineamientos Generales para la Organización y Conservación de los Archivos de las Dependencias y Entidades de la APF (2004), hasta las modificaciones del artículo sexto constitucional en 2011. En base a este marco estructural y legal, se permite la posibilidad de integrar al tema de los archivos como sistemas institucionales, propiciando su organización técnica y funcional para el correcto ejercicio de los documentos, entendiendo que la información pública es un producto, mientras que el derecho al acceso a ella es una forma de distribuir la a la sociedad.⁶

5 Ramírez Deleón, *Op. Cit.*, p. 18.

6 *Ibidem*, p. 26.

Más adelante, el autor señala que resulta imprescindible, además del andamiaje normativo, construir las condiciones organizacionales, comenzando por la comprensión del sistema archivístico con sus atributos de entropía y homeostasis, su organización, funcionamiento y recursos así como sus flujos de información. Parte importante es también conocer el ciclo vital de los documentos en sus tres etapas, así como su valor primario o secundario, ubicando al archivo de trámite, al de concentración y al histórico dentro de estas mismas. Plantea que la organización estructural se basa en dos componentes: un área coordinadora de archivos; encargada de la vinculación de todos los componentes del sistema, y una estructura operativa; columna vertebral del sistema que administra los documentos a lo largo de su ciclo de vida a través del control de gestión.

Explica Ramírez Deleón que en la actualidad y a pesar de los avances logrados, los archivos carecen de estructuras formales que, por una parte, los hacen actuar de manera aislada y, por otra, se desempeñan en base a criterios personales, con recursos insuficientes y reglas poco claras que los regulen y protejan como instrumentos de gestión. Por ello, resulta indispensable diseñar un sistema institucional de archivos, que aunque es tarea compleja, permitirá que los archivos dejen de ser islas con instrumentos de trabajo informales e ineficaces para el control de la documentación que se produce en forma explosiva.

Cuaderno 2: *Producción e integración de la información archivística: manejo de la correspondencia y desempeño del control de gestión*

En este cuaderno el autor ofrece una visión general que relaciona la producción de documentos con su uso como información de gestión con el fin de determinar su correcto manejo como información archivística. Se analizan las condiciones de producción documental con los graves problemas que en ese aspecto prevalecen en las administraciones públicas, el papel del productor en la gestión de documentos y la importancia de promover una mayor participación del archivista en el diseño de acciones de racionalización y normalización, límites y exigencias de la producción documental.

Señala los factores esenciales para la integración de la información documental, como lo son la agrupación con base en la vinculación con las categorías archivísticas que permiten la identificación de relaciones y jerarquías: los conceptos de fondo, sección, serie, expediente (unidad de documentación compuesta) y documento (unidad de documentación simple). Asimismo, aborda los principales procedimientos operativos que podrían establecerse entre productores y administradores desde la primera etapa del ciclo vital de los documentos y a partir de la instrumentación de procesos para el control de las comunicaciones administrativas y el desempeño de los procesos.

Entendiendo que la producción masiva de información afecta la ejecución de todos los procesos de gestión documental y presiona los recursos disponibles, se revela como urgente la necesidad de que el archivista participe de manera directa en la producción de documentos, en forma coordinada con los administradores y en la búsqueda de soluciones para la regularización del proceso archivístico. Concluye el autor diciendo que el diálogo multidisciplinario, entonces, es imperativo en beneficio de la propia administración pública y de sus procesos de trabajo.

Cuaderno 3: *Metodología para el diseño y formulación de sistemas de clasificación y ordenación archivística*

Ramírez Deleón aborda en este cuaderno uno de los temas centrales de la gestión de documentos y administración de archivos, que es la clasificación y ordenación archivística. Hace entonces referencia a los tipos de criterios para la clasificación, que pueden ser: orgánico (tomando a Schellenberg como introductor de la distinción entre actividades sustantivas o específicas, y las adjetivas o facilitativas), funcional (la que pone énfasis en las atribuciones y competencias), y por asunto y materia (heredada del Sistema de Clasificación Decimal Universal). Admite, sin embargo, que en el desarrollo histórico de la disciplina archivística las nuevas realidades del mundo de la información contribuyen a una gran complejidad de los procesos archivísticos, donde el debate teórico de instancias como el Consejo Internacional de Archivos supone soluciones prácticas a corto plazo.

