



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas
División de Estudios de Posgrado

002.61
2
201
MAY 21 1995

CULTURAS REGIONALES Y ARTES PLÁSTICAS EN MÉXICO DEL "ARTE PROVINCIANO" A LA PLÁSTICA REGIONAL

TESIS PROFESIONAL
Para optar por el grado de
MAESTRO EN ARTES VISUALES
(orientación en pintura)
que presenta:
ALBERTO ARGÜELLO GRUNSTEIN

México, D.F. 1995

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Para Sebastián, Pablo
y Rosa María**

Mis agradecimientos a:

Armando Torres Michúa

José de Santiago
Carlos Blas Galindo
Arturo de la Serna
Antonio Salazar

Luis Rius Caso
Eréndira Meléndez
Xochiquetzal Ruíz

Miguel Angel Espinoza
Claudia E. Lovera

"Cada zona, pese a tomar prestadas ideas de otras poblaciones, podía variar y reinterpretar ideas y costumbres hasta sacar de ellas aspectos completamente nuevos".

Chester G. Star

INDICE GENERAL

<i>Presentación</i>	4
<i>Introducción</i>	5
<i>Una aproximación desde la sociología del arte</i>	9
I. ANTECEDENTES: SEGREGACION GEOGRAFICA, SOCIAL Y CULTURAL	
1. La "provincia", un concepto y su historia	21
2. La "provincianización" de la cultura y el arte en México	29
3. La plástica decimonónica en el interior del país	38
4. La construcción de la "cultura nacional"	46
5. Expansión de la plástica del centro y las respuestas (y propuestas) locales	52
II. PROPUESTA DE CONCEPTUALIZACION: DE LA PROVINCIA A LA REGION	
1. Fronteras internas, reales y simbólicas	59
2. Culturas regionales	65
3. Producción plástica regional y gentilicia	71
4. Artistas plásticos: arraigo y dispersión	80
Conclusiones	85
<i>Notas</i>	89
<i>Bibliografía</i>	98
<i>Hemerografía</i>	100
<i>Diccionarios</i>	100
<i>Folletos</i>	101
<i>Láminas</i>	102
<i>Índice de láminas</i>	134

PRESENTACIÓN

Cuando iniciamos la investigación sobre el tema de la pintura fuera de la ciudad de México consideramos necesario tener una idea, aunque fuese aproximada, de algunos casos concretos donde se expresara la práctica artística del interior del país.

Abordamos entonces una indagación preliminar de los casos de Guerrero, Oaxaca y Michoacán, con la intención de examinar algunas partes componentes de nuestro objeto de estudio y precisamente ahí donde no existe una tradición tan claramente formada como en otros casos del altiplano.

El avance en esa dirección nos permitió ir descubriendo una valiosa información donde comenzaron a sobresalir paralelismos, similitudes y regularidades en los procesos culturales locales, hecho que nos condujo a pensar en lo indispensable que era construir una perspectiva general, exploratoria en varios sentidos, en la que pudieran encajar de alguna manera los demás casos a estudiar.

La necesidad de esta visión de conjunto sobrevino también al detectar que es una constante encontrar referencias que describen a casi todo producto cultural del interior del país como "provinciano" o del "arte provinciano", lo cual nos condujo, por su parte, a indagar el origen de esta actitud despectiva que coloca en *tabula rasa* todo lo que, en cultura, no se hace en la ciudad de México.

Sobre el tema en cuestión, también descubrimos que existe información muy dispersa (o escasa, si de artes plásticas se trata), motivo por el cual nos pareció aún más necesario reunir en un solo trabajo aquella información que nos abriera el panorama de lo que implica estudiar los aspectos de cultura por regiones desde una perspectiva sociológica desprejuiciada.

Por estas razones no debe verse el presente trabajo como un fallido intento por estudiar la plástica regional analizando todos los casos, todos los artistas y sus obras, sino como una guía de acceso a futuros trabajos sobre la práctica artística en el interior del país; una explicación amplia de la manera en que se conformó histórica y culturalmente aquello que se denomina "la provincia" y la manera en que, poco a poco, podemos transitar hacia una conceptualización que nos haga ver de otra forma las creaciones culturales que se producen fuera de la metrópoli.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se realizó con la finalidad de abrir un espacio para el estudio de la práctica artística que se efectúa fuera de la ciudad de México.

Es importante señalar este referente geográfico pues de ordinario los estudios históricos sobre el arte en México se concretan al seguimiento y análisis de sus grandes etapas, transformaciones, movimientos artísticos y creadores individuales que, desde la ciudad capital, le han conferido a la plástica mexicana su perfil internacional.

