



Artículo: Acevedo, Esther. Hacia otra historia del arte en México. De la estructura colonial a la exigencia nacional (1780-1860), México: Consejo Nacional para la Cultura y el Arte/Arte e Imagen, 2001

Autor(es): Plasencia de la Parra, Enrique

Revista: Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

Número: 65

Año: 2002

ISSN edición impresa: 0187-182X

ISSN de pdf: [en trámite]

Forma sugerida de citar: Plasencia de la Parra, Enrique. "Acevedo, Esther. Hacia otra historia del arte en México. De la estructura colonial a la exigencia nacional (1780-1860), México: Consejo Nacional para la Cultura y el Arte/Arte e Imagen, 2001" Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 65 (2002): p. 37-40. Edición digital en PDF, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2018, Disponible en Repositorio Institucional Históricas UNAM <http://hdl.handle.net/20.500.12525/3655>

D.R. © 2018. Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México

Entidad editora: Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Nacional Autónoma de México

Correo electrónico: departamento.editorial@historicas.unam.mx

"Excepto donde se indique lo contrario, esta obra está bajo una licencia Creative Commons (Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional, CC BY-NC-SA Internacional, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es/>)"



Para usos con otros fines se requiere autorización expresa de la institución: departamento.editorial@historicas.unam.mx

Con la licencia CC-BY-NC-SA usted es libre de:

- **Compartir:** copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- **Adaptar:** remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- **Atribución:** debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
 - **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
 - **Compartir igual:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.
-



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



REPOSITORIO
INSTITUCIONAL
HISTÓRICAS
UNAM

más populosos y prósperos estados de la Unión Americana. No son necesariamente falseamientos fácticos éstos, aunque sí versiones cargadas de un cierto romanticismo.

Puesto ya a idealizar la "aventura catalana del noroeste", nuestro autor afirma que esos hombres, a los que, según él, hermana-ba la lengua, formaron en aquellas latitudes una especie de "cofradía espiritual" que aten-uaba las diferencias sociales o jerárquicas que sin duda había entre ellos. Y he de decir que en la lógica de la interpretación adoptada por el autor, más importante le re-sultaba a él mantener incólume su visión un tanto idílica que tratar de explicar, por ejem-plo, las desavenencias irreductibles que se dieron entre los religiosos y los militares; en-tre, pongamos por caso, el mallorquín Serra, que hablaba el catalán y que se con-gratulaba cuando encontraba a alguien con quien pudiera hablar en esa lengua, y Fages, el de Guissona, que también tenía el cata-lán como lengua madre. Los catalanes de la obra historiográfica de Josep Soler tenían que funcionar en armonía para que la suya fuera una obra colectiva, casi diríamos una obra nacional.

Agregaré a todo esto que, con sus estu-dios, nuestro autor quiso también reparar otra suerte de injusticia: la de la ignorancia, la del olvido. Hablando de Pedro Albèrni dice: "alcanzó la fama de hombre notable, y quienes menos sabíamos de ello

éramos sus propios connacionales". Quizás en esta exclamación podamos ver, sinteti-zada, la motivación profunda del historia-dor Josep Soler, un catalán que escribió sobre catalanes, primordialmente para ca-talanes y en catalán.

Estoy por terminar y no quisiera dejar la impresión de que he tratado de insinuar aquí que el catalanismo manifiesto de nuestro autor sesga su obra y la demerita. En realidad, yo considero que ese senti-miento le sirvió a él de acicate y lo prove-yó de una validísima justificación para aplicarse a la investigación y para publicar los resultados de ella. El catalanismo de Josep Soler era, creo yo, irrenunciable, y cierto es que, en el terreno de la investiga-ción histórica, no lo llevó a falsear los da-tos de origen documental para ajustarlos a algún esquema de interpretación preconce-bido, sino que sólo lo proveyó de una plata-forma de observación, que él en ningún momento trató de ocultar o disimular. To-dos los seres humanos, historiadores o no, funcionamos indefectiblemente dentro de la urdimbre de nuestros sentimientos de iden-tidad colectiva. De esos sentimientos no podemos despojarnos ni cuando escribimos un libro de historia ni cuando lo leemos. Si alguien pudiera convencernos de que está por encima de estas sensibilidades huma-nas pienso yo que habría que concederle el derecho de arrojar la primera piedra. □

Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructura colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Conaculta/Arte e Imagen, 2001.