Nos habla el autor de los mecanismos de agrupación de la información archivística, donde la clasificación implica dividir o diferenciar un conjunto de elementos en clases o categorías a partir de las cuales sea posible analizar conceptualmente tanto el conjunto como sus partes, a partir de las categorías definidas dentro del Árbol de Clasificación. Éste es una representación gráfica del orden jerárquico de las categorías descritas previamente, el cuál permite establecer la relación entre las mismas.

Por otro lado, la ordenación, a diferencia de la clasificación, es el proceso que se efectúa con objeto de tener un control material de los expedientes que previamente se clasificaron, para lo cual, también, se requiere de un proceso particular y un criterio adecuado. Asimismo, se subraya la necesidad de instrumentos que coadyuven a la clasificación archivística, donde se registren todos los datos del documento, se relacionen y se establezca una estrategia de planeación.

Cuaderno 4: *Descripción archivística: diseño de instrumentos de descripción*

Este cuaderno aborda la descripción archivística, tema central en la organización y gestión de documentos. Teniendo como antecedente que la clasificación permite estructurar a partir de categorías claramente identificadas y jerarquizadas (fondos, secciones, series) la información documental desde que ésta se produce y hace posible su sucesiva identificación, agrupación y sistematización; que la ordenación permite la colocación física de los fondos, secciones, series y expedientes en el

espacio y mobiliario existente, con lo que se facilita su localización; la descripción archivística se liga, entonces, de manera directa a estos procesos al ser una condición esencial para procesos como la valoración documental, la difusión y explotación institucional, social y cultural de los archivos. La descripción es una actividad que depende fundamentalmente del conocimiento y las habilidades técnicas del archivista. Se considera en base a esto que la descripción es el medio utilizado por el archivista para obtener la información contenida en los documentos y ofrecerla a los interesados en ella.⁷

Por otro lado, la incorporación de tecnología de punta en el manejo de la información archivística ha hecho que en el caso de la descripción, en muy pocos años se pase de la sala de consulta al acceso virtual de la información. El archivista entonces abandona su posición pasiva como custodio de la información para ser un dinámico gestor de la misma. De esta manera, se ha visto grandemente beneficiada esta área archivística, al mismo tiempo que se ha generado la necesidad de normar o estandarizar la descripción archivística con base en las normas ISAD(G), ISAAR(CPF) e ISDF promovidas por el Consejo Internacional de Archivos.

Instrumentos básicos de descripción son las guías, los inventarios y los catálogos cuyas particularidades responden específicamente a las jerarquías documentales, explicando sus relaciones, jerarquías e interdependencias. Al

mismo tiempo, considera el autor que deberá implementarse un plan de descripción archivística como elemento estratégico para propiciar institucionalmente el diseño, desarrollo e implementación de la misma, así también la formación de un grupo interdisciplinario con este propósito.

Cuaderno 5: Metodología para la valoración y disposición documental: aspectos teóricos e instrumentales

La valoración documental es el tema de este quinto cuaderno, el cual nos dice el autor que ha sido objeto de una importante cantidad de estudios, análisis y propuestas metodológicas internacionales y desde diversas corrientes de pensamiento. Considera Ramírez Deleón que la valoración permite incluso instrumentar el ejercicio del ciclo vital de los documentos en las instituciones. Al contar con un sistema de valoración documental, las instituciones pueden reducir y racionalizar la masa documental que se produce de manera explosiva, diferenciando los usos de gestión de los propiamente históricos, con lo que se logrará el ahorro de recursos.