Razones históricas de gran peso, que más adelante trataremos, explican el hecho de que esto haya sucedido así, pero ello no nos exime de la necesidad de estudiar un sinnúmero de procesos culturales, artistas y obras que se han producido y aún se producen en las más diversas regiones del país.

Los prejuicios que pesan sobre este tipo de procesos y producción artística, comúnmente se han extendido a aquellos analistas que de una u otra manera han trabajado el tema o se han acercado a él; se ha dicho, en ocasiones, que como tema marginal consume la atención de investigadores marginales.

Sentencias como ésta no nos inquietan ni nos arredran. Al contrario, no hay nada más interesante para un investigador que abordar temas poco estudiados o desvalorizados, para estructurarlos o armarlos como *problema de investigación*.

Una vez concebido como problema de investigación el tema enunciado, nuestra segunda preocupación fue la de intentar un abordaje desde la sociología del arte y ello no por capricho, sino por una necesidad personal de enlazar nuestra formación inicial con el posterior estudio de las artes visuales.

Tan vasta como es la teoría sociológica, así también se manifiesta aquella vertiente que se ha ocupado del estudio de la producción cultural y artística, por ello un primer apartado de nuestro trabajo lo dedicamos a efectuar una rápida revisión documental que nos condujo a definir la manera en que abordaremos nuestro objeto de estudio.

Depuramos aquí los elementos históricos y los recursos teóricos y metodológicos que consideramos útiles para el tipo de análisis que nos propusimos: proporcionar un instrumento sociológico de interpretación que indique los elementos de valoración artística y socio cultural que conduzcan a identificar las características probables de una plástica regional, su vinculación con la cultura regional, los contactos e intercambios que éstas sostienen con la cultura nacional e internacional y las prácticas artísticas derivadas que han generado una vasta producción plástica que ha sido validada o invalidada como opción dentro de la plástica nacional.

Para arribar a esta meta hemos dado quizás un largo rodeo, pero ello nos permitirá comprender el origen de los prejuicios que estigmatizan los productos culturales del interior del país.

Con el propósito de avanzar en esta dirección, concebimos la presente exposición en dos grandes secciones. En la primera se abordan con amplitud los antecedentes del problema que estamos investigando y la segunda está dedicada a analizar y precisar los conceptos que nos serán útiles para enfocar nuestro objeto de estudio.

Así pues, la palabra provincia, que a final de cuentas fue la que dio origen a nuestra reflexión sobre ese arte desligitimado, es vista en su trayectoria histórica en el primer apartado.

Ahí se señala el origen de su aplicación en México y las prácticas culturales que le dieron sentido a su discurso jerarquizador respecto a un centro rector.

En el segundo apartado se revisa el proceso de "provincianización" de la cultura y el arte que se produjeron durante la Colonia en el vasto territorio de la Nueva España y la ratificación de este proceso durante el siglo XIX.

En ambos casos la "provincianización" no fue otra cosa que uno de los componentes del esfuerzo de aculturación y segregación geográfica impulsado primero por los colonizadores, y luego por los gobiernos centrales del nuevo país que comenzó a consolidarse hacia 1821.

En el primer momento las artes plásticas están implicadas en el programa iconográfico de la iglesia para mantener vigente el culto entre los colonos y convertir a la población autóctona (siglos XVI y XVII).

En el segundo, ya con la Academia de San Carlos de por medio y en las postrimerías del régimen colonial, se perfilan como vía de expresión del gusto de la fracción criolla emergente y sus anhelos por construir una iconografía propia; proceso que comienza desde mediados del siglo XVIII en continua tensión con el programa iconográfico imperial.

Al triunfo de la Revolución de Independencia y con el cierre de la Academia (durante poco más de dos décadas), se abre un paréntesis que permite el apogeo de diversas escuelas regionales de pintura y centros artísticos donde se construyó, pintó y esculpió con gran conocimiento de la materia. Esto sucede en el interior del país, en tanto que en la capital se empieza a fraguar un nuevo programa iconográfico a debate entre conservadores y liberales.

Las características de la plástica decimonónica en el interior del país y sus artistas más destacados, son tratados en el tercer apartado. Los casos de Puebla, Guadalajara, Guanajuato y Veracruz, entre otros, son revisados someramente para obtener un panorama

general de la plástica que ahí se produjo y que ha sido llamada en general e injustamente: popular, ingenua o espontánea.

