

HORIZONTE HISTÓRICO

Revista Semestral de los Estudiantes de la Licenciatura en Historia

AÑO 6 No. 11 Enero-Junio 2015



Historia del Arte

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. Andrés Reyes Rodríguez, *Jefe del Departamento de Historia*

Consejo Editorial:

Enrique Halder Castillo Sosa

Adrián Gerardo Rodríguez Sánchez

Alain Luévano Díaz

Enrique Rodríguez Varela

Comité Editorial:

Daniela Itzel Domínguez Tavares, *Directora*

Ana Victoria Velázquez Díaz, *Jefa de redacción*

Mínerva Ponce Ramírez, *Secretaria*

Daniel Omar Juárez Sánchez, *Comité Editorial*

Luis Octavio Martínez Vargas, *Comité Editorial*

Andrea Isabel Ramírez Palacios, *Comité Editorial*

Corrección de estilo:

Andrea Esparza Lozano

Guadalupe Montoya

Luis Roberto Bolaños Godoy

Referencia de la imagen de portada:

“Borran mural que pintaron los artistas en la Normal de Tlapa”:

<http://periodico-el-siglo.blogspot.mx/2015/03/borran-mural-que-pintaron-artistas-en.html>

Esta publicación no tiene fines de lucro.

Las opiniones planteadas en los artículos son responsabilidad de sus autores y no necesariamente coinciden con el punto de vista de la revista y de la Institución.

ÍNDICE

- 4 → EDITORIAL
- 6 → “*LA GENERACIÓN BEAT*”: DEL UNDERGROUND AL MAINSTREAM
María Tonantzin García López
- 17 → ANGELITOS RETRATADOS: LA FOTOGRAFÍA POST MORTEM INFANTIL DE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.
Luis Arturo Sosa Barrón
- 37 → LA BATALLA DEL 2 DE ABRIL DE 1867, DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS PINTORES FRANCISCO DE PAULA MENDOZA Y JOSÉ CUSACHS
Carlos Alberto Sánchez Villegas
- 46 → WIFREDO LAM, VANGUARDISTA ANTILLANO. LA JUNGLA COMO ELEMENTO PICTÓRICO Y COMO PRESENCIA LATINOAMERICANA EN LA ESCENA DEL ARTE MUNDIAL.
Daniel López López
- 55 → VÍNCULOS ENTRE EL EMPRESARIADO DE MONTERREY Y EL GOBIERNO MEXICANO. ASPECTOS POLÍTICO-ECONÓMICOS 1910-1917
Luis Enrique Pérez Castro
- 67 → LA EVANGELIZACIÓN DE LOS FRANCISCANOS EN LA NUEVA ESPAÑA. JUSTIFICACIÓN Y MÉTODOS DE LA ORDEN
Roberto Gustavo Dorado Díaz
- 76 → EL PAPEL POLÍTICO E HISTÓRICO DE LA OBRA DE ARTE EN WALTER BENJAMIN
Ana Patricia Melchor Organista
- 87 → TIEMPOS, UNA LIGERA APROXIMACIÓN A UNA TEORÍA DEL TIEMPO
Octavio Spindola Zago
- 100 → Y DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN QUÉ: EL MURALISMO MEXICANO
Daniela Itzel Domínguez Tavares
- 113 → OPORTUNIDADES Y LA CIENCIA
Fabricio Ezequiel Castro
- 118 → TOÑITA LA DEL 18
Oswaldo Ramírez González

EDITORIAL

Las diversas conmociones sociales sufridas a lo largo de la historia se han visto cobijadas por las muchas maneras de abordar; artísticamente los sentimientos hacia las realidades que se tienen que vivir. Las pinturas, esculturas, murales e incluso los panfletos fueron –más allá de las concepciones estéticas- destellos de creatividad, esperanza o rebeldía.

Ahora bien, se preguntará, querido lector, qué relación tiene la portada con la publicación en general; ciertamente no encontrará artículo alguno sobre los acontecimientos ocurridos el 26 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero. No encontrará tampoco las fotografías de los 43 compañeros normalistas desaparecidos; no hallará siquiera un reclamo, directo, al gobierno. El mural presentado en portada es una de las tantas muestras de solidaridad y esperanza que han surgido en nuestra sociedad por los hechos antes mencionados.

En México pasó algo curioso: la desaparición de nuestros compañeros normalistas de Ayotzinapa convulsión a la sociedad, los jóvenes salieron a las calles y se podía apreciar un destello de cambio y exigencia de justicia pero, a la par, los movimientos artísticos no se quedaron rezagados: murales, pancartas, música y declamaciones poéticas surgieron para acompañar la lucha por la verdad. Este número está dedicado al arte y esa es la razón de que se presente esta atractiva portada; los colores de ésta son vivos, la tonalidad es candorosa y brillante al igual que la majestuosa sierra guerrerense o la emotiva esperanza de encontrar a todos los desaparecidos de este país.

Dicho lo anterior, no me queda más que reseñarle la presente publicación destinada a la “Historia del Arte”. En primer lugar encontrará, un interesante artículo de nuestra compañera María Tonantzin García López acerca de la paradigmática generación beat. En segundo lugar nuestro querido amigo y compañero Luis Arturo Sosa Barrón hace un interesante análisis sobre la fotografía post mortem infantil de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En tercer lugar, Carlos Alberto Sánchez Villegas narra parte de la batalla del 2 de abril de 1867 desde la perspectiva de dos pintores: Francisco de Paula Mendoza y José Cusachs. En cuarto lugar, y siguiendo con la temática artística, Daniel López López nos habla del artista Wifredo Lam y parte de su trayectoria. Para terminar el bloque sobre arte, su servidora presenta un análisis iconográfico de la obra “El hombre controlador del universo” mural de Diego Rivera.

EDITORIAL

En otro orden de ideas se presentan artículos con temas diferentes al arte pero igualmente atractivos y propositivos. Ana Patricia Melchor Organista presenta un artículo sobre la función política de Walter Benjamin; enseguida, Octavio Spíndola Zago colega historiador de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, aporta una propuesta sobre una aproximación a la teoría del tiempo. Por su parte, Luis Enrique Pérez Castro, estudiante de la Licenciatura en Historia en la Universidad Autónoma de Nuevo León, nos regala un interesante cuadro sobre los Vínculos entre el empresariado de Monterrey y el gobierno mexicano entre los años de 1910 y 1917. En último lugar, pero no menos importante, presentamos a Roberto Gustavo Dorado Díaz, quien nos habla de la evangelización de los franciscanos en la Nueva España.

En la sección destinada a “Cuento y poesía” nuestro compañero Fabricio Ezequiel Castro, Licenciado en Ciencias Políticas por la Universidad de Buenos Aires, aporta dos interesantes narraciones acerca de la complejidad de las emociones humanas y, para finalizar este número, Oswaldo Ramírez González colega egresado de la Universidad Veracruzana nos regala un pequeño poema inspirado en María Antonieta de Austria.

Apreciado lector, no puedo sino invitarlo a leer este ejemplar que se ha realizado con esmero y como muestra del cariño al quehacer histórico. No me queda más que recordarle la importancia de nuestra participación como agentes de cambio en nuestro entorno; nuestro México necesita que estemos comprometidos para reivindicar nuestras instituciones, esa es una de las razones para que exista este espacio de reflexión y debate; la publicación es un testimonio de la conciencia estudiantil, un esfuerzo solidario y de reafirmación de nuestras responsabilidades hacia con nuestra querida patria.

Con cariño

*Daniela Itzel Domínguez Tavares
horizontehistorico@hotmail.com*

“LA GENERACIÓN BEAT”: DEL UNDERGROUND

AL MAINSTREAM

María Tonantzin
García López



Introducción

Las guerras, como uno de los mayores fenómenos que han causado crisis en las sociedades en varios sentidos, siempre han sido motor para la generación de manifestaciones culturales importantes y, muchas veces, radicales. Tal es el caso del fenómeno conocido como “La Generación *Beat*”, cuyo origen y auge se dio en Estados Unidos durante los años cincuenta, y generó un gran impacto social y cultural que sirvió de influencia tanto para la forma de vivir como de pensar en las décadas posteriores, así como en los movimientos artísticos de gran popularidad que surgieron después.



La ideología *beat* nació del pensamiento crítico de unos pocos como una oposición a la situación en la que se vivía, en contra de la guerra, la sociedad capitalista y la vida convencional, pero gracias a los medios y a la fama que se le atribuyó a esta corriente –como muchas otras– y siendo que comenzó como un movimiento contracultural sujeto de escándalo y rechazo terminó absorbido como un producto más de la cultura de masas.

Contexto

Durante la primera mitad del siglo XX, la sociedad estadounidense siguió muy marcada por la posguerra y por las consecuencias que ésta había traído consigo, lo que dio paso a que artistas y escritores manifestaran su sentir de formas distintas. La Primera Guerra Mundial hizo brotar, en los años veinte, a lo que Gertrude Stein nombró como “la Generación Perdida”. Aquel grupo de escritores estadounidenses que vivieron los horrores de la Primera Guerra Mundial y que desde Europa se manifestaron a través de las letras. Después, en los cuarenta, la Segunda Guerra Mundial también afectó a la comunidad norteamericana en su estabilidad, al terminar con la vida de muchos de sus ciudadanos jóvenes; y a finales de la década de los cincuenta se comenzaba a vislumbrar un nuevo conflicto bélico contra Vietnam. Sin embargo, al salir triunfantes de la Segunda Gran Guerra, la sociedad estadounidense

se vio inmersa en un estado de confusión pues recién se recuperaban de dicho conflicto, su nación iba teniendo un acelerado crecimiento poblacional y económico, el cual trajo consigo el nacimiento de la cultura de las masas, del consumo desmedido y del materialismo exorbitante. Así, en las universidades, algunos estudiantes comenzaron a cuestionar la validez ética y social de este nuevo sistema capitalista que, desde su punto de vista crítico, estaba afectando a su sociedad, ya que existía aún una gran desigualdad en la misma: no todos gozaban de los privilegios que este incipiente *boom* económico traía para algunos, y además seguía existiendo una gran división entre las distintas razas que convivían en el país.

Ante esa inconformidad social y al mismo tiempo existencial, unos pocos comenzaron a optar por una nueva forma de vida que se opusiera al consumismo creciente, al tiempo que mostraron su desacuerdo con las creencias y valores conservadores de sus padres y abuelos, lo que abrió una brecha generacional en los modos de pensar y de actuar, ya que los jóvenes creían en una vida más liberal y querían romper con los tabúes arraigados desde hacía mucho tiempo, es así que nace el movimiento de la “contracultura”.

Fue entonces en los primeros años de la década de los cuarenta, cuando un grupo de amigos escritores que se reunían en la Universidad de Columbia iniciaron lo que ahora se conoce como el movimiento *beat*.

Entre los fundadores se encontraban Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Lucien Carr, William Burroughs, Neal Cassidy, entre otros. En sus reuniones, estos escritores se dedicaban a escribir poesía y prosa, además su ideología cultural los unía en tanto que iba en contra de lo establecido; sus aficiones y fuentes de inspiración como la música *jazz* y las manifestaciones culturales afro-americanas (imagen 1), la forma de vida y obra poética de Walt Whitman, así como la creencia de que el genio creativo podía gestarse de igual forma en los barrios marginados como en los salones de las academias eran igualmente comunes. Hay que aclarar que a pesar de su ideología anti-academicista y contracultural, la mayoría de los miembros de este grupo pertenecía a una clase media acomodada y había recibido una buena educación, pues muchos de ellos habían estudiado en universidades reconocidas.

Surgen los beats

Unos pocos años después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, este grupo de escritores comenzó a publicar sus escritos en distintos medios como revistas y periódicos, siendo en 1948 el año en que Jack Kerouac propuso definirlos como “la Generación *Beat*”. El origen de este término fue retomado del uso que se le daba entre la comunidad afroamericana, en donde *beat* significaba “cansado” o “abatido”. Posteriormente, John Clellon Holmes, otro de

los integrantes de este grupo, publicó, en 1952, un artículo en *The New York Times Magazine* intitolado “This is the *Beat Generation*”, lo que le dio al movimiento el comienzo de su difusión a gran escala. Sin embargo, gracias al manejo incorrecto de la información por parte de los medios y a la tergiversación que se le estaba dando al grupo, Kerouac se vio en la necesidad de, unos años después, sugerir un significado distinto a la palabra *beat*, con el argumento de que ésta tenía una relación con la “beatitud” y lo “beatífico”, ya que dicho movimiento se veía motivado por cierto interés a la naturaleza de la conciencia orientada por la filosofía oriental, religiones como el budismo o el taoísmo, así como las prácticas de meditación.

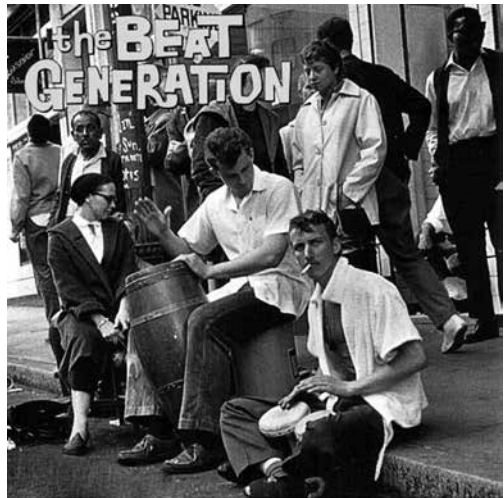


Imagen 1. Grupo de beats tocando los bongos cerca de Grant Avenue.

Aunque mucho menos conocidas, además del término *beat* hubo otras maneras de nombrar a este grupo. Norman Mailer, innovador del periodismo literario estadounidense, se refería a ellos como “la Generación *Hip*”; mientras que Allen Ginsberg los autonombraba como “Los subterráneos” y Jack Kerouac los llegó a definir como “la Generación *Bop*”. Este grupo pululó en un movimiento de vanguardia en el que, a través de sus textos, pretendían reflejar y documentar al mismo tiempo su estilo de vida radical en ese periodo, el cual incluía largos viajes en carretera, el uso de las drogas, las prácticas sexuales liberales, la homosexualidad e incluso, el crimen, en algunos casos. De esta manera, debido al contenido tan abierto que tenían sus obras, así como al estilo no-tradicional de escribir, los *beats* fueron ampliamente criticados, rechazados, malentendidos y muchas veces mal estudiados, por lo que en un principio fue muy difícil que los jóvenes aceptaran este movimiento.

En *The Beat Movement in Film*, una muestra de 1995 sobre las notas en torno a la cultura *beat*, el profesor Ray Carney, de la Universidad de Boston y experto en este tema, ha afirmado que gran parte de la cultura *beat* expresaba una posición negativa ante la sociedad, ya que estuvo “animada por un vago sentimiento de displacer e insatisfacción cultural y emocional, y un anhelo, antes que por un propósito o

programa específico”.¹ De este modo, la ideología *beat* se caracterizaba por ser de base fuertemente contracultural. Estaban en contra de la autoridad, del capitalismo y del materialismo, pues de la mano con las reflexiones de la filosofía oriental buscaban darle mayor importancia a mejorar la interioridad del ser humano más allá de las posesiones materiales y de las reglas que el sistema había impuesto. Buscaban el bienestar y la expresión personal y colectiva sin ningún tipo de censura.

Así pues, como recurso para alcanzar dicha elevación interior recurrieron al uso de las drogas y le abrieron el camino a la libertad sexual, siendo todas estas características en conjunto el motivo de gran escándalo en la sociedad conservadora estadounidense. Otro elemento importante de este movimiento fue la participación de la mujer en las reuniones *beats* y su manera de involucrarse en las protestas, pues hay que recordar que durante la década de los cuarenta y los cincuenta a las mujeres no se les atribuía la misma libertad para ir en contra de los convencionalismos como se le daba al sexo masculino.

Muchas de ellas también se manifestaron a través de cartas, obras literarias y poesía. Como ejemplo, Joyce Johnson, quien fue amante de Jack Kerouac durante un tiempo escribió en sus memorias:

1 Carney, Ray. “Program Notes”, *Beat Culture and the New America: 1950-1965* 1995.

Todas las que nos escapamos no teníamos ningún modelo qué seguir para lo que queríamos hacer. Nosotras no queríamos ser nuestras madres o nuestras maestras solteras o las mujeres de difíciles trayectorias que se presentaban en las pantallas. Y nadie nos había enseñado cómo ser mujeres artistas o escritoras [...] Conocíamos a Virginia Wolf pero no nos parecía relevante [...] Naturalmente nos enamorábamos de los hombres que eran rebeldes creyendo que nos llevarían a sus viajes y aventuras. No esperábamos ser rebeldes por nosotras mismas [...] Una vez que habíamos encontrado nuestra contraparte masculina teníamos una gran fe ciega para retar a las viejas reglas de lo masculino y lo femenino. Éramos muy jóvenes pero sabíamos que habíamos hecho algo valiente, prácticamente histórico. Nosotras éramos las que se habían atrevido a abandonar su casa.²

Así, el ruido que comenzaron a hacer las mujeres en los movimientos *beat* hizo que este sector de la población obtuviera mayor atención y comenzara poco a poco, pero a pasos firmes y convencidos, su emancipación y la búsqueda de su igualdad.

En cuanto a las drogas, su uso generalmente fue experimental, pues en un inicio no estaban familiarizados con los efectos que producían. El interés en su uso fue *intelectual* al mismo tiempo que hedonista. Intelectual en el sentido de que a través de los efectos producidos sobre los sentidos, tanto las anfetaminas como el LSD, la marihuana y el alcohol, ellos creían que se podía mejo-

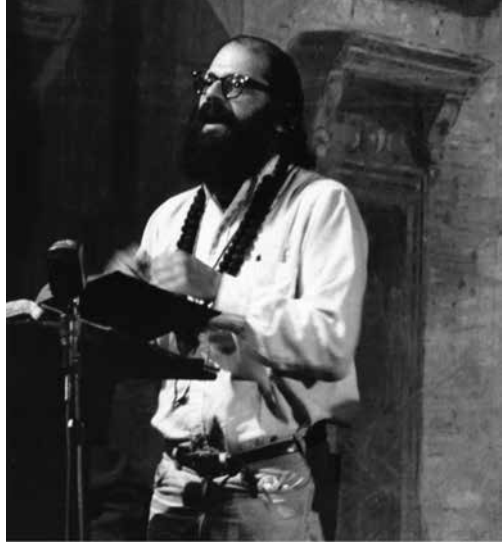


Imagen 2. Allen Ginsberg recitando su poema *Howl* (Aullido).

rar la creatividad y productividad buscando desarrollar una nueva manera de expresar su protesta contra la sociedad capitalista y todos sus valores preestablecidos. Además, el consumo de las drogas constituyó toda una transformación cultural pues “es también un medio de consolidar un lugar y de desprenderse de cánones sociales inmersos en prácticas ritualistas conservadoras”,³ al tiempo que se modificaba la sensibilidad a través de los descubrimientos químicos que se estaban desarrollando en ese siglo.

² Johnson, Joyce. *Minor Characters* (memorias) 1999.

³ Vázquez, Liliana. “*La generación Beat*”. Artículo. Publicado en Scribd y consultado el 2 de Diciembre de 2014.



En esa misma época y con el arribo de la Guerra Fría, muchos de los estadounidenses tomaron parte activa de la política uniéndose a protestas contra esta guerra. Considerada inmoral. Por supuesto, “la Generación *Beat*” no se quedó afuera de este ámbito, sino que ellos, como grupo, adoptaron una postura socialdemócrata o de centro izquierda, desde la cual, además de manifestarse en contra de la guerra, apoyaban a las luchas antirracistas que en ese periodo tomaron fuerza. Por otra parte, comenzó también a producirse una liberación en cuanto a las preferencias sexuales no convencionales, pues muchos de los integrantes de “la Generación *Beat*” eran abiertamente homosexuales o bisexuales, tal era el caso de Ginsberg y Burroughs. De hecho, en sus mismos poemas como en *Howl* (imagen 2), y *Naked Lunch*, respectivamente, escriben sobre su homosexualidad y muestran, además, gran contenido sexual explícito acompañado, por supuesto, del uso de las drogas.

Principales obras

La obra que mejor representa la manera *beat* de vivir es, sin duda, la que escribió Allen Ginsberg en 1956, *Aullido*. Ésta obra es un poema extenso que estaba concebido para ser leído en voz alta, como una manera de retornar a la tradición oral que se había perdido en la literatura durante mucho tiempo. En cuanto a su contenido, *Aullido* fue causa de mucho escándalo para la so-

ciudad de la década de los cincuenta debido a la obscenidad que en él se expresaba, la cual retó incluso el concepto de pornografía y la misma censura que se tenía en Estados Unidos. Este poema comienza así:

He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, histéricos famélicos muertos de hambre arrastrándose por las calles, negros al amanecer buscando una dosis furiosa, cabezas de ángel abrasadas por la antigua conexión celestial al dínamo estrellado de la maquinaria de la noche, quienes pobres y andrajosos y con ojos cavernosos y altos se levantaron fumando en la oscuridad sobrenatural de los departamentos con agua fría flotando a través de las alturas de las ciudades contemplando el jazz.

Así pues, a través de un lenguaje rudo y soez, y con la empleo del lenguaje callejero o la jerga, el famoso *slang* americano (que se popularizó con este movimiento), Ginsberg pretendía mostrar a sus lectores la vida de las zonas no privilegiadas de su país, cuyos protagonistas eran los vagabundos, los drogadictos, los estafadores y las prostitutas. Después de *Aullido*, la siguiente obra que relata el modo de ser *beat* y que además pasó a considerarse el manifiesto de este movimiento fue *On the Road* (*En el camino*; imagen 3), novela escrita en 1957 por Jack Kerouac. Con dicho texto, Kerouac ganó mucha atención y reconocimiento y, de hecho, gracias a la difusión que se le dio, *On the Road* se convirtió, posteriormente, en un *hit* de la literatura

norteamericana. En ella, Kerouac narra los viajes que su grupo de amigos realizó de Nueva York a Nueva Orleans, pasando por ciudades como San Francisco, Chicago y la Ciudad de México, a bordo de Cadillacs prestados y coches Dodges. Curiosamente los protagonistas son justamente el mismo Kerouac, Neal Cassady, Allen Ginsberg y William Burroughs (los primeros bajo otros nombres). Durante esa travesía, se expone esa vida de alcohol, marihuana, visiones producidas por el éxtasis y demás drogas, orgías y todas las situaciones que chocaban con lo establecido en la sociedad de entonces, así como el retrato de esa América desolada y angustiada de la que ya Ginsberg había hablado en su poema.

Por último, no se puede quedar afuera la novela de William Burroughs intitulada *Naked Lunch* (*Almuerzo desnudo*), publicada en 1959. En ella, el autor hace una denuncia muy fuerte a la sociedad de su contexto y a todas sus instituciones: la religión, las universidades, la sexualidad, el ejército, la burocracia y más. A modo de viñetas y con un particular uso del lenguaje, Burroughs presenta varios capítulos a través de una técnica que él mismo llamó *cut-up*, y la cual constituyó un gran aporte a la literatura. Para dicha técnica se basó en las características del cubismo y el *collage*, de manera que la presentación de la historia no es una narración lineal, sino que su novela puede leerse en cualquier



Imagen 3. Portada del libro *On the Road*, de Jack Kerouac.

orden, siendo así una gran innovación para su época.

Hay que aclarar, que además de estas tres obras, cada uno de los escritores antes mencionados—así como otros menos reconocidos—siguieron produciendo poemas y textos que le dieron fuerza al movimiento *beat*.



El papel de los medios de comunicación

Al hablar de “la Generación *Beat*”, no podemos dejar a un lado la gran relevancia que tuvieron los medios de comunicación, pues fueron éstos los que hicieron que el movimiento se difundiera, se transformara y se volviera una moda. Allen Ginsberg mismo lo dijo: “Quien controla los medios, controla la cultura”, y así fue.

Originalmente existió una gran diferencia entre denominar a alguien como una persona *beat* con respecto de *beatnik*. Éste último término fue inventado en 1958 por un periodista estadounidense que escribía para el *San Francisco Chronicle*, a modo despectivo del movimiento *beat* y de sus seguidores, poco después de ser publicada la novela *On the Road*. *Beatnik* fue su manera de fusionar *beat* con *Sputnik*, que fue el primer satélite artificial lanzado por la Unión Soviética, la entonces gran rival de Estados Unidos. De esta manera, el objetivo de Herb Caen, autor del término *beatnik*, era mostrar a este grupo de “rebeldes” como algo que iba en contra de la sociedad americana.

Al ver la tergiversación que los periódicos le habían dado a su movimiento, Allen Ginsberg escribió una carta al *New York Times* donde decía que:

[...] si hubieran sido los *beatniks* y no los iluminados poetas *beat* quienes hubieran invadido este país, no hubieran sido creados por Kerouac sino por la industria de los medios de comunicación de masas, dedicados

constantemente al lavado de cerebro del Hombre.⁴

A diferencia de la idea *beat* de identidad, cultura y literatura, el estereotipo *beatnik* se distinguía por una forma particular de vestirse, lo cual se convirtió en una moda, y se relacionaba con una actitud perezosa, violenta, inclinada al vandalismo, el desenfreno sexual y a las pandillas de delincuentes. Sin embargo, a pesar de haber sido rechazado este término por los escritores *beat*, los medios de comunicación lograron que *beatnik* fuera adoptado y difundido, creando además un estereotipo para la población juvenil, que en el aquel entonces era el nicho de mercado más grande que había. Así pues, los medios simplemente ignoraron dicha aclaración y siguieron utilizando ambos términos por lo que al final se fundieron en un solo.

Por otra parte, los medios se sirvieron de las reuniones, manifestaciones y acontecimientos que estaban relacionados con los *beats* para cubrir a manera de noticias sensacionalistas todo lo que ocurría en torno a este grupo que fue creciendo. Tal fue el caso del *San Francisco Chronicle*, el cual, a través de varios artículos se dedicó a ensuciar lo que el movimiento *beat* original pretendía ser, incluso publicaba textos donde se describía la jornada común de un chico *beat*, en la cual éste se

4 Campbell, James. *The birth of the beatnik*. 1999.

despertaba tarde, no se bañaba, se vestía con lo primero que encontraba y se gastaba su dinero en rosquillas y café para holgazanear todo el día. Del mismo modo, la revista *Life*, que en aquel entonces había sido la primera en darle el papel protagónico a la imagen (por lo que gozaba de mucha popularidad y tenía una postura a favor de la guerra), publicó en varias ocasiones artículos en donde querían mostrar lo negativo y degradado de la cultura *beat* al compararla con la “buena y correcta” sociedad conservadora estadounidense.

La fama de lo *beat*, sin embargo, no se quedó en el medio impreso. Hay que recordar que en la década de los cincuenta, la población general tenía más tiempo y dinero para el ocio y la diversión, además de que había una atrayente novedad que se coló en todos los hogares estadounidenses: la televisión.

The Many Loves of Dobie Gillies, por ejemplo, fue una comedia que obtuvo gran popularidad entre 1959 y 1963 y en la cual el personaje de Maynard G. Krebs personalizó al típico *beatnik*, lo cual reforzó y consolidó la imagen del joven holgazán. Igualmente, dicho estereotipo se retomó años después —a finales de los 60— en la caricatura de Scooby-Doo, en donde Shaggy, desaliñado, torpe y sin afeitarse ejemplifica al joven *beatnik*.

Por otra parte, la industria del cine, que también había visto en el adolescente rebelde una mina de oro, produjo muchas películas basadas en este movimiento. La

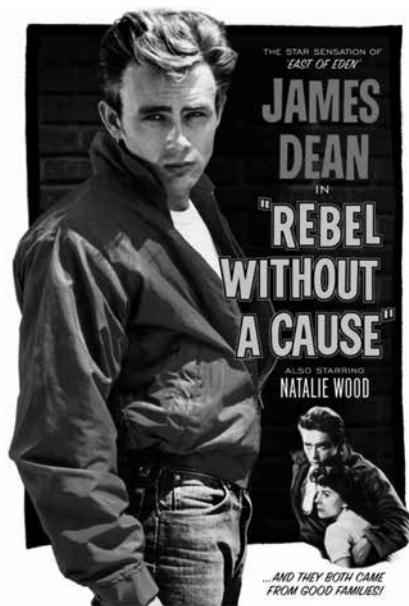


Imagen 4. Póster de la película Rebelde sin Causa, 1955

primera que sí se acercaba al rebelde pero solitario *beat* fue *Rebelde sin Causa* (imagen 4), de 1955, protagonizada por James Dean y Natalie Wood. Posteriormente, se hicieron películas que asociaban más al movimiento con la violencia y el crimen, como fue el caso de *The Beat Generation* (1959), *The Beatniks* (1960), *High School Confidential* (1958), *The Bloody Brood* (1959), *The Rebel Set* (1959), *Beat Girl* (1960), *The subterraneans* (1960) y *The wild ride* (1960).

Inevitablemente, lo que surgió como un movimiento literario, crítico y contra-



cultural se fue absorbiendo por la cultura de masas, la industria comercial y la media poblacional, por lo que terminó así con lo que Ginsberg buscaba: “salvar el planeta y alterar la conciencia humana”. Al respecto, Kenneth Rexroth, quien es considerado uno de los iniciadores de la contracultura libertaria americana escribió en su artículo *La comercialización de la imagen rebelde* que: “la cosa más deplorable de la aparición de lo *beatnik* fue que eclipsó un movimiento disidente que tenía el potencial de crear un cambio real”.⁵

Influencia para la posteridad

Ya en los años sesenta “la Generación *Beat*” se diluyó como tal pero no sin antes haber dejado su huella en los movimientos contraculturales que después surgieron como los *hippies*, y en manifestaciones artísticas sobretodo en música, como es el caso del cantautor Bob Dylan y los grupos The Fugs, The Doors y The Beatles. Además, tuvo una fuerte influencia en la cultura occidental en general, pues fueron ellos los que iniciaron la revolución y la liberación en varios sentidos, y le dieron no sólo más libertad e igualdad a las mujeres sino que apoyaron las luchas antirracistas y la liberación de la comunidad *gay* y bisexual, lo que dio paso al mismo tiempo a

la liberación de la censura. Con su ejemplo lograron desmitificar el uso de las drogas, impulsaron la evolución del *blues* al *rock and roll* y ellos comenzaron incluso a despertar una conciencia ecológica buscando proteger y respetar el medio ambiente, así como a los diferentes grupos étnicos y demás criaturas (lo que se intensificó con el movimiento *hippie*), y fortaleció la oposición a las guerras y al sistema militar.

Así pues, “la Generación *Beat*” fue todo un fenómeno que, aunque se llegó a tergiversar mucho a través de los medios, logró encender la chispa de varias ideas innovadoras dentro de la sociedad, provocó el movimiento activo y el pensamiento liberal de muchos individuos y logró grandes cambios en la cultura, la literatura y la historia no sólo de Estados Unidos sino de todo el Occidente.