Fueron doscientos años necesarios para llegar al desarrollo de una teoría de la valoración reconocible, con el esfuerzo de diversos tratadistas europeos y americanos, tanto de la escuela anglosajona como latina. Sus propósitos radican en propiciar la correcta circulación de la información dentro de un sistema institucional de archivos, identificar y seleccionar la memoria histórico-documental de las instituciones, promover la eliminación razonada de aquella información sin valor

⁷ José Antonio Ramírez Deleón, *Descripción archivística, diseño de instrumentos de descripción*, IFAI-AGN, México, 2011. Cuaderno 4, p. 15.

histórico, resguardar durante plazos estandarizados los expedientes asociados a series documentales, diferenciar los usos de gestión de la información de los de conservación precautoria e históricos y generar un catálogo de disposición documental.

Hoy en día, la inclusión de nuevas tecnologías provocará nuevas discusiones para implantar sistemas acordes a las nuevas realidades. En el campo de la valoración, su desempeño rebasa y trasciende las acciones estrictamente técnicas asociadas a la administración de documentos, por lo que resulta indispensable la participación de otros especialistas y grupos interdisciplinarios, con el fin de conservar la memoria histórica de las instituciones, así como la correcta gestión de la información administrativa.

Ley de Archivos, DOF 23/01/2012⁸

Para concluir, es importante señalar que con la expedición de la Ley Federal de Archivos se otorga un marco jurídico amplio para la producción, gestión, clasificación, descripción, valoración y resguardo de la información generada por las instituciones de la Administración Pública Federal dentro de un esquema regulatorio y de transparencia en respuesta a los reclamos de toda sociedad democrática. Esta nueva regulación define a los documentos gubernamentales como bienes públicos, por lo que anulará toda posibilidad de que los funcionarios hagan uso discrecional de

éstos. Igualmente queda con vigor vigilada la sustracción de documentos históricos, la desaparición de archivos o la destrucción de los mismos, sancionando a aquellos servidores públicos que roben, mutilen o desaparezcan archivos propiedad de la nación.

Esta legislación prohíbe expresamente a los servidores públicos sustraer documentos que estén bajo su custodia y resguardo, y los obliga a entregarlos al final de su encargo. Asimismo, establece las disposiciones para la organización y conservación de los archivos en posesión de los Poderes de la Unión, los organismos constitucionales autónomos y los organismos con autonomía legal. Incluye disposiciones específicas para los archivos presidenciales, y establece reglas claras para el acceso a documentos con valores históricos e información confidencial.

Por otra parte, establece la estructura organizacional y los instrumentos mínimos necesarios para garantizar la conservación y organización de los archivos gubernamentales, tanto físicos como electrónicos, de tal modo que no se comprometa el valor probatorio de los documentos y de esta forma se conserve la memoria histórica de las instituciones, facilitando así el uso de la información y una rendición efectiva de cuentas. Adicionalmente, otorga el carácter de organismo descentralizado y no sectorizado al Archivo General de la Nación.⁹

La aplicación de esta Ley junto con la implementación de nuevas metodologías de

8 Ley de Archivos, Diario Oficial de la Federación, 23 de enero de 2012 en http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5230610&fecha=23/01/2012, consultado 8 de abril de 2012.

9 Lilia Saúl Rodríguez, El Universal, 24 de enero de 2012 en <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/67613.html>, consultado el 8 de abril de 2012.

administración de archivos permitirá a los productores, gestores y conservadores estar en mejores condiciones para organizar y actualizar los mismos, al tiempo que se facilitará el uso de la información y se contribuirá a una efectiva rendición de cuentas, así como al ejercicio del derecho al acceso a la información de manera más eficiente.

La utilización del material documental resguardado, clasificado, organizado, descrito y valorado en los archivos guarda una importancia vital para el historiador como fuente primaria de investigación. Sin ésta, escaso valor tendría dentro de la ciencia histórica todo intento por recuperar el acontecer pretérito del hombre. En este sentido, los documentos otorgan validez y fidelidad al registro histórico: diarios, cartas, memorias, manuscritos, cédulas, códices, entrevistas, documentos oficiales, artículos de revistas y periódicos, fotografías, material de audio, video, investigaciones, etc., pues son todo aquello que da testimonio de un devenir; son manantial de información para el historiador que pretende desde su actualidad visualizar y comprender los orígenes del acontecer presente. Es por ello que el proceso de administración de archivos como medio para producir, resguardar, gestionar y proveer de información a los que se sumergen en el vasto territorio de Clío, resulta una condición *sine qua non* para el trabajo del historiador.