En la cuarta parte, de la misma sección, se desarrolla el argumento de que los gobiernos emanados de la Revolución Mexicana emprendieron una *reconquista espiritual* del país, paralela a la política destinada a controlarlo desde la ciudad de México.

Ya en los años veinte, con una estructura institucional más o menos sólida, el Estado mexicano se propone combatir y controlar toda fuerza autonomista o centrífuga que se diera en el territorio nacional.

En este momento la producción plástica hecha por encargo del Estado, particularmente el muralismo, reeditó en su esencia el perfil de un programa iconográfico al servicio de una causa institucional; en ese momento la "buena nueva" a difundir fue la *cultura e ideología del régimen revolucionario*.

En esos primeros años, cuando José Vasconcelos encabezaba el Ministerio de Educación, si bien existe preocupación porque el nuevo programa iconográfico se nutra con las ideas e ideografías de las culturas regionales, tiene poca penetración en el interior del país.

Lo contrario ocurre a partir del sexenio de Lázaro Cárdenas, cuando se consigue rebasar efectivamente los límites geográficos de la ciudad de México y se extiende y penetra por todo el país el nuevo estilo artístico --el de la Escuela mexicana de pintura--, hecho que se analiza en el quinto apartado.

En el capítulo uno de la segunda sección desmenuzamos los diferentes conceptos de jerarquización geosocial y sus referentes culturales arquetípicos, de manera que aldeanismo, provincianismo, regionalismo e internacionalismo, en sus diversas acepciones y aplicaciones, son revisados de manera crítica hasta desembocar en aquel que nos abre mayores expectativas para avanzar en la investigación.

Una vez que hemos llegado a este punto, se expone en el segundo apartado la viabilidad de aplicar el concepto geosocial de *región*, con su correlato cultural, para desarrollar la fórmula de las *culturas regionales*, cuyo origen y expresión social son explicados históricamente.

Enseguida, establecemos el nexo entre las culturas regionales y el campo artístico para, de ahí, generar los conceptos de *plástica regional* y *gentilicia* que emplearemos como recurso analítico para explicar la obra artística que se produce en el interior del país u obedece a registros ideográficos regionales.

Finalmente se llega a los artistas, momento en el que establecemos algunos perfiles característicos de los tipos de relación de éstos con las culturas regionales y la posibilidad

o imposibilidad que encuentran para desarrollar su proyecto creador en el campo artístico global que, en su dinámica propia, jerarquiza, califica y legitima a los artistas, a sus obras y posturas ideológicas.

UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

De los llamados "padres fundadores" de la historia social del arte, Francis Klingender, Frederick Antal y Arnold Hauser (todos ellos influidos por un marxismo que incipientemente se aproximaba al arte), fue este último quien se ocupó de abrir el campo de estudio de la sociología del arte.

En su vasta investigación sobre el tema(1), aunque no dejó de tocar ningún asunto relativo a la materia, se le critica el hecho de que su despliegue teórico, metodológico y conceptual no se despegaba del enfoque histórico(2).

Sin embargo, la brecha que abrió no se ha cerrado y por el contrario ha sido enriquecida a través de los años por varios estudiosos de las ciencias sociales y teóricos marxistas que han criticado lo escrito por Hauser pero le han reconocido un sitio fundante.

En su comentario sobre la obra de Hauser, y luego de sopesar las críticas que le hicieron Horkheimer, Adorno, Gombrich y otros, Castelnuovo(3) cita a Peter Burke(4) quien le asigna un lugar digno entre los estudiosos del correlato entre arte y sociedad.

Burke, sin desconocer la validez de las críticas hechas a Hauser lo ubica, junto con Antal, como autor de un *enfoque macrosociológico*. En contraste, coloca a Gombrich encabezando el *enfoque microsociológico* que revolucionaría la historia social del arte al darle prioridad a la especificidad de los fenómenos y documentos artísticos.

Recapitulando el panorama descrito, Castelnuovo se adhiere a Burke destacando la valiosa aportación de ambos estudiosos, Hauser y Gombrich, quienes en suma elaboraron dos parámetros de interpretación que lejos de ser excluyentes pueden ser complementarios.

Macro y microsociología del arte

Castelnuovo explica a grandes rasgos el carácter macrosociológico del enfoque de Hauser(5) y el microsociológico de Gombrich(6); para comenzar, enumera los aspectos que le han debatido a la propuesta de Hauser:

- a) Darle respaldo a la teoría del reflejo mediante la hipótesis que sostiene que las relaciones entre las fuerzas sociales y económicas en un determinado momento histórico se reflejan en la visión del mundo de ese mismo momento y que ésta se refleja, a su vez, en la producción artística (precisa Castelnuovo que Antal y Horkheimer no coinciden con esta crítica).