5 Rexroth, Kenneth. “The Commercialization of the Image of Revolt.” *The Beats: Literary Bohemians in Postwar America*. 1983.

Fuentes de Consulta

- Kerouac, Jack. *About the Beat Generation*, (1957), publicado como "Aftermath: The Philosophy of the Beat Generation". *Esquire*, marzo de 1958.
- Caen, Herb. *San Francisco Chronicle*, Abril 2, 1958.
- Campbell, James. "The birth of the beatnik", *The Richmond Review*, 1999.
- Carney, Ray. "Program Notes", *Beat Culture and the New America: 1950-1965*. New York: Whitney Museum of Art and Paris: Flammarion, 1995.
- Johnson, Joyce. *Minor Characters: a young woman's coming-of-age in the beat orbit of Jack Kerouac*. Penguin. 1999.
- Vázquez, Liliana. "La generación Beat". Artículo. Publicado en Scribd y consultado el 2 de Diciembre de 2014.
- Rexroth, Kenneth. "The Commercialization of the Image of Revolt". *The Beats: Literary Bohemians in Postwar America*. Dictionary of Literary Biography 2º Ed. Ann Charters. Detroit: Gale, 1983, 643-50.
- Rahn, Josh. *The Beat Generation*. Artículo. Jalic Inc. 2011
<http://www.online-literature.com/periods/beat.php> Fecha de consulta: 28 de noviembre del 2014.
- El cambio cultural: 1950-1980". Artículo publicado en: *La historia de EE.UU. en síntesis*. <http://iipdigital.usembassy.gov/st/spanish/publication/2008/09/20080916152249pii0.7619287.html#ixzz3Kfj8O5WT> Fecha de Consulta: 28 de noviembre de 2014
- "The Beats." Boundless U.S. History. 14 Nov. 2014. <https://www.boundless.com/u-s-history/textbooks/boundless-u-s-history-textbook/the-sixties-1960-1969-29/counterculture-221/the-beats-1237-2263/> Fecha de Consulta: 1 de diciembre de 2014
- Autor: "Duende" (pseudónimo). *What is the Beat Generation?* Beat News page. <http://beatnews.jackmagazine.com/category/beat-generation/> Fecha de Consulta: 1 de Diciembre de 2014:

ANGELITOS RETRATADOS: LA FOTOGRAFÍA *POST* *MORTEM* INFANTIL DE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX¹

Luis Arturo Sosa
Barrón

6° Semestre
Licenciatura en Historia
Universidad Autónoma de Aguascalientes

A manera de introducción

Desde que en 1839 se inventara la fotografía en Europa², ésta ha evolucionando a pasos agigantados, revolucionando no sólo el mundo del arte, sino las relaciones mismas del ser humano, puesto que si bien en un principio la fotografía era costosa, lenta y de difícil manejo, tras sólo unas décadas de su aparición se fue renovando y a la postre estaría presente en prácticamente cualquier acontecimiento de relevancia para el ser humano, lo cual le ayudaría a preservar la memoria del mismo, y por ende, podría recordar su historia.

1 Quiero en primer lugar, dar mis agradecimientos al Mtro. Vicente Agustín Esparza por proporcionarme algunas fotografías de angelitos que se encuentran depositadas en la fototeca del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes que él ha utilizado, sin las cuales no podría haber concebido este trabajo, así mismo agradezco al Dr. Luciano Ramírez Hurtado y al Dr. Andrés Reyes Rodríguez por su amable asesoría así como la ayuda prestada para poder contar con algunas fotografías de la Fototeca Nacional del INAH, las cuales enriquecen este trabajo.

2 Una vertiente del retrato *post mortem* vendría de Europa.



Dentro del carácter mismo de la fotografía para preservar el recuerdo “más exacto” de los acontecimientos, que hasta cierto punto parece recoger perfectamente las formas culturales del siglo en el que nació,³ existe o se desarrolló un género –si se me permite la expresión– muy particular, la fotografía *post mortem*.

Sí bien al lector le puede parecer morboso, grotesco, el pensar en que el decimonónico siglo así como a principios del XX se hiciera este tipo de retratos, hay que entender que era parte de un conjunto de mentalidades y simbolismos complejos que se acrisolaron en las décadas finales del siglo XIX. Para poder entender esta expresión artística hay que hacer una revisión tanto histórica de su surgimiento y desuso así como su contenido simbólico.

El objetivo del presente trabajo es hacer un análisis de los antecedentes históricos, artísticos y culturales de la denominada fotografía de angelitos, con el fin de

comprender el porqué de su simbología, su complejidad cultural, además de analizar la composición de algunas fotografías obtenidas de la Fototeca del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA), así como del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), con lo cual propondré una catalogación para este tipo de fotografía.

La muerte y la imagen

La muerte ha acompañado al ser humano desde su misma aparición en el mundo, o mejor dicho, su relación simbiótica, puesto que el fallecer es parte de la misma existencia, “[...] en el entendido que la humanidad busca comprender su propia naturaleza y que la muerte es parte ineludible de la misma, esta última se ha convertido en un tema de reflexión existencial para todas las culturas y sociedades.”⁴

Habrá que preguntarnos, ¿Qué es la muerte? o ¿Qué podemos concebir como muerte?, puesto que en el presente trabajo se aborda una expresión artística que va de la mano con el tema de la defunción, es importante tener una idea acerca de la muerte, por ejemplo, James Carse nos dice:

3 Tómese en cuenta que durante el siglo XIX estaban en auge las posturas romántica y positivista, las cuales se verían reflejadas a fondo en la fotografía, puesto que como ejemplo del romanticismo está esa idealización del retrato como preservador de la belleza del momento; mientras que por el lado del positivismo se refleja en que la fotografía muestra la escena “como sucedió”. Véase Ramírez Sevilla, “La Vida Fugaz de la Fotografía Mortuoria: Notas sobre su surgimiento y desaparición” en *Relaciones*, número 94, Primavera, 2003, Volumen XXIV, pp. 163-167 puesto que aquí se puede encontrar un ejemplo del positivismo relacionado con la fotografía, ya que el autor habla de que la fotografía se llegó a popularizar con uso policiaco debido a la característica ya mencionada.

4 Pellecer González, Lucía del Carmen, *Ideas y representaciones de la muerte en la fotografía post mortem en Guatemala, 1890-1950. Reflexiones desde la Antropología de la Imagen*, Tesis presentada para obtener el grado de Licenciada en Antropología, Guatemala, Universidad de San Carlos, Octubre, 2013, p. 9.



“La muerte... debe entenderse básicamente como un daño irreversible a la red de conexiones entre las personas. Es en este sentido que la muerte es importante para la experiencia, lo que experimentamos no es la muerte del otro como muerte, sino el repentino rompimiento de la frágil red de la existencia”⁵

Como vemos, el ser humano ha tenido que soportar la idea del fin de su existencia y la de sus congéneres, para lo cual ha buscado diferentes mecanismos para superar el temor a la muerte, así como el vacío que se genera tras la misma, ya sea en un contexto familiar o social. Uno de los mecanismos que ha desarrollado y perfeccionado a lo largo de la historia es la representación pictórica.

Desde las tumbas egipcias donde se ven representados los grandes reyes en su procesión hacia el inframundo, hasta las fotografías *post mortem* del siglo XIX y principios del XX, si bien son representaciones de diferentes culturas y en diferentes contextos, lo que las relaciona es “[...] la invención de registros para preservarla en la memoria [la muerte], el culto a la muerte exigía un medio para su represen-

tación en un afán de que la imagen funcionara como recordatorio”⁶.

Este fin de recordar va ser trascendental en todas las culturas, puesto que el deseo mismo de perpetuar la imagen del ser que ya no está es constante, por ejemplo del mundo helénico “[...] Ídolo viene de eídon, que significa fantasma de los muertos, espectro, y solo después imagen y retrato.”⁷

Entre los tipos de representaciones pictóricas –murales, esculturas, edificios, grabados, etc.- la que destacó más fue el retrato mortuario o *post mortem*, ya que el retrato capta la imagen más exacta del ser fallecido, pues lo muestra “cómo era”, ya sea en pintura –como se utilizó desde finales del siglo XV hasta principios del XIX- o en fotografía.

*Retratos post mortem*⁸

La Real Academia de la Lengua Española define retrato de la siguiente manera:

5 Carse, James, *Muerte y existencia*, Traducción de Rafael Vargas, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p.20. Citado en Pellecer González, Lucía del Carmen, *Ideas y representaciones de la muerte en la fotografía post mortem en Guatemala, 1890-1950. Reflexiones desde la Antropología de la Imagen*, Tesis presentada para obtener el grado de Licenciada en Antropología, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, Octubre, 2013, pp. 9-10.

6 Carrillo Soto, María Hortensia Concepción, *Post Mortem: El Proceso de Duelo A Través de la Fotografía*, Tesina presentada para obtener el Diplomado en Tanatología, México, Asociación Mexicana de Tanatología, A. C., 2014, p. 5.

7 Padilla Yépez, Rosa Inés, *Cuando se muere la carne el alma se queda oscura; Fotografía post mortem en la ciudad de Loja (1925-1930)*, Tesis presentada para obtener el título de Maestría en Antropología, Ecuador, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador, Febrero, 2014, p. 24.

8 Entiéndase como *post mortem*, después de muerto, por lo que al hablar de un retrato de este género, se habla de se tomaba o hacía tras el fallecimiento de la persona.



“Del latín, *retractus*. Pintura o efigie principalmente de una persona. *Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona.* Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa.”⁹

En el retrato se trata de representar lo más fielmente posible las cualidades físicas de una persona, en este caso, del difunto. En cuanto a las características morales, éstas eran representadas por una serie de elementos iconográficos, los cuales podía simbolizar características como la virginidad y la inocencia, entre muchas otras.

Cabe mencionar que si bien, el retrato principalmente buscaba la mayor similitud entre el difunto y su representación, hay ocasiones en que por los elementos iconográficos lo que se pretendía era que el difunto se asimilara a ciertas figuras religiosas, como por ejemplo, la Virgen María en cualquiera de sus advocaciones, San José, San Francisco, San Juan, u otro santo.¹⁰

Los retratos *post mortem* se pueden dividir en dos categorías: la infantil y la de adultos. Sí bien la primera fue la más co-

mún desde el uso de la pintura, la segunda tuvo más uso cuando se introdujo la fotografía a finales de la primera mitad del siglo XIX, pero, nuevamente sería rebasada por la infantil. A continuación procederé a hacer un breve esbozo de la pintura mortuoria de adultos con un ejemplo muy característico, puesto que comparte muchos elementos con los retratos infantiles, y en México tendría su mayor auge en el periodo novohispano.

Las monjas coronadas

La pintura de *monjas coronadas*¹¹ fue una expresión artística propia de la vida conventual femenina del siglo XVIII, en especial en la América Hispánica que sí bien, tiene sus antecedentes directos en España, pero alcanzó su auge y mayor significado en las colonias.

9 <http://lema.rae.es/drae/?val=Retrato> Consultado el 15-11-2014. Las cursivas son mías.

10 Esta finalidad es más característica de la fotografía de angelitos, pues si bien con la vestimenta se buscaba representar a una advocación mariana -en el caso de las niñas- o a San José u otros santos -en el caso de los niños-, a primera vista sólo parecería un acto de devoción y nada más, pero en el momento mismo en que la fotografía se mezcla con el ritual del angelito, esta vestimenta cobraría otro significado más profundo. Esto se analizará más a fondo en el apartado dedicado al ritual de los angelitos.

11 <https://www.youtube.com/watch?v=effK1YIXdKrE> Consultado el 25-11-2014. En este pequeño documental se ofrece una breve pero enriquecedora muestra de lo que fue esta práctica artística de la vida conventual femenina del siglo XVIII. Decidí utilizar esta expresión como antecedente por dos motivos; el primero, que al ser una forma de retrato que incluye el mortuorio es un antecedente directo de la fotografía *post mortem*; segundo, por la simbología que encierra, lo cual está relacionado con la vida religiosa, que, en ambos casos, es de central importancia para comprender el rito que encierra así como la representación misma. Además puede consultarse el portal de internet del Museo Nacional del Virreinato, donde de manera didáctica puede conocerse más sobre este tipo de manifestación artística colonial http://www.munavi.inah.gob.mx:8080/mnsvski/d_exposTemporales/c_MonCor/index.html.



Era una pintura hasta cierto punto elitista, ya que en su mayoría sólo se realizaba en los conventos de mayor auge económico, en otras palabras, los destinados a las niñas, jóvenes y viudas de familias acomodadas, ya que había conventos para personas pobres y ricas, lo que era un reflejo de la sociedad estratificada que se manifestaba incluso dentro de la vida cotidiana del convento.

En la mayoría de las ocasiones, las familias de las monjas pagaban el servicio de los pintores más prolíferos de la época para retratar a sus parientes, las motivaciones eran varias, entre las cuales podemos mencionar: la toma de los votos, el festejo de 25 o 50 años de vida conventual, cuando una monja era declara abadesa o priora, cuando tenía fama de llevar una vida llena de santidad, o bien, cuando fallecía.

El retrato sólo era un complemento de un ritual¹² en el que se desposaba místicamente a la novicia con Cristo, por lo cual se le coronaba. En el caso del retrato mortuario:

“Los propios conventos ordenaban los retratos como una forma de perpetuar en sus manos la imagen de una religiosa virtuosa y apegada a las reglas de la orden para ejemplo de la vida

religiosa que las monjas vivas debían esforzarse por alcanzar”.¹³

Como ejemplo pueden tomarse los retratos de la priora *Thomasa Josefa de San José (1768)* [Figura 1], las hermanas *Catalina Teresa de Santo Domingo (1809)* [Figura 2] y *Juana de San Francisco (1809)* [Figura 3], en los cuales se puede observar que están recostadas.

En el caso particular del retrato de Thomasa Josefa se puede ver que esta tendida en un lecho rosas rojas, lo que puede significar que se debe a su posición de priora, o a su vida de santidad, puesto que las rosas “[...] blancas reflejan la pureza y las rosas rojas la perfección.”¹⁴

En cuanto al significado de la corona y la palma, en el portal del Museo Nacional del Virreinato se nos explica:

“[...] la palma que se depositaba en las manos de una religiosa significaba la castidad llevada a lo largo de toda una vida y la corona era símbolo de la victoria sobre la muerte y, por lo tanto, el tránsito gozoso a la gloria eterna, reservado solamente a las almas justas”.¹⁵

12 Como mencioné antes, el ritual religioso y la expresión artística van muy de la mano tanto en esta expresión novohispana como en la fotografía de angelitos del siglo XIX, que a su vez, estos ritos de corte religioso tiene su fundamento en los ritos mortuarios con fines de perpetuación de la memoria tras la muerte.

13 http://www.munavi.inah.gob.mx:8080/mnvski/d_exposTemporales/c_MonCor/index.html Consultado el 25-11-2014. Las cursivas son mías.

14 Álvarez, Tiberio, “El arte ritual de la Muerte Niña” en *Col Anesst*, número 26, 1998, p 381. Tómese en cuenta que si bien esta interpretación iconográfica la usa el autor para referirse a la fotografía de angelitos, es aplicable a la representación de las monjas coronadas, puesto que ambas manifestaciones están fundamentadas en la doctrina católica, en específico, en el culto mariano por lo cual es válida su implementación.

15 http://www.munavi.inah.gob.mx:8080/mnvski/d_



Como podemos darnos cuenta, el retrato de *monjas coronadas* es un claro y representativo antecedente de lo que en el siglo XIX será la fotografía *post mortem* debido a que, por un lado se representa a la muerte de un adulto –las religiosas–, por el otro, encierra un gran contenido simbólico estrechamente relacionado con el rito católico, lo cual es fundamental comprender en la fotografía de angelitos, ya que esta última nace como complemento de un rito establecido, tal y como sucedió con la representaciones de monjas novohispanas.

Pintura mortuoria infantil

La pintura por su elevado costo sólo podía ser sufragada por las familias de clase alta, y entrando el siglo XIX, por el resto de la sociedad. En este contexto, los retratos *post mortem* de niños van ser característicos de las grandes ciudades. Entre las características que podemos destacar es que, sí bien en algunos casos se va a representar al niño en su lecho de muerte como si estuviera durmiendo, con su característico ramo de palmas o su vela en la mano, al menos hasta finales del periodo colonial, esta usanza – como la de las *monjas coronadas*– es originaria de esta época, aunque sus antecedentes se pueden rastrear hasta el Renacimiento.

Sobre este tipo de retrato mortuorio, Daniela Marino comenta:

“La pintura de los niños muertos –en sus tres variantes: como angelito, como si el niño estuviera vivo (generalmente representando una mayor edad), o llegando a cielo– es característica del periodo colonial y del siglo XIX[...] Los cuadros coloniales de angelitos –hasta los primeros años del siglo XIX– destacaban, más que la individualidad del niño, su pertenencia a una familia acaudalada o a un linaje noble. Esto se lograba mediante la representación del escenario, los objetos, las ropas, las joyas, etcétera.”¹⁶

Lamentablemente no logré encontrar ninguna pintura de este género para ilustrar este tipo de pintura, pero sí localicé una fotografía similar, y al ser del siglo XIX –probablemente de la segunda mitad– parece que la tendencia entre las clases altas en la forma de encargar un retrato no cambió.

En la figura 4 se observa a una familia de clase alta, lo cual se deduce por la vestimenta elegante que portan. A simple vista parece una fotografía familiar común, pero si miramos con detenimiento el niño que se ubica en la parte inferior central [figura 5], podemos darnos cuenta que es el infante fallecido de esa familia el cual está ricamente vestido, y que simula estar dormido.

exposTemporales/c_MonCor/index.html Consultado el 25-11-2014. Al igual que el caso de las rosas, el significado de la palma y la corona puede ser utilizado con la fotografía de angelitos.

16 Marino, Daniela, “Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual de la política en México, 1870-1919” en *Historia Mexicana*, número 190, octubre-diciembre, 1998, pp. 219-220.



Cabe mencionar que esta fotografía cumple con los elementos mencionados por Marino, pero no olvidemos que

“Muchas de estas representaciones pictóricas de los niños yacentes del siglo XIX son contemporáneas a las primeras experiencias fotográficas: daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos, que *por su costo retrataron a los niños de los mismos sectores altos y medio-altos de la sociedad mexicana*”.¹⁷

Pero conforme la fotografía evoluciona, la pintura se irá dejando de lado para darle paso a la velocidad y sobre todo a la accesibilidad económica que en las últimas décadas representará la fotografía, lo que la llevará a otros medios sociales, en donde se acrisolará con un rito religioso generando la llamada fotografía de angelitos. Ejemplo de lo anterior: el campo y las zonas marginadas de las ciudades.

La Muerte Niña

Se le llama *Muerte Niña* al deceso infantil y a la fotografía *post mortem* infantil. Para el caso de la fotografía el nombre “[...]” está basado en un fragmento de un poe-

ma *Muerte sin fin* de José Gorostiza¹⁸, y de ahí ha sido popularizado por los Historiadores del Arte y Antropólogos que han trabajado el tema, dice así:

“Para durar el tiempo de una muerte gratuita y prematura, pero bella (...) cumple una edad amarga de silencios y un reposo gentil de muerte niña... sonriente, que desflora un más allá de los pájaros en desbandada.”¹⁹

Pero, en el caso de la defunción infantil ya no se tienen tan gratas impresiones, pues durante el siglo XIX, como en épocas anteriores, se vivió una alta mortandad infantil, lo que explica la multitud de fotografías *post mortem*,

“[...] por ejemplo, en el Archivo Histórico de Aguascalientes, las actas de defunción en su mayoría correspondían a niños que morían entre los primeros meses de vida y hasta los 5 años de edad, principalmente por enfermedades como viruela, diarrea, fiebre, pulmonía, entre otras...”²⁰

Otro factor de muerte era el infanticidio, el cual, según Salomón de la Torre fue

17 *Ibidem*, p. 219. Las cursivas son mías, con las cuales quiero resaltar lo que ya había expresado, que el alto coste económico que implicaba mandar hacer una pintura o en los inicios de la fotografía una muestra de esta misma técnica, sólo pocos podía acceder a ella, como las familias características de la figura 4.

18 Álvarez, Tiberio, “El arte ritual de la Muerte Niña” en *Col Anesst*, número 26, 1998, p. 377.

19 <http://www.filosoficas.unam.mx/~morado/gorostiza.htm>. Consultado el 7/11/2014, en este enlace puede leerse el poema completo, el cual considero es muy ilustrativo, pero, pese a la versión romántica del poema, la muerte infantil no siempre fue, o no es bien acogida, pero esto se analizará en el apartado dedicado al ritual de los angelitos.

20 *Fotografías Post Mortem de infantes en exposición*, México, INAH, 2011, p. 2.

una “[...] practica relativamente habitual en la segunda mitad del siglo XIX”²¹ y, a su vez, ligado a factores ya mencionados, como el fácil y costeable acceso a la fotografía, lo que desencadenaría una serie de aficionados, profesionales y semi-profesionales de la fotografía, entre ellos los llamados *fotógrafos de pueblo*, como los identifica Ramírez Sevilla.²²

Precisamente serían estos fotógrafos surgidos en la segunda mitad del siglo XIX quienes marcarían la diferencia entre los diferentes ámbitos en donde se desarrollaron, pues mientras unos trabajaban en las grandes ciudades, otros más –la mayoría de este tipo- se desempeñaron en el campo, en donde, encontrarían

“[...] un oficio moderno en un contexto tradicional, proceso que se asoció con el crecimiento de algunos pueblos, que ante determinados impulsos fueron creciendo hasta pasar de algunos cientos a unos cuantos miles

de habitantes que pudieron sostener un empleo tan peculiar en un contexto rural”.²³

Estos fotógrafos serían importantes no sólo en México, sino en el contexto hispanoamericano, en donde además del oficio de la cámara, compartían un sincretismo cultural entre la manifestación artística con un rito religioso. Entre éstos podemos nombrar a José María Vega de Purépero, Martiniano Mendoza de Villa Jiménez (Michoacán), Romualdo García (Guanajuato), Juan de Dios Machain (Ameca, Jalisco), José Bustamante Martínez (Fresnillo, Zacatecas), Rutilo Patiño (Jaral del Progreso, Guanajuato), A. Martínez (México, D. F.), en el contexto mexicano.

El contexto urbano

Si bien en un principio en la ciudad las clases más acomodadas tuvieron preponderancia al recurrir a manifestaciones artísticas funerarias,

“[...] en el caso de personas notables, se emitieron publicaciones conmemorativas llamadas necrologías o coronas fúnebres, esta costumbre establecida entre los 18 y los 60 [Del siglo XIX], alentó la inclusión de retratos de difuntos”.²⁴

21 De la Torre Ibarra, Salomón, “El infanticidio en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XIX” en *Ecos del Terruño*, Número 35, junio, 2008. Si bien el autor se refiere a una ciudad como Aguascalientes, es probable que este se desarrollará en iguales dimensiones en otras zonas semi-rurales de la época como Guanajuato, Michoacán, Jalisco, etc.

22 Ramírez Sevilla, Luis, “La Vida Fugaz de la Fotografía Mortuoria: Notas sobre su surgimiento y desaparición” en *Relaciones*, número 94, Primavera, 2003, Volumen XXIV, 161-198 pp. En este trabajo, Ramírez analiza el surgimiento de estos fotógrafos a través de 4 generaciones de fotógrafos en México, y explica que la generación de los *Fotógrafos de Pueblo* son parte de una generación meramente mexicana, donde ya se ven aspectos culturales propios.

23 *Ibidem*, p. 172.

24 “[...] in the case of prominent persons, commemorative publications called *necrología* or *corona fúnebre* were issued. These followed established custom but by the

A mediados del decimonónico siglo la fotografía se fue acercando más al pueblo llano, pero las élites no la dejarían de lado –tómese en cuenta la figura 4–, y pese a que las clases pobres tuvieron acceso a la fotografía, no se desarrolló de la misma manera que en el campo.

Lo anterior se debe a varios factores; el primero, que las leyes de sanidad de aquel entonces no existían hasta muy entrado el siglo XIX y por ende las epidemias azotaban al país, de las cuales eran producto las miles de defunciones infantiles, por lo que la fotografía se tomaba “[...] durante los preparativos del funeral y esto estableció un precedente que fue seguido por el resto del siglo”.²⁵

El segundo, a que en la ciudad las familias acudían al estudio fotográfico, en donde el fotógrafo tenía completa libertad de manipulación de la escena que se quería representar en la fotografía del niño, por ejemplo tenemos las siguientes fotografías²⁶ [figura 6 y 9] donde se puede ob-

servar claramente que el escenario es un estudio, lo cual se pone de manifiesto en el fondo, en la silla donde la madre o madrina doliente carga al niño como si estuviera dormido.

Cabe destacar además de la teatral posición del o la deuda [figura 7], por ejemplo, en esta fotografía puede interpretarse como una simulación de *La Piedad* [figura 8] de Miguel Ángel, aunque en posición contraria, esto se puede descifrar por la posición de las manos y la cara de la madre o madrina al cargar al hijo o ahijado muerto, lo cual se basa en una analogía del sacrificio máximo en el rito cristiano, que es la muerte de Cristo, en donde el niño perdido en este mundo se encomienda a la madre universal.

Pero hay que tomar en cuenta que estas disposiciones eran ejecutadas por el fotógrafo, quién en la mayoría de los casos estaba a la orden del día en cuanto a técnicas europeas, pues no hay que olvidar que el retrato *post mortem* también viene de Europa, pero aquí en Hispanoamérica se consolida con características únicas.

El Contexto Rural

Será en el ámbito del campo donde la fotografía sólo llegó a complementar un ritual funerario que viene desde la misma época prehispánica y que con la conquista política y espiritual española se acrisoló en un

eighteen sixties, the availability of paper photography encouraged the inclusion of portraits of the deceased” McElroy, Keith, “Death and Photography in Nineteenth Century Peru” en *Arte Funerario: Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p 281. La traducción y las palabras entre corchetes son mías.

25 “[...]during the preparations for the funeral service and this established a precedent which was followed throughout the remainder of the century” Ibidem, p. 279.

26 Mi interpretación de que las fotografías que utilizo del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes son de un entorno meramente urbano -aunque incipiente- es por la composición de las mismas, que se antoja de un estudio fotográfico, modesto, pero al fin de cuentas un estudio.

ritual único²⁷, pues no en vano la simbología manejada en la fotografía del contexto rural es católica, asimilándose a la utilizada en las pinturas de *Monjas Coronadas* del periodo colonial.

Sin embargo, en el contexto rural, es más importante entender el rito de los angelitos o los funerales de angelitos porque

“Es innegable que los ritos tienen eficacia simbólica y que su solo tránsito produce transformaciones subjetivas. Pero, o bien el rito ayuda a resolver el duelo subjetivo y entonces se trata de un rito de duelo, que reconoce que hay sufrimiento por la pérdida, o bien la significación de la muerte es tal que no hay lugar para el duelo subjetivo...”²⁸

Habrà que definir, para continuar, que es un ritual o rituales

“[...] se refieren en estricto sentido, a actos prescritos y formales que tienen lugar en el contexto del culto religioso... En su sentido más amplio la palabra [ritual] puede referirse no a un tipo determinado de hecho, sino a un aspecto expresivo de toda actividad humana. En la medida en que transmite mensajes acerca del estatus social y cultural de los individuos, cualquier acción humana tiene una dimensión ritual”.²⁹

La religión va a ocupar un lugar importante en el ritual por lo que no resulta extraño que al hablar de la fotografía de angelitos se exprese su alto contenido católico, el rito responde a una realidad religiosa compartida por una sociedad que no sólo se circunscribe a espacios geográficos, pues la manifestación de la fotografía de angelitos es característica de América Latina y parte de España.³⁰

El ritual consiste en vestir al niño o niña de angelito o alguna advocación católica, hacer una procesión hasta cierto punto alegre con el fin de evitar el derrame de lagrimas de los padres, porque según

27 El ritual varía dependiendo la región, pero lo que tienen en común es que es de carácter funerario y está relacionado principalmente a una advocación mariana.

28 Colin, Araceli, “Funerales de angelitos: ¿rito festivo sin duelo? Rito y desmentida a falta de una vida con historia para un duelo sin memoria” en *Litoral*, número 34, s. a., p. 1. La autora se refiere a duelo subjetivo como aquel que no tiene un valor en sí, sino que es fingido en una comunidad para formar parte de un rito, esto sale a colación debido a que en su mayoría, los autores que han trabajado el tema del funeral de angelitos afirman que es una fiesta sin dolor por el hecho de que el niño se va directamente al cielo al estar bautizado y no tener pecado original, con lo que se vuelve intercesor entre la comunidad, o la familia y Dios, pero Colin desmiente esa postura utilizando el ejemplo de una región indígena, que sí bien esta bien formulado su trabajo y sus hipótesis bien sustentadas, siento que cae en el anacronismo, pero es interesante su aporte porque te da otras perspectivas desde la antropología.

29 Betfield, Thomas (ed.), *Diccionario de Antropología*, Traducción al español por Victoria Schusseim, México, Siglo XXI, 200, p. 450. Citado en Peller González, Lucía del Carmen, *Ideas y representaciones de la muerte...* p. 16.

30 En el presente trabajo fueron de capital importancia los trabajos de Álvarez Tiberio (1998), Angel Cerruti, Alicia (2010), McElroy, Keith (1987), Padilla Yépez (2014), Pellecer González (2013), Venegas Haydée (1987) puesto que no sólo hablan del ritual de los angelitos, sino que es interesante ver las perspectivas desde Sudamérica, la cual comparte muchas similitudes con el rito mexicano.



los autores consultados, existía la creencia de que la Virgen María no recibía a los niños porque no los ofrendaban con alegría. Además a nivel social era un orgullo tener un angelito en casa, por lo que al entrar la fotografía en contacto con el ritual se pudo adaptar perfectamente por la idea de perpetuar el recuerdo, y más cuando se vuelve en una especie de santificación, pues el niño ya no tiene pecado original, por lo que se transforma en ángel.³¹

Daniela Marino confirma:

“Los elementos más importantes que intervienen en el rito son entonces: la vestimenta característica (generalmente de ángel, Niño Dios, virgen María o algún santo o santa particular), aunque no faltaron el vestido blanco o el de fiesta –especialmente entre las clases medias y bajas urbanas- los accesorios de significado religioso: palma, cruz, rosario; las flores –sobre la mesa o el ataúd, sobre el cuerpo, en la habitación-; a veces los alimentos –elotes generalmente- o las imágenes religiosas y las velas”.³²

A continuación se muestran unas fotografías del ámbito rural [figuras 10, 11, 12, 13] en donde se pueden apreciar los elementos antes descritos, así como la triste-

za que no puede ser ocultada por lo familiares como en uno de los hermanos de la figura 12 o el hermano de la figura 11.