Bibliografía

Diario Oficial de la Federación, 20 de julio de 2007, artículo sexto, fracción V, de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

Ley de Archivos, *Diario Oficial de la Federación*, 23 de enero de 2012 en http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5230610&fecha=23/01/2012, consultado 8 de abril de 2012.

Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información Pública Gubernamental y Lineamientos Generales para la Organización y Conservación de los Archivos de las Dependencias y Entidades de la Administración Pública Federal en <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/244.pdf>.

Ramírez Deleón, José Antonio. 5 *Cuadernos Metodológicos* de la serie Gestión de Documentos y Administración de Archivos, Instituto Federal de Acceso a la Información-Archivo General de la Nación, México, 2011.

Ramírez Deleón, José Antonio. *Archivos gubernamentales: Un dilema de la Transparencia*, Instituto de Acceso a la Información Pública del Distrito Federal, 2007 en google.com.mx/search?aq=f&sourceid=chrome&ie=UTF-8&q=yahoo, consultado el 8 de abril de 2012.

Ramírez Deleón, José Antonio. *Cuadernos Metodológicos, Gestión de Documentos y Administración de Archivos* en <http://www.ifai.org.mx/Publicaciones/publicaciones>, consultado el 10 de abril de 2012.

Saúl Rodríguez, Lilia. El Universal, 24 de enero de 2012 en <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/67613.html>, consultado el 8 de abril de 2012.

VARIOS

Caleidoscopio

Angélica Tiscareño

Lic. en Letras Hispánicas, UAA

Caminaba de un lado para otro en la habitación donde él la había dejado, tenía la ilusión de que al amanecer volvería por ella. Se sentía desesperada, miraba por la ventana, veía el programa de espectáculos y él no llegaba. Con cada auto que se aproximaba al hotel, Azul se emocionaba creyendo que en cualquier momento Charles entraría por la puerta.

Durante unos minutos se sentó en la silla que comúnmente usaba de mesa de noche, o de ropero, incluso de instrumento de trabajo; quitó la pila de ropa y aventó todo contra la cama. Una vez más se sintió utilizada. Aproximada la noche y al ver que Charles no volvía decidió arreglarse para salir a trabajar.

Rojo, amarillo, rojo, amarillo; eran los colores del anuncio que se metían por la ventana de la habitación, rayos de neón que danzaban por debajo de la falda de Azul. Cuando estaba por comenzar su jornada, recordó una frase que desde pequeña su madre le había enseñado: *nunca enamorarse antes del alba*, y dicho eso, se bañó en perfume, se pintó los labios y entre lentejuelas y cristales salió al acecho.

EN TIERRA DE NADIE

Texto por

Caleb Olvera Romero

Profr. del depto. de Filosofía de la UAA

Gráfica por

Juan Vizcaíno

*Asistente de proyectos institucionales
de la UAA*



Intro

Una mítica escena nos recuerda el origen del universo. Si es que éste tuvo origen, si no, he aquí su origen. El eterno descanso del padre. El principio de la magia, el erotismo. Extrañas figuras resaltan mágicamente como lo hace una mujer desnuda en medio de una ciudad árabe, con la diferencia de que en esta ocasión es un páramo extraño, quizá México, se antoja Tijuana, esta Tijuana irreal, construida más como una zona sin límites para atraer el turismo nefasto, que como una topología ageógrafa y que en los años ochenta se convirtió en la metáfora misma del *des-mother*.