- b) El hecho de privilegiar el momento de la producción sobre la distribución y la recepción.
- c) El carácter idealista en el modo de considerar su objeto de estudio (el arte) como dato fundamentalmente transsocial, transhistórico.
- d) El hecho de operar en la historia a través de unas categorías estilísticas dadas, cuya legitimidad (y su historicidad) no pone en discusión (v. gr.; gótico, manierismo, etc.).
- e) El carácter monolítico atribuido a las distintas épocas. Crítica poco sostenible, precisa Castelnuovo, porque el propio Hauser afirmaba que, por ejemplo, en el Barroco no había un estilo unitario sino tantos estilos como grupos artísticamente productivos. Además, habla de la sincronicidad de las diferentes manifestaciones, como el arte popular y el arte culto, que refutan la idea del monolitismo.
- f) La utilización de categorías esquemáticas e inmutables, como en la sociología de la cultura de Scheler, "para quien todo nominalismo era democrático y todo realismo conceptual aristocrático".

Gombrich, por su parte, con la intención de abrir espacio para su enfoque, endereza duras críticas a Hauser a quien acusa de padecer una parálisis teórica por hallarse atrapado en la "trampa intelectual del materialismo dialéctico" y usar conceptos anticuados y poco sofisticados como el de capitalismo.

En el terreno de la historia social del arte, Gombrich acusa a Hauser de:

- a) Escaso interés por el examen de cada obra en particular en beneficio de construcciones abstractas y generalizadoras.
- b) Postular superficialmente y de manera incontrolable la preferencia de ciertos grupos sociales por determinados estilos.
- c) Caer en el círculo vicioso de atribuir a la visión del mundo de un momento determinado las características fisonómicas de los tipos artísticos que dominaban en ella (por ejemplo la relación: crisis europea del siglo XVI-Manierismo).
- d) Considerar de manera indiferenciada el "campo artístico" de épocas distintas.
- e) Llevar a cabo una rígida sincronía y plantear la hipótesis de una estrecha interdependencia entre los diferentes factores: materiales y espirituales, culturales y económicos.

Gombrich, en cambio, destaca que es preciso conocer las condiciones materiales en las que el arte fue encargado y creado en el pasado y las estructuras institucionales dentro de las que se desarrolla la actividad artística de una época.

Asimismo, da relevancia a "cualquier documento que parezca basarse en la 'especificidad' del campo artístico" por sobre aquellos otros documentos que muestren "las vías de una estrategia de las imágenes entendidas como instrumentos de dominación ideológica".

Por su énfasis en la especificidad de los documentos a recabar, Castelnuovo señala que Gombrich enriqueció la metodología de la historia social del arte. Además, aunque lo critica al ubicarlo como neopositivista no es, contra lo que se supone, partidario de un tipo de análisis que elabore sus teorías con base en un desarrollo autónomo de los fenómenos artísticos.

Esto se corrobora, dice Castelnuovo, al observar su enfoque sobre el problema de los cambios estilísticos: ahí le confiere un papel importante a las formas sociales, los tipos de público y de apoderados.

Por ejemplo, vincula al estilo con la satisfacción de necesidades de un grupo social: en una sociedad tribal podrá imperar una tradición conservadora: mientras que la forma existente sirva a su propio fin no hay necesidad de cambios.

En la hipótesis de Gombrich dos fuerzas principales operan en el mecanismo de cambio (o estabilidad) de los estilos: "el desarrollo tecnológico y la rivalidad social. Esta última se manifiesta en formas particulares de *status symbols*, de ostentaciones que responden a una búsqueda de prestigio, a un orgullo competitivo, y que tienen sus propias convenciones, su propio código".

En síntesis, para Gombrich los cambios estilísticos pueden estudiarse sin dar prioridad, pero sin excluir, los aspectos socioeconómicos.

En lo concerniente al determinismo sociopolítico precisa que "a pesar de que las teorías deterministas hegelianas y marxistas son erróneas, aquí, como en otros campos, se puede conceder que también en las preferencias artísticas los datos pueden estar trucados... y que, ocasionalmente, existen elementos en una situación artística que pueden haber tenido cierta relación con una tensión social y política".

Sociología del arte y teoría sociológica

Entre la macro y la microsociología del arte, ya un poco legendarias, han surgido muchos enfoques que dejando de lado a los historiadores que se proclaman sociólogos, han ahondado en la densidad de la propia teoría sociológica donde, por cierto, tampoco priva un punto de vista monolítico.