Podemos darnos cuenta de que los simbolismos son muy similares a los de las *monjas coronadas*, pues las flores aparecen en ambos tipos de retratos, así como las advocaciones religiosas, lo que nos habla de la arraigada presencia religiosa en esta manifestación artística.

Conclusiones

El hombre desde que pobló la tierra ha buscado entender la muerte, y una forma de lograrlo es a través de la representación pictórica, pues además de tratar de entender ese horrible final, busca reparar los lazos rotos en sociedad, con lo que la imagen se convierte en un elemento sacralizador y perpetuador.

La imagen, en concreto, el retrato, busca asimilar a una persona, en este caso a la muerta, por lo que el retrato cobrará importancia desde el Renacimiento hasta inicios del siglo XX. Desde que la pintura era el medio de retrato, el niño ha tenido lugar privilegiado, pues se le considera inocente y en el culto cristiano eso es vital.

Las fotografías de angelitos nacen de la apropiación de la fotografía por parte del ritual antiguo, el cual es una mezcla de religión prehispánica, africana y católica. Si bien el rito se sirvió de la fotografía, el fotógrafo le dio sus características, pues en la ciudad la familia debía acoplarse al

31 Hay que aclarar que angelitos eran los niños que morían bautizados, por lo mismo ya no tenían el pecado original del que habla la doctrina católica.

32 Marino, Daniela, “Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual de la política en México, 1870-1919” en *Historia Mexicana*, número 190, octubre-diciembre, 1998, p. 214.



fotógrafo, mientras que en el campo era a la inversa. Sí en un principio el retrato mortuorio era de las élites, en el siglo XIX gracias a la fotografía, la fotografía

de angelitos se convirtió en otra expresión de arte popular, noble, algo macabra, pero significativa.



Figura 1: Anónimo, Priora Thomasa Josefa de San José, 1768



Figura 2: García Victorino (atribuido), Catalina Teresa de Santo Domingo, 1809.



Figura 3: García, Victorino (atribuido), Juana de San Francisco, 1808.



Figura 4: Anónimo, Retrato Mortuorio de un Niño de Una Familia de Clase Alta, Aguascalientes



Figura 5: Detalle, Niño Muerto.



Figura 6: Anónimo, Madre o Madrina y Niño Muerto, Aguascalientes, Siglo XIX, Fototeca del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes.



Figura 7: Detalle, Emulación de la Piedad.



Figura 8: Miguel Ángel, La Piedad, 1498-1499.



Figura 9: Anónimo, Madre con niño muerto, Aguascalientes, Siglo XIX, Fototeca del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes.



Figura 10: Bustamante Martínez, José Antonio CA, Retrato de Familia con Angelito, 1940-1945, Fresnillo Zacatecas, Plata sobre gelatina, INV. 449643, SINAFO, CONACULTA-INAH-MEX: Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia



Figura 11: Bustamante Martínez, José Antonio CA, Detalle, 1940-1945, Fresnillo Zacatecas, Plata sobre gelatina, INV. 449643, SINAFO, CONACULTA-INAH-MEX: Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia



Figura 12: Bustamante Martínez, José Antonio CA, Retrato de Angelito con sus hermanos, 1940-1945, Fresnillo Zacatecas, Plata sobre gelatina, INV. 449644, SINAFO, CONACULTA-INAH-MEX: Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Figura 13: Anónimo, Familia rodea el cadáver de un niño, retrato, Plata sobre gelatina, INV. 449573, SINAFO, CONACULTA-INAH-MEX: Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fuentes

Archivo

Fototeca del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes

Sistema Nacional de Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia

Bibliográficas

Álvarez, Tiberio, "El arte ritual de la Muerte Niña" en *Col Anesst*, número 26, 1998, pp. 377-382.

Angel Cerutti, Alicia M. Martínez, "El velorio del angelito. Manifestación de la religiosidad popular en el sur de Chile, trasplantada en el territorio del Neququén, (1884-1930)" en *Scripta Ethnologica*, número XXXII, 2010, pp. 9-15.

Bringas, Sara, "Angelitos; La tradición de fotografiar a los pequeños difuntos" en *Relatos e historias de México*, número 69, junio, 2014, pp. 65-69.

Burke, Peter, "El Testimonio de las Imágenes" en *Visto y no visto; El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 11-24.

Carrillo Soto, María Hortensia Concepción, *Post Mortem: El proceso del duelo a través de la fotografía*, Tesina presentada para obtener El Diplomado en Tanatología, México, Asociación Mexicana de Tanatología, A.C., 2014, 21 pp.

Colin, Araceli, "Funerales de angelitos: ¿rito festivo sin duelo? Rito y desmentida a falta de una vida con historia para un duelo sin memoria" en *Litoral*, número 34, s. a., pp. 1-22.

De la Torre Ibarra, Salomón, "El infanticidio en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XIX" en *Ecos del Terruño*, Número 35, junio, 2008.

De los Reyes, Aurelio, "Introducción. Producción y reproducción mecánica de las imágenes en los siglos XIX y XX y su estudio" en *Historia Mexicana*, Número 190, Octubre-Diciembre, 1998, pp. 159-166.

Fotografías Post Mortem de infantes en exposición, México, INAH, 2011, 3 pp.

Marino, Daniela, "Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual de la política en México, 1870-1919" en *Historia Mexicana*, número 190, octubre-diciembre, 1998. pp. 209-276.

McElroy, Keith, "Death and Photography in Nineteenth Century Peru" en *Arte Funerario; Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 279-285.

Padilla Yépez, Rosa Inés, *Cuando se muere la carne el alma se queda oscura; Fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja (1925-1930)*, Tesis presentada para obtener el título de Maestría en Antropología, Ecuador, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador, Febrero, 2014, 127 pp.

Pellecer González, Lucía del Carmen, *Ideas y representaciones de la muerte en la fotografía post mortem en Guatemala, 1890-1950. Reflexiones desde la Antropología de la Imagen*, Tesis presentada para obtener el grado de Licenciada en Antropología, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, Octubre, 2013, 124 pp.



Ramírez Sevilla, Luis, "La Vida Fugaz de la Fotografía Mortuoria: Notas sobre su surgimiento y desaparición" en *Relaciones*, número 94, Primavera, 2003, Volumen XXIV, pp. 161-198.

Venegas, Haydée, "El Velorio de Angelitos, Francisco Oller, 1895" en *Arte Funerario; Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 243-252.

Internet

"Exposiciones Temporales" en *Instituto Nacional de Antropología e Historia* http://www.munavi.inah.gob.mx:8080/mnvski/d_exposTemporales/c_MonCor/index.html Consultado el 25-11-2014.

"Las Monjas Coronadas. Vida Conventual Femenina" en *Documentos UNED* <https://www.youtube.com/watch?v=efK1YIXdKrE> Consultado el 25-11-2014.

"Muerte Sin Fin" en Instituto de Investigaciones Filosóficas <http://www.filosoficas.unam.mx/~morado/gorostiza.htm> Consultado el 7/11/2014.

"Retrato" en *Diccionario de la Lengua Española* <http://lema.rae.es/drae/?val=Retrato> Consultado el 15-11-2014.

LA BATALLA DEL 2 DE ABRIL DE 1867, DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS PINTORES FRANCISCO DE PAULA MENDOZA Y JOSÉ CUSACHS

Carlos Alberto
Sánchez Villegas

*Licenciatura en Historia
6º semestre*

Universidad Autónoma de Aguascalientes

Contexto histórico

El Porfiriato fue una de las etapas más importantes en México; como todos sabemos, este periodo está marcado por el gobierno de Porfirio Díaz que duró de 1876 a 1910.¹ Es importante destacar que durante su mandato se fomentó la industria en México, sobre todo la inversión extranjera. De manera general sabemos que gracias a las gestiones de Díaz se desarrolló el ferrocarril, los caminos, y el telégrafo; además, el gobierno del General fue uno de los más controvertidos de la historia de la nación, ya que varios investigadores e historiadores se debaten sobre el papel de este gobierno, porque, si bien se impulsó la industria, también había grandes viola-

¹ Moya Gutiérrez, Arnaldo, "Rehabilitando históricamente al Porfiriato: Una digresión necesaria acerca del régimen de Porfirio Díaz 1876-1910", *Revista de Ciencias Sociales*, número 19, 2008, p. 84.

ciones hacía la población, iniciando por la falta de la libertad de expresión.

El gobierno de Díaz comenzó a ser cuestionado durante la última década de su gobierno, debido a los diversos problemas sociales que aquejaban al régimen: la estructura política era la misma desde hace muchos años, las condiciones laborales eran deficientes debido a los malos salarios, y las tierras estaban en manos de los hacendados, dejando a gran cantidad de familias campesinas sin la oportunidad de tener tierras propias. Estos fueron sólo algunos de los cuestionamientos que se le hicieron al régimen del general Díaz, por ese motivo, los allegados del presidente comenzaron a recordar las viejas glorias del dictador en su papel como general durante el segundo imperio mexicano.² Este ejercicio del recuerdo se dio en varios ámbitos de la sociedad, como el periodismo (que en su mayoría estaba en poder del régimen, salvo algunos periódicos como el *Hijo del Ahuizote*, que fueron críticos al gobierno) y actos conmemorativos, pero aquel que me gustaría resaltar es el papel de la pintura, en específico de dos pintores: Francisco de Paula Mendoza, de origen mexicano, y José Cusachs, de origen español.

Con este contexto sobre el Porfiriato damos pie al objetivo principal de este tex-

to, que tiene como idea central analizar una pintura de Francisco Paula Mendoza y otra de José Cusachs. Ambas llevan como temática la batalla del 2 de abril de 1867 en Puebla, una de las máximas glorias de Porfirio Díaz, otra característica que las une es que fueron hechas por encargo oficial por parte del gobierno y gabinete de Porfirio Díaz.³

Pero ¿en qué contexto se da esta batalla a la que hacen alusión las dos obras? Hablamos de que el encargo fue hecho al final del Porfiriato, pero la batalla se desarrolló dentro de la Intervención francesa. Debemos tomar en cuenta que después de la Batalla de Puebla, el 5 de mayo de 1862, en la cual el ejército mexicano hizo retroceder al francés, la ciudad fue tomada por el mismo ejército invasor al año siguiente, para avanzar posteriormente a la capital y dar inicio a la ocupación francesa que traería como emperador a Maximiliano de Habsburgo.

El Segundo Imperio Mexicano se extendió hasta 1867, cuando el ejército Republicano de Benito Juárez comenzó a tomar plazas y avanzar hacia la capital debido a la salida de la mayoría de las tropas francesas, que fueron presionadas por los Estados Unidos para hacerlo, dejando al emperador Maximiliano tan sólo con un contingente de tropas de conservadores al mando de Miguel Miramón y Leonardo Márquez, atrincherado en la ciudad de Querétaro.

2 Báez Macías, Eduardo, "Pintura militar: entre lo episódico y la acción de masas", Revista *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, UNAM, Volumen XXIII, número 78, 2001, p.132.

3 *Ibidem*, p. 134-135.



Uno de los generales del ejército republicano más audaz era Porfirio Díaz. A la par de las operaciones que se realizaban en Querétaro, Díaz llevó sus tropas a Puebla, donde sólo quedaba un batallón del ejército imperial. La toma de Puebla el 2 de abril de 1867 abre el camino a las tropas republicanas hacia la ciudad de México y a la victoria definitiva. Sobre mencionar que por estas acciones Díaz fue considerado un verdadero héroe del pueblo.

Posteriormente viene el periodo conocido por la historiografía mexicana como República Restaurada, donde la política y la presidencia fueron dominadas por Benito Juárez. En este periodo Juárez obtuvo la reelección en dos ocasiones, en ambas también figuró como candidato Porfirio Díaz. Estas candidaturas del General se debieron a su aceptación por parte del pueblo, pero en ambas fue derrotado por Juárez en las urnas. Después de la muerte de Juárez, y la posterior presidencia de Sebastián Lerdo de Tejada, Díaz decide llegar a la presidencia por un levantamiento; es así como se da el Plan de Tuxtepec, que llevó en 1876 al General a su primera presidencia, dando inicio al Porfiriato.⁴

Francisco de Paula Mendoza, trayectoria y obra en cuestión

En primer lugar expondremos la obra del pintor Francisco de Paula Mendoza, éste fue un artista académico formado en la Escuela Nacional de Bellas Artes (anteriormente La Real Academia de San Carlos), su nacimiento se dio en Saltillo en 1867 y su fallecimiento en 1937.⁵ Destacó por su trabajo en obras de paisaje y el retrato; sus primeras clases las recibió del pintor José María Velasco. La calidad de su pintura lo llevó a obtener una beca para estudiar en Europa en el año de 1891, de esta forma continuó su preparación en la ciudad de París.

A su regreso en el año de 1895, tuvo varios trabajos erráticos hasta que llegó el año de 1900; a partir de este momento su carrera dio un cambio contundente al convertirse en pintor de batallas, esto al realizar desde 1902 hasta 1910 un ciclo completo de las grandes batallas de Porfirio Díaz.⁶ Como dijimos anteriormente esto fue con el objetivo de rescatar la imagen deteriorada del presidente. Mendoza llegó a ser profesor en el colegio militar, a pesar de que no tenía formación castrense, lo cual ayudó para que el gobierno le encargara una primera pintura sobre la Batalla del 2 de abril, esta es la obra que analizaremos.

4 Kuntz Ficker, Sandra, Speckman Guerra Elisa, "El Porfiriato", en *Nueva Historia General de México*, FCE, 2013, p 487 -536.

5 Pérez de Salazar y Solana, Javier, *José María Velasco y sus contemporáneos*, Editorial Perpal, México, 1982, p. 125.

6 *Ibidem*, p. 135.



Francisco de Paula Mendoza, *Batalla del 2 de abril*, 1905, óleo sobre tela, 5x8 m. Museo Nacional de Historia, INAH.

Antes de adentrarnos al análisis, debemos recordar la batalla del 2 de abril de 1867. Las palabras de Enrique Krauze retratan de manera perfecta el simbolismo que esta fecha tenía para el régimen de Porfirio Díaz, “*El 2 de abril de 1867 se apunta el triunfo mayor de su larga carrera militar: La toma de Puebla, sus panegiristas registrarían esa fecha en el calendario de las glorias de la nación*”.⁷ Esta batalla es una de las más importantes en la lucha contra la invasión francesa, ya que fue este hecho histórico lo que marcó, de manera casi definitiva, el final del imperio efímero de Maximiliano de Habsburgo.

La batalla del 2 de abril fue pintada por Mendoza como un encargo oficial, pues el gobierno buscaba una obra monumental y fastuosa; es por eso que la pintura tiene un tamaño muy grande, 5x8 metros. Esta obra abre el ciclo que Mendoza realiza sobre las batallas de Díaz, también abre la faceta del pintor como realizador de batallas, ya que su principal tema eran los paisajes.⁸

La pintura se centra en la entrada de Porfirio Díaz a la plaza principal de Puebla. Como primera impresión podemos ver que la escena no se desarrolla en la acción

⁷ Krauze, Enrique, *Místico de la autoridad. Porfirio Díaz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 18-19.

⁸ Báez Macías, Eduardo, “Pintura militar en México: entre lo episódico y la acción de masas”, *Revista Anales del instituto de investigaciones estéticas*, México, UNAM, Volumen XXIII, número 78, 2001, p.133.



de la batalla, sino en un episodio posterior, cuando la batalla ya estaba ganada.

El pintor busca, como podemos ver desde la primera impresión, destacar la figura del general Porfirio Díaz, el cual va montado sobre su caballo en una entrada triunfal junto a su cuerpo de oficiales. El hecho de dar énfasis a la figura de Díaz sobre cualquier cosa se debe a que fue encargada por su gobierno con el objetivo claro de resaltar las grandes acciones de éste. Lo anterior nos lleva a realizar la siguiente reflexión sobre la obra: si observamos a detalle, los soldados en la plaza pierden algo de calidad al enfocarse todo sobre Díaz, el pintor pudo dar más detalle y calidad a los soldados, pero esto lo dejó de lado para centrarse solamente en la figura del General.

Es entendible que la naturaleza de la pintura se centre sobre el papel de “el héroe del 2 de abril”, pero en realidad se ve muy exagerada la manera en que se expone la figura del General, ya que las posturas de los combatientes pierden un poco de realidad al no festejar el triunfo de la contienda, sino más bien al desbordar su festejo por la entrada del héroe.

Sobre la condición actual de la obra debemos mencionar que no podemos saber exactamente en qué estado de conservación se encuentra, ya que actualmente está enrollada, debido a su gran tamaño, en las bodegas del castillo de Chapultepec;⁹ sin

embargo, por su situación de resguardo, sí podemos imaginarnos que no es la óptima para una obra que enmarca tanta historia.

La obra de Mendoza referente a las batallas del general Díaz lleva la misma característica: centrarse obsesivamente sobre la figura de este personaje; ejemplos de lo anterior son la *Batalla de Miahuatlán*, 1906 o la *Batalla de la Carbonera*, 1910.

Debemos dejar en claro que a pesar de llevar un sesgo muy pronunciado en su obra, las pinturas de Mendoza deben de ser vistas como pioneras en el ámbito de la pintura militar en México, de hecho este género no ha sido muy cultivado en el país, por lo que Francisco de Paula es uno de los pocos pintores que se han desarrollado en este ámbito. Su valor es aún más pronunciado si tomamos en cuenta que es mexicano, cuando muchas de las escenas sobre la historia de la nación han sido inmortalizadas por artistas extranjeros.

José Cusachs, trayectoria y obra en cuestión

Ahora es momento de hablar del pintor catalán José Cusachs, el cual nació en 1851 y murió en 1907. Su obra se centró prácticamente en la vida militar y su temática siempre fue sobre la guerra, este sesgo en su obra tiene su origen cuando era joven, ya que militó en el ejército durante varios

⁹ *Ibidem*, p.134.

años; sin embargo, fue la pintura la que ganó sobre su carrera militar.¹⁰

Obtuvo un gran prestigio en Europa pintando grandes escenas de batallas, y a principios de 1900, fue llamado por el gobierno mexicano para realizar una pintura alusiva a la batalla del 2 de abril de 1867, la petición fue un poco posterior a la encargada a Mendoza, por lo que vemos algunas diferencias hechas a propósito para evitar repetir la escena de la primera pintura que mencionamos.



José Cusachs, *Batalla del 2 de abril*, óleo sobre tela, 3.92x6.76 m, Museo Nacional de Historia, INAH.

En la pintura de José Cusachs se ve, (al igual que en la de Mendoza), a Porfirio Díaz dominando la escena, pero no en la parte final de la batalla, sino dando órdenes a sus tropas mientras se desarrolla la con-

tienda, además, a la par de la figura de Díaz se ve la bandera de la república y las tropas que marchan hacia Puebla. La pintura es un óleo sobre tela y tiene las dimensiones de 3.92x 6.76 m. A diferencia de la pintura de Mendoza, ésta tiene un tamaño menor y no es tan ostentosa en este sentido.

La maestría con la que Cusachs pintaba sus escenas de guerra se ve reflejada en esta obra, donde claramente podemos observar una gran calidad tanto en la figura central de Díaz como en la de sus soldados. No debemos olvidar que Cusachs se dedicó desde su juventud a la pintura militar y que adquirió experiencia en los mismos campos de batalla, en cambio, el pintor mexicano, como sabemos, nunca había cultivado este tipo de pintura hasta que le fue encargada.

Los oficiales allegados al General se ven de una gran calidad, y los soldados que marchan hacia el frente, con un gran realismo, como si Cusachs nos trasportara a vivir las acciones en el mismo campo de batalla; además, el panorama se ve a cielo abierto, dejando una muy buena impresión del paisaje que la rodea.

La pintura se encuentra actualmente en el descanso de la escalera que asciende desde la planta baja del museo de historia ubicado en el castillo de Chapultepec,¹¹

10 Baso Andreu, Antonio, "Don Antonio Ricardos en la pintura de José Cusachs y Cusachs", *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, España, número 103, 1989, p. 190.

11 Báez Macías, Eduardo, "Pintura militar: entre lo episódico y la acción de masas", *Revista Anales del instituto de investigaciones estéticas*, UNAM, Volumen XXIII, número 78, 2001, p.135.



por lo que puede ser admirada por gran cantidad de espectadores y por todos aquellos que lo deseen, su estado de conservación es bueno.

Algo que también llama la atención acerca de la pintura, es que la figura de Díaz, a pesar de ser la central, no está pintada de una forma tan gloriosa, sino simplemente dando órdenes en su caballo. Se puede decir que es una escena de rutina de la batalla, esto ayuda a que no se vea tan ostentosa y exagerada en lo que refiere a Díaz.

Las dos pinturas que acabamos de observar tienen grandes similitudes, como el hecho de que ambas fueron realizadas a petición del gobierno oficial para recordar, de forma ostentosa, las grandes acciones del general y presidente Porfirio Díaz, otra gran similitud es que las dos se centran en la batalla más gloriosa de este personaje: la toma de Puebla el 2 de abril de 1867, así mismo, las dos quieren reflejar, de alguna manera, las acciones de la contienda.

Las diferencias que se dan, se ven reflejadas desde la misma formación de estos dos pintores, por una parte Mendoza cultivó desde sus inicios el retrato y el paisaje, y sólo llegó a pintar escenas militares hasta que le fue encomendado el trabajo por parte del gobierno; por otra lado, Cusachs tuvo desde joven una formación militar y cuando decidió dedicarse a la pintura lo hizo desde un principio enfocado a las acciones militares, por ello cuando fue convocado por el gobierno de México

para realizar dicha obra, Cusachs ya tenía un gran prestigio como pintor militar.

Otra diferencia entre ambas pinturas es que a pesar de que las dos se desarrollan en el marco de la misma batalla, el tiempo de la contienda y el lugar no son los mismos, ya que la obra de Mendoza se centra en la entrada triunfal de Díaz una vez ganado el conflicto, mientras que la obra de Cusachs se enfoca más a las mismas acciones que se llevan a cabo en medio de la contienda; esto da un enfoque distinto de perspectiva sobre la misma batalla por parte de los dos pintores. Es importante mencionar que a pesar de ser un encargo con el mismo objetivo, cada uno de los artistas le da un toque y una característica distinta a su obra.

Sobre la nacionalidad no nos enfocaremos demasiado, pero cabe destacar que Mendoza ha sido uno de los pocos pintores militares mexicanos, no son muchos los que se han dedicado a esto. En el caso de Cusachs, de origen catalán, podemos decir que en Europa ya existía una gran tradición sobre la pintura militar, por lo que este artista no fue el primero ni el último en cultivar este tipo de obras.

Conclusión

A manera de conclusión y contestando el objetivo del texto, podemos decir que la perspectiva que le da Mendoza a su obra nos habla de una glorificación a como dé lugar de la figura de Díaz, las acciones de la batalla no importan, lo primordial es la

exaltación de la figura del héroe que entra de manera espectacular en Puebla; es por eso que no vemos detalles bélicos, sino únicamente el mensaje claro de cumplir con creces el trabajo que el gobierno le encomendó.

Sobre Cusachs la perspectiva gira alrededor no sólo de Díaz, sino de las mismas acciones de la batalla, esto nos lo dice la forma de pintar al héroe, lo retrata no de una manera gloriosa, sino en una acción cotidiana, más concentrado en la batalla que en su misma persona, además, los soldados están llenos de un gran realismo y concentrados en su actuar bélico, y no en la figura de su general.

Como vemos, a pesar de ser el mismo hecho, cada uno de los pintores le da un diferente enfoque a sus obras, lamentablemente es sólo la obra de Cusachs la que podemos admirar en exhibición, y no así la de Mendoza.

Por último, quiero hacer énfasis y recalcar que este trabajo no fue dedicado a observar cuál obra es mejor, sino solamente a ver y a analizar las dos obras, así como observar las diferentes perspectivas que les dieron sus autores. Con esta aclaración concluyo este breve escrito que nos abre las puertas para conocer más sobre las obras de estos dos artistas.

Bibliografía

- Baso Andreu, Antonio, "Don Antonio Ricardos en la pintura de José Cusachs y Cusachs", *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, España, número 103, 1989, pp. 189-200.
- Báez Macías, Eduardo, "Pintura militar en México: entre lo episódico y la acción de masas", *Revista Anales del instituto de investigaciones estéticas*, México, UNAM, Volumen XXIII, número 78, 2001, pp. 129- 147.
- Krauze, Enrique, *Místico de la autoridad. Porfirio Díaz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 157.
- Kuntz Ficker, Sandra, Speckman Guerra, Elisa, "El Porfiriato", *Nueva Historia General de México*, FCE, 2013, p 487 –536.
- Moya Gutiérrez, Arnaldo, "Rehabilitando históricamente al Porfiriato: Una digresión necesaria acerca del régimen de Porfirio Díaz 1876-1910", *Revista de Ciencias Sociales*, número 19, 2008, pp. 83-105.
- Pérez de Salazar y Solana, Javier, *José María Velasco y sus contemporáneos*, Editorial Perpal, México, 1982, pp. 242.

WIFREDO LAM, VANGUARDISTA ANTILLANO:

LA JUNGLA COMO ELEMENTO PICTÓRICO Y COMO PRESENCIA LATINOAMERICANA EN LA ESCENA DEL ARTE MUNDIAL.

Daniel López López

Lic. en Arte y Gestión Cultural

Nunca como en mi amigo Lam

se ha operado con tanta sencillez

la unión del mundo objetivo y

del mundo mágico.¹

André Bretón.

El siglo XX fue uno de los siglos más prolíficos en cuanto a producción e innovación artística. Centros culturales en diversos países de Europa y en ciudades como Nueva York fueron sede de las grandes vanguardias artísticas. Este siglo estuvo marcado por guerras y periodos de crisis económicas e intensos cambios sociales y políticos, de este ambiente surgieron per-

¹ Wifredo Lam y La jungla: regreso de un hijo pródigo al Monte, en <http://susetsanchez.wordpress.com/2013/07/11/wifredo-lam-y-la-jungla-regreso-de-un-hijo-prodigio-al-monte/> consultado 07 de Septiembre de 2014 a las 19:24 hrs.



sonajes que más tarde serían iconos del arte moderno, tales como Henri Matisse, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Juan Gris, entre muchos otros. Todos ellos pertenecieron a una diversa gama de corrientes denominadas vanguardias. Latinoamérica, al igual que Europa y los Estados Unidos de Norteamérica, tendrá un papel fundamental y aportará desde su propia conciencia latina una plástica muy particular.

El caso de Latinoamérica -por su contexto histórico marcado por las revoluciones, dictaduras y golpes de estado- tuvo una producción artística peculiar. No obstante, sus artistas no fueron ajenos a los movimientos vanguardistas que sucedían en Europa y Nueva York. Así, Buenos Aires, Ciudad de México, Brasil y La Habana fueron focos culturales y artísticos donde se concentraron la mayoría de las producciones y convivencia artística de la época. De La Habana surgió uno de los principales exponentes del arte latinoamericano moderno, me refiero a Wifredo Lam. Nacido en Cuba en 1902 de padre asiático y madre afroantillana, estudió en la escuela de Bellas Artes de La Habana y posteriormente se mudó a España y luego a Francia; a la vez que realizaba constantes viajes a su país natal y a Nueva York. Aquellos viajes lo marcaron de manera permanente y esa influencia se vio impresa en su producción artística.

La obra de Wifredo Lam está catalogada, según algunos autores, en diferentes etapas que van desde el clasicismo, realis-

mo, pasando por el cubismo y el surrealismo. Si bien es cierto que las estrechas relaciones que mantuvo con exponentes de su época, lo marcaron, esto no determinó su obra como tal, ya que mantuvo una personalidad pictórica propia. Ejemplo de estas relaciones son evidentes como lo comenta Preckler: “Hacia 1938 se encuentra en París, donde establece amistad con Picasso, recibiendo su influjo”² influjo fundamental, sin embargo Lam mantendrá una estética y una poética pictórica muy particular y con rasgos claramente antillanos, tales como las formas vegetales y los colores. La amistad que mantuvo con Picasso fue algo que se vio reflejado en obras de los diversos periodos del artista antillano, sobre todo con el llamado cubismo. No se puede hablar ciertamente que su obra se encasilla en una categoría estilística única pero son claras las influencias que recibe de sus contemporáneos. Son evidentes las influencias que tuvo de los clásicos del arte europeo, al igual que de sus coetáneos, pero sus obras siempre mantuvieron un grado de originalidad y personalidad muy marcadas. Conformó, como dice Gilles Deleuze, su propio diagrama pictórico, es decir conquistó un estilo o propuesta propia, a través de elementos pictóricos o simbólicos particulares.

2 Preckler Ana María, Pintura y escultura del siglo XX, Tomo II en Historia de arte universal de los siglos XIX y XX, España, Ed. Complutense, 2003, pág. 226.

Se trata de un artista que plasmó de una manera contundente y a la vez sutil su contexto y memoria particular, así como las cuestiones generales de las sociedades latinoamericanas, europeas y norteamericanas “Wifredo Lam plasma en una pintura exuberante de gran modernidad, fuerza y belleza plástica”.³ Es aquí donde vemos que se trata de un artista dinámico, inquieto y que busca actualizarse, experimentar pero siempre dando un toque personal y evidente en las piezas que él elaboró. Es en esa exuberancia donde Lam se aprovechó de su contexto y memoria para conquistar ese diagrama *deleuziano* impregnando a través de figuras y colores particulares, elementos contextuales, históricos y personales.

Mucho se ha dicho sobre su obra y como ésta aborda temas de las tradiciones afrodescendientes antillanas, así como retoma del imaginario africano y asiático elementos simbólicos para elaborar complejas composiciones cargadas de simbolismo y dinámica rítmica. La mayoría de las obras de Lam, presentan elementos simbólicos de ancestrales tradiciones que a su vez son *geometrizados* y con una gama cromática muy rica, sobre todo destacando colores verdes, azules, ocres, y amarillos. En menor medida pero también presentes —dependiendo de la época de la obra y la temática— utilizó colores naranjas, grises y rojizos. El

color en la obra de Lam funge como uno de los ejes primordiales, estos juegan como un elemento de la composición de una manera contundente, sin estos colores la obra perdería fuerza y simbolismo. De la misma forma la geometría, funge como elemento simbólico que nos recuerda tendencias estéticas africanas. La geometría a su vez es un elemento armónico, mítico e híbrido. No se trata de geometrías planas, sino que juega con estas en cuanto a color y forma para dar una armonía y un ritmo que en conjunto resulta una composición equilibrada y limpia —a pesar de que unas obras están saturadas de elementos— que nos cautivan por su misticismo y hermetismo.