Enrique Plasencia de la Parra

Tradicionalmente pensamos en el museo como un lugar donde se exhiben obras de arte, con diferentes salas para presentarlas por su estilística, corrientes, temáticas, et-cétera. Poco pensamos en el porqué de esos

ordenamientos y menos aun en las ausen-cias, en lo que quedó embodegado. Así como los museógrafos presentan una se-rie de objetos artísticos, los historiadores escribimos —o así lo creemos— de forma

organizada, cronológica o temáticamente. Pero también dejamos embodegados acontecimientos, soslayamos documentos, presentamos argumentaciones incompletas, en fin, tratamos de ocultar todo aquello que pudiera contradecir nuestras hipótesis. *Hacia otra historia del arte en México. De la estructura colonial a la exigencia nacional (1780-1860)* nos presenta salas olvidadas del museo, saca de la bodega los objetos cubiertos de polvo, cuestiona la museografía de las salas principales, le ofrece al visitante una mirada distinta a la historia del arte en México desde el ocaso de la Colonia a la primera mitad del siglo XIX. Annick Lempérière señala cómo las realizaciones arquitectónicas y urbanísticas republicanas en la ciudad de México fueron inexistentes antes de 1860. Ante la necesidad de transformar los espacios religiosos y políticos del Antiguo Régimen en espacios seculares, republicanos y cívicos, tradicionalmente se ha argumentado la falta de recursos y las luchas internas; sin embargo, la autora añade falta de audacia e imaginación. Como señala Luis Gerardo Morales, el proyecto de José María Luis Mora para dotar a los inmuebles eclesiásticos de funciones civiles no tuvo eco en 1833. En nuestro museo sería una sala importante, grande por su temática pero con obras menudas, bocetos, proyectos de estatuas y monumentos que nunca se realizaron. Las fiestas del 16 de septiembre con su arquitectura efímera y la apropiación cívica del espacio de la Alameda fueron la excepción. Igualmente efímeras eran las palabras dichas en los discursos alusivos. Los oradores convertían la ocasión en una disputa por la paternidad de la nación. Para los conservadores, la debía tener Agustín de Iturbide; para los liberales, Miguel Hidalgo. Por ello, cuadros como "La patria liberada por Hidalgo e Iturbide", que aparece en la portada del libro que hoy nos reúne, sería poco usual, como señala Esther Acevedo, pues el panteón heroico estaba muy lejos

de haberse definido. De cualquier forma no hay que olvidar que sí existió un intento, aunque efímero, por unir las hazañas de ambos héroes y sus movimientos, el de Dolores con el de Iguala. El cuadro ya señalado formó parte de esta corriente unificadora. Simbólicamente era el término ideal para esta disputa. De ahí el acierto de elegirlo como portada, pues su sola presencia cuestiona el maniqueísmo de la historia oficial a la vez que muestra el poder de las imágenes, y el porqué algunas de ellas trataban de ser ocultadas; de nuevo vemos lo útil que resultan las bodegas.

De regreso al ambiente político del XIX, con el desastroso resultado de la guerra de 1847 contra Estados Unidos, los conservadores veían con creciente y amarga nostalgia la época gloriosa de la consumación de la independencia por Iturbide, quien a diferencia de Hidalgo, logró la independencia con una mínima violencia y bajo signos alentadores de reconciliación; una nación llena de buenos augurios, y no una patria despeñándose, con cuerno de la abundancia incluido. De un pueblo liberado pasábamos a ser un pueblo dominado nuevamente, en peligro de perecer. Fausto Ramírez nos muestra cómo la pintura académica de tema bíblico tenía conscientemente un pie bien puesto en la realidad. El cautiverio de los hebreos era uno de esos temas y la referencia al estado de postración del país es evidente. También lo sería el mensaje que daba un hábito de esperanza: las desgracias no las sufría cualquier pueblo, sino el pueblo elegido. Eran pruebas que nos ponía el Todopoderoso. La predestinación era parte fundamental del guadalupanismo, pues la virgen morena, como nos recuerda Jaime Cuadriello, se decía con frecuencia que "nada hizo igual con ninguna otra nación". No olvidemos que ese mismo tema bíblico del cautiverio fue usado por un joven compositor, Giuseppe Verdi, quien al estrenar su ópera *Nabucco* no podía creer la magnitud de su éxito, el público deliraba, iden-

tificado por completo con el pueblo cautivo: Verdi se convertía en el símbolo del nacionalismo italiano. Fausto Ramírez también menciona otros temas bíblicos asociados a rivalidades familiares, como el de Caín y Abel. En el discurso político de la época se hacía constante referencia a olvidar las luchas fratricidas.

La representación escultórica y pictórica de los héroes estuvo influida por los cánones de la academia, como nos dice Stacie Widdifield y Eloísa Uribe. Pero también por las descripciones de la *Historia antigua de México*, que buscaba equiparar las culturas prehispánicas con las de la antigua Grecia y Roma. Así aparecen Cuauhtémoc y Moctezumas aclavijados, reflejando nobleza y fuerza física. El clasicismo no tenía una finalidad puramente estética, pues se adecuaba al propósito de construir un pasado idealizado que reafirmase la identidad del país, ya sin las ataduras peninsulares.