Sobre este punto consideramos útil la apretada síntesis que hizo Néstor García Canclini, autor de *La producción simbólica*(7), para explicar la pluralidad de direcciones teóricas en que se divide la sociología y la repercusión que ello tiene en los enfoques y metodologías que se ocupan del estudio del objeto estético.

Según García Canclini, los estudios sociológicos sobre el arte se pueden agrupar en cinco orientaciones:

- "1. La sociología del arte entendida como parte de una '*sociología del espíritu*' o '*sociología de las obras de civilización*'. Entre sus representantes encontramos a Georges Gurtvich, autor de dichas expresiones, Jean Duvignaud y los historiadores de la escuela de Warburg.
- "2. El *empirismo o funcionalismo* (Vytautas Kavolis, Robert Escarpit, Alphons Silbermann).
- "3. El *interaccionismo simbólico*, orientación influida por el funcionalismo pero que rechazó su sobrevaloración de lo cuantitativo y la reducción de los hechos humanos a factores o funciones para analizarlos como '*acción colectiva*' y desarrollar una '*metodología cualitativa*' (Howard S. Becker).
- "4. La sociología *estructural*, que denominamos así porque quienes la practican --sin formar una tendencia homogénea-- coinciden en estudiar la correlación de las estructuras artísticas con las estructuras sociales. Con esta salvedad es posible reunir nombres de extracción teórica diversa: Lucien Goldmann, Pierre Francastel y Pierre Bourdieu. Hay que subrayar que hablamos de sociología estructural y no estructuralista, pues los autores nombrados no trabajan a partir del modelo lingüístico ni son representativos de esta última corriente, aunque hayan mantenido vínculos con ella.
- "5. La sociología *marxista* (Georg Lukács, Boris Arvatov, Antonio Gramsci, Galvano della Volpe, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, etcétera)"

Luego de efectuar este ejercicio de síntesis, García Canclini expone dos aclaraciones que aún son válidas. La primera se refiere a que una clasificación como la presente es muy rígida y esquemática, que no se corresponde al pie de la letra con las opciones teóricas mencionadas: por ejemplo los casos de Goldmann y Bourdieu, en los que predomina el enfoque estructural, han integrado diversos aportes del marxismo sin ningún prejuicio.

En segundo lugar, señala que, visto lo anterior, no existe un marco teórico único, "sólidamente establecido, para el análisis del arte" e incluso la teoría marxista, a la que le confiere un papel protagónico, hubo de enriquecerse con muchos aportes provenientes de las ciencias sociales, la semiótica y el psicoanálisis para permanecer como una orientación válida en "el desarrollo multifacético del saber contemporáneo", después de varias décadas en las que el economicismo caracterizó sus abordajes teóricos acerca del arte y de alguna manera lo desprestigió.

El campo artístico

Como una necesidad sentida en diversos enfoques teóricos que han abordado la práctica artística desde las ciencias sociales, destaca la coincidencia en poner de relieve que *no procede transitar directamente de lo social al arte* (y viceversa), sin caer en errores y tergiversaciones que han tenido como consecuencia el generar diversos tipos de *determinismos*: desde el economicismo hasta el sociologismo, pasando por los determinismos geográfico, político y aún racial.

La necesidad de una mediación (o espacio de mediaciones) entre sociedad y arte aparece de manera notoria con la reducción a lo absurdo que hiciera Sartre al decir que: el marxismo demuestra que Valéry era un intelectual pequeñoburgués, pero no puede explicarnos por qué todos los intelectuales pequeñoburgueses no son Valéry(8).

A partir de cuestionamientos como el anterior se han construido enfoques como el de Pierre Bourdieu, quien se ha ocupado del estudio de este correlato entre arte y sociedad mediante un desarrollo analítico que interrelaciona, como hemos apuntado, diversos aportes sociológicos derivados del pensamiento de Durkheim, Weber, teóricos estructuralistas y marxistas.

El punto de convergencia del enfoque de Bourdieu sobre la cultura lo explica en su ya célebre ensayo *Campo intelectual y proyecto creador*(9), donde propone que para dar objeto

de estudio propio a la sociología de la creación intelectual, debe partirse del hecho de que el autor y la obra que genera se encuentran afectados por el sistema de relaciones específicas en las que se realiza la creación como acto de comunicación.