Su obra, *La Jungla*, es sin duda fundamental para adentrarnos a la plástica del artista, *La Jungla* se exhibió por primera vez en la galería Pierre Matisse de Nueva York luego de que el pintor la vendiera por 300.00 dólares al Museum Of Modern Arts (MOMA)⁴ donde se encuentra actualmente. Se trata de una obra que vio la luz en Cuba, pero que fue exhibida y vendida para un museo de Nueva York. La pieza causó en su primera exhibición polémica y un gran interés por la prensa y crítica norteamericana, “El crítico Alain Jouffroy llamó a La jungla “el primer manifiesto

3 Preckler, Op. cit. pág. 226

4 Wilfredo Lam pintó sus cuadros ‘La Jungla’ y ‘La Silla’ en una casa de Marianao, en <http://lecturas.cibercuba.com/node/180> consultado el 09 de Septiembre de 2014 a las 18:58 hrs



plástico del Tercer Mundo”.⁵ Siendo esta referencia, un fundamento para hablar de la importancia pictórica que esta obra tiene para las concepciones plásticas latinoamericanas en la modernidad. “Esta obra y *La silla* se consideran verdaderas síntesis de su política, donde se mezclan surrealismo y cubismo europeos con el poder del mito característico de los cultos sincréticos del Caribe”.⁶ De esta manera Jouffroy viene a legitimar la obra del antillano ante el eurocentrismo y la preponderancia norteamericana en la escena del arte moderno.

Su complejidad simbólica y cromática también jugaron un papel singular en cuanto a la aceptación de esta pieza por parte de las instituciones norteamericanas y los críticos del momento, así como el público norteamericano quien fue el que la acogió luego de su rápida compra por parte del MOMA “la adquisición por el director del museo, James Jonhson Sweeney provocó un gran escándalo que casi le cuesta el cargo, mientras Lam disfrutaba del aprecio y la simpatía de los intelectuales y artistas neoyorkinos. La ubicación allí era inaudita: un latinoamericano no blanco entra en la colección del MOMA”.⁷

La cita anterior nos plantea algo particular, se trata de un artista latinoamericano, afrodescendiente y con líneas de sangre asiáticas también, que a pesar de tener buenas relaciones y ser de la simpatía de la intelectualidad newyorkina causó polémica para los años cuarenta en Norteamérica. Es pues, un artista que de alguna manera también rompió con concepciones absurdas sobre los latinoamericanos –concepciones de raza y educación artística– y a la vez abrió un nuevo panorama en la escena del arte mundial.

La Jungla es una de las obras latinoamericanas más reconocidas y consagradas en la historia. Su composición equilibrada y distribución espacial de los objetos tanto antropomorfos, zoomorfos y principalmente fitomorfos nos provocan un impacto de saturación del espacio pictórico, “La composición de *La jungla* es vertical, y es en esa verticalidad de la estructura compositiva donde se anudan los elementos totémicos extraídos de las culturas africanas”⁸ pequeños demonios o seres imaginarios que conviven o se mezclan con elementos femeninos cargados de un erotismo y una voluptuosidad corporal. Mismos que también están inmersos en elementos vegetales y animales formando un todo, una jungla de elementos simbólicos. Su pecu-

5 Wifredo Lam, en http://www.ecured.cu/index.php/Wifredo_Lam consultado el 09 de Septiembre de 2014 a las 23:51 hrs

6 Wifredo Lam, en http://www.ecured.cu/index.php/Wifredo_Lam consultado el 09 de Septiembre de 2014 a las 23:51 hrs

7 Pintores cubanos, en <http://www.pintorescubanos.org/2013/03/la-jungla-de-wifredo-lam.html> consultado 09 de Septiembre de 2014 a las 22:36 hrs.

8 El cuadro “La jungla”, de Wilfredo Lam, expuesto en París, en http://elpais.com/diario/1979/04/11/cultura/292629605_850215.html consultado 09 de Septiembre de 2014 a las 23:48 hrs

liar afinidad o fascinación por los elementos naturales primordialmente vegetales, lo veremos reflejado en muchas de sus obras, sobre todo en las realizadas en sus estancias en Cuba. *La jungla* es sin duda donde Lam llevó a su clímax esta unión de elementos que los hizo convivir armónicamente en una composición sincrética y visualmente atractiva.

Se habla de su raíz cultural y como ésta pudiera ser encontrada en su producción artística. Ante esto diremos que Cuba fue parte fundamental para formar, tanto en carácter como en su imaginario visual a Lam. En *la Jungla* se ven claramente reflejados, “las alusiones que en esta obra podrían hacerse a los sistemas sincréticos religiosos de origen africano como signo cultural de una presencia negra fundacional en el concepto de ‘lo cubano’” esta *cubeidad* fue un rasgo fundamental de la presencia latinoamericana en la plástica que Lam muestra al mundo en el seno de las vanguardias europeas. Una presencia de ese ser latinoamericano, ser diverso y en el cual podemos ver una tendencia con un énfasis regional que están claramente expresados en la plástica de en América Latina. Lo anterior se puede ver en otras propuestas por parte de otros artistas latinos, siendo el caso más evidente el del mu-

ralismo mexicano y su claro vínculo con la raíz indígena del pueblo. Tanto en Lam como en el muralismo vemos esa búsqueda de presentar lo latino, lo propio, como un híbrido, como un mestizaje de culturas envueltas por la modernidad de su tiempo.

En *La Jungla*, obra realizada en los años cuarenta en su etapa de madurez artística, observamos una composición con *horror vacui*, en el sentido que está cargada de elementos que coexisten entre ellos. Son figuras antropomorfas mezcladas con rasgos zoomorfos y fitomorfos que dan como resultado personajes imaginarios, de ahí su asociación a la corriente surrealista. Estas criaturas imaginarias están en un entorno totalmente tropical, donde sobresalen elementos como la caña, partes de caballos, aves y otros más. Dan una sensación de complejidad y aglutinación del espacio pictórico y a la vez mantienen un orden y un equilibrio visual que nos permite observar los detalles de la obra sin perdernos en el enjambre de objetos que ahí se encuentran.

En esta obra vemos una peculiaridad muy interesante, Lam nos presenta una visión alusiva de su infancia “en *La jungla* coexisten y compiten en intensidad cromática el verde y el azul, tal vez también debemos pensar en el paisaje dual de la llanura donde está enclavado Sagua la Grande, quedando de un lado el mar y del otro los mogotes de la sierra de Jumagua. Azul y verde definiendo el horizonte que alcanzó la vista del niño Lam, afirmando

9 Wifredo Lam y La jungla: regreso de un hijo pródigo al Monte en <http://susetsanchez.wordpress.com/2013/07/11/wifredo-lam-y-la-jungla-regreso-de-un-hijo-prodigo-al-monte/> consultado 07 de Septiembre de 2014 a las 19:24 hrs.



la condición insular del contexto en que nació”.¹⁰ Lo anterior es parte fundamental para entender las obras llenas de elementos vegetales y los colores que escoge Lam para sus composiciones pictóricas. De esta manera vemos como los elementos pictóricos, sobre todo el color y la exuberancia tropical, así como los simbólicos –como el sincretismo de lo africano en Cuba– nos presentan ese diagrama pictórico particular que logra conquistar Lam.

La policromía de la composición ayuda a saturar y a la vez a ordenar los elementos que en ella se encuentran. Colores verdes y azules, principalmente, así como rojos, amarillos y ocre en diferentes tonalidades son puestos en lugares específicos que equilibran el peso visual del cuadro. Cabe mencionar que los elementos eróticos no son un elemento secundario en la obra de Lam, son destacables los senos y glúteos femeninos que se nos presentan a manera de partes híbridas de los personajes imaginarios. Estos, a pesar de ser elementos dispersos y aparentemente sin disposición específica, mantienen un erotismo, y sensualismo muy singular. Vemos pues, “figuras espectrales, híbridos humanos y animales con rostros como máscaras, que se confunden con el fondo, penetrándolo

o emergiendo de él; donde los cuerpos de estas apariciones se integran al mismo fondo”¹¹ un todo místico que se nos presenta a manera de mimetismo caótico bajo un orden y desorden rítmico. Erotismo, creencias ancestrales y un paisaje exuberante, conviven, y son el pretexto perfecto para descomponer los cuerpos tal como hiciera Picasso –gran amigo de Wifredo Lam–.

Sería necesario abundar más en los préstamos culturales que Lam tomó principalmente de asiáticos y africanos, para la composición pictórica. En lo particular comparto esta posición, puesto que existen varios rasgos que nos permiten hablar de una herencia cultural tanto africana y en menor medida asiática en las obras del antillano. La fuerte presencia de elementos vegetales y animales que se sincretizan con la exuberancia vegetal y animal antillana, la descomposición del cuerpo la zoomorfización y fitomorfización del mismo que aluden a una tradición con claros rasgos estéticos africanos. Rostros ovalados con rasgos gruesos y agresivos con abundantes cabellos que caen en ambos lados del rostro de una manera desordenada, así como líneas ocre, rojas y negras en los rostros nos recuerdan a las máscaras africanas. La tonalidad entre verde y negra de la piel de estos personajes imaginarios, gestos que no son particulares de Lam, y que de he-

10 Wifredo Lam y La jungla: regreso de un hijo pródigo al Monte en <http://susetsanchez.wordpress.com/2013/07/11/wifredo-lam-y-la-jungla-regreso-de-un-hijo-prodigo-al-monte/> consultado 07 de Septiembre de 2014 a las 19:24 hrs.

11 *Idem.*



cho Picasso utilizara, son rasgos presentes en sus composiciones; como ejemplo más claro podemos mencionar su cuadro *Las señoritas de la calle de Avinyó* o Avignon.

En el caso de la vegetación la referencia principal de Lam son las abundantes vegetaciones tropicales de las islas antillanas. La caña juega un papel primordial puesto que es el elemento más repetido y utilizado en *La Jungla* y otras de las obras del artista. También observamos enredaderas y frutos tropicales en las composiciones del artista. Elemento que muestra esas particularidades regionales del ser latinoamericano. Las tijeras sobresalen en la composición porque son el único elemento no natural. Algunos autores proponen que “las tijeras como símbolos de un corte necesario contra toda imposición extranjera en Cuba”¹² y que de ser así reafirmarían la postura de la obra como estandarte de la presencia del ser latinoamericano en la escena del arte moderno a nivel mundial.

Siguiendo con los elementos presentes en la obra *La Jungla*, continuaríamos diciendo que la mayoría de las partes que componen la obra de Lam, tienden a una geometrización no tan plana o evidente de los objetos, que tiende mucho al cubismo sintético, esto se puede entender o anali-

zar desde el punto de vista de la relación que este artista mantuvo con el principal exponente de los cubismos, Pablo Picasso. La obra de Wifredo Lam se puede entender como una obra que buscó, una contemplación estética de los colores y las formas, tanto geométricas, como animales y vegetales que en conjunto formaron una composición llena de simbolismos y un exuberante sincretismo. Nos permite hacer una mirada al llamado Tercer Mundo, desde él mismo.

No se debe entender la obra de Wifredo Lam como una obra con fines etnológicos, sino como una obra política que sitúa al latinoamericano con una voz y una visión particular del mundo. Sin duda los elementos que utiliza en sus obras proceden de una región específica –las Antillas– y con elementos de la cultura en la que el artista creció y se desarrolló.

12 La jungla en http://www.lajiribilla.cu/2002/n48_abril/1240_48.html consultado 23 de Septiembre de 2014 a las 22:38 hrs.



Bibliografía:

Preckler Ana María, Pintura y escultura del siglo XX, Tomo II en Historia de arte universal de los siglos XIX y XX, España, Ed. Complutense, 2003, pág. 226.

Noceda José Manuel, *Wifredo Lam, la cosecha de un brujo*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2002.

Pigolotti Graziella, *Wifredo Lam*, Ed. José Martí, Madrid, España, 1997.

Fuentes de consulta:

Wifredo Lam y La jungla: regreso de un hijo pródigo al Monte, en <http://susetsanchez.wordpress.com/2013/07/11/wifredo-lam-y-la-jungla-regreso-de-un-hijo-prodigo-al-monte/> consultado 07 de Septiembre de 2014 a las 19:24 hrs.

Wilfredo Lam pintó sus cuadros 'La Jungla' y 'La Silla' en una casa de Marianao, en <http://lecturas.cibercuba.com/node/180> consultado el 09 de Septiembre de 2014 a las 18:58 hrs

Wifredo Lam, en http://www.ecured.cu/index.php/Wifredo_Lam consultado el 09 de Septiembre de 2014 a las 23:51 hrs

Pintores cubanos, en <http://www.pintorescubanos.org/2013/03/la-jungla-de-wifredo-lam.html> consultado 09 de Septiembre de 2014 a las 22:36 hrs.

El cuadro "La jungla", de Wilfredo Lam, expuesto en París, en http://elpais.com/diario/1979/04/11/cultura/292629605_850215.html consultado 09 de Septiembre de 2014 a las 23:48 hrs

La jungla en http://www.lajiribilla.cu/2002/n48_abril/1240_48.html consultado 23 de Septiembre de 2014 a las 22:38 hrs.

Imagen:

<http://www.wifredolam.net/es/anos-1940> consultado 09 de Septiembre de 2014 a las 23:58 hrs

VÍNCULOS ENTRE EL EMPRESARIADO DE MONTERREY Y EL GOBIERNO MEXICANO. ASPECTOS POLÍTICO-ECONÓMICOS 1910-1917

Luis Enrique Pérez
Castro

Facultad de Filosofía y Letras/UANL

Introducción

El desarrollo económico de México, en general, y de la ciudad de Monterrey, en particular, ha variado a lo largo de su historia en diversas maneras. Sin duda, durante la etapa correspondiente al Porfiriato, especialmente entre 1890 y 1910, se gestó una serie de innovaciones que abrieron paso a una incipiente industrialización en la zona conurbada de la capital neolonesa y en otras regiones del estado. Con este proceso, también se generó, o se transformó, el sector socio-económico denominado *empresariado*, en el cual se concentraban los recursos económicos.

Este proceso de reordenamiento de la economía tuvo mucho que ver con las políticas porfiristas referentes a las oportunidades y facilidades otorgadas a los inversionistas, tanto nacionales como extranjeros, para que participasen en las actividades financieras del país, especialmente en materia de minería, metalurgia, banca y comercio. Por lo tanto, la intervención en el Estado, en este momento, fue crucial para establecer una base industrial que, se-

gún buscaba el régimen, llevara a México al progreso.

En el plano estatal, el general Bernardo Reyes fue quien siguió los ordenamientos federales implantándolos en Nuevo León. Al igual que en otras partes de la república, un grupo específico, el empresarial, se fortaleció con dichas medidas siendo uno de los sectores con mayor influencia en la sociedad, no sólo en el terreno económico-financiero, también en el político. A la postre, todo ello, además de otros factores, serían los detonantes de la Revolución armada de 1910, lo que a su vez transformaría, de nueva cuenta, los nexos entre el gobierno estatal y federal, y los empresarios.

El propósito de este trabajo es mostrar el surgimiento y las primeras transformaciones del grupo empresarial en Monterrey y de sus vínculos con el gobierno, y cómo este último realizó modificaciones en su estructura interna para favorecer el desarrollo de la economía de la ciudad y del país. Para este efecto, se parte desde principios del siglo XX hasta la promulgación de la Constitución de 1917, debido a que se considera como un punto en el cual ambos sectores, el privado y el gubernamental, sufrieron cambios significativos, mismos que se explican más adelante en este trabajo.

Se toman en consideración aspectos tales como la formación del sector empresarial durante el periodo porfirista en Nuevo León, específicamente los que pertenecieron al rubro de la industria de

la transformación –cerveza, vidrio, acero, fierro, cartón, entre otros productos–, dando un panorama amplio de la forma en que incursionaron en dichas actividades. Por otro lado, se revisa la manera en la cuál la política porfirista, en el aspecto económico, se desarrolló en este estado bajo el mando de Bernardo Reyes, hasta su renuncia en 1909. Ambos aspectos con el fin de comprender los nexos y comportamientos entre dichos sectores antes del estallido de la Revolución.

También, se analizan los resultados del conflicto armado en cuestiones generales, y especialmente la manera en que afectó al empresariado de Monterrey hasta 1917, momento en que se generó una política estatal diferente a la sostenida durante el Porfiriato. Así pues, se trata de vislumbrar una serie de transformaciones en las relaciones de poder y de influencia entre uno y otro sector, después de haber definido sus características específicas y su posición en los contextos mencionados.

Este trabajo aspira a ser una reducida parte de un proyecto más amplio, con el fin de realizar un procedimiento similar aunque aplicado en la década de los años cuarenta del siglo XX. Es, también, un primer acercamiento para analizar y comprender este fenómeno entre dos sectores tan influyentes en la historia regional y nacional –el empresariado y el gobierno–, teniendo el presente trabajo como un precursor en dicha explicación, ante la diversidad historiográfica acerca del tema.



Formación de una clase: el empresariado de Monterrey en el Porfiriato

En materia económica, la ciudad de Monterrey entraba en una nueva fase al iniciarse el siglo XX, esto durante el Porfiriato. Después del periodo de generación de recursos (1850-1890, aproximadamente), -emanados de la minería, la ganadería, la agricultura y principalmente el comercio-, para alcanzar un desarrollo más estable en comparación con años anteriores, ese capital acumulado en cuarenta años se comenzó a invertir en actividades más diversas, especialmente en la industria manufacturera.

Las fundiciones de hierro y la producción de cerveza, desde 1890, fueron las empresas pioneras en el campo de la industria de la transformación, lo que cambió la manera de hacer negocios en la capital de Nuevo León. Para que esta serie de procesos pudiese gestarse, fue indispensable la participación del gobierno, tanto del local como del federal. El Porfiriato se caracterizó por la influencia constante de Porfirio Díaz, así como de sus simpatizantes y agentes estatales.¹

En este último caso, el de los agentes, Bernardo Reyes, también militar, fue el designado para fungir como gobernador de Nuevo León entre 1885 y 1909. Cumplien-

do con los mandatos del régimen, Reyes procuró incentivar la creación de nuevas empresas a través de facilidades para su establecimiento a todos aquellos capitalistas, sin distinguir nacionalidad, que estuvieran dispuestos a invertir en el estado.² En un principio no fue sencillo, pues debido a los altos costos de producción y maquinaria, sólo unos pocos pudieron establecer industrias, y para no arriesgar los capitales en su totalidad, comenzaron a generar lazos en varios grupos dando como resultado círculos empresariales dominantes.³

Con lo anterior se resguardaban los preceptos de *orden y progreso* que tanto pregona el régimen de Díaz. Así pues, múltiples inversionistas, regularmente asociados, destinaron fuertes sumas de dinero para aprovechar las oportunidades que el gobierno brindaba para establecer fábricas. Tal fue la participación que, entre 1890 y 1905, se otorgaron alrededor de 78 concesiones, de las cuales 34 correspondían al ramo de la industria y de la metalurgia básica.⁴

1 Saragoza, Alex M, *La élite de Monterrey y el Estado mexicano, 1880-1940*, México, Fondo Editorial de Nuevo León, 2008, p. 75.

2 Esas facilidades constaban de hacer una exención de impuestos, de entre 5 y 20 años a los inversionistas, dependiendo el giro de la empresa y del capital que se emplearía. Cerutti, Mario, *Burguesía y capitalismo en Monterrey, 1850-1910*, México, Fondo Editorial de Nuevo León, 2006, p. 98-99.

3 Benavides Hinojosa, Artemio. *El general Bernardo Reyes, vida de un liberal porfirista*, México, Castillo, 1998, p. 184.

4 Las otras 44 concesiones restantes correspondían a sectores de inversión como la impresión de periódico, la formación de organizaciones deportivas y de entretenimiento, maquinaria agropecuaria, entre otras. Cerutti, Mario. *Op. Cit.* nota 2, p. 163-167.

Lo anterior puede dar cuenta de varios aspectos: el desarrollo económico de México durante el Porfiriato fue favorecido por los subsidios otorgados a la nueva industria,⁵ se gestó un cambio en la forma de producción de tipo individual, ya que se generaron consorcios comerciales e industriales,⁶ a raíz del fenómeno de la diversificación en la inversión de capital emanaron dos nuevas clases: el proletariado y los empresarios. Este último, el sector empresarial, comenzó, efectivamente, a sentar sus bases en el Porfiriato, aunque no se consolidaría hasta después de la Revolución mexicana.⁷

Por otro lado, la intervención del Estado en la generación de la incipiente industria hizo de ésta una actividad arriesgada y poco estable, lo que también modificaría la percepción que se tenía respecto a la participación del gobierno en este tipo de asuntos por parte de la comuna empresarial. Artemio Benavides ha descrito a la industria mexicana del Porfiriato resumido de la siguiente manera⁸:

Ser subsidiada por el gobierno mediante las diversas Leyes de Protección a la Industria.
Una maquinaria importada, creada para

satisfacer las necesidades de producción de sus lugares de origen (entiéndase el extranjero), provocando un uso parcial de la misma en Nuevo León, desperdiciando energía e inversión.

Existió una mano de obra que, además de poco capacitada, no se acoplaba al ritmo de trabajo de las industrias urbanas, ya que provenía del campo. La organización estructural de las empresas se volvió monopólica y oligopólica. Persistieron los clanes familiares reducidos y exclusivos.

No se podía exportar mercancía manufacturada debido a la gran competencia internacional.

Porfirio Díaz concedió derechos exclusivos de operar bajo concesión federal.

A su vez, lo anterior aunado con la creciente influencia de los empresarios en el terreno político, incomodó a la clase media que aspiraba a ocupar puestos públicos dentro del cada vez más veterano gobierno, sin olvidar a los campesinos despojados de sus tierras y de las condiciones deplorables del obrero ciudadano. Ello contrastaba con la “ [...] retórica de liberalismo económico auspiciada por la concentración de riqueza”,⁹ que plasmaba Porfirio Díaz en su gobierno.

Mientras tanto, el régimen porfirista y los círculos empresariales continuaron sus vínculos de influencia.¹⁰ A los empre-

5 Córdova, Arnaldo, *La formación del poder político en México*, México, Era popular, 1978, p. 14.

6 Aguilar, Alonso M, *Mercado interno y acumulación de capital*, México, Nuestro tiempo, 1978, p. 119.

7 Cf. Camp, Roderic A, *Los empresarios y la política en México. Una visión contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 54.

8 Cf. Benavides Hinojosa, Artemio. *Op. Cit.* p.54.

9 Saragoza, A. *Op. Cit.* p. 75-76.

10 Cabe resaltar que estos círculos los conformaban integrantes de familias acaudaladas, regularmente relacionadas entre sí. Destacan los apellidos Milmo, Garza, Sada, Muguera, Ferrara, Treviño González, Madero, entre otros, quienes conformarían consorcios y asociaciones. Cerutti, M. *Op. Cit.* p. 182.

sarios les beneficiaba mantener nexos con el gobierno por las facilidades que se les otorgaban para invertir; por otro lado, el régimen de Díaz contuvo la situación que deseaba favoreciendo a nacionales y extranjeros, lo cual contribuía a la estabilidad interna del país.

El general Reyes extendió esta política desde el centro de la república hacia Nuevo León, hasta su salida del estado en 1909. Ante ello, los capitalistas no tuvieron más remedio que, aun con la ausencia de Reyes, buscar que sus actividades no se vieran trastocadas ante la salida del general.¹¹ Aun así, estos grupos industriales se tornaron a presionar más que a innovar, lograron, en ciertas ocasiones, que el gobierno se conformara con sus designios empresariales; además

[...] compraban los bonos hacendarios estatales, ocupaban posiciones en organismos decisorios de políticas económicas, representaban al país en los escenarios financieros internacionales, controlaban la emisión de papel moneda a través del Banco de México [...], diseñaban la política cambiaria y monetaria [...], en fin, influían decisivamente en el flujo del crédito internacional al gobierno mexicano aprovechando su experiencia en los negocios.¹²

Su posición como élite empresarial se mantendría prácticamente intacta durante

la primera fase de la Revolución maderista. Con ello se iniciaría una nueva serie de relaciones entre los empresarios y los gobernantes surgidos de este movimiento armado, con sus respectivas transformaciones internas.

Los cambios iniciales: la Revolución maderista y los empresarios regiomontanos

Es de resaltar que la convocatoria a la Revolución armada en 1910 fuera iniciada por un miembro de una de las familias más acaudaladas y respetadas en Monterrey, y no por un integrante de los sectores populares. Francisco I. Madero, originario de Parras Coahuila, perteneció al clan de igual apellido, mismo que poseía grandes extensiones de tierra en Nuevo León y Coahuila. Su abuelo, Evaristo, invirtió en muchas empresas locales y regionales, entre ellas el Banco de Nuevo León.¹³

Lo anterior es evidencia de la inconformidad que algunos capitalistas mostraban al viejo régimen, pero también es ejemplo de que, pese al gran apoyo percibido por los empresarios desde el gobierno, poca oportunidad tuvieron aquéllos de intervenir directamente en la política, al menos las nuevas generaciones. Esto modificaría sensiblemente las relaciones entre el gobierno y los círculos empresariales.

11 Para ampliar la información sobre los vínculos entre Díaz y Reyes y el papel de éste último en Nuevo León véase Benavides Hinojosa, A. *Op. Cit.* p. 311-317 y 325-333.

12 *Ibidem*, p. 186-187.

13 Mario Cerutti dedica un capítulo completo al papel de la familia Madero en Monterrey. *Op. Cit.* nota 10. p. 41-90.

Es válido asegurar que la Revolución, al tratarse de una guerra civil, fue motivo para que las actividades económicas, políticas y sociales sufrieran serias transformaciones. Al respecto, Sandra Kuntz asegura que la Revolución “ [...] no provocó una paralización generalizada de las actividades económicas ni de las finanzas”¹⁴ en el país, especialmente en las áreas relativamente distantes de los focos centrales de la guerra (el norte y el sur de México). Nuevo León fue uno de los estados de la república que retrasaron su entrada en la guerra, al menos en los primeros años de ésta (1910-1912).

En ese periodo, irónicamente, la producción industrial registraba mayores índices en comparación con 1898-1907. Al empezar la Revolución, la estructura de la producción industrial en Monterrey era ya relativamente compleja; incluía una gran variedad de ramas de bienes finales e importantes empresas productoras de bienes intermedios. “El proceso de crecimiento, diversificación e integración se interrumpiría durante la fase armada de la Revolución.”¹⁵

Tras la toma de la presidencia por Madero a finales de 1911, los nexos con los

empresarios no variaron significativamente. En materia política, pese a la abrupta salida del gobierno del general Bernardo Reyes en 1909, el sector porfirista continuó encabezando las principales carteras estatales, manteniendo el relativo orden de la situación. Sin embargo, aunque la mayoría de los ministros, que gobernarían hasta 1911 con la renuncia de Díaz, pugnaban a favor del régimen, a su vez sentían cierta atracción por la figura de Francisco I. Madero, dadas las relaciones de parentesco entre éste y el nuevo gobernador del estado, Viviano L. Villarreal.¹⁶

Durante la administración maderista en la presidencia de la república, como ya se mencionó, la situación política y gubernamental en Nuevo León fue escasamente diferente. Sería hasta el periodo huertista donde dichas condiciones comenzarían sus transformaciones, especialmente considerando el continuo cambio de gobernadores y demás servidores públicos en el estado, así como su relación con los empresarios.

Entre los años que van de 1913 a 1915, el ambiente fue muy similar: dada la ausencia de un ejecutivo local estable, en muchas ocasiones los empresarios y los comerciantes fungieron como servidores

14 Kuntz Ficker, Sandra, *Historia mínima de la economía mexicana, 1519-2011*, México, Colegio de México, 2012, p. 201.

15 Alarcón, Gustavo, Víctor M. Maldonado, *La industrialización de Nuevo León. Retrospección y perspectiva*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009, p. 19.

16 La tía de Madero, Carolina, fue esposa de Viviano L. Villarreal, además de otros parentescos lejanos. García Valero, José Luis. *Nuevo León, una historia compartida*, México, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1989, p. 195-196.

públicos, garantizando los bienes básicos a los habitantes de la ciudad más afectados por la guerra; ya que las vías ferroviarias se encontraban bloqueadas o destruidas y los recursos provenientes de la Ciudad de México raramente llegaban a Monterrey. Esto último ocasionó que los diversos gobernadores, al menos cinco en tres años, solicitaran préstamos o donaciones a diversos organismos.¹⁷

Lo anterior implicaba un apoyo mutuo necesario entre ambos sectores, de lo contrario, el impacto de la revolución armada derivaría en mayor descontrol y consecuencias más severas para el estado. Estos apoyos mutuos ya no serían sostenidos por un régimen como el de Porfirio Díaz, sino que, al menos por esos momentos, se basaban en una causa diferente: la guerra.

Por un lado, los empresarios estarían dispuestos a destinar una parte de sus recursos para proteger sus intereses particulares. Dicho de otra manera, el conflicto, aunado a la falta de autoridades estables, podría generar revueltas populares, amenazando sus propiedades y posesiones. Por otro, cada gobierno revolucionario

buscaba asentarse en una zona específica al tratar de congeniar con el sector predominante, en este caso, los grupos empresariales de Monterrey.

Para ejemplificar lo anterior, basta con mencionar un ejemplo: en enero de 1915, ante la salida de Antonio I. Villarreal y de los contingentes carrancistas, la autoridad estuvo ausente. Ante ello, los integrantes de la Cámara Nacional de Comercio de Monterrey organizaron una “Junta Provisional Administrativa”,¹⁸ con lo que “[...] ejercieron y administraron los servicios públicos del ayuntamiento”,¹⁹ antes de la llegada de los villistas.

Sería esta fecha, enero de 1915, cuando la Cámara pasaría de ser colaborador del gobierno a administrar la ciudad capital, encabezada por el presidente de este organismo, Constantino de Tárnava. Se tomaron medidas como las siguientes: designación de José Videgaray como cabeza de un cuerpo de policía provisional, la creación de comisiones para proveer maíz, harina, pan y carne; resolver problemas varios – servicios públicos, médicos, etc.–²⁰ Cumplieron con estas funciones entre el 11 y 15 de enero de 1915.

En enero ocuparía el gobierno Felipe Ángeles, aunque tan sólo por un mes. Poste-

17 Por ejemplo, Salomé Botello, gobernador huertista, solicitaba varios préstamos a la Cámara Nacional de Comercio de Monterrey para cubrir gastos de seguridad. A este mismo organismo, constituido por industriales y comerciantes, Pancho Villa exigió un millón de pesos para la causa revolucionaria. Maíz, Rocío G, *El huertismo en Nuevo León. Un caso: Salomé Botello*, México, Archivo General del Estado de Nuevo León, 1986, p. 22; García Valero, J. *Op. Cit.* pp. 201-202.