Seguimos recorriendo nuestro imaginario museo. Una sala poco iluminada, hasta medio escondida, donde vemos escenas de la vida doméstica. Angélica Velázquez nos muestra los cuadros costumbristas de dos pintoras mexicanas del XIX; a las mujeres no se les permitía ser alumnas regulares de la Academia de San Carlos, pero sí exponer en algunas ocasiones, casi siempre en su calidad de señoritas, pues su oportunidad terminaba cuando se casaban. El valor de los cuadros estriba en la capacidad que tuvieron las hermanas Sanromán para la composición, de forma que las escenas de su vida doméstica fueron hechas desde su punto de vista, lo cual nos permite atisbar su mundo. El creciente interés en la historia de la vida privada y en los estudios de género seguramente hubiera llevado estas obras a una sala mejor iluminada y menos escondida.

La fotografía, por estar en la frontera entre arte, técnica, actividad comercial y profesión, también ocupa una sala aislada en el museo. Rosa Casanova nos muestra cómo la foto de paisajes o ruinas arqueoló-

gicas tuvo mayor mercado en el extranjero, mientras que el retrato fue mejor aceptado en el mercado interno. La sociedad mexicana difícilmente aceptaba la representación realista que daba la fotografía, de ahí que los negocios que hacían retratos tuvieran toda una escenografía para dignificar o engrandecer a la persona retratada. Lo mismo sucedió con la fotografía de los tipos populares que la literatura costumbrista, de mano con la litografía, había descrito y estereotipado, resaltando aspectos graciosos de los personajes, mientras que la fotografía los presentaba con toda su miseria y suciedad. La presentación de tipos populares tanto en litografía como en pintura tuvieron un gran éxito, y, como dice Widdifield, ofrecían una buena dosis de exotismo que era muy apreciado tanto en el país como en el extranjero; "el mestizo de la ciudad —señala Esther Acevedo— aparecía mitificado, como un tipo curioso, y el campesino y el indígena se exhibían como presencias típicas, no como sujetos de acción". Estas imágenes tuvieron tal poderío, que aun cuando el pulque se transportaba ya por ferrocarril se seguía reproduciendo e imaginando al vendedor de pulque llevándolo a pie y en recipientes de cuero.

Como la fotografía lo será en el XX, en el siglo XIX la litografía será el medio por el cual la sociedad exija a la prensa ver imágenes de todo: batallas, retratos de personajes, modas, novedades científicas, etcétera. Álbumes como *México y sus alrededores* pretendían mostrar la riqueza del país, en particular de su capital. Mientras que el extranjero buscaba en esas imágenes lo exótico, el observador mexicano buscaba los indicios del progreso y la civilización del país. Los viajeros, con el ideal romántico de la contemplación del paisaje, contribuyeron a conformar —dice Widdifield— una "geografía simbólica de la nación", sobre todo con las imágenes del valle de México, rodeado de montañas, que constituían un límite natural entre lo rural y lo urbano.

Terminando el recorrido por nuestro imaginario museo, sólo nos queda inspeccionar en la bodega. Como el museo es grande, pues lleva a cuestras la historia del arte desde fines del XVIII hasta mediados del XIX, hay que creer que lo guardado quedó ahí de manera intencional y no por falta de espacio. En 1824, cuando España había repudiado el Plan de Iguala, cuando amenazaba con la reconquista desde el fuerte de San Juan de Ulúa, el pasado colonial fue cuestionado de manera más severa. Fue entonces que la estatua ecuestre de Carlos IV, El Caballito, fue embodegado. Era el símbolo más evidente del poder centralizador de los Borbón, en el corazón mismo de una nación que estrenaba constitución republicana y, por si fuera poco, federalista.

Aunque los criollos querían mostrar al mundo que el pasado prehispánico era digno de admiración, no supieron qué hacer con la Coatlicue, la diosa mexica de la tierra, con su falda de serpientes y corazones sangrantes. Esa imagen iba en contra de lo que se consideraba moderno y civilizado, e incluso abonaba al argumento de una cultura sanguinaria que los españoles habían "salvado" de la idolatría. Por ello la Coatlicue no sólo fue encerrada, sino ente-

rrada y olvidada. He insistido en estas dos obras y su destino de estar entre telarañas, por un buen tiempo, ya que varios de los autores se refieren a ello. Y ésta es una de las mejores virtudes de este libro, difícil de lograr en una obra colectiva: la capacidad de complementar múltiples miradas sobre una obra de arte, sus posibles significaciones, los motivos de sus autores, el impacto que tuvo, etcétera. El libro es, finalmente, como un museo sujeto a infinidad de miradas, las de los autores sobre las obras, las de los lectores sobre las propias imágenes —estupendamente reproducidas por cierto—, y los discursos acerca de las mismas. Pero el visitante está lejos de salir como aquel que visitó el Museo Nacional en 1827: "Los que lo visitan salen con la misma ignorancia que cuando entraron en él, pues ni las obras de la antigüedad tienen explicaciones, ni allí hay alguien inteligente a quien preguntarle". Al contrario, en el libro encontramos respuestas inteligentes y variadas que nos ponen a pensar en las imágenes vistas, y en el movimiento que sigue la historia del arte mexicano. Mi invitación a todos a pagar la entrada —comprar el libro— a este museo, asegurándoles que no se sentirán defraudados. □