Ese complejo de relaciones concretas entre obras, individuos e instituciones, constituyen lo que llama *campo intelectual*, que lejos de ser un simple agregado de agentes aislados o un conjunto de adiciones de elementos yuxtapuestos, se integran como una especie de campo magnético regido por líneas de fuerza variables; es decir, que los agentes o sistemas que lo constituyen pueden ser concebidos también como fuerzas que por su mismo peso y potencia se oponen, se agregan o contraponen, confiriéndole al campo su estructura específica en un momento determinado.

Transfiriendo la definición de campo intelectual al de *campo artístico*, como lo plantea Castelnovo(10), desbrozamos el camino para subrayar que el enfoque sociológico no se limita a analizar directamente el significado cultural de la obra aislada sino en relación a ese campo de fuerzas específico que, desde luego, no es independiente o ajeno a la sociedad global que lo contiene.

Siguiendo a Bourdieu y a Castelnovo, debemos situar al autor, junto con su obra, en este sistema de relaciones integrado por las personas, grupos sociales e instituciones "específica y duraderamente"(11) relacionados con la producción, difusión y manipulación de la obra artística: el público, *marchands*, críticos, censores, museos, galerías, escuelas de arte, editores de publicaciones especializadas y otras instancias afines.

Bourdieu analiza particularmente el campo intelectual de Occidente y señala su proceso histórico de *autonomización relativa* con respecto a la sociedad global; proceso que, como veremos después, se extiende con mayor o menor éxito a todos los puntos geográficos conectados con dicha cultura.

Néstor García Canclini(12), estudioso de Bourdieu, resume así el planteamiento del sociólogo francés:

"La autonomización metodológica, que trata al campo cultural como un sistema regido por leyes propias, se justifica por lo que sucedió en la historia occidental desde el surgimiento del capitalismo. El campo artístico se integró con independencia relativa y criterios internos de legitimidad a partir de los siglos XVI y XVII. La complejidad del proceso productivo fue diferenciando las áreas del trabajo, separando los aspectos de la actividad humana -el cultural, el político, el económico, la vida cotidiana- y liberando a cada uno de ellos del control religioso. Con el desarrollo de la burguesía se forma un mercado específico para los objetos culturales, en el cual las obras son valoradas con criterios propiamente estéticos, y nacen los lugares necesarios para exponer y vender

las mercancías: los museos y las galerías. Mientras en otros sistemas económicos la práctica artística estaba entremezclada con el resto de la vida social, la burguesía crea 'instancias específicas de selección y consagración', donde los artistas ya no compiten por la aprobación religiosa o el encargo cortesano sino por 'la legitimidad cultural'. El escritor es valorado en los salones literarios, luego en las editoriales; el pintor abandona los grandes muros y se reduce al lienzo, que además encierra en un marco; el escultor ya no busca adecuar su obra a las proporciones de un espacio público, sino a las exigencias autónomas de su exhibición privada. De este modo, el campo artístico se configura como si fuera un orden independiente en el que los objetos circulan con una autonomía desconocida en cualquier otra época.

"Dado que en las sociedades 'modernas' la vida social se reproduce en campos (económico, político, científico, artístico), que funcionan con una fuerte independencia, el análisis sociológico debe estudiar la dinámica interna de cada campo. En vez de deducir del carácter general de la lucha de clases el sentido particular de los enfrentamientos políticos o artísticos, indagará cómo luchan por la apropiación del capital que cada campo genera los grupos que intervienen en él. La sociedad, y por tanto, la confrontación entre las clases, es resultado de la manera en que se articulan y combinan las luchas por la legitimidad y el poder en cada uno de los campos".

La necesidad sentida de ese espacio de mediación entre arte y sociedad ha generado en otros enfoques sociales sobre el arte conceptos semejantes al de campo artístico: *la "especificidad" de lo artístico* (Gombrich)(13); *el mundo del arte* (sociología norteamericana)(14); *el aparato cultural* (C. Wright Mills)(15); *el sistema de las artes* (Juan Acha)(16) y *la superestructura artística* (que enuncia García Canclini y, al parecer, diluye o integra al concepto de campo artístico de Bourdieu)(17).

Sin embargo, la propuesta de Bourdieu, enriquecida por Castelnuovo (y García Canclini en lo concerniente al campo cultural en América Latina), nos parece interesante puesto que es afín a los nuevos enfoques sobre lo social que rechazan el monodeterminismo, el progreso lineal de las sociedades (y sus manifestaciones), los modelos de análisis cerrados (autogenerativos), el ahistoricismo y la autonomía de lo social respecto al marco de referencia espacial.

Así tenemos que: el campo artístico no es independiente de la sociedad global ni histórica ni geográficamente y tampoco es ajeno al modo de producción ni a la forma en que está estructurado el poder y la dominación política y simbólica.