18 *Ibidem*, p. 209.

19 Flores Torres, Óscar, *Burguesía, militares y movimiento obrero en Monterrey, 1909-1923*, México, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Autónoma de Nuevo León, 1991, p. 131.

20 *Ibidem*, p. 135.

riormente ocuparía el cargo, también villista, Raúl Madero, tratando de “[...] reorganizar el campo, la industria y el comercio”,²¹ garantizando la satisfacción de intereses particulares. El periodo correspondiente a las luchas entre facciones villistas y carrancistas sería uno de los más decisivos en la cuestión de seguridad y relaciones entre sectores. En Monterrey, la salida definitiva de los villistas y la entrada de las fuerzas de Venustiano Carranza comenzaría la etapa más importante de transformaciones entre los vínculos empresarios-gobierno.

Las transformaciones. La etapa Constitucionalista

Los años de 1915 y 1916 fueron decisivos para que la Revolución entrara en una nueva fase. El Constitucionalismo de Venustiano Carranza comenzó a hacer acto de presencia en varias partes del país, incluyendo Nuevo León. La lucha entre facciones opuestas –villismo, carrancismo y zapatismo– después de la fallida Convención de Aguascalientes, daría la ventaja a los comandados por el coahuilense. Al dar por finiquitado el asunto con villistas y zapatistas, la tarea por reorganizar el país comenzaría, desde 1917, con la generación de una nueva Constitución.²²

La promulgación de la Carta Magna dejaría insatisfechos a muchos sectores otrora dominantes, por ejemplo a los grupos empresariales de Monterrey. Algunos cambios se reflejaron en el artículo 123 de la Constitución, el cual procuraba los intereses de los obreros, impidiendo a los patrones exigir más de la cuenta a sus empleados. Éste fue un duro golpe a las actividades financieras de los empresarios, especialmente para quienes empleaban a gran cantidad de personal, como la Cervecería, la Fundidora u otras empresas manufactureras. Además, comenzarían a desarticularse los sindicatos blancos, por lo que los patrones tendrían que buscar otra manera de influir en sus empleados.

En efectos generales, de los tres grandes nudos de desarrollo empresarial emanados en el norte –Chihuahua, la Laguna y Monterrey– desde 1870, el menos lesionando, materialmente hablando, fue la capital de Nuevo León, y ante la carencia de “[...] responsabilidad directa en el ejercicio político, el empresariado fue el menos afectado”²³ por este evento, al menos en un corto plazo. Sin embargo, las relaciones entre el sector empresarial –aún dominado por las añejas familias porfirianas– con los gobiernos emanados de la Revolución –en proceso de solidificación–, comenzaron a

²¹ *Ídem*

²² Escalante Gonzalbo, Pablo et. al, *Nueva Historia Mínima de México*, México, El Colegio de México, 2004, p. 248-251.

²³ Morado Macías, César (Coord.), *Nuevo León en el siglo XX. La transición al mundo moderno. Del reyismo a la reconstrucción (1885-1939)*. Tomo I, México, Fondo Editorial de Nuevo León, 2007, p. 187.



tornarse más distantes y agrestes, ya que sus antiguos beneficios del viejo régimen se veían amenazados.

Las transformaciones, a las que tanto se ha aludido a lo largo del presente trabajo, entre los vínculos de ambos sectores no serían plenamente perceptibles hasta pasados los años veinte. Pese a ello, las primeras huellas se hicieron evidentes desde la ya anticipada mención de la Constitución. De acuerdo con Roderic Camp, la Revolución, después de su fase armada, generó un nuevo equilibrio entre las prioridades políticas y económicas de los mexicanos, recomponiendo así las relaciones entre los diversos sectores involucrados.²⁴

Por otro lado, en un sentido interno, el resultado de la lucha armada fue su impacto en las áreas productivas, ya que precipitó la desintegración de un mercado “[...] en pleno proceso de definición”,²⁵ en la zona concerniente a Nuevo León. Con lo anterior, los propietarios y los grupos empresariales de raíz porfiriana resultaron seriamente afectados, debilitando su capacidad de influir en los diversos aspectos de la vida política del estado, y de su capital, Monterrey.²⁶

El régimen emanado de la Revolución en su fase constitucionalista se propuso generar un modelo de desarrollo de índole capitalista, fundado en la “[...] defensa del principio de la propiedad privada y [...] en

que la industrialización ha venido a constituir un propósito nacional supra clasista.”²⁷ En otras palabras, los gobiernos posteriores a 1917 estuvieron conscientes de que era indispensable, para el desarrollo del país, impulsar las actividades económicas que generaran una mayor producción, satisfaciendo las demandas de mercado. Para ello requerirían la cooperación de los empresarios, entre ellos los regiomentanos.

Lo anterior no significó que los gobernantes permitirían la imposición de la libre voluntad de los patrones, como en el anterior régimen, a las condiciones de trabajo, y es ahí donde se encuentra uno de los mayores cambios que la Revolución trajo consigo. Así pues, las relaciones Estado-capital frecuentemente dependieron de las preocupaciones de un “Estado ansioso por solidificar su control sobre la economía política de México”²⁸, influyendo, indudablemente, en Monterrey, donde la cantidad de capital existente y las industrias en operación brindaron la oportunidad de optar por nuevas maneras de mantener el equilibrio entre el papel del gobierno y el de los sectores económicos de la localidad.²⁹

Conclusiones

La formación de la clase empresarial, aunque incipiente, fue decisiva a la hora

24 Camp, R. *Op. Cit.* p.29.

25 Morado Macías, C. *Op. Cit.* p.186.

26 *Ibidem.* p. 187.

27 Córdova, A. *Op. Cit.* p.34.

28 Saragoza, A. *Op. Cit.* p. 25.

29 Alarcón, G. *Op. Cit.* p. 19.

de establecer las políticas económicas por parte del gobierno, en la medida en que la industrialización se desarrollaba en varias partes de la república. A través del análisis y recopilación de información se comprende, entonces, el establecimiento de un nuevo sector empresarial. En este caso, un tipo de empresariado basado en las actividades industriales y manufactureras, con su posterior evolución a las actividades de la transformación.

Por otro lado, la situación de este sector privilegiado, constituido por reducidos clanes familiares entrelazados, durante el Porfiriato fue determinante para obtener una posición que les permitiera influir en la esfera política, social y, por supuesto, económica en Monterrey en los primeros años del siglo XX. Pese a ello, el inicio de la Revolución fue el detonante de una serie de importantes cambios al interior de varios aspectos: sobre las actividades económicas de la región noreste de México, incluyendo Nuevo León, las reformas político-económicas de los gobiernos en vías de institucionalización y formalización generados por el movimiento constitucionalista; debido a los dos aspectos anteriores, la modificación de los vínculos entre los gobiernos federal y estatal con respecto a los empresarios.

Este último elemento, los vínculos Estado-capital —objeto de este trabajo—, resultaron sumamente alterados. Como se vio en el último apartado, *Las transformaciones. La etapa Constitucionalista,*

el comportamiento entre ambos sectores se complejizaron, incluso podría decirse que fueron, hasta cierto punto, irónicos. Ello se debió a que, si bien el nuevo régimen revolucionario buscaba el desarrollo económico de la Nación, éste se basó primordialmente en el reparto agrario, desplazando las actividades industriales de la transformación en un segundo plano. Con ello, los empresarios regiomontanos vieron la oportunidad perfecta de buscar un “nuevo Reyes”, procurando su bienestar particular.

Sin embargo, y es donde aparecen las contradicciones, los gobiernos pos-revolucionarios fueron muy cuidadosos a la hora de tratar con los industriales, ya que por un lado requerían la participación de estos en una economía desgastada por la guerra, pero, por otro, intentaron mantenerlos al margen de la política, buscando que influyeran lo menos posible en actividades administrativas y en la sociedad en general. Por parte de los empresarios, siguieron buscando las facilidades del gobierno para incursionar en nuevas empresas, intentando, al mismo tiempo, que el Estado no se inmiscuyera en labores, de acuerdo con los círculos patronales propios de los empresarios.

Los cambios plasmados en los artículos 27 y 123 de la Constitución de 1917 fungieron como elementos importantes para que el gobierno de Venustiano Carranza comenzara delimitar las actividades de cada sector revolucionario—obrero,



campesino, intelectuales, clases medias-, y mantener una cohesión y un orden, aspecto que se consolidaría en las décadas posteriores a 1920 impidiendo a los empresarios dominar el campo económico y popular.

En Monterrey, la participación de los empresarios ante dichas medidas sería activa y buscarían la oportunidad de in-

fluir en las actividades políticas, así como colocar a uno de sus simpatizantes en la silla presidencial con la intención de obtener ventajas sobre sus competidores. La Revolución, entre 1910 y 1917, sería fundamental para asentar, ahora, una clase empresarial en pleno crecimiento, cuyas actividades influirían en la vida política y económica de la región.

Bibliografía

- Aguilar, Alonso M, *Mercado interno y acumulación de capital*. México, Nuestro tiempo, 1978.
- Alarcón, Gustavo, Víctor M. Maldonado, *La industrialización de Nuevo León. Retrovisión y perspectiva*. México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.
- Benavides Hinojosa, Artemio, *El general Bernardo Reyes, vida de un liberal porfirista*, México, Castillo, 1998.
- Camp, Roderic A, *Los empresarios y la política en México. Una visión contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Cerutti, Mario, *Burguesía y capitalismo en Monterrey, 1850-1910*, México Fondo Editorial de Nuevo León, 2006.
- Córdova, Arnaldo, *La formación del poder político en México*, México, Era popular, 1978.
- Flores Torres, Óscar, *Burguesía, militares y movimiento obrero en Monterrey, 1909-1923*, México, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Autónoma de Nuevo León, 1991.
- García Valero, José Luis, *Nuevo León, una historia compartida*, México, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1989.
- Gonzalbo, Pablo et. al., *Nueva Historia Mínima de México*, México, El Colegio de México, 2004.
- Kuntz Ficker, Sandra, *Historia mínima de la economía mexicana, 1519-2010*, México, Colegio de México, 2012.
- Maiz, Rocío G, *El huertismo en Nuevo León. Un caso: Salomé Botello*, México, Archivo General del Estado de Nuevo León, 1986.
- Morado Macías, César (Coord.), *Nuevo León en el siglo XX. La transición al mundo moderno. Del reyismo a la reconstrucción (1885-1939)*, Tomo I, México, Fondo Editorial de Nuevo León, 2007.
- Saragoza, Alex M, *La élite de Monterrey y el Estado mexicano, 1880-1940*, México, Fondo Editorial de Nuevo León, 2008.

LA EVANGELIZACIÓN DE LOS FRANCISCANOS EN LA NUEVA ESPAÑA. JUSTIFICACIÓN Y MÉTODOS DE LA ORDEN

Roberto Gustavo
Dorado Díaz

Licenciatura en Historia¹
UNAM

Introducción

La Orden de los franciscanos, fundada en el año de 1209 por San Francisco, fue la primera orden mendicante en llegar a la Nueva España, con lo cual logró hacerse de un gran poder en la Iglesia novohispana desde su llegada, esto se reflejó con la elección de Zumárraga para ocupar el cargo de primer arzobispo de México. Así los franciscanos emplearon un modelo de evangelización que iba a la par de la educación de los indios.

Este método se vio desde la llegada de los primeros doce y, poco después, durante el arzobispado de Zumárraga, pues es en esta época cuando llega la primera imprenta a América, un artefacto que facilita la exposición de las ideas mediante los libros, también es el propio primer arzobispo quien funda la Real y Pontificia Universidad de México, uniéndosele al anteriormente creado Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, destinado exclusivamente para la educación de los indios.

1 Por la Facultad de Estudios Superiores Acatlán,
Egresado en 2014

El objetivo de este artículo es analizar el método de evangelización de la Orden franciscana en la Nueva España, y hacer una comparación del ideal franciscano de la época medieval con el novohispano. Para explicar esto, se debe mencionar qué factores influyeron en la formación de la ideología evangelizadora de esta orden mendicante desde sus inicios hasta el siglo XVI, para después presentar un pequeño estudio del periodo de la llegada de los primeros doce miembros de la Orden de los Hermanos Menores que arribaron a la Nueva España.

El ideal franciscano, desde sus inicios, fue modificándose según los lugares en donde predicó el evangelio de Cristo, no sólo en América, sino en las zonas del centro de Europa. A su arribo a las Indias Occidentales, los franciscanos llegaron con la idea de recuperar los ideales del Cristianismo primitivo con los indígenas del Nuevo Mundo, pero las condiciones no fueron las mismas, por lo que durante el proceso de evangelización el ideal franciscano fue cambiando, hasta convertirse en uno diferente al que se tenía en la época medieval.

El origen de la Orden de los Hermanos Menores y su tarea en España

En el año de 1209, el papa Inocencio III aprobó la fundación de la Orden de los Hermanos Menores o la Primera Orden

Franciscana.¹ Su fundador, San Francisco de Asís, tenía la intención de regresar al cristianismo primitivo, por lo que el ideal evangelizador de esta orden se basó en una vida de hermanos pobre y sencilla, por parte de sus miembros.² Desde su fundación, se encargó de predicar el evangelio a cristianos y no cristianos.

A pesar de que la Orden de los Hermanos Menores nació bajo el cuerpo clerical, sus principios estaban en contra de que se hiciera una clericalización en ella, por lo que no aceptaron puestos de párrocos. Esto originó, entre otras cosas, el choque entre el clero secular y el regular, un problema que parece propio de la Iglesia en América.³ Es difícil entender, en un principio, la organización de la Orden Franciscana, pues se dividió en una gran cantidad de facciones, cada una con un ideal diferente.

Si bien desde sus inicios la Primera Orden Franciscana se enfocó en la evangelización de algunos pueblos europeos, pronto el propio San Francisco creó una

1 En total se fundaron tres Órdenes franciscanas: la Segunda Orden Franciscana, Las Clarisas Pobres en 1212 y la Orden de los Hermanos y Hermanas de la Penitencia en 1221. Cf. Red Católica Mundial, *El franciscano*, disponible en: <https://www.ewtn.com/padrepio/sp/franciscan/Orden.htm>, recuperado el día 20 de febrero de 2014.

2 Morales, Francisco, "Franciscanos y mundo religioso en el México Virreinal, algunas consideraciones generales" en *Franciscanos y mundo religioso en México*, México, UNAM centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1993, p. 10.

3 *Ibidem*, p. 11.



facción que se inclinó hacia lo que conocemos como la “vida eremítica”. Antonio Rubial nos dice que existieron dos reglas principales para los que se dedicaron al eremitismo.⁴ La primera, regla de la Porciúncula, consistía en que los frailes debían vivir encerrados, con una comunicación casi nula con los demás; asimismo, rendirle culto al Señor por medio de rezos y castigos a sus cuerpos.⁵ La segunda, exponía que en “[...] cada eremitorio hubiera tres o cuatro frailes a lo sumo, dos con la obligación del perpetuo silencio y clausura y el otro u otros [...] atentos a proporcionarles sustento”.⁶

Es interesante ver que tanto misioneros como eremitas llegaron al continente americano una vez que fueron requeridos, aunque al final sólo una logró cumplir su objetivo, pero este tema lo retomaré más adelante. Como ya había mencionado, la Orden franciscana se dividió en diversas facciones, y cada una de éstas contaba con ideales diferentes. Entre las dos más importantes se encontraban los “conventuales” y los “observantes”. Los primeros se alejaron un poco de los votos de pobreza

y se fueron a los grandes conventos, por su parte, los segundos mantuvieron los ideales con los que había nacido la Orden, viviendo en los monasterios.⁷

Es importante tomar en cuenta esta división, porque serán dos facciones las que participen directamente en las misiones en España y abran el camino a la tarea evangelizadora en la Nueva España. Una serie de reformas en la Orden franciscana, en España, serían las encargadas de elegir a la facción que evangelizaría en el Nuevo Mundo, pero también existieron una serie de profecías que nos darán el argumento del por qué los franciscanos estaban tan interesados en que los indios se convirtieran a la religión cristiana.

La profecía más importante es la del “milenarismo”, que se refiere al fin de los tiempos. Ésta decía que el mundo se encontraba en la última edad, y que después ocurriría lo que se señalaba en la Biblia sobre el apocalipsis; debido a esto, la Orden de los Hermanos Menores se basaría en ella más adelante, durante la evangelización de América, con la intención de salvar al mayor número de almas, cumpliendo así con la tarea que Cristo les había dejado ante el fin de los tiempos.

4 El eremitismo es una forma de vida lejos de la sociedad, donde la persona permanece en soledad para orar y guardar penitencia.

5 Rubial García, Antonio, “La insulana, un ideal franciscano medieval en Nueva España” en *Estudios de Historia Novohispana*, 7 de junio de 2002, pp. 1-2. Publicado en: <http://www.ejournal.unam.mx/ehn/ehn06/EHNO0602.pdf>

6 *Idem*.

7 Los conventuales, poco a poco, fueron ganando fuerza dentro de la Orden hasta lograr controlarla. Es curioso cómo en la Nueva España el estilo de vida conventual de los misioneros franciscanos prevaleció. *Ibidem*, p. 2., y Francisco Morales, *Op. cit.*, p. 11.

Ya para el siglo XV en España, el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros,⁸ arzobispo de Toledo, preparó una reforma para renovar la Iglesia y regresarla a sus orígenes, entre sus planes estaba el intentar regresar a la Orden de los Hermanos Menores a los ideales con los que fue creada por San Francisco. Cisneros formaba parte de la orden de los observantes, por lo cual deseaba la desaparición de los conventuales de España, casi lo consiguió, hasta que tiempo después apareció una pequeña comunidad del Santo Evangelio, la cual “[...] pretendía seguir al pie de la letra la regla y testamento de San Francisco”.⁹

Esta pequeña facción fundada por Fray Juan de Guadalupe, logró el permiso del Papa para fundar pequeñas comunidades en España, aunque hubo oposición de los observantes; ante esto, los conventuales rápidamente los protegieron, y poco a poco los del Santo Evangelio fueron absorbiéndolos. Después de la elección de fray Francisco de los Ángeles Quiñones, miembro de los observantes, como ministro general de la orden, parecía que los

padres que pertenecían a la provincia de San Gabriel¹⁰ terminarían por ceder, pero ocurrió lo contrario, los observantes estuvieron de acuerdo en los ideales que los otros planteaban.¹¹

Hay que destacar que los primeros frailes que salieron rumbo a las Indias Occidentales fueron procedentes de la provincia de San Gabriel, incluidos los primeros doce. Bajo los ideales de la extrema pobreza salieron estos frailes a cumplir con su tarea de evangelizar a los indios de América.

Llegada a la Nueva España

Como sabemos, la Orden de los Hermanos Menores fue la primera en llegar a la Nueva España, incluso poco tiempo antes de consumada la conquista de Tenochtitlán ya se estaba preparando la misión para evangelizar la tierra descubierta por Hernán Cortes, quien pidió a la Corona el envío de frailes para efectuar la evangelización en el territorio conquistado. Fray Francisco Quiñones se dedicó a planear

8 El cardenal Cisneros formaba parte de la Orden de los Franciscanos, pero fue elegido arzobispo de Toledo por parte directa de la Reina. A pesar de su desagrado ante la elección, el cardenal tuvo que quedarse con el puesto por una orden directa del Papa. Para saber más sobre la vida del cardenal Cisneros véase: Directorio Franciscano, <http://www.franciscanos.org/enciclopedia/fjimenez.html>.

9 Frost, Elsa Cecilia, “La misión franciscana” en *La Historia de Dios en las Indias. Visión franciscana del Nuevo Mundo*, México, TUSQUETS Editores, 2002, p. 162.

10 La provincia de San Gabriel fue en donde se establecieron los miembros de la Comunidad del Santo Evangelio.

11 Si se quiere saber más sobre las relaciones entre las diferentes facciones dentro de la orden franciscana véase: Rubial, Antonio, *Op. Cit.*, p. 4-5; Morales Francisco, *Op. Cit.*, p. 11-14 y Baudot, George, “Las Misiones Franciscanas en México en el siglo XVI y los Doce Primeros” en *La pugna franciscana por México*, México, Alianza-CONACULTA, 1990, p. 13-36.



esta misión,¹² pero debido al puesto que ocupaba como ministro general de la orden, no podía encabezarla, por lo tanto, el elegido para conducir esta misión fue Fray Martín de Valencia, quien partió hacia la Nueva España junto con once miembros más de la orden.

Los doce franciscanos,¹³ arribaron a San Juan de Ulúa el 13 de mayo de 1524, un mes después llegarían a la Ciudad de México. Los primeros dos conventos los fundaron en México y Tlaxcala y de ahí se distribuirían a gran parte del territorio de la Nueva España, aprovechando ser la primera orden en llegar, ya que la siguiente tardaría dos años más.

El establecimiento de conventos se impulsó hacia dos zonas: la primera por el sudeste de la Nueva España y las regiones de Tlaxcala, Puebla y Oaxaca; la segunda por el noroeste, en lo que actualmente son los estados de Querétaro, Guanajuato, Michoacán y Jalisco.¹⁴ Es de destacar que para 1559, los franciscanos habían fundado 80 conventos en toda la Nueva España, con una población de 380 frailes repartidos en ellos.¹⁵

12 Frost Cecilia, *Op. Cit.*, p. 159.

13 Los doce franciscanos que llegaron son: Fray Martín de Valencia, (encabezándolos) fray Francisco de Soto, fray Martín de la Coruña o de Jesús, fray Juan Juárez, fray Antonio de Ciudad Rodrigo, fray Toribio de Benavente (Motolinía) fray García de Cisneros, fray Luis de Fuensalida, fray Juan de Ribas, fray Francisco Jiménez, fray Andrés de Córdoba y fray Juan de Palos. Baudot, Georges, *Op. Cit.*, p. 25.

14 *Ibidem*, p. 26.

15 *Idem*.

Métodos de Evangelización

En la primera parte del trabajo hablé sobre el origen de la Orden franciscana y cómo con el transcurso del tiempo fue cambiando un poco los ideales de San Francisco al momento de fundar la Orden. También hablé sobre cómo los frailes franciscanos de la provincia de San Gabriel fueron los que, en su mayoría, llegaron a América a evangelizar la Nueva España. Recordemos que los miembros de esta provincia intentaron regresar al ideal de San Francisco, por lo tanto, con ese pensamiento llegaron los hermanos menores a evangelizar a los indios, y fue entonces cuando surgió la idea de crear una nueva Iglesia, partiendo de cero, en el continente americano.

La profecía del milenarismo creó en los franciscanos la idea de convertir al cristianismo a la mayor cantidad de personas, para cumplir con el mandato que Cristo dio a sus discípulos, “id y predicar a todas las gentes [...] hasta el fin, pues hasta que llegue ese día Dios enviará de continuo nuevos obreros a la viña de su Iglesia”.¹⁶ Pero esa no fue la única justificación para la evangelización de los indios, también existía la idea de que el demonio controlaba la tierra en la que habitaban estos naturales. Es por eso que la misión de los franciscanos fue:

16 Frost, Cecilia, *Op Cit.*, p. 165.



Lidiar de la cabeza del dragón infernal las ánimas redimidas con la preciosísima sangre de nuestro Señor Jesucristo y que, engañadas con la astucia de Satanás, viven en las sombras de la muerte [...] (gentes) detenidas so el yugo del cautiverio de Satanás, con la ceguera de la idolatría [...] Armados con el escudo de la fe [...] pelead con la antigua serpiente que procura detener por suyas las ánimas redimidas con la preciosísima sangre de Jesucristo.¹⁷

Después de saber esto, es fácil entender por qué los frailes realizaron bautizos masivos¹⁸ entre las comunidades indígenas, no sólo para convertirlos al cristianismo, sino porque ellos creían que al estar próximo el fin de los tiempos, mientras más rápido convirtieran a los naturales, más almas serían arrebatadas al demonio y encontrarían su salvación en el reino de Dios.

La forma en que se asentaron también fue importante en la evangelización de los indios, pues construyeron conventos que en un principio se convirtieron en el centro de las comunidades.¹⁹ Debido a esto, los

frailes pasaron a ser los responsables de los indios que vivieron en sus respectivas comunidades, por la convivencia diaria con ellos. Resulta interesante el cambio de vida que tuvieron los hermanos menores, pues en Europa estaban acostumbrados a vivir en monasterios, alejados de los centros de las comunidades, y ahora, en el Nuevo Mundo, habían pasado de habitar en las periferias a vivir en el centro de los pueblos y tener más contacto con los nativos, aunque era algo que no desconocían por completo gracias a que tuvieron una experiencia similar en algunos pueblos de Europa, específicamente de España, en Granada.

Por eso, los frailes eremitas que llegaron a la Nueva España en búsqueda de un territorio solitario en donde pudieran aplicar sus ideales de clausura y oración, no lograron conseguirlo, pues citando palabras de Antonio Rubial, “[...] donde quiera que paraban era tal la necesidad de los indígenas y tal el apego de estos a los frailes, que siempre se vieron rodeados de gente que solicitaba su ayuda”.²⁰ Al final, estos frailes optaron por regresar a los conventos y continuar su labor evangelizadora.

Rápidamente los frailes tuvieron que aprender las lenguas de los nativos para enseñarles los mandatos de Dios, por eso hicieron gramáticas, vocabularios, doctrinas, catecismos y sermonarios en diversas

17 *Ibidem*, p. 167. Esta cita la tome del texto de Cecilia Frost, que saca de las obras: Mendieta, fray Gerónimo, “La patente y obediencia” en *Historia Eclesiástica Indiana*, libro III, cap. 10, México, Ed. Porrúa, 1971, pp. 203-206.

18 Fray Toribio de Motolinía, hizo un conteo aproximado del número de indios que fueron bautizados hasta 1540, y la cifra es de 6, 000,000, para más información véase Baudot, Georges, *Op. Cit.*, pp. 26-28.

19 Si se quiere saber más sobre la forma en que se hicieron los pueblos de indios ver: Nettel, Patricia, “Cosmovisión y cultura material franciscana en los pueblos de indios de Nueva España según fray Diego Valades (una perspectiva etnográfica)”, en *Franciscanos y mundo religioso en México*, México, UNAM centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1993, pp. 43-45.

20 Rubial, Antonio, *Op. Cit.*, p. 8.



lenguas como el náhuatl, otomí, purépecha, por decir algunas. Ya avanzado el siglo XVI, en cada convento había, por lo menos, un fraile que manejaba perfectamente la lengua que se hablaba en la zona.²¹

La enseñanza de los sacramentos fue muy importante para los franciscanos, aunque tuvieron algunas dificultades para que los indios los entendieran: la falta de medios para comunicarse, en un principio, fue una de ellas, y el cambio total de la cultura indígena hacia la occidental fue el mayor problema. Entendieron los franciscanos que, a pesar de haber bautizado a los indios, estaban lejos de lograr que dejaran sus antiguas creencias.

Debido a lo anterior utilizaron la música, figuras, telas, lienzos y tapices²² para explicar los 10 mandamientos de Dios, los pecados mortales y los sacramentos del bautizo, el matrimonio, la confesión, la comunión y la extremaunción,²³ y para

enseñar algunos rezos como el Padrenuestro, el Avemaría, el Credo y la Salve Reina. La manera en cómo lo hicieron nos los describe perfectamente Patricia Escandón:

El ministro en persona convocaba y reunía a todo el pueblo [...] en el atrio de la iglesia dos veces al día, una por la mañana y otra al ocaso. Ahí de viva voz les enseñaba a persignarse, a orar y a repetir la doctrina, cantando. Con el tiempo, los naturales más aventajados aprendieron la forma de conducir la lección y, eventualmente, relevaron a los misioneros de esta tarea [...] Después de la sesión general de rezos y adoctrinamiento, se despachaba a los adultos; los niños se quedaban al lado del fraile para recibir instrucción adicional. Los misioneros hicieron particular hincapié en la enseñanza de los más jóvenes, entendiendo que ellos asimilaban con mayor rapidez y facilidad cuanto de les indicase.²⁴

Conclusión

Para hablar sobre la evangelización, en general, de la Nueva España, tendríamos que hablar no solamente de la Orden de los Franciscanos, sino también incluir a Dominicos, Agustinos, Carmelitas, Jesuitas, por mencionar a las organizaciones eclesásticas con mayor renombre. El mérito de los franciscanos fue, principalmente,

21 Escandón, Patricia, "Franciscanos en Michoacán. Notas sobre los métodos de evangelización según testimonios de la orden: siglos XVI y XVII" en *Revista nuestra América, la Iglesia en América Latina*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, mayo-agosto 1987, p. 35.

22 No me adentrare en explicar cómo utilizaron cada cosa para la evangelización, pues ese tema se presta para otro trabajo por sí solo, pero si se quiere conocer más sobre esto, se puede consultar en: Nettel, Patricia, *Op. Cit.*, p. 36-42 y Escandón, Patricia, *Op. Cit.*, pp. 50-53.

23 La confirmación no la enseñaron, en un principio, pues los frailes no estaban seguros de si era necesario, postergarlo hasta que estuviera bien arraigada la religión católica entre los indígenas.

24 Patricia Escandón, *Op. Cit.*, p.38.



ser la primera orden religiosa en haber llegado a la Nueva España. Esto tal vez no lo hubiera podido lograr sin el apoyo del cardenal Cisneros, por un lado, y fray Francisco Quiñones, por el otro. Ambos eran miembros de la Orden de los Hermanos Menores, que en ese momento tenía gran poder en España, el primero era cardenal de Toledo y el segundo el ministro general de la Orden.

En cuanto al método de evangelización puedo decir que fue un proceso iniciado en Europa y completado en América, porque la mayoría de los ideales franciscanos, como lo fue el voto de pobreza y austeridad, la enseñanza de los mandatos de Dios y la conversión de las personas “infeles” (en este caso los indios para su salvación), fueron creándose con el paso de los años en Europa.

El descubrimiento de un nuevo mundo abrió la puerta a los franciscanos para lograr cumplir los ideales con los que San Francisco de Asís fundó la Orden unos siglos atrás. Sin embargo, con el paso del tiempo esto cambió, porque los frailes que

llegaron a la Nueva España, más adelante, se encontraron con otra realidad en la cual debían cambiar tanto sus técnicas evangelizadoras, como sus hábitos cotidianos; por eso no es de extrañar que una orden que llegó con el ideal de pobreza en el siglo XVI, un siglo después tuviera una riqueza muy grande y uno de los conventos más distinguidos de la colonia.