I

Lo verdaderamente siniestro no está en la lámina, sino en lo que representa, que no es otra cosa que el inconsciente colectivo de un pueblo cuya voluntad ha sido rota por los estigmas, recluido al infierno de sí mismo, condenado a vivir una tragedia que sólo encuentra existencia en la memoria y que potencializa el vicio. El primer personaje no hace otra cosa que mendigar migajas de absoluto, pequeñas perlas de amor destiladas en algún alambique clandestino, pero su copa está vacía, y en su cerebro late la vida como si de una iguana descompuesta se tratase. ¿En qué piensan los dioses cuando están borrachos? La respuesta quizá se encuentra en algún milímetro de esta fábula erótica.





II

La escena es clásica, pues es auto identificatoria, es el origen del mito de una subjetividad bravía y en espera, es la búsqueda de grabar sobre nuestra espalda el concepto de identidad, para así saber que somos nosotros mismos los que representamos la fábula, los que la construimos, son nuestros muslos y nuestro semen el que es plasmado una y otra vez en la infinita historia del arte. Somos nosotros los que construimos una galaxia como matriz erótica, sólo para ubicarnos, para habitarnos. ¿Pero qué es lo que espera el personaje? Un milagro, ese instante en donde la noche se resuelva a su favor, en donde los arcángeles bajen a bailar con las mujeres, en donde a cada uno le invistan con un ritual y monumentos. Un reflejo suicida cruza por la espalda del personaje, acaso nuestra espalda, el sortilegio se ha hecho, y del vientre del desierto se levanta ya sin vida una compañera, una nueva promesa, una forma secreta de conspirar en contra de la muerte.

Bien podría tratarse de México, de esa manera perversa que late en el inconsciente del extranjero, que piensa en cactáceas y desierto, que piensa en tequila e inconciencia, pero contra esta ridícula manera de concebir el mundo, contra esta inefable manera de pensarse, se levanta la fiesta, el mito personal, el ritual y el sacrificio. Se bebe sólo para esperar. Se espera para vivir. Se muere de desesperanza y se toma mientras tanto.

MESOAMERIKA





III

Comienza la danza. Los cuerpos se superponen, se yuxtaponen, se paramovían. Los cuerpos son dos moléculas que caen por un exceso de gravedad, por una sobredosis de tiempo, ya no hay estrellas, ya no hay luna, sólo el cortejo, sólo ese ir aproximándose lento para perder la dicótoma inicial que los separa, para perder la polaridad y diversidad que es propia de la seducción, para odiarse como individuos o como sujetos conscientes de su finitud. Comienza la danza. Se danza con el cuerpo y contra la muerte, se danza en busca de un ritmo infernal que nos conjura. No es ya la geometría, ni siquiera la biología hace su parte, tan sólo es un extraño amor brujo, un extraño remedo en contra de la muerte, es esa forma que tenemos los mexicanos de ir más allá de nosotros mismos, es lo que occidente ha llamado erotismo, una extraña llamada sin palabras. Donde más tiene que ver el sexo que el seso, más tiene que ver con la proximidad de los cuerpos que con la necesidad de reproducción. Voluptuosidad es lo que envuelve el secreto, esa región sin palabras que constituye la oscuridad primera, de donde ha sido arrancado el sacro reposo de la nada, para que todo vuelva a comenzar, para que ya sin saberlo suceda de manera algebraica el acecho de los animales.





IV

Este estar en espera. Este ser con la nariz, ser con el instinto acuestas. Saltar sobre la presa para reconocer el horror, para reconocer la finitud de ser seducido por el predador, para entender que no eres jugador sino jugado. No eres el seductor sino el seducido.

Y entonces, pero sólo entonces, se terminan los comienzos y empiezan los excesos, las parejas ya no son sino aves en guardia. Fragmentos de poesía rancia. Un sentimiento en contra de la alegría. Son hitos de la noche, un susurro crepuscular. Y la muerte comprende para sí el extraño misterio de las amapolas, y no puede sino sentir pena de los cuerpos. Envidia por los vivos, necesidad de mariposa.