La cuestión geográfica

La reflexión sobre el nexo entre la base territorial y los grupos humanos que la habitan no ha sido ni es ajena a las investigaciones sobre las civilizaciones del pasado y el presente. De una u otra forma, como mero marco de referencia o como centro y causa de conflictos (políticos, económicos, étnicos, religiosos, etc.), la variable espacial no ha sido menospreciada en las ciencias sociales como elemento importante para el análisis.

Zonas montañosas, bosques, planicies, riberas, costas y cuencas marinas han opuesto obstáculos o propiciado el desarrollo de las sociedades, y generado varias formas de apropiaciones materiales y simbólicas del espacio físico que, de hecho, es finito y desigual.

Las luchas por la ocupación de los mejores territorios; el desplazamiento o dispersión de civilizaciones complejas por el agotamiento de los recursos naturales o la insuficiencia tecnológica para explotarlos; el culto a las fuerzas elementales de la naturaleza; las guerras por el control de las zonas estratégicas de tráfico mercantil; la segregación (rural y urbana) de los grupos humanos y sus instituciones, de acuerdo a sus características étnicas, económicas o de clase social, son algunos de los muchos ejemplos que se pueden mencionar en los que aparece el elemento espacial.

El asunto, como se aprecia, está presente y no es un tópico menor en la historia de la civilización. Pero la problemática a la que nos enfrentamos aquí es la de deslindar la vía de acceso al estudio de la cultura (y en particular de la producción artística) en determinados medios geográficos.

La vinculación entre el hombre en sociedad y el medio geográfico en el que vive ha sido observada desde los griegos. Hipócrates (siglo V, A. C.) escribió un tratado *Sobre los aires, las aguas y los lugares* que es considerado generalmente como el que da inicio a un enfoque muy particular que fija como causas del comportamiento humano y social las condiciones existentes en el medio ambiente y los recursos naturales de que está dotada una zona determinada.

Platón y Aristóteles hicieron referencia a este asunto; Malebranche, Montesquieu y Taine fueron estudiosos sociales convencidos de que el medio ejerce una influencia capital sobre la formación del "espíritu". Con *Le Play* y la llamada *Escuela de la ciencia social* se hicieron estudios con base en esa tesis de manera sistemática y se llegaron a conclusiones que formulan ese nexo como una especie de *determinismo*.

Las argumentaciones relativas a la importancia del medio, y particularmente a las variables climáticas, cobran poco a poco mayor difusión, llegando incluso a planteamientos tan aventurados como el de Víctor Cousin (de mediados del siglo XIX), quien afirmaba:

"Dadme el mapa (físico) de un país... y me comprometo a deciros, *a priori*... qué papel desempeñará ese país en la historia, no por azar, sino por necesidad; no en una época sino en todas las épocas"(18).

Bajo esta misma tesis determinista, Hipólito Taine expuso su punto de vista acerca de la relación existente entre el medio físico, el clima y el arte.

En su *Filosofía del arte*(19), Taine compara la pintura de Italia y la de los países bajos y explica sus similitudes en función del medio geográfico:

"Un cielo tan lleno, tan móvil, tan propio para poner de acuerdo, variar y hacer valer los tonos de la tierra, es una escuela de coloristas. Aquí, como en Venecia, el arte ha seguido a la Naturaleza (sic.) y la mano estaba necesariamente conducida por la sensación que recibía del ojo".

Pero también explica las diferencias entre ambos estilos pictóricos por el influjo del medio geográfico. En lo tocante al caso de Flandes, señala(20):

"A veces la plena luz da en los objetos; éstos no están acostumbrados, y el campo verde, los tejados, las fachadas barnizadas, las caras salinadas a donde la sangre fluye tienen entonces un resplandor extraordinario. Estaban hechas para la media luz de la región septentrional y húmeda; no han sido transformados como en Venecia, por el lento quemar del sol; bajo esta impresión de la claridad, sus tonos se vuelven demasiado vivos, casi crudos; vibran juntos como un toque de trompetas y dejan en el alma y en los sentidos una impresión de alegría enérgica y ruidosa. Tal es el colorido de los pintores flamencos que gustan del pleno día; Rubens os daría de ello el mejor ejemplo... En cambio, 'en Holanda los objetos salen penosamente de la sombra, se confunden casi con lo que les rodea...' Hecho sensible a esas delicadezas, el pintor, en vez de acercar los extremos de la gama, sólo toma el principio; todo su cuadro, salvo un punto está en la sombra... Así descubre armonías desconocidas, todas las del claroscuro, todas las del modelado, todas las del clima, armonías penetrantes, infinitas... En esto consiste la última de las invenciones pictóricas. Por esta razón aquellas pinturas hablan mejor al alma moderna y tal es el colorido que la luz de Holanda ha suministrado al genio de Rembrandt. Entre las numerosas naciones de esta raza [el autor se refiere a los Países Bajos], hay una en la que el territorio y su clima especial desarrollan un carácter propio que la predispone al arte y a un cierto género de arte".