Es claro que el método evangelizador de las órdenes tenía más cosas en común de lo que se piensa. Aun así, cada una tiene algunas técnicas propias que van de la mano con la ideología de cada orden, es por eso que se podría decir que el método principal de los franciscanos fue la educación y el adoctrinamiento de los indios, a la par. El mejor ejemplo de esto fue la creación del colegio de Tlatelolco, exclusivo a la educación de los indios nobles. Incluso bajo este argumento podría pensarse que las impresiones de las doctrinas en lenguas nativas no fueron destinadas exclusivamente para los misioneros, sino para los propios indios, claro después de haber sido educados.

Bibliografía

- Baudot George, "Las Misiones Franciscanas en México en el siglo XVI y los Doce Primeros" en *La pugna franciscana por México*, Alianza-CONACULTA, 1990, pp. 338.
- Escandón Patricia, "Franciscanos en Michoacán. Notas sobre los métodos de evangelización según testimonios de la orden: siglos XVI y XVII" en *Revista nuestra América, la iglesia en América Latina*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, mayo-agosto 1987.
- Frost Elsa Cecilia, "La misión franciscana" en *La Historia de Dios en las Indias. Visión franciscana del Nuevo Mundo*. México, TUSQUETS Editores, 2002, pp. 291.
- Nettel Patricia, "Cosmovisión y cultura material franciscana en los pueblos de indios de Nueva España según fray Diego Valades (una perspectiva etnográfica)," en *Franciscanos y mundo religioso en México*, México, UNAM centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1993.
- Mendieta fray Gerónimo, *Historia Eclesiástica Indiana*, libro III, cap. 10 México, Ed. Porrúa, 1971, pp. 790.
- Morales Francisco, "Franciscanos y mundo religioso en el México Virreinal, algunas consideraciones generales" en *Franciscanos y mundo religioso en México*, México, UNAM centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1993.
- Ricard Robert, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, undécima reimpresión, 2013.
- Vargas Lugo Elisa, "Condiciones históricas que influyeron en el arte religioso del siglo XVI" en *Las portadas religiosas de México*, México, UNAM, 1986, p.15-34.
- Red Católica Mundial, <https://www.ewtn.com/padre-pio/sp/franciscan/Orden.htm>, 20 de febrero de 2014.
- Directorio Franciscano, <http://www.franciscanos.org/enciclopedia/fjimenez.html>. 21 de mayo de 2014.
- Antonio Rubial García, *La insulana, un ideal franciscano medieval en Nueva España*, <http://www.ejournal.unam.mx/ehh/ehh06/EHNO0602.pdf>. (consultado es)

EL PAPEL POLÍTICO E HISTÓRICO DE LA OBRA DE ARTE EN WALTER BENJAMIN

Ana Patricia Melchor
Organista

*Licenciatura en Filosofía
6º semestre*

Universidad Autónoma de Aguascalientes

Introducción

En este trabajo se busca exponer la propuesta de Walter Benjamin respecto al arte y su función política e histórica, situándola dentro de su propuesta general de materialismo histórico.

Las propuestas de Benjamin han comenzado a tomar relevancia, en estos tiempos, por la forma en que sus reflexiones manifiestan la realidad de la época del autor, que a su vez, alcanza a proyectarse en la nuestra, a pesar de los considerables cambios que al parecer se han dado entre una y otra. Su propuesta estética, en este sentido, sirve como buena guía en la reflexión acerca del papel de la obra de arte dentro de la política y la historia de las sociedades humanas.

No es necesario exponer todas las ideas del autor a partir de una formación marxista para coincidir en que varios de los puntos que señala son bastante acertados y, nuevamente, vigentes. Además, eso que impulsó a Benjamin a escribir sobre esté-



tica, lo que él consideraba como la “crisis de las artes”, no ha sido resuelto aún. Es importante aclarar que en este trabajo se abordará específicamente el papel político que el autor le atribuía a las obras de arte.

Se comenzará mencionando algunos de los datos biográficos más importantes del autor, con el fin de ubicarlo adecuadamente en su época. Se pasará después a presentar lo que él entendía por “materialismo histórico” y a colocar dentro de él a la obra de arte y al papel del artista. Luego se aclararán algunos conceptos centrales de su propuesta estética, contenidos en su mayoría en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y en *El autor como productor*. Se pasará después a explicar la relación que Benjamin encontraba entre la creación artística y la revolución. Además, se presentarán algunas de las críticas principales a su teoría estética. Finalmente, se analizará el papel actual de la obra de arte, específicamente en el cine, desde la perspectiva de Benjamin.

Sobre Walter Benjamin

Quienes han escrito de este autor, se trate de sus contemporáneos o de estudiosos de hoy en día, suelen coincidir en que tanto su trabajo como las ideas son únicas, inclasificables.

Benjamin fue un pensador alemán de origen judío, nacido en 1892 y fallecido

en 1940. Fue testigo y víctima de la Segunda Guerra Mundial, y es justo en su huida del ejército alemán hacia Estados Unidos cuando se encontró con uno de los muchos episodios de mala suerte que lo acompañaron a lo largo de su vida: las puertas para pasar de Francia a España habían sido cerradas el día anterior, lo que impedía su escape en búsqueda de refugio. En la desesperación, Benjamin se quita la vida. Los encargados de la puerta quedan tan impactados por su suicidio que dejan pasar a los otros judíos que iban con él. Curiosamente este pasaje refleja, en buena medida, lo que fue la vida de Benjamin: una serie de sucesos absurdos y desafortunados que impidieron su ingreso a la academia, le generaron enemistades importantes e hicieron que sus contemporáneos rechazaran sus propuestas. La figura de este pensador fue controversial, pues en él se encontraban unidos aspectos que parecían opuestos, incompatibles.

Sus trabajos abarcan diferentes disciplinas como la crítica literaria, la historia, la política, la estética, entre otros. Todos son abordados desde su propia herencia marxista, la cual busca adecuar a su propia realidad histórica; es decir, Benjamin fue consciente de que los sucesos que estaban ocurriendo —la Segunda Guerra Mundial, el surgimiento del fascismo, lo decepcionante del comunismo ruso, etc.— contradecían lo que algunos consideraban las predicciones de Marx acerca de la evolución que seguiría, forzosamente,

la sociedad. Era necesario ajustar la teoría a la realidad, enfrentarse a los críticos que afirmaban que la propuesta marxista había fallado.

El “materialismo histórico” presentado por Benjamin, se encuentra a una distancia tal de las nociones originales y las defendidas por la escuela de Frankfurt que resulta incluso complicado afirmar que se trate de la misma teoría, específicamente por el fondo teológico que le agrega Benjamin. La estructura y el estilo de los textos de este autor reflejan, en parte, su propuesta: son casi asistemáticos, están repletos de símbolos y de alegorías literarias, tienen mucho del romanticismo de la época, de la decepción de la razón como había sido presentada por la Ilustración y un profundo deseo de cambio.

Benjamin es un autor que se preocupa por la época en que se encuentra. Es un pensador inmerso en su presente que también se preocupa por el futuro, y eso se manifiesta ampliamente en sus obras, como describe Löwy:

Se trataba, antes que nada, de una reacción frente al proceso de industrialización increíblemente rápido, poderoso y brutal del país durante ese periodo, que amenazaba disolver todos los antiguos valores y creencias y reemplazarlas por el cálculo frío y racional de la producción mercantil.¹

En su obra se logra divisar una búsqueda de sentido para la vida y las sociedades humanas, y se puede encontrar en ella fuertes rasgos de esperanza, a pesar de las condiciones tan desconsoladas que le tocaron vivir.

1.2 El materialismo histórico de W. B.

La producción de Benjamin es extensa, y en ella el materialismo histórico se mezcla con la mística judía. En sus *Tesis sobre Filosofía de la Historia*, dice que el materialismo histórico es capaz de explicarlo todo, de “vencerlos” a todos, pero lo que le permite funcionar es, en el fondo, la teología. Esto es ya un indicador de una composición distinta a la habitual, como se expone en esta introducción a Benjamin:

Su interés por la mística judía y por la Cábala; su marxismo (en contra de lo que pudiera parecer) nada vulgar; su sensibilidad hacia los artefactos creados por el ser humano, hacia el arte y hacia la literatura; su constante atención al psicoanálisis y a las experiencias infantiles, son otros ligeros rastros, de hace demasiados días, que en todo caso debemos intentar seguir si pretendemos especular con qué se esconde tras su onírico universo.²

1 Löwy, Michael, *El anarquismo mesiánico de Walter Benjamin*, [Disponible en línea en: <https://es.scribd.com/doc/87379443/El-anarquismo-mesianico-de-Walter-Benjamin-Michael-Lowy>, consultado el 05 de junio del 2015], p. 5.

2 Sánchez, José, y Piedras, Pedro, “A propósito de Walter Benjamin...”, *Introducción a Las tesis sobre filosofía de la historia*, [Disponible en línea en: http://guindo.pntic.mec.es/ssag0007/hemeroteca_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf, Consultado el 28 de mayo del 2015], p. 5.



Sus biógrafos explican que, en sus textos, las ideas espirituales y libertarias son previas a las convicciones comunistas. Sin embargo, y a diferencia de otros autores, el materialismo histórico no reemplaza, en Benjamin, los principios religiosos y místicos, sino que ambas cosas se unen sin excluirse. Esto es, a fin de cuentas, uno de los rasgos más distintivos de su propuesta. No obstante, existe un punto principal que comparte con Marx y con el materialismo histórico, y ése es la idea de buscar un cambio en la sociedad, inclinarse por la práctica evitando estancarse en la teoría. Su trabajo consiste en una crítica a su época y una invitación al cambio:

Lo que rechaza apasionadamente y con obstinación es el mito mortalmente peligroso de que el desarrollo técnico traerá por sí solo un mejoramiento de la condición social y de la libertad de los hombres y que los socialistas sólo tienen que seguir el movimiento irresistible del progreso material para establecer una sociedad emancipada. Está íntimamente convencido de que sin una interrupción revolucionaria del progreso técnico tal como existe bajo el capitalismo, la existencia misma de la humanidad corre peligro. Además, se siente cada vez más inclinado a pensar que el “progreso” capitalista/industrial ha producido un grado considerable de “regresión” social y que ha hecho de la vida moderna exactamente lo contrario del paraíso perdido: a saber, un infierno.³

En el materialismo histórico propuesto por Benjamin se conjuntan, además, la catástrofe y la revolución. Se acepta y se señala el desastre actual e incluso se proyecta al futuro, pues no puede ya afirmar, junto con Marx y Engels, que el proletariado se levantará frente a la burguesía por medio de una revolución que traerá, al fin, una situación de justicia para aquellos cuya fuerza de trabajo está siendo explotada. Frente a guerras mundiales, fascismo y una aplicación inadecuada del comunismo, resulta ingenuo hablar de un progreso histórico en el que el caos disminuye.

Sin embargo, conserva cierta esperanza de que algo así como un mesías interrumpa el curso de la historia y la cambie. Ese mesianismo se traduce en la revolución que penetra en el curso de la historia y lleva a una sociedad que ya no tendrá clases. Pero el proceso es intrínsecamente caótico, no va progresando poco a poco, como lo creía la tradición historicista, sino que es un conjunto de injusticias de parte de la clase dominante a la clase dominada, e incluso la revolución es caótica, pero ésta es una esperanza de cambio que le da un sentido a la sucesión de eventos desordenados que es la historia de la humanidad.

En sus obras es posible observar sus coincidencias con el comunismo y, a la vez, cómo surge su interés en el fenómeno social que implica la obra de arte en su papel dentro del sistema:

3 Löwy, *Op. Cit.* nota 1, p. 13.

Como sabemos, las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción. Así, al abordar una obra, ha sido usual que la crítica materialista pregunte por la posición que mantiene con respecto a las relaciones sociales de producción de la época. Se trata de una pregunta importante. Pero también ha sido muy difícil. No siempre es posible responderla categóricamente.⁴

Estas preguntas lo llevarán a analizar el papel de la obra de arte dentro de la sociedad, sus alcances y a concluir cuál tiene un papel esencial dentro de su concepción del materialismo histórico, como se verá más adelante.

La obra de arte

2.1 Conceptos centrales

Uno de los aportes de Benjamin más retomado en la estética es el del “aura” de las obras de arte. Se define como “Una extraña ola en el espacio y el tiempo: la aparición o apariencia de distancia, sin importar que tan cercana pueda estar.”⁵ Buscando volver inteligible esta definición, se puede decir que hace referencia a que el arte, en

sus principios, era un elemento de rituales religiosos, y el aura era una característica que se encontraba en esos objetos, una especie de fuerza que separaba al espectador de la obra por su contenido místico o religioso y que le otorgaba un valor de culto. El testigo tenía que asistir a lugares específicos en momentos determinados para encontrarse con esa obra que, a fin de cuentas, se le presentaba como lejana e inalcanzable, lo que marcaba una clara distancia entre ésta y el observador.

Pero en este momento, con la producción en masa de obras de arte, ya no es necesario ir a un lugar para experimentar una creación artística, todos pueden tener una en sus hogares o asistir a la proyección de una obra sin el halo de misticismo que tenía antes. El arte tiene actualmente valor en tanto que puede ser experimentado por cualquiera, sentirse cercano. El aura ha desaparecido porque esa separación obra-espectador se ha evaporado. Si bien no se trata de una tragedia irreparable, sino sólo de un cambio que da paso a una nueva función de la obra de arte: “La función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política”.⁶

4 Benjamin, Walter, *El autor como productor*, [Disponible en línea en: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/es/El%20autor%20como%20productor.pdf>, Consultado el 03 de junio del 2015], p. 3.

5 Osborne, Peter and Charles, Matthew, „Walter Benjamin“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/benjamin/>>.

6 Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 47.



El nuevo valor que obtiene es el de la exhibición. El arte desaturado y con este valor responde a los acontecimientos históricos y sociales en los que la humanidad se encuentra y está, a su vez, relacionado con ellos. Pero esa exhibición va en contra de la idea de “El arte por el arte”, en donde sólo tiene como fin a sí mismo, pues debe responder a una sociedad que tiene necesidad de cambio, de revolución. Esta es la razón de que Benjamin le asigne un papel político para su propuesta de materialismo histórico.

2.2 *La obra de arte y la revolución*

Benjamin coincide con los postulados marxistas de la enajenación del trabajador, quien pierde su humanidad al estar encerrado en un trabajo monótono, absurdo y no representa ningún reto para su intelecto o creatividad. También nota que los ideales del progreso han sostenido el desarrollo de la tecnología como lo más importante, y han pasado por alto la forma y la medida en que éste ha afectado a la sociedad.

La obra de arte es capaz de romper este círculo interminable que el capitalismo genera, en donde el trabajador se abruma y deshumaniza a causa de sus labores. Obliga a quien la experimenta a reconectarse con su humanidad, a percibir sensaciones que ha olvidado. Pero contiene, además, un poder oculto: puede generar conciencia, mostrarle a la clase oprimida su con-

dición, es capaz de incitarla al cambio, de alentarla a la revolución. Esta es una característica propia de las obras de la época –con valor de exhibición, que han perdido su aura– puesto que se logra una conexión entre lo representado y quien lo observa; además, es posible que estos mensajes lleguen a una cantidad considerable de personas, gracias a esa nueva era de reproducibilidad técnica.

El arte que es verdaderamente libre no puede compaginarse con el Estado, al contrario, irá en contra de éste. Pero, aún en época de Benjamin, no resulta claro que tome esta idea revolucionaria como su fin.⁷ Incluso resulta alarmante que, al de pasar de la teoría a la práctica, el arte puede aliarse con el Estado, tal como se unió en el pasado con instituciones con gran poder, como las religiosas.

El arte contiene en sí mismo esas dos posibilidades, la de servir como detonante para un cambio en el sistema económico, político y social y la de fungir como legitimadora y propagadora del sistema imperante. Sin embargo, para Benjamin representa, en palabras de Natalia Radeitch, “una posibilidad de emancipación

⁷ Sin embargo, Benjamin ve su propuesta llevada a cabo por algunos autores y artistas, la obra de Tolstoi es un ejemplo de arte puesta al servicio de los oprimidos. El movimiento surrealista también expresa una idea de libertad que llevaba mucho tiempo sin presentarse en Europa, y que puede llevar a esta toma de conciencia.

social”.⁸ Tendría que ser un deber del arte cumplir con su papel de concientización. Benjamin se da cuenta de que las creaciones artísticas pueden ser útiles al materialismo histórico que él propone, pero que no ocurre así forzosamente. Es necesario que se procure que sea así. “Lo que debemos exigir del fotógrafo es la posibilidad de dar a su placa una leyenda capaz de sustraerla del consumo de la moda y de conferirle un valor de uso revolucionario”.⁹ Lo dicho para el fotógrafo se puede aplicar a cualquier artista.

Esa esperanza mesiánica que se refleja en su obra general también está en su concepción del arte, no porque éste vaya a producir un cambio radical en sí mismo, sino porque es un instrumento valiosísimo para la toma de conciencia que llevará, eventualmente, al cambio.

2.3 Principales críticas a la propuesta

En este apartado se hablará específicamente de la crítica que Adorno y Horkheimer presentan ante esta concepción del arte como posible detonante de la revolución. Y es que ellos conciben las obras que se producen en ese momento al ser-

vicio del sistema económico existente, como un producto de la manipulación social que favorece a los intereses de la clase dominante. Consideran que Benjamin es un soñador cuya obra encerraba “[...] una promesa de felicidad. Lo que Benjamin decía y escribía sonaba como si el pensamiento tomara las promesas de los libros infantiles y las leyendas tan al pie de la letra que su cumplimiento real se desprendiera del conocimiento mismo”.¹⁰

Lo que ellos veían en las obras de arte era un reciclaje absurdo de ideas que favorecían a quienes estaban en el poder. La repetición de un mismo discurso que apoya y consolida el funcionamiento de las cosas, y manipula a las masas para aceptar su condición:

“Hoy la industria cultural ha heredado la función civilizadora de la democracia de la *frontier* y de la libre iniciativa, que por lo demás no ha tenido nunca una sensibilidad demasiado refinada para las diferencias espirituales. Todos son libres para bailar y para divertirse [...] Pero la libertad en la elección de las ideologías, que refleja siempre la constrictión económica, se revela en todos los sectores como libertad de lo siempre igual”.¹¹

8 Radetich, Natalia, “El arte, la técnica y lo político: a propósito de *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* de Walter Benjamin”, *Argumentos*, No. 68, enero-abril 2012, UAM-Xochimilco, México, p. 16.

9 Benjamin, El autor... *Op. Cit.*, p. 12.

10 Adorno, Theodor, *Sobre Walter Benjamin*, [Disponible en línea en: <https://www.scribd.com/doc/131185988/Adorno-Sobre-Walter-Benjamin>, consultado el 01 de junio del 2015], p. 30.

11 Adorno, Theodor y Horkheimer, May, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, *Dialéctica del iluminismo*, Editorial Sudamericana, Argentina, 1988, p. 26.



Ninguno de los dos autores le otorgan un lugar privilegiado al arte en la vida de la sociedad, pues lo consideran un instrumento de control y manipulación social por parte de una clase dominante hacia una clase dominada que recibe mensajes absurdos, faltos de originalidad y que no sirven para mejorar las circunstancias en las que se encuentran o para permitirles generar una ideología propia. Frente a esta postura, y dada toda la evidencia que tienen, puede parecer que la propuesta de Benjamin es, en efecto, una especie de utopía, casi una fantasía infantil.

Conclusiones

Las obras de arte, al parecer, han cambiado bastante desde las vanguardias. Muchas exposiciones han pasado por las galerías, numerosas películas se han grabado y proyectado, millones de libros se han escrito y leído.¹² Mientras que la clase oprimida, entendida como la clase trabajadora que carece de poder económico más allá de su fuerza de trabajo, continúa siendo oprimida y deshumanizada con labores monótonos, insípidos; la injusticia sigue presente

en nuestro día a día. La revolución que Benjamin y otros tantos esperaban no ha llegado.

Hablando específicamente de la cinematografía, las películas que se han filmado con los fines de concientización que esperaba Benjamin son contadas, mientras que abundan aquellas que reafirman la estructura política y económica reinante.

Sin embargo, existe un problema aún mayor que, posiblemente, Benjamin no contempló o no le dio suficiente importancia en su momento: las películas que buscan concientizar a la población existen, pero la población no tiene interés en ellas. Tal como exponían Adorno y Horkheimer, las personas que tienen el poder dan una parte de su capital para hacerse propaganda y mantenerse en el lugar en que están. Ese dinero se traduce como mucha (incluso demasiada) publicidad, actores renombrados y, generalmente, tramas basura. Las películas o documentales que buscan hacer algo diferente no cuentan con ese presupuesto y suelen terminar siendo proyectadas en salas semivacías, en funciones de las que pocos se enteran y aún menos se interesan. El presupuesto que se le asigna al arte es cada vez menor, ya que se ve al cine como un entretenimiento, una forma de pasar el tiempo, como una distracción. Pocas personas acuden a él esperando concientizarse sobre su situación y saliendo con un nuevo espíritu revolucionario.

¹² Es importante señalar que Benjamin es muy parcial en cuanto a su análisis de la obra de arte y deja fuera a, por ejemplo, la música y el teatro. El cine, por su parte, resultaba algo muy novedoso para su época, posible razón por la que reflexiona tanto sobre él y por la cual las conclusiones se centrarán también en las obras cinematográficas actuales.

En esta época de medios de información tan masivos y con una cultura tan globalizada, pareciera que aquello que buscaba Benjamin, esa posibilidad de denuncia de la opresión, está más al alcance de la mano, pero la toma de conciencia que lleva a la revolución se encuentra aún lejana, y mientras se avanza en la historia no se vislumbra un progreso, más bien, caos y represión.

Benjamin hablaba en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, del “derecho a ser filmado”, entendido como la oportunidad de tomar conciencia sobre sí mismo y el papel que se desempeña dentro del sistema económico y político. Esta idea se muestra un poco en el lema actual de YouTube “Broadcast Yourself” (algo como: “transmítete a ti mismo”), ese derecho parece haber alcanzado magnitudes que Benjamin no imaginó. Pero, tal como en la industria cinematográfica, son contados los individuos que usan sus cuentas para transmitir reflexiones que lleven a la mejora del sistema político y económico, que busquen mejorar las condiciones de la humanidad.

En la actualidad, parece difícil imaginar que alguien tome al materialismo histórico como una propuesta prometedora, al menos como explicación de la historia de la humanidad, o que tome sus predicciones como realizables en algún momento, incluso la versión del materialismo histórico que proporciona Benjamin resulta

complicada de aceptar en su totalidad. Sin embargo, las observaciones acerca del papel político-revolucionario que tienen en potencia las artes parecen ser acertadas.

El sistema económico actual, (aún si se prefieren evitar conceptos comunistas, como “la enajenación del trabajador”, la “fuerza de trabajo del proletariado”, “el poder de la burguesía”, etc.) no difiere demasiado del que reflejan los textos de Benjamin. El trabajo es esencial en una sociedad capitalista que se sostiene por la producción, compra y venta de múltiples objetos y servicios, y ese trabajo –salvo contadas excepciones– suele deshumanizar al trabajador, pues lo hunde y lo deja estático, lo hace olvidar que puede salir y sofoca cualquier deseo de cambio, de revolución.

El arte podría cambiar eso, pero sólo como un instrumento, ya que por sí mismo no representaría un cambio, sería necesario que el espectador hiciera algo con la información que recibe. Benjamin vio en el arte un papel político importante, también –posiblemente a diferencia de lo que sus críticos creyeron– que “puede servir para liberar o para adocrinar, para desafiar o para reafirmar los sistemas de poder”.¹³ Pero es el público, el pueblo, quien ter-

¹³ Juares, Jorge, “Arte y redención”, *La mirada del ángel, en torno a “Las tesis sobre filosofía de la historia” de Walter Benjamin*, UNAM, México, 2005, p. 250.

mina eligiendo lo que ve y qué hacer con ello.¹⁴

La invitación quedará abierta a los artistas para que sus obras sean crítica social, que generen una conciencia y humanicen a sus futuros espectadores. Y en cuanto a los espectadores, para que busquen esta clase

de obras y encuentren el tiempo para experimentarlas. Es posible, incluso, que esa toma de conciencia logre un cambio positivo en la forma de manejar el sistema político, social y económico actual, tal como Benjamin esperaba.

14 Si bien es verdad que sus decisiones se ven influenciadas por la publicidad, tema que se vio muy superficialmente en este trabajo, la libertad de elección tiene aún un papel en nuestro sistema y, con nuevas tecnologías como el Internet, esa libertad da más opciones de concientización.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", *Dialéctica del iluminismo*, Editorial Sudamericana, Argentina, 1988.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, ITACA, México, 2003.
- Echeverría, Bolívar, *La mirada del ángel, en torno a "Las tesis sobre filosofía de la historia" de Walter Benjamin*, UNAM, México, 2005.
- Löwy, Michael, *El anarquismo mesiánico de Walter Benjamin*, [Disponible en línea en: <https://es.scribd.com/doc/87379443/El-anarquismo-mesianico-de-Walter-Benjamin-Michael-Lowy>, consultado el 05 de junio del 2015].
- Osborne, Peter and Charles, Matthew, "Walter Benjamin", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/benjamin/>>.
- Radetich, Natalia, "El arte, la técnica y lo político: a propósito de *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* de Walter Benjamin", *Argumentos*, No. 68, enero- abril 2012, UAM-Xochimilco, México.

TIEMPOS, UNA LIGERA APROXIMACIÓN

A UNA TEORÍA DEL *TIEMPO*

Octavio Spíndola Zago

*Licenciatura en Historia,
Facultad de Filosofía y Letras
Benemérita Universidad Autónoma
de Puebla*

Para diferenciar varias fases comparamos unas con otras. Medimos el tiempo en duraciones de fase o en duraciones de grupos de fases. Nuestro sentido de la percepción mide fases más largas o más cortas. Las proporciones sirven para una definición más exacta –una fase es el doble o el triple de larga que otra. Para fijar proporciones, elegimos una unidad de referencia que está relacionada habitualmente con el tiempo medido por un reloj; decimos que una fase dura un segundo, dos segundos, una décima de segundo.

Karlheinz Stockhausen¹

¹ Stockhausen, K. Cómo transcurre el tiempo. *Die Reihe*. Vol. III. Pennsylvania, Theodor Presser, 1959, p. 256.

Es parte de la esencia humana buscar en el fondo de su ser la razón de existir de su realidad. Ludwig Wittgenstein atribuía al lenguaje la capacidad de cohesionar y dar forma-sentido al mundo exterior *a priori* de la experiencia compartida como espacio público de comunicación cultural. Cuando los seres solitarios se insertan en esas esferas colectivas, se sienten invadidos por un sentimiento salvaje de intimidad e inmanencia (en términos de George Bataille²), precisamente al saberse parte constituyente de un *algo más* mucho más complejo que sí mismo. ¿Qué puede ser un espacio más común y público que el eje tiempo?

Recorrer, a través de una revisión bibliográfica comparativa entre Sarmiento y Koselleck —excusa para abundar en muchos otros buscando un *ubi consistam*—, la historia del tiempo, el tiempo en la historia y la relación historia-tiempo matizada desde el enfoque científico (un tiempo natural) y desde el teórico (un tiempo histórico) es una tarea sumamente interesante en la que el historiador debe reparar. A partir de la noción de *tiempo* como construcción cultural, narrativamente significada y socialmente asimilada (susceptible de ser teorizada y deconstruida, para saber qué tan diferentes son los tiempos, sus concepciones y las implicaciones que

devienen con ellas), nos permite ver en el tiempo el objeto-fenómeno-experiencia por excelencia de la (pos-hiper-trans)modernidad, una modernidad basada en el Estado-Nación como administrador de un tiempo abstracto que somete a los sujetos y colectividades a ritmos mecánicos de producción y consumo de valores, capitales y mercancías³.

El interés por entender el tiempo es antiguo, muchos se han preocupado y ocupado de esta cuestión, incluso ontológica, siguiendo a Martin Heidegger, quien dedicó una de sus obras magnas a reflexionar en torno a la importancia del propio tiempo⁴. El ser humano por antonomasia es observador y racional, lleno de preguntas que busca responder; en las civilizaciones agrícolas la necesidad llevó al humano a fijarse en su medio con detenimiento y

3 En el caso de la Hipermodernidad, el Estado no sólo administra el tiempo sino que se ve reducido a una neta temporalidad omnipresente asimilada orgánicamente por los sujetos e instituciones que lo integran. En la Posmodernidad, el Estado se ha fragmentado y reducido a cenizas, dejando al sujeto en un tiempo-a-la-deriva, en crisis, superfluo e inestable, extremadamente etéreo —llevando el concepto líquido de Zygmunt Bauman a un estado físico más extremo. Finalmente, el tiempo en la Transmodernidad es indefinible, es plural, digital, cambiante y transformador. Sea cual sea el paradigma temporal con el cual queramos describir nuestro momento histórico, en todos ellos el tiempo es un eje transversal y diametral fundamental.

4 Véase Heidegger, M. *Ser y tiempo*. Madrid, Editorial Trotta, 2003, especialmente pp. 62-75; aunque toda la obra es una reflexión profunda en torno al *Dasein* y la construcción historicista del sujeto-Ser en una dimensión temporal que se desdobra sobre sí misma para dar sentido al Ser como temporal.

2 Bataille, G. *Teoría de la Religión*. España, Taurus, 1975.



buscar el modo de sacar provecho de él, este espíritu emprendedor se tradujo en momentos tan importantes como la Revolución Neolítica, la Revolución Industrial, asimismo las burguesas, proletarias y liberales, y a través de las cuáles se construyeron y reconstruyeron las perspectivas del tiempo con base en nuevas preguntas que se ha hecho un hombre que cambia al ritmo de su nuevas realidades y técnicas, como lo señala Eric Hobsbawm:

La «tradición inventada» implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, la cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado.⁵

¿Cómo entender el tiempo? Antonio Sarmiento propone que sea a través de su naturaleza como fecha e intervalo (entendiendo intervalo como un periodo temporal utilizado como medida) que a lo largo de su obra, *El fantasma cuyo andar deja huella*, desglosa magistralmente las leyes que lo rigen y las concepciones que lo han

moldeado partiendo del tiempo como algo dado. Por su parte, Reinhart Koselleck en *Futuro pasado* aborda el tiempo más como un constructo problematizante, es decir, que el tiempo es un producto humano resultado de sus necesidades e intereses, lo cual lo lleva a cuestionar al tiempo a partir de las funciones sociales, culturales y académicas que cumple, como su rol en la dinámica epistémica entre el horizonte de expectativas y el espacio de experiencia, o en otras palabras, entre un futuro y un pasado que sólo existen en un presente mecánicamente creado, siguiendo en esta reflexión a Alfonso Mendiola.

De tiempo y tiempos: El sujeto y su historia

La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo puro, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya

⁵ No es casual que una revolución devenga en esfuerzos institucionales por construir nuevos discursos, representaciones y cartografías del tiempo y el espacio en disputa. Hobsbawm, E. Ranger, T. (eds). *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica, 2002. p.8.

*convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido
cuya recuperación compete al arte.*

Marc Aubé⁶

El sol, la luna, el tiempo. Aquí inicia la travesía histórica que nos llevará al momento de la discusión actual. De Mesoamérica y la zona andina hasta Mesopotamia, Egipto, y Oriente lejano, se recurrió a observatorios y monumentos cargados de significado religioso y cultural, para dar un orden terrestre a los fenómenos celestes, el tiempo y la astronomía se funden.

Hallamos por doquier vestigios de significados míticos, místicos o románticos; en las palabras «alunado» y «lunático», y hasta en la costumbre de los enamorados de citarse a la luz de la luna. Pero todavía más profunda es la primitiva relación entre la luna y la medición. La palabra *moon* en inglés y su equivalente en otras lenguas proviene de la misma raíz, *me*, que significa «medida» (como en la palabra griega *metron*, y en las inglesas *meter* y *measure*), que nos recuerda los servicios que antaño prestara la luna como primer instrumento universal para medir el tiempo.⁷

La observación de los movimientos periódicos permite encontrar frecuencias susceptibles de ser estandarizadas, y por

tanto, manipuladas por el hombre. En este sentido aparecen los relojes de arena, agua y solares, cuyo uso mantuvo vigencia por su eficiencia y utilidad para responder a las necesidades básicas de medición de ese momento, hasta entrado el siglo XIV, con el desarrollo de los relojes mecánicos.

El primero de ellos fue el péndulo, creación del holandés Christian Huygens en 1656, ofrecía una medición exacta del tiempo, el problema era que en pleno siglo XVII, auge del comercio marítimo y los conflictos navales, se “mareaba”.⁸ Para atender este problema, el mismo Huygens construyó en 1675 el primer reloj controlado por un resorte que ya no se alteraba por el vaivén del mar.

El hombre se mostró empeinado en someter el tiempo a medida que avanzaba la ciencia y la tecnología: cuestiones como el factor C, es decir, el “número de oscilaciones que un resorte realiza antes de que su energía disminuya”,⁹ la exactitud, la estabilidad y la fricción llevaron al desarrollo más minucioso de aparatos de medición. Para 1704, Nicholas Facio introdujo los soportes de joyas, hacia 1921 William Hamilton Shortt logró el primer reloj de dos péndulos, ocho años después Warren A. Harrison desarrolló el primer reloj basado en un cristal de cuarzo. En 1949 la

6 Aubé, M. *El tiempo en ruinas*. España, Editorial Gedisa, 2003, p.7.

7 Boorstin, D. *Los descubridores*. Vol I. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1997. p.10.

8 Sarmiento, A. *El fantasma cuyo andar deja huella. La evolución del tiempo*. México, FCE-CONACYT-SEP, 1991. p.31-32.

9 *Ibid.* p.40.



Oficina Nacional de Estándares de Estados Unidos apertura la época de los relojes atómicos, ligados al amoníaco, el cesio y el rubidio. Para 1957 aparecen los relojes eléctricos donde se reemplaza el resorte por una batería, y la rueda de balance por un diapasón.

A la par del cronológico, el tiempo calendárico también ha sufrido serias modificaciones y profundizaciones desde el de los egipcios, pasando por el Juliano (46 a. C.), y llegando al reformado Gregoriano (1582). Ya no se habla simplemente del año solar o tropical, actualmente existen conceptos como año sideral (basado en la observación de una estrella, y no del sol), del tiempo efemérico (que parte de sucesos astronómicos y no de rotación terrestre), el tiempo bisiestro o el Tiempo Universal Coordinado.

Y es que incluso el tiempo ha sido atravesado por la institucionalización, convirtiéndose en un dispositivo de normalización. ¿Quién lo hace funcionar? La Oficina General de Estándares, en Colorado, el Observatorio Nacional, en Washington y Florida, y la Oficina Internacional de la Hora, en París. Básicamente, la realidad temporal, al igual que muchos otros aspectos de la cotidianeidad, son impuestos por elites con una vocación civilizadora, es decir, nos inventan y reinventan, a través de los medios de difusión.

¿Cuáles son esos medios que en este contexto cumplen la función de transmitir la hora? Señales radiofónicas,

cuyos antecedentes se encuentran en los primeros intentos de enviar señales por cable realizados por Alexander Bain en 1840, y el sistema telegráfico de Samuel F. Morse en 1844. Las primeras señales radiofónicas se enviaron desde las instalaciones de la Oficina Nacional de Estándares de Colorado, de Hawai y otras oficinas en el mismo Fuerte Collins, Colorado; en frecuencias muy bajas, bajas, intermedias, altas y muy altas. Desde la segunda mitad del siglo pasado se recurrió a señales televisivas y, actualmente, satelitales.

Lo planteado por Sarmiento, desde su postura científica, coincide con un concepto que Koselleck, quien a partir de la óptica del historiador denomina *tiempo natural*: “La cronología responde a preguntas por la datación en la medida en que remite los numerosos calendarios y medidas del tiempo que se han dado en el curso de la historia a un tiempo común: el de nuestro sistema planetario calculado fisicoastronómicamente”¹⁰, un tiempo regido por leyes naturales inalienables. Sin embargo, éste no es el único tiempo, existe uno permeado de subjetividad y contextualidad: el tiempo histórico. Éste es hecho por el hombre en sentido que el hombre mismo es la medida de tiempo, no aparatos ni herramientas.

¹⁰ Koselleck, R. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. España, Ediciones Paidós, 1993. p.13.

Aubé, sin embargo, reduce el tiempo a un elemento axial de la fórmula naturaleza-sensación, a un rastreo de vestigios en una naturaleza extraña y absorbente:

Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia sino vivir la experiencia del tiempo, del Tiempo puro. En su vertiente pasada, la historia es demasiado rica, demasiado múltiple y demasiado profunda para reducirse al signo de piedra que ha escapado de ella, objeto perdido como los que recuperan los arqueólogos que rebuscan en sus cortes espacio-temporales. En la vertiente presente del tiempo, la emoción es de orden estético, pero el espectáculo de la naturaleza se combina en esa vertiente con el de los vestigios. [...] Con todo, al espectáculo de la perpetua renovación de la naturaleza puede unirse también el sentimiento reconfortante de una totalidad que trasciende esos destinos [...]. La naturaleza, en este sentido, anula no sólo la historia, sino también al tiempo.¹¹

¿Cómo proceder en la relación historia-tiempo si seguimos la premisa de una naturaleza capaz de anularla epistémicamente? Ésa es la cuestión: la anulación no pasa por mecanismos cognitivos, sino meramente estéticos. *Naturaleza* para Aubé no es un eje ontológico —es decir, fundador de un sentido de origen y devenir—, sino estético, que da forma a imágenes mentales en tanto resultado de sensibilidades. No nos detenemos, pero subrayamos la tentadora idea de pasar de

un tiempo vectorial a uno fenoménico — idea que Koselleck supo desarrollar.

Con respecto del tiempo histórico, éste está vinculado a “la coacción política en la toma de decisiones bajo la presión de los plazos, la repercusión de la velocidad de los medios de comunicación e información en la economía o en las acciones militares”¹², en el comportamiento social, en los sistemas ideológicos... básicamente es por inherencia cuantiosamente más complejo que el denominado “natural”.

Si seguimos a Sarmiento, el pasado se queda en el andar del tiempo, que transcurre en el presente hacia el eterno futuro, pero el tiempo histórico no puede ser lineal ni uniforme, aunque el proyecto cultural occidental ha sido someter el tiempo universal a la lógica geocentrista del capitalismo cristiano. Del pensamiento lineal medieval a futuro, pasando por el pasado renacentista, el espiral viquiano en el cual el presente se antoja un espacio de oportunidad (sea perfecto en la lógica ilustrada, perdido en la narrativa romántica o cambiante en el discurso positivista), la historia ha roto la predeterminación teleológica o deísta mediante lo que Karl Jaspers denomina la radicalización de la contingencia (término extraído de la teología medieval pero redimensionado por la filosofía hegeliana).

11 Aubé, M. *Op. Cit.* p.45-46.

12 Koselleck, R. *Op. Cit.* pp.14-15.

La contingencia crea fracturas y abre espacio a tiempos axiales de procesos de mutación, nodo en el que se distancia el pasado como espacio de experiencia del futuro como horizonte de expectativa. El resultado final es la relativización. En la actualidad no existe una cultura, una lógica de pensamiento ni mucho menos una cosmogonía, sino una vorágine heterogénea de relaciones humanas y sociales con su entorno, y entendiendo al tiempo como un constructo resultante de dicha correlación como una categoría humana, concluimos que la aseveración “un tiempo” es por más falaz.

Continuando con Koselleck, el tiempo histórico es revestido por la irreversibilidad, que comparte con el tiempo natural; por la repetitividad, esa capacidad de encontrar patrones y establecer pronósticos, de un modo muy parecido a la estandarización y escalamiento que nos explica Sarmiento; y por la simultaneidad de lo anacrónico, y aquí encontramos la gran ruptura, se trata del acontecer en un mismo o distinto momento histórico (intervalo de tiempo) de acontecimientos que repiten patrones sin necesidad de compartir una geografía o temporalidad. Básicamente este último aspecto refiere a la superposición de diferentes tiempos.

Incluso del tiempo histórico, plantea Koselleck, existen distintos usos teóricos y metodológicos. Para aclarar este punto es posible recurrir a algunos historiadores. Fernand Braudel refiere a una historia

de rápidos movimientos (corta duración), una de cambios graduales (mediana duración) y una geográfica atemporal (larga duración); la suya es una obra orientada al estructuralismo y la contextualización del acontecer, el tiempo es marco de referencia más que protagonista.

Mientras Sarmiento habla del avance incontenible del tiempo y el futuro como algo irreversible, Walter Benjamin y los historiadores marxistas piensan el tiempo en manos de la sociedad y como constructo humano (se ha reiterado como postura central de Koselleck), susceptible de cambio y revolución y, por ende, el futuro se muestra en su desnudez tal como es: inexistente.

Desde Dominick LaCapra y Frank Ankersmit, el tiempo histórico ni siquiera existe más allá de la mente de quien lo trabaja, como plantea Koselleck, es un proceso de interiorización de subjetividades. La colectividad como sujeto traumado construye su propio tiempo a partir de mitos, un tiempo en el que el pasado sigue existiendo en cada uno y recurrimos a él, precisamente, porque no podemos recordarlo. Un tiempo en el que el futuro se desvanece tras la neblina de un presente incomprensible. Un tiempo doloroso y cruel¹³.

Los estudios culturales, giro-lingüistas, de género y de subalternidades, ofrecen

¹³ Ankersmit, F. *La experiencia histórica sublime*. México, Universidad Iberoamericana, 2010, pp. 277-333.

otra rica experiencia del tiempo, no como algo dado sino como algo sentido por sujetos invisibilizados, cuyo devenir es profundamente distinto al de los demás; es un tiempo que sigue marcas impuestas, una agenda obligada para la subsistencia pero con notorias resistencias. Eventualmente, las coyunturas sociales permiten a estas colectividades unirse y compartir una memoria sobre el silenciamiento a través de la cual, en un ejercicio heurístico, cada actor social descubre su propio poder y toma los recursos con que cuentan para luchar por su reconocimiento social¹⁴ y disponer sensorialmente de un nuevo tiempo socialmente diferenciado.

Diversos estudiosos de múltiples áreas articulan estas ideas en un proyecto intelectual bastante ambicioso y prometedor —no sólo para una construcción teórica sino para una práctica cultural y una praxis sociopolítica—, el cual consiste en concebir el eje tiempo como un espacio de oportunidad, una esfera de posibilidades desde la que los sujetos pueden emanciparse, liberarse, experimentarse, conocerse, reinventarse, etcétera.¹⁵

Pero no es una oportunidad gratuita, sino por conquista, para seguir termino-

logía marxista. Sabiendo que el tiempo es un bien abstracto con valor material, Sarmiento reconoce un acceso estratificado al mismo: “el tiempo, como lo conocemos, es en este sentido, sólo las migajas que provienen de las mesas de los pocos ricos *gourmet* que consumen la información”¹⁶, de quienes controlan los medios de difusión, por ejemplo.

Hemos hablado del tiempo natural e histórico, tratemos breve pero concretamente su sentido cultural. Desde la lógica marxista podría hablarse de un tiempo industrial, el hombre como un engranaje del sistema productivo que debe funcionar de manera cronometrada y coordinada. En contrapartida a éste podemos encontrar el de Huizinga, el *Homo Ludens* crea su tiempo dentro del “real”, con sus reglas y lógicas de funcionamiento¹⁷. Un tercer tiempo es el de Mircea Eliade, el hombre, a través de su cosmogonía, sacraliza el tiempo, lo resignifica respondiendo a necesidades místicas y espirituales¹⁸.

Se pensaría que la postura de San Agustín, la de un tiempo finito delimitado

14 Ramírez Reyes, N. *La fractura política de México en Atempan, Puebla. Movimiento ciudadano y redes sociales*. México, CEPDH, 2012, p. 101-108.

15 Cfr. García-Dauder, S. Las relaciones entre la Psicología y el Feminismo en “tiempos de igualdad”. *Quaderns de Psicologia*. (12), 2010, pp. 47-64.

16 Sarmiento, A. *Op. Cit.*, p.81.

17 Huizinga, J. *Homo ludens*. Madrid, Alianza Editorial-Emecé, 1996. En este párrafo me permito realizar una interpretación historiográfica de la noción de temporalidad a partir de la lectura de la obra en su completitud.

18 Eliade, M. *Tratado de Historia de las religiones*. México, Ediciones Era, 1998. Aunque toda la obra conduce a esta interpretación, véase puntualmente del capítulo 1, apartados “Variedad de las hierofanías” y “Complejidad del fenómeno religioso ‘primigenio’.”

por un Juicio Final, ha sido ya superada por la ciencia histórica y astrofísica pero cabría cuestionarnos la veracidad de ese enunciado. ¿No el calentamiento global y la crisis ambiental han llevado a la ciencia a replantear un tiempo finito ahora en función a la extinción de las especies, el colapso de los recursos naturales y las catástrofes naturales?

Sea cual sea la perspectiva de abordaje, el tiempo natural y el tiempo histórico se han visto modificados y susceptiblemente alterados por el desarrollo científico y tecnológico; a partir de la Revolución Industrial el tiempo fue demandado en aparatos de medición exacta y precisa, capaces de cronometrar cada segundo a la perfección.

Entonces el tiempo pasa a ser un elemento mecánico propio de la lógica tecnológica industrial. En *La técnica y el tiempo*, Bernard Stiegler analiza cómo a partir del mito de Epimeteo y Prometeo el hombre es creado por la técnica —ese hombre que Michel Foucault mató después de la muerte de Friedrich Nietzsche— en el apogeo de la era mercadológica.

La relativización del tiempo y el espacio en Einstein, hace eco en las ciencias sociales y teóricas que hoy buscamos replantear nuestra relación teórica con el tiempo mismo para lograr decodificar la realidad en la que nos vemos insertos, o al menos flotando a la deriva si se desea recurrir a ideas de la modernidad líquida y una posmodernidad (post-caída del Muro de Berlín). Pero esta crisis de *statu quo* del

orden imperativo apriorístico en las categorías científicas no es reciente:

Hasta el siglo XVIII, la prosecución y el cómputo de los sucesos históricos estaban garantizados por dos categorías naturales del tiempo: el curso de los astros y el orden de la sucesión de soberanos y dinastías. Pero Kant, al desestimar toda interpretación de la historia desde datos astronómicos fijos, y al rechazar el principio de sucesión como contrario a la razón, renuncia también a la cronología habitual como hilo conductor analítico teñido teleológicamente.”¹⁹

Dar por sentadas realidades como objetos dados es hoy un ejercicio ambiguo y limitado, y el resultado final consiste en investigaciones que no trascienden de engrosar currículos y llenar estantes de librerías, porque no responden a necesidades humanas actuales, no logra establecer un vínculo efectivo con el público-ciudadanía al que pertenecemos, sencillamente no contribuimos a este estado no-sustancial en el que vivimos a merced del tiempo...

Gracias a la Revolución de las Comunicaciones y la aparición del Internet, el neoliberalismo encuentra el medio para someter, o para ser más “exactos y precisos”, para que el hombre se someta a sí mismo y a los demás sin la menor violencia, un simple reloj en un escritorio o colgado en la pared es más que suficiente para desquiciar.

¹⁹ Koselleck, R. *Op. Cit.* p.59.

Vivimos esclavizados al tic-tac que nos ha penetrado y se aloja en nuestra mente y subconsciente, vamos a la cama sabiendo que al próximo día no bastarán las horas, no descansamos porque nos hemos atado a las cadenas de la exactitud y precisión. Los historiadores, sociólogos, antropólogos y demás estudiosos de las realidades humanas se mantienen atados al silogismo realidad=tiempo / tiempo=verdad, incapaces de desarmarse de esos residuos decimonónicos limitantes y reestructurar sus discursos²⁰.

Tiempos, historiadores y modernidades

El primer gran descubrimiento fue el tiempo, el terreno de la experiencia. Sólo señalando

los meses, las semanas y los años, los días y las horas, los minutos y los segundos, pudo la humanidad liberarse de la cíclica monotonía de la naturaleza. El correr de las sombras, de la arena y del agua, del tiempo mismo, traducido al staccato del reloj, se convirtió en una útil medida de los movimientos del hombre a través del planeta. Los descubrimientos del tiempo y el espacio llegaron a ser una dimensión continua. Las comunidades de tiempo produjeron las primeras comunidades de conocimiento, las maneras de compartir el descubrimiento, una frontera común de lo desconocido.

Daniel J. Boorstin²¹

En definitiva, éste es un área de investigación rica y amplia, el presente trabajo se ha limitado a ciertos fines y recursos, pero consiente que puede haberse omitido puntos y perspectivas que el lector considere importantes, por ello me disculpo. Dejo abierta esta aproximación intencionalmen-

20 Debemos, es verdad, matizar esta afirmación en la medida de lo posible y en el espacio de nuestra experiencia. La historia como conjunto de académicos, teorías y metodologías está dando pasos importantes contra la dictadura del tiempo al permitirse la anacronía, no como error sino como medio; ejemplos claros son la Historia Global, la Historia Oral y la Historia del Tiempo Presente. Véase Bédarida, F. Definición, método y práctica de la "Historia del Tiempo Presente. Cuadernos de Historia Contemporánea", (20), 1998, pp.19-27. Aceves, J. *Historia Oral*. México, Instituto Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993. Jean- Camarena Ocampo, M. Villafuerte García, L. *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*. México, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001. Fazio Vengoa, H. "La historia global y su conveniencia para el estudio del pasado y del presente". *Historia Crítica*, 2009. pp. 300-319.

21 Boorstin, D. *Op. Cit.* p.9.



te para que pueda recibir constantemente puntualizaciones y correcciones.

Los ejes medulares han sido las obras de Reinhart Koselleck y Antonio Sarmiento, simbólicamente representantes de dos abordajes distintos: el científico y el histórico, el “objetivo” y el “subjetivo”, para utilizar categorías propias de la modernidad. Tras su lectura y el trabajo comparativo aquí planteado, podemos concluir que el perfil teórico del tiempo se ve ineludiblemente ligado a la óptica de abordaje y al proyecto “a futuro” –para jugar con los tiempos– desde el que se gramaticalice al tiempo mismo.

Es innegable que el mío es un interés de especie, podríamos decir, pues, como hemos visto, desde sus orígenes, el ser humano se ha preocupado por dar un sentido al paso de las estaciones, al envejecimiento de su cuerpo, a los cambios de su entorno y a las repeticiones en su medio; así nació el tiempo, sus estándares, su medición. Pero también se ha preocupado por problematizar teóricamente el tiempo, por entenderlo como un constructo humano y social que obedece a demandas económicas y personales e incluso culturales y espirituales.

Es claro que no hay un tiempo y por tanto no se le puede definir, los tiempos son dependientes de cada grupo y cultura, de cada fin ontológico y proyecto epistemológico. A pesar de ello, sin embargo, resulta proporcionalmente cierto que en todo momento y toda circunstancia el hombre

necesita, incluso biológicamente, saberse inmerso en un tiempo. Tan fundamental es este tema para el humano en sí mismo que Stephen Hawking en su *Breve historia del tiempo* atribuye al tiempo (como categoría metahistórica, para los historiadores, como realidad física para los estudiosos del universo, como primicia de producción y vida para los humanos en general) la clave de la vida y el universo mismo, y ve en el tiempo la clave para aproximarnos a la mente de Dios.

Pero el historiador se ha permitido quedar al margen de las discusiones en torno a la teoría científica y filosófica del tiempo, revelando que aún imperan maneras de hacer propias del positivismo rankeano²². Queda libre de dudas que el historiador trabaja con el tiempo, particularmente con el pasado, y siguiendo a Zermeño, existen “maneras distintas de entender el uso del

22 El pensamiento de Leopoldo von Ranke debe mucho a las obras de Rousseau, Vico, Niebuhr, Hermann y la Escuela Metódica Francesa. Su visión científica de la historia es claro contrapunto a la filosofía de la historia de su colega Hegel, y al aislarla tajantemente de la reflexión filosófica y de la acción política se quedó cerrado, en palabras de Hans-Georg Gadamer, en el mero análisis filológico. La trascendencia de su obra no descansa en ser una obra individual, sino en el marco institucional de la reforma universitaria de los Humboldt y la legislación de la Historia. Institucionalización y reglamentación van entonces de la mano en la construcción de la modernidad, caracterizada por someter todo y a todos al tiempo abstracto al que hemos referido. Zermeño Padilla, G. *La cultura moderna de la Historia. Una aproximación teórica e historiográfica*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2002. p.70.



pasado [...] en la modernidad: 1) la costumbre o historia como memoria flexible del pasado; 2) las convenciones sociales o la historia como enseñanza didáctica del pasado, y 3) La historia como mito o ritualización de prácticas referidas al pasado”.²³

Pero, ¿si el pasado desapareciera, si de pronto la teoría del tiempo que rige nuestra disciplina (y muchas tantas, por

no arriesgarme a decir absolutamente todas) se viniera abajo? Esa es una pregunta que debemos poner en la mesa: ¿somos capaces los historiadores, disponemos de los recursos teórico-metodológicos y de los esquemas epistémicos para reconstruir nuestra ciencia narrativa *ad hoc* al contexto actual, fluctuante, y atemporal?

23 *Ibidem.*

Bibliografía

- Aceves, J. *Historia Oral*. México, Instituto Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- Ankersmit, F. *La experiencia histórica sublime*. México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- Aubé, M. *El tiempo en ruinas*. España, Editorial Gedisa, 2003.
- Bataille, G. *Teoría de la Religión*. España, Taurus, 1975.
- Bédarida, F. Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente. Cuadernos de Historia Contemporánea, (20), 1998, pp.19-27.
- Boordtin, D. *Los descubridores*. Vol I. Barcelona, Grijalbo mondadori, 1997.
- Elíade, M. *Tratado de Historia de las religiones*. México, Ediciones Era, 1998.
- García-Dauder, S. Las relaciones entre la Psicología y el Feminismo en “tiempos de igualdad”. *Quaderns de Psicologia*. (12), 2010, pp.47-64.
- Heidegger, M. *Ser y tiempo*. Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- Hobsbawm, E. Ranger, T. (eds). *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica, 2002.
- Huizinga, J. *Homo ludens*. Madrid, Alianza Editorial-Emecé, 1996.
- Jean- Camarena Ocampo, M. Villafuerte García, L. *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*. México, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001. Fazio Vengoa, H. La historia global y su conveniencia para el estudio del pasado y del presente. *Historia Crítica*, 2009. pp. 300–319.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. España, Ediciones Paidós, 1993.
- Mendiola, A. *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista*. México, Universidad Iberoamericana, 2003.
- Ramírez Reyes, Neptalí. *La fractura política de México en Atempan, Puebla. Movimiento ciudadano y redes sociales*. México, CEPDH, 2012.
- Sarmiento, A. *El fantasma cuyo andar deja huella. La evolución del tiempo*. México, FCE-CONACYT-SEP, 1991.
- Stockhausen, K. Cómo transcurre el tiempo. *Die Reihe*. Vol. III. Pennsylvania, Theodor Pressser, 1959, pp.256-280.
- Zermeño Padilla, G. *La cultura moderna de la Historia. Una aproximación teórica e historiográfica*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2002.

Y DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN QUÉ: EL MURALISMO MEXICANO

Daniela Itzel
Domínguez Tavares

Licenciatura en Historia
6º Semestre
Universidad Autónoma de Aguascalientes

Introducción

En el presente trabajo busco hacer una reflexión acerca de una obra de arte y, al mismo tiempo, concebir el contexto en la que la misma fue creada, el contexto del autor y del país como puntos específicos para la creación de: *el hombre controlador del universo*.

La creación artística en México después de la Revolución de 1910 adquirió nuevos matices. Se comenzó a crear un arte más nacional, figuras que fueran afines a todos los imaginarios que habían existido a lo largo de la historia mexicana; en pocas palabras, se buscaba exaltar ese pasado indígena; y la manera de hacer llegar a toda la población esa nueva perspectiva, sería el muralismo mexicano.

Es así, en este contexto, que aparecerían artistas que llegarían a gozar de fama internacional por sus aportaciones a este movimiento artístico-político. De hecho, después de la Revolución, México pasó a convertirse en el punto de encuentro en-



tre los artistas que estaban desilusionados del capitalismo y el abuso de las nuevas tecnologías,¹ estaban convencidos de que el nuevo movimiento artístico que estaba teniendo lugar en el país era prometedor y, sobre todo, hacía una apreciación de los valores de su nacionalismo.

Durante los años de 1919 y 1920, en París, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera discutían sobre las necesidades mexicanas de poseer un arte más íntimo, propio y representativo que fuera, con el tiempo, una vanguardia nacional.²

Pero el desarrollo de esta nueva propuesta artística correspondía directamente a una necesidad nacional básica: la alfabetización. José Vasconcelos y el presidente de aquel entonces, Álvaro Obregón, buscaron una manera de llevar a la gente su propia historia. Se buscaba pues un arte que fuera accesible a todos, que fuera entendible y sobretodo que resaltara *la historia mexicana*.

Fue así que se comenzaron a pintar los primeros murales en la Escuela Nacional Preparatoria. Por su parte, Diego pintó en el anfiteatro Bolívar junto con la ayuda de algunos otros artistas que más tarde, por la fama que adquiriría Diego, fueron lla-

mados “los dieguitos”. Entre ellos se encontraba Jean Charlotte, Carlos Mérida y Fermín Revueltas.³

Es además en el año de 1923 cuando se formó un sindicato que albergaba a los artísticas del muralismo. El sindicato como tal tenía una orientación ideológica marxista que tenía que ver directamente con las participaciones de Rivera, Siqueiros y de Xavier Guerrero, de hecho años después ellos serían escogidos como el comité ejecutivo del Partido Comunista Mexicano (PCM).⁴

A lo largo de la primera parte del siglo XX mexicano el muralismo como corriente artística tuvo tres etapas importantes. Los veinte, treinta y parte de los cuarenta y los cincuenta. Además se unieron al movimiento otros artistas como escultores, arquitectos, grabadores y más pintores.

La mayor producción mural se dio en la década de los cincuenta y es también cuando se da un tipo de arte con mayor contenido socio-político.

Todo lo anterior sirve como breve prefacio de la época para el presente trabajo, ya que me ocuparé del análisis de un mural de Diego Rivera, pero más que eso daré un esbozo de las situación en que este mural nació, dos veces, como una catarsis tanto del artista como de la situación social-política en Estados Unidos y México.

1 Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y poder Renacimiento artístico y revolución social, México 1910-1945*, El Colegio de Michoacán y Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 252.

2 Suarez, Orlando S. *Inventario del muralismo mexicano*, UNAM, México, 1972, p. 178.

3 *Ibidem*, p. 180.

4 *Ibidem*, p. 181.

Vida a pinceladas, Diego Rivera

*Como todo hombre sólo se siente
feliz en tanto que satisface sus inclinaciones,
la sensibilidad que le capacita para
disfrutar grandes placeres sin exigir
aptitudes excepcionales[...]*⁵

Las obras de arte pueden entenderse como una extensión de nuestra persona, una prolongación más de las circunstancias de la vida de cada hombre, de allí que los grandes artistas de la historia se puedan rastrear por épocas, desde el arte bizantino pasando por el del Renacimiento hasta el arte moderno y más tarde las tendencias del siglo XX. De esta manera los escenarios políticos y sociales son los marcos en los cuales el arte encuentra su cauce.

Así mismo, Diego Rivera encontró la manera de plasmar en su arte, no solo la personalidad cambiante y convulsiva de la primera mitad del siglo XX, sino su temperamento mismo.

Nacido en la ciudad de Guanajuato en 1886, Rivera comenzaría su vida artística prematuramente ingresando a la Escuela Nacional de Bellas Artes, antes llamada Academia de San Carlos, en la ciudad de

México en 1896.⁶ Gracias a su habilidad y no menospreciando su gran talento tuvo su primera exposición en la ciudad de Veracruz en 1907.

Años más tarde conseguiría una beca para estudiar en Europa, misma oportunidad que le permitiría impregnarse de la cultura y las tendencias artísticas de otro continente. En París, empapado del cubismo, realiza obras interesantes. Como nos dice Orlando S. Suarez: *Rivera gozó de la influencia decorativa de Renoir, Cézanne y Gauguin.*⁷

Es hasta su regreso a México que se encuentra con la nueva labor de José Vasconcelos y su gran idea de pintar sobre los edificios públicos del país. Es entonces cuando Rivera se preguntó ¿qué significa ser mexicano? Para él, en ese momento, significaba el espíritu barroco mexicano que quería legitimarse y ser aceptado por otros,⁸ una fuerza nacional que siempre había existido y necesitaba mostrarse.

En 1920 comienzan a pintarse los primeros murales y, con ello inicia también un movimiento artístico-político pues los muralistas involucrados estaban fuertemente influenciados por las ideas comunistas de su tiempo. De hecho el mismo Rivera viviría algún tiempo en la ciudad

6 *Op Cit*, Suarez, 269.

7 *Ibíd*em, p. 270.

8 González, María Ángeles (coord.), *Diego Rivera, arte y revolución*, INBA y Landucci Editores, México, 1990, p. 240.

5 Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime, fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Grupo Editorial Tomo, México, 2004, p. 15.

de Moscú,⁹ donde además de dedicar su tiempo a la militancia comunista también aprendió del arte ruso.