Nunca fue baile, sólo sexo, sexo contrapuesto, sexo enfermo de melancolía, sensualidad que danza un antiguo ritual mexicana. Una cosmogonía flotante en neutras venas somos nosotros, nos reconocemos.



V

Pero cogemos. Cogemos contra el tiempo, cogemos como dioses que han caído de su eternidad, para conocer el frutal óxido de la finitud, cogemos como animales de desierto, contra el polvo, cogemos como si en eso se fraguase nuestra existencia, cogemos para vivir y para dejar de existir, cogemos para ahogar la conciencia de la finitud, para que la muerte sienta celos de nuestros cuerpos.

Cogemos pues es la única forma de orar que conocemos. Altar cadera. Oración embate. Dios misericordia del sexo. Cogemos y cogemos como si fuese el precio a pagar por estar vivos. Cogemos y morimos con la cabeza en alto como si estuviésemos orgullosos de nuestra miseria.

Las figuras se conectan o se enchufan, así como maquinas que necesitan de esto para poder ser lo que son, instrumentos de una intención corpuscular, de una enfermedad cósmica. Extrañas anomalías de una orden de melanina se apoderan de la escena como cánceres que buscan la metástasis en el goce de la reproducción, se acarician, se aprietan y ya no queda nada, no hay más que una infusión de bilis rota y otra vez ese sentimiento de vacío. Otra vez esa necesidad de atención, eso que siente un perro cuando le han quitado un hueso.



VI

La fábula aún no termina, va *in crescendo*, el agujero existencial ahora es más extenso.

Seguirá la fiesta pero ya sin nosotros, seguirá el sexo pero en otros besos, ya no en los nuestros. Es la despedida, es el desencanto, la resolución que activa la rueda del mundo, esa sensación de que es necesario que el mundo vuelva a girar, es esa extraña necesidad de recoger del suelo los fragmentos de nosotros mismos. Es nuestra constitución de temblor, nuestro corazón de terremoto, es el material del cual están hechas las despedidas. Pero no hay por qué estar tristes, pues la muerte siempre tiene algo de bueno, detrás de todo siempre está el principio ya que cada despedida sugiere la idea de un nuevo comienzo.

Nuestro caminar siempre fue extraño, son los pasos los que guían nuestra senda. El camino nos separa, el camino dice y dicta la dirección. El desierto que nos une es el camino que nos separa. Amor o quizá egoísmo, no importa, cada uno será conducido por sus pasos hasta donde el otro ya no pueda verlo, hasta donde la negra noche nos devore. Donde la oscuridad horade el ánimo y con los vestigios construya una nostalgia infinita y sobrehumana. Una manera extraña de desandar la vida, de arrojarnos a un universo sin nosotros, a un universo el cual ya no nos necesita.



VII

Soledad y silencio

Esperar y esperar bajo el mar del desierto. Ahogados en una botella que no va a ningún lado, a una botella que no flota. Esperando otra vez el milagro de la inconciencia, esperando poder trascender la distancia infinita entre los cuerpos. Soledad divida, soledad mística. El misterio de la noche está resuelto. El misterio de la vida apenas comienza.



FANTASMA GORIA



Fe de erratas:

- Por omisión del comité editorial, la publicación anterior fue ennumerada en la portada y en la página legal como AÑO 2, debiendo ser AÑO 3.
- En el número anterior, Ene-Jun 2012, página 58, 2º párrafo dice: "...realizado por el ex-rector de la UAA, el M. en C. Jorge Urzúa", debe decir: "...realizado por el ex-rector de la UAA, el M. en C. Rafael Urzúa".

ADQUIERE Legajos

BOLETÍN DEL ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN



En la librería
del Fondo de Cultura Económica
EDMUNDO O' GORMAN

que se encuentra dentro de las instalaciones del AGN

CONSULTA

todos los números de la sexta época, así como las primeras
ocho ediciones de la séptima época en:

www.agn.gob.mx

Eduardo Molina s/n, Col. Penitenciaría, Del. Venustiano Carranza, México, D. F.