Aparte de su estilo encendido y poético, este autor del siglo XIX enlaza el determinismo geográfico al racial, argumentos que retoma y revive, en los años sesenta del siglo XX, Lucio Mendieta y Nuñez(21), al sentenciar que: "El elemento primordial de toda cultura es, sin duda, la aptitud ingénita de la raza; pero es claro que esa aptitud resulta mejor encauzada en determinadas circunstancias biológicas [léase: geográficas]".

Tomando distancia de estos enfoques mecanicistas y nada sociológicos, compartimos, en cambio, el planteamiento de Maurice Duverger(22), quien dice al respecto que:

"... las estructuras sociales reflejan a veces las condiciones geográficas, pero, inversamente, las configuraciones geográficas son modeladas frecuentemente por las estructuras sociales. Esto es tan verdad en las ciudades modernas como en las tribus primitivas... en que el plan de las ciudades refleja la composición de la sociedad. Debiera hablarse... [entonces]... de una reciprocidad de influencia entre la naturaleza y el hombre"

Pero esa influencia mutua tampoco es mecánica o directa. El geógrafo británico A. F. Martín(23) dio importancia especial a este punto al precisar que: "las influencias geográficas actúan a través de la sociedad y la tradición cultural tiene ciertos efectos autónomos y recíprocos".

De lo señalado se concluye que siempre hay un mínimo irreductible de influencia del medio físico que debe tomarse en cuenta; hecho que frecuentemente es considerado por los estudiosos de las ciencias sociales al detectar que existen fenómenos económicos, sociales, étnicos, políticos, históricos e incluso religiosos y estéticos que no pueden comprenderse bien si no se contempla la influencia del medio geográfico.

En nuestro tema de investigación retomamos aportes como éstos, pero cabe precisar que estudiaremos la interrelación de un determinado componente social, el *campo artístico*, y las diversas estructuras geoeconómicas del país que denominamos *regiones*.

Las regiones, por cierto, no solamente se integran con elementos naturales (geología, clima, vegetación, hidrología, etc.) sino también con aquellos de indole social: demográficos, económicos, políticos, culturales, etc., en ensambles variables, mutuamente complementarios y con cierta tendencia a la integración, constituidos a través de procesos históricos(24).

I
**ANTECEDENTES: SEGREGACION GEOGRÁFICA,
SOCIAL Y CULTURAL**

1. LA "PROVINCIA", UN CONCEPTO Y SU HISTORIA

La palabra *provincia* puede parecernos chocante o inadecuada para iniciar un estudio como el que nos proponemos, pero de cualquier manera hay que comenzar por aquí para explicar su origen, trayectoria y acepción común y para no perder de vista el referente que motiva la reflexión.

Si nuestro análisis no retomara este concepto, explicando la función que cumplió en nuestra historia, los significados culturales que se le han añadido y el uso cotidiano que se le confiere, se correría el riesgo de que por un prurito conceptual el léxico sociológico o meramente teórico sustituyera los hechos sociales.

La noción que de este concepto nos arroja el sentido común es la de que efectivamente existe una distinción geográfica, social y económica entre lo que denominamos "provincia" y aquello que consideramos "la metrópoli", "lo central" o "lo no provinciano".

El problema comienza cuando queremos rebasar ese nivel de entendimiento y nos preguntamos acerca del proceso histórico que configuró ese esquema jerarquizado donde la interrelación de dominación-subordinación, se configura e implanta de manera paralela.

En su aplicación más remota, consignada por Michel Foucault en un debate acerca del papel de la geografía en su arqueología del saber(1), el concepto geográfico de *provincia* se deriva de su uso castrense en el plano estratégico. Esto es muy normal, señala el filósofo francés, "puesto que la geografía se desarrolló a la sombra del ejército".

En concordancia con este enfoque, se asienta ahí que entre el discurso geográfico y el discurso estratégico se da una circulación de nociones en la que "la región de lo geográfico no es otra cosa que la región militar (de *regere*, dirigir), y