A diferencia de otros artistas mexicanos y extranjeros, Rivera siempre tuvo buenas relaciones laborales y personales que le permitieron ampliar su campo de trabajo, de esta manera cuando en 1924 los artistas mexicanos entraron en una crisis económica porque la Escuela Nacional Preparatoria ya no los estaba empleando, y aun peor, en ese año no se encargó ni una sola pintura ni un solo mural, el único que tenía trabajo asegurado era Diego, que se encontraba pintando en Palacio Nacional.¹⁰

Durante esa época no le falta trabajo, y él como artista fue adquiriendo mayor importancia, incluso se fue a Estados Unidos, y comenzó a pintar algunas cosas para el Instituto de Artes de la ciudad de Detroit, todo lo anterior patrocinado por Edsel Ford.¹¹

Sería allí en esa ciudad, Detroit, donde recibiría una interesante propuesta por parte de Raymond Hood quien era el hombre que había construido los edificios del Rockefeller Center. Ese año sería significativo para la vida de Diego Rivera.

“Rivera pinta escenas de actividades comunistas y John D. Jr. Paga la cuenta”¹²

*El arte tiene en las diferentes
épocas de la historia,
desde que la sociedad se organizó
en clases divididas entre sí,
un carácter supremo por el que ejerce el
poder.¹³*

Es así como en el año de 1933 Rivera acepta, después de algunas semanas de platicar por medio de cartas con John D. Rockefeller Jr., pintar un mural en el *lobby* de lo que después sería el Radio Corporation of America Building (RCA). Un año más tarde esta decisión resultaría controversial.

Había una razón por la cual la familia Rockefeller había tomado la decisión de invitar a trabajar a Diego en su edificio: sabían de la tendencia artística de México, sabían que por medio de murales se podía exaltar la historia del país, la única diferencia era que ellos lo que querían era demostrar la historia inmediata de los Esta-

9 *Ibidem*, p. 273.

10 Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder...Op Cit*, Azuela de la Cueva, p. 273

11 *Op Cit*, González, p. 235.

12 *Ibidem*, p. 253. Esta frase era el encabezado de un periódico de Estados Unidos que hablaba de la situación del pintor mexicano y sus mecenas.

13 Tibol, Raquel. (comp), *Diego Rivera. Arte y política*, Grijalbo, México, 1979, p. 302.

dos Unidos; querían demostrar en el mural el *american dream*¹⁴.

Como mecenas de Rivera, la familia Rockefeller fue muy cuidadosa al encargarle la idea que tenían sobre el mural y confiaban en que Diego, siendo mexicano y comunista, pintaría en el espacio de su edificio una glorificación de Norteamérica¹⁵; en un principio el mismo Diego pensaba que, como lo había predicho Marx, era necesario la industrialización ya que eso era lo que justamente nos haría libres. La era moderna era el tiempo de la revolución, es por eso que Rivera acepta hacer el mural y acepta, en un principio, exponer a ese país como la meca del progreso mundial.

Es así como Rivera comenzó a trabajar, junto con toda su gente, en el mural del Rockefeller Center, pero en un impulso audaz cambió una idea central del mural y puso un retrato del mismísimo Vladímir Ilich Uliánov, mejor conocido como Lenin.

Evidentemente el tema del mural había cambiado y se convertía ahora en una crítica soez al capitalismo que estaba teniendo lugar en Estados Unidos. Rivera pensó entonces que el *american dream* no tendría sentido alguno si no existía la justicia social; quizá los hechos de ese año habían cambiado su visión. En la 2da de

Wall Street había tenido lugar una manifestación por parte de trabajadores que recriminaban la situación actual en los Estados Unidos.¹⁶

Un buen día en que Raymond Hood se encontraba en el edificio se dio cuenta de que Lenin estaba allí, en el mural, y aunque al principio lo confundió con Trotsky al final atinó al sorprenderse y acudió inmediatamente con John D. Jr. para que éste persuadiera a Rivera de quitar esa parte del mural ya *que podía ser ofensivo para los visitantes del edificio*.¹⁷

Fiel a su carácter y las convicciones que lo hicieron cambiar su idea sobre el mural, Rivera contestó que no pararía de hacer el mural, que si querían después de que terminara lo podrían destruir, antes no.

Es así como el 9 de mayo de ese año, un abogado de los Rockefeller llegó al edificio donde estaba trabajando Diego y le entregó catorce mil dólares, que era lo que faltaba de pagarle, para a continuación pedirle que se retirara del edificio y que se llevara a todos sus ayudantes. Rivera, desorientado y alterado, salió del edificio donde la policía estaba aporreando a un grupo de personas que, viendo la situación de censura hacia el artista mexicano, le apoyaron.

No es extraño cómo sucedieron las cosas, pues finalmente Rivera puede servir

14 *Op Cit*, González, p. 238.

15 *Ibidem*, p. 238.

16 *Ibidem*, p. 247.

17 *Ibidem*, p. 254.



de eje para entender la situación mexicana y estadounidense, como explico a continuación: a raíz de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos había transformado su estructura interna, optando por un sistema capitalista. Como consecuencia la situación económica y social en aquel país cambió irremediabilmente, así como la mentalidad colectiva del mismo.¹⁸ Después de la Primera Guerra Mundial el país norteamericano se dio cuenta de que su poder bélico, así como la economía interna, nunca habían estado fuertemente reguladas, por lo que después de la guerra se dedicó a fortalecer y centralizar la industrialización y urbanización. Sería el inicio de su despegue como potencia capitalista a nivel mundial.¹⁹ Lo que hizo Diego Rivera con su mural, fue manchar ese ideal de progreso, al menos desde el punto de vista de los Rockefeller.

Otra situación que haría interesante la vida de este mural, tanto en los Estados Unidos como cuando fue pintado en México, sería la vida política del mismo Diego, ya que en 1929 había sido expulsado del PCM y quería recobrar de alguna manera su fama de comunista y dejar de ser visto como contrarrevolucionario.

Regresando un poco al mural del Rockefeller Center, cuando Rivera abandonó el proyecto del mural, este fue destruido

tiempo después, y las partes del mismo tiradas al basurero municipal.

De esta manera Diego Rivera regresó a México y pintó el mismo mural, con algunos cambios significativos más no sustanciales:

No fue en los Estados Unidos sino en México donde por fin reconstruí el mural "Rockefeller". Orozco y yo fuimos comisionados para hacer dos grandes murales en el Palacio de Bellas Artes. Aunque las dimensiones de la superficie no eran enteramente adecuadas, decidí que éste era el lugar donde debía dar nueva vida al mural asesinado.²⁰

En la década de los treinta en México los muralistas se dieron cuenta de que el gobierno había usado como estereotipo lo que en un principio debía ser la identidad nacional renacida por el movimiento artístico; esa nueva apariencia nacional había sido tomada por el gobierno para crear políticas contrarias a las necesidades del país y, en cambio, instaurar políticas financieras más apegadas al imperialismo.²¹ Es por ello que Rivera deliberó que sería bueno plasmar en Bellas Artes esa crítica al capitalismo y exaltar la lucha social de los proletarios.

18 *Op Cit*, Azuela de la Cueva, p. 232.

19 *Ibidem*, p. 234.

20 Rivera, Diego. *Mi arte mi vida*, Editorial Herrero S.A., México, 1993, p. 166.

21 *Op Cit*, Azuela de la Cueva, p. 242.

El hombre controlador del universo ²²

*La producción armoniosa existe
solo cuando la relación de valores plásticos
(líneas, superficie, volúmenes, claro
oscuro, calidad de material, tono y color)
expresa las relaciones universales
de valores que existen en la materia.* ²³

Esta imagen es del mural que Rivera pintara en el Palacio de Bellas Artes entre enero y noviembre del año de 1934. Después de un año y de cambiar de país lograría terminar su obra para beneplácito personal.

Ahora bien, en esta parte del ensayo me centraré sobre todo en el análisis de esta obra, ya que desde que la vi por vez primera me cautivó la fuerza que tiene, tanto simbolismo y sobre todo los colores como protagonistas y extensión de las acciones de los hombres.

Para comenzar, la primera impresión que causa esta obra es impactante, sobre todo por los colores, y la armonía del centro con todas las demás fracciones del mural. Encanta porque cuenta una historia

simple y actual, capitalismo y comunismo. Envuelve sobre todo por la mirada de aquel hombre que estando al centro de la pintura pareciera absorto, ajeno a lo que pasa a su alrededor, mas no por eso inactivo en la historia del mural mismo.

Ya que abordé el tema de los colores, Rivera tenía en su paleta los siguientes colores producto de la técnica de encáustica (una técnica utilizada en las antiguas pinturas griegas, coptas y egipcias) que usaba en algunas de sus obras.²⁴

Ocre amarillo y dorado, tierra de siena natural y quemada, tierra de pozzuoli, ocre rojo, rojo Venecia, almagre, verde vindian, azul cobalto, azul ultramar, tierra sombra negro de vina.

Estos son los colores que más se pueden encontrar en el mural, que en suma son 55.53 metros cuadrados. Aunque Rivera advirtió que la superficie del Palacio de Bellas Artes no era adecuada para pintar, así lo hizo. La obra se encuentra en buen estado de conservación, gracias a los cuidados que ha tenido desde su creación.

Me parece fundamental el tema del mural y de allí partiré para analizar todas las partes del mismo. El hombre controlador del universo corresponde, desde mi perspectiva, a ese nuevo líder que había surgido desde finales del siglo XIX con las revoluciones industriales: *la maquinaria*.

22 Fresco 4.85 x 11.45 m. Palacio de Bellas Artes, Av. Juárez y San Juan de Letrán, México. Las imágenes del mural pertenecen a la página del INBA: <http://bit.ly/1Ay5VAF>

23 Rivera, Diego. O'Gorman, Juan. *Sobre la encáustica y el fresco*, El Colegio Nacional, México, 1993.

24 *Op Cit*, Suarez, p. 342.



Fragmento 1

De esta manera no sorprende que este hombre esté vestido con una chaqueta que pareciera simular las que usaban los trabajadores de las fábricas; además trae puestos guantes y, con sus manos maneja algo (fragmento 1). Quizá no sea un personaje histórico pero representa una etapa que en el siglo XX se hizo más notoria: la industrialización de los países. Occidente como parte aguas de las nuevas industrias, el hombre blanco como ejemplo del progreso.

Por otro lado, en la parte izquierda del mural se puede adivinar la parte capitalista que está surgiendo en Occidente, esa sociedad despreocupada, en partes, que disfruta de las nuevas diversiones sociales a expensas de las clases menores; de tal manera se contraponen estas ideas, estas clases. Mientras unas juegan baraja otros se



Fragmento 2

manifiestan a costa de los policías. Curiosamente la división entre estas dos partes está hecha por un eje metálico que surge del centro mismo del mural, es decir, surge de la industrialización capitalista, misma que comienza a dividir a ultranza a la sociedad (fragmento 1).

En la imagen anterior también se puede advertir que Rivera “se vengó”, por decirlo de alguna manera de Rockefeller, como el mismo artista lo escribió en su biografía:

Hice algunos cambios. En el espacio extra que había en la pared del Palacio añadí unas figuras que no aparecían en el fresco de Radio City. La adición más importante fue un retrato de John D. Rockefeller Jr., que inserte en la escena del club nocturno, poniendo su cabeza a muy corta distancia de los gérmenes de las enfermedades venéreas pintadas en la elipse del microscopio.²⁵

²⁵ *Op Cit*, Rivera, pp. 166-167.

En adelante: los fragmentos fueron tomados de: museopalaciodebellasartes.gob.mx

Muchas veces los artistas se pueden vengar en sus obras incluso de los que fueron sus mecenas, como en el caso de Diego, después de su conflicto con los Rockefeller. Diego Rivera se metió en un mundo de noticias, notas y periodismo, ya que sin quererlo, me gustaría pensar, puso en evidencia a los Estados Unidos. Cuando este país quería demostrar su poderío como potencia, como ente industrial y financiero, demostró que le hacían falta leyes que ampararan a los artistas, así como a los derechos de autor.²⁶

Además de John D. Jr., aparecen en el mural personajes históricos, y otros más contemporáneos como Carl Marx, Federic Engels y el mismo Lenin que ahora si podía aparecer sin tapujo alguno.

Debo confesar que de los personajes que aparecen, el que llamó mayoritariamente mi atención fue Charles Darwin; pero más que su retrato fue su entorno inmediato, como explicaré a continuación.

Se puede apreciar en esta imagen del mural que aparece Darwin y algunos animales que evidentemente tienen relación con su teoría de la selección natural. De la composición de la obra resalta sobre todo el centro, el hombre blanco en las máquinas, el nuevo ideal de hombre del siglo XX. Y en este pequeño extracto de la imagen de Darwin podemos ver que Rivera pintó un niño negro a lado del naturalista



Fragmento 3

inglés, y por debajo, con los animales, un bebé blanco (Fragmento 3).

En este sentido creo que Rivera relacionó muy bien la obra, pues aunque es pequeño este detalle puede evidenciar que para la situación industrial que se estaba viviendo a nivel mundial, las razas no importaban. Otra posible hipótesis podría ser que el hecho de que los dos niños, el de color oscuro y el blanco, están contrapuestos y cerca de Darwin, significa que no existen razas superiores; Darwin cerca de estos niños podría simbolizar la abolición de los prejuicios sobre las razas, sobre las querellas entre culturas occidentales y orientales.

Pasando del lado derecho del mural, está toda la contraparte del capitalismo, se encuentra mucho color rojo en la compo-

²⁶ *Op Cit*, González, p. 255.



Fragmento 4

ción, mas no por eso es cargado u obscuro sino que por el contrario revitaliza las figuras y da más sentido a las acciones que están realizando, mientras que las figuras que Rivera pintó de blanco en esa parte del mural crean acentos de luz y dan vida a esa manifestación social.

Pienso que en esta otra mitad del mural, aunque no se ven muchos grupos de personas, se puede observar esa división de actividades encaminadas a un mismo fin: la victoria comunista (Fragmento 4).

Es en esta parte se puede ver a Lenin uniendo en sus manos las de los trabajadores de todas partes, ya que estos no tenían patria según el manifiesto de Marx y Engels, mismos que también aparecen. También aquí se puede observar a las mujeres cantando el Himno de la Internacional; se aprecia en general un *pueblo* más organizado hacia un mismo fin, ya no se ve

como en la otra parte del mural, donde se presentan manifestaciones y situaciones diversas, sino que por el contrario existe un movimiento social-político más organizado (Fragmento 5).

Ahora bien, la primera impresión al ver el mural por primera vez es esta lucha, izquierda-derecha del mural, pero encontré dos partes sustanciales que podrían fungir como dirigentes simbólicos.



Fragmento 5



Fragmento 6

La que sí tiene cabeza se encuentra de lado izquierdo de la composición, y está al frente de un ejército bien armado, al lado de las personas que se manifiestan con consignas como *we want work not charity*. Este hombre que Rivera pintó de blanco

puede personificar al capitalismo, la era de las máquinas, porque de hecho tiene bajo él una máquina. De igual manera resulta interesante que tiene una cruz en el pecho (fragmento 6).

Por otro lado la figura del hombre blanco que aparece de lado derecho de la composición, no tiene cabeza, puedo deducir entonces que así como Marx decía que los proletarios del mundo no tenían patria, esa es la razón por la cual no tienen un hombre que los represente como tal, sino que son todos, son los proletarios del mundo.

Me parece que estas dos figuras, respectivamente, dan esencia a las dos partes que componen el mural, ya que en sus respectivos espacios terminan de relacionar todo mejor.

Podemos concluir con la imagen final del mural; todo el conjunto en sí, resulta



Mural completo

armonioso, no están cargadas las figuras ni los colores en ningún lado sino que por el contrario cada una de sus facciones invita a ser leída.

Las figuras de los frutos, debajo de las máquinas y debajo del hombre, hacen pensar en las innovaciones, las revoluciones y nuevas tecnologías que producían a mayor velocidad por las mayores necesidades de la gente. Aunque sería adecuado que fuera puesto justo en el centro, como parte fundamental de la vida, más allá de las tendencias políticas o sociales.

Conclusiones

Cuando vi por vez primera el mural de *El hombre controlador del universo* me imaginé muchas cosas, y aun sin conocer la historia del mural, y aún menos la del artista que lo había hecho, descubrí la gran facilidad con que se podía leer, se advierte de inmediato la lucha social, que es de hecho lo que le da sentido a la pintura misma.

Rivera reconoció en la década de los 30's que el arte tenía que dejar de ser bello sólo por serlo y tenía que comenzar a causar conmoción, que el artista mismo tuviera más libertades de expresar sus ideales, tenía que ser bello para encantar,²⁷ y para que eso pasara tenían los murales que ser cercanos a las realidades de las personas.²⁸

La vida y obra de Rivera siempre estuvieron llenas de política, de anhelos personales que tenían que ser llevados a cabo, quizá por eso se aferró a terminar su mural en Radio City a pesar de las advertencias de los Rockefeller, pues era un compromiso más que con los mecenas con él mismo. En ese sentido los artistas, escritores y otros, son en su persona reflejo de la época que viven, quizá por eso el mismo Rivera fue tan contradictorio y polémico, como escribiera Anita Brenner: *Diego Rivera [...] un hombre mitómano, polémico, exhibicionista, culto y cosmopolita, heterodoxo y profundo en su arte y sus ideales.*²⁹

Por medio de “*El hombre controlador del universo*” me pude acercar no solo a un artista sino a una época de convulsión social, no sólo en México sino en Estados Unidos, una época de contrastes sociales se podían encontrar en muchos lugares y que sin embargo no todos querían ver.

27 Op Cit, Kant, p. 17.

28 Op Cit, Azuela de la Cueva, p. 242.

29 Sánchez Hernández, Américo (coord.), *Anita Brenner visión de una época*, Madrid, Editorial RM, 2006, p. 69.

Bibliografía

- Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y poder Renacimiento artístico y revolución social, México 1910-1945*, El Colegio de Michoacán y Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Rivera, Diego, O 'Gorman, Juan. *Sobre la encáustica y el fresco*, El Colegio Nacional, México, 1993.
- Rivera, Diego. *Mi arte mi vida*, Editorial Herrero S.A., México, 1993.
- Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime, fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Grupo Editorial Tomo, México, 2004, 172 pp.
- González, María Ángeles (coord.), *Diego Rivera, arte y revolución*, INBA y Landucci Editores, México, 1990.
- Suarez, Orlando S. *Inventario del muralismo mexicano*, UNAM, México, 1972.
- Tibol, Raquel (comp), *Diego Rivera. Arte y política*, Grijalbo, México, 1979.
- Sánchez Hernández, Américo (coord.), *Anita Brenner visión de una época*, Madrid, Editorial RM, 2006.
- Enciclopedia Temática Quillet, Tomo XI.
- El mural y sus fragmentos los obtuve de la siguiente página consultada el día 1 de diciembre de 2014: <http://bit.ly/1Ay5VAF>

OPORTUNIDADES

Fabrizio Ezequiel Castro

*Licenciado en Ciencias Políticas por la
Universidad de Buenos Aires.
Ex-estudiante de intercambio por el
programa JIMA en la Universidad
Autónoma de Aguascalientes.
Actualmente cursa la maestría en
Ciencias Políticas de la Universidad
Nacional de San Martín,
en Buenos Aires, Argentina.*

Habíamos finalizado. Se arrellana contra la cama. Mira dubitativamente al techo de la habitación de mi pequeño apartamento semi-amueblado de la ciudad de Buenos Aires. Suspira. Algo le molesta. Nota que no la quiero. Me acuesto a su lado dándole la espalda. Estoy aburrido. No la conozco mucho. No sé de qué hablarle, ni me interesa. Imagino que es otra. Tengo espasmos de desagrado hacia su figura. Ella acepta una pitada de mi cigarrillo. Empieza a hablar.

- ¿Porque no venís acá conmigo? Quiero besarte.
- Está bien así.
- No te entiendo, te alejás, pero estás acostado conmigo.
- Es que estoy bien así, no seas caprichosa.
- Te puedo decir algo... - dijo mientras me devolvía el cigarrillo.

- Sí, claro.
- Yo no entiendo por qué no te das una oportunidad.
- Creo que ya fui lo suficientemente claro.

Me salgo de la cama. Me siento en el sillón. Prendo otro cigarrillo. Aspiro un par de veces el cilindro de nicotina. Me relaja. Maldito vicio, pienso. Tengo una extraña mezcla de intolerancia y lástima por ella.

- Es sencillo, no puedo.
- Es estúpido que alguien diga eso, todos quieren darse una nueva oportunidad. Todos desean empezar de nuevo. No le des a ella una entidad que ya no tiene.
- Tal vez no tengo ganas.
- A eso me refiero, hagamos el esfuerzo, hazelo conmigo. Yo también lo necesito.

Me paro, enfurecido.

- A eso voy. Justamente a eso. Ese es el punto. Esa es la clave. Cuando el amor surge de una necesidad todo termina saliendo para el carajo ¿Me entendés? Vos me planteás esto justamente porque soy UNO. Uno cualquiera que apareció. Vos querés amar y no importa demasiado a quien. ¿Y sabes qué?, es al revés. Aparece un tipo y después se lo ama.

- Yo solo quiero amar, sí. Y vos podrías ser uno de ellos. Habría otros, pero ¿Qué importa? Siempre hay otros. Hoy sos vos – Se sienta en la cama, desnuda.
- A mí me aman siempre o no me aman.
- ¿Sos tonto? Esperá sentado entonces. – Me acerca, irónicamente, una silla – -A ver ahí tenés, que se siente alguna que te ame para siempre. Así te va a quedar la silla. Vacía.
- A ver, acomodemos el pensamiento. Vos me querés amar, o sea, forzar a amarme...
- Yo quiero amar. Estoy cansada de estar sola. Y creo que vos podés ser uno de ellos.
- ¿Uno de quiénes?
- De los que aceptaría que me amen.
- Ves, no es así. A ver, te voy a ser sincero: no quiero una oportunidad con VOS, porque en el fondo no me satisfaces del todo. Y deberías saberlo, nunca uno se predispone al amor. El amor brota, surge espontáneamente. El amor, en un principio, nace como un flechazo y luego, muy luego, deriva en una calma cotidiana igual de dichosa que la primera emoción.
- Sos una mierda.
- ¿Por qué? ¿Por ser sincero?
- No solo por eso, sino por decírmelo cuando estoy desnuda.

Pequeño silencio. Miro por la ventana. Suspiro. Enciendo otro cigarrillo más.



Debo dejarlo urgente, pienso.

- Me gustás desnuda.
- ¿En serio?
- Sí, sos nacarada.
- Gracias. – Se tapa con la sabana. Se queda unos minutos en silencio. Parece reflexionar y lanza –
- Me usas.
- ¿Cómo?
- Que me usas. Solo estoy acá para que olvides. Soy nada en tu historia. Eso es usarme. Yo recordaré esta noche y para vos sólo fui olvido. Olvido de no sé quién.
- Siempre se es olvido.
- No me vengas con idioteces.
- Nadie te ató a un palo para que vengas. No quiero usarte y no te estoy usando. Solo me gusta tu cuerpo desnudo, acostarme con vos. Lo lamento, no puedo amarte. No me sale.
- No te sale porque no querés que te salga.
- No rodemos sobre lo mismo- Me acerco a la cama. Arrimo mi boca a la suya – Tenés un hermoso cuerpo de mármol. Dejame tocarlo.
- Soy tuya.

Las sabanas flamean por la acción corporal. Se pegan a las pieles y dibujan el contorno mágico de dos cuerpos jóvenes. Una conjunción de olvidos. Ella olvidando que él no la quiere. El olvidando a otra.

Necesitan ambos el calor de una mano que pasee por la curva de sus espinas dorsales. Que baje con suavidad y soltura.

En algún punto me doy, nos damos, lástima. Ninguno de los dos quiere realmente lo que está pasando. No es fruto de la satisfacción sino de la carencia.

- No te voy a ver nunca más ¿no?
- No sé, puede que nos crucemos alguna vez. ¿Por qué me preguntás todo esto, no fui claro cuando arreglamos este encuentro?
- Sí, pero ahora, cuando disfruto tanto de este momento pienso por qué no podría repetirse. Por qué no podría suceder más seguido... por qué te negás. Ah, pero ya me dijiste, no te gusto lo suficiente.
- No, perdóname.
- Tal vez no debería haber venido. Me voy. – Se para y comienza a vestirse.
- No, quedate. Sos más linda desnuda que vestida. Eso pasa poco.
- ¿Para qué? Para que me mires en bolas como un baboso pero a la vez me digas que no te gusto lo suficiente. Confundís con cada palabra.
- La noche no ha terminado, hay mucho alivio todavía para intercambiar.

Se para, furiosa.

- No te das cuenta. Cada vez que me haces el amor y me tocas y me besas y



me acaricias yo me enamoro. ¿No te das cuenta de eso?

- Eso es mentira y lo sabes. Mañana se te pasa. Por supuesto que yo también me enamoro pero sé que es efímero, circunstancial.
- ¿Y cómo carajo puedes saber eso?
- No me grites. Lo sé, no me preguntes cómo pero lo sé. Ahora sentate y quedate conmigo. Sólo esta noche. Por favor.
- Yo quiero ésta y todas las noches.
- Quedate hoy y después vemos. Pero quedate. – Otro cigarrillo.
- ¿No fumás demasiado?
- ¿Quién te dijo que hay que ser sano?
- Nene. A veces sos un príncipe pero a veces sos tan imbécil.
- Y vos una vulgar mal hablada.
- Es horrible lo que me pasa, siento unas ganas de decirte un montón de cosas hermosas y no puedo por miedo a que te asustes. Pero lo voy a intentar: ahora, en este instante, en este segundo, veo tu cuerpo liso y el tamaño de tu espalda, veo tu forma de hablar y fumar y tus chistes. Y te quiero – Llorra. Se sigue vistiendo, apunta para la salida.
- No. Quedate. Te quiero.
- Mentís. Yo lo sé. – Se seca las lágrimas. – Pero ahora qué importa. Qué otra alternativa tengo. Dame un beso. Nos quedan tres horas juntos. El tiempo puede ser infinito.
- Gracias por quedarte. Hoy te quiero.

La ciencia

El pensamiento científico podría detectar el punto exacto en el que me dejaste de querer, le dije. No hay proceso. Hay big bang. Es igual a resolver un ejercicio de matemáticas: como un fugaz instante a partir del cual entiendo todo el problema. ABCD y no A---B---C---D. El primer conjunto de letras que acabo de escribir es el funcionamiento real de nuestro interior y el segundo la descomposición analítica que hacemos para explicarlo. ABCD son los componentes inconexos de relaciones que ya están en nosotros, desenlazados. Algo sucede, todavía no lo sabemos con precisión, para que la idea o el sentimiento aparezcan unificados, palpables en la conciencia y ésta pueda expresarse. Lo demás es pura y mediocre didáctica. Y no me vengas con que: A (te quiero) ----B (no sé si te quiero) --- C (no te quiero) D --- (quiero a otro). Esa es tu excusa. Tu manipulación.

Es más. Me dejaste de querer el día 12 de mayo del año 2014, a las 16:45 de la tarde. Lo sé, porque estaba con vos. Lo dejé registrado. Por ese entonces, ya estudiaba el tema. En cierto modo fue un privilegio. Por casualidad científica o mera suerte intelectual, presencié la explosión originaria. Fue un espasmo rápido, una mirada de segundos. Luego sonreíste. Me tomaste de la mano. Tomaste el café. Y no paraste de mentir.

¿Que lo desató? La ciencia nos obliga al principio de causalidad. Algo tuvo



que haberlo desatado. ¿Fue algo que dije? ¿Algo que hice? ¿Algo que vos hiciste? ¿Te cambió la composición celular? ¿Me volví más feo por un instante, acaso insoportablemente horrible? ¿El amor tiene una composición matemática parabólica, donde luego del pico máximo solo se puede bajar con tendencia al cero? ¿Se ama como la caída libre física? Todo esto deberías pensarlo. No vaya a ser que te suceda de nuevo. Por el poco aprecio que aún perdura en mí hacia vos, bien te deseo no presenciar ese instante de muerte. De fin del mundo.

A partir de ese momento inicial, constitutivo y para mí enteramente traumático dejaste de prestarme atención. Si seguiste nuestro noviazgo fue por pura inercia o por defección psicológica. Quizás por problemas no resueltos de la infancia. Ese ya es tu problema. Trátalo con tu terapeuta. Pero déjame decirte que la terapia no tiene nada de científico. Es cabalismo de la palabra. Poder confesional secularizado.

Dejame decirte algo más. Siempre me pregunté si podía darse el efecto inverso. ¿Cómo sucede, cuando y de qué forma, el desamor en el amor? ¿Cómo se vuelca el uno en el otro? Tengo una hipótesis. Revisando mis notas, encontré que el día 28 de octubre del año 2013 a las 12:25 del mediodía me levantaste la vista y abriste los ojos por encima de su medialuna normal. Alzaste la cabeza, como si te dieras cuenta de algo, de una revelación que asomaba en tu interior. Una perspectiva de la que no

te habías percatado y ahora afloraba consciente, permanente, ineluctable. ¿Habrá sido ese momento? ¿Lo recordás? ¿Qué? ¿Qué no tenés idea?

Deberías pensarte mejor. Porque acabas de hacer el mismo gesto. Me querés... sí. Me querés. Esperá. Dejame tomar nota. Esto es interesantísimo. Yo creía, tenía la hipótesis, de que solo hay un big bang. Pensaba que... Pensaba que no se puede volver a querer a la misma persona.

Porque yo... Por la forma gráfica de mi conciencia infinitesimal, por el egoísmo de la citosina, por la configuración de mi mitocondria celular, por este café, por el poco deseo sexual que me produce tu rostro, por el asco que me dieron tus traiciones...

Yo no te voy a querer nunca más.

TOÑITA LA DEL 18

Oswaldo Ramírez
González

Caminante altiva por los jardines de
Versalles.

Algunos te culpan del enojo de los
franceses.

Yo, en cambio, te condeno al delirio de
mis sueños.

Tu imagen entró a mí gracias a Vigée Le
Brun y a La Marsellesa guillotinant de
Clío.

Consorte de la indiferencia, *L'autre-
chienne* de París.

Bella, radiante, déspota y frívola divina,
cual joya promiscua de Cassanova y Luis
XVI.

Perdición fortuita de un reino y una era.

Druida

Horizonte Histórico

Año 6, Número 11, Enero-Junio 2015
se terminó de imprimir en el mes de Noviembre 2015,
en el Departamento de Procesos Gráficos
de la Dirección General de Infraestructura Universitaria,
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes
con un tiraje de 1000 ejemplares.
El cuidado de la edición estuvo a cargo
de Daniela Itzel Domínguez Tavares
y el Comité Editorial de la revista.

Fe de erratas:

En el número anterior, Julio-Diciembre 2014, página 46, en los datos del autor dice: “*Universidad Autónoma de Guadalajara*”, debe decir: “*Universidad de Guadalajara*”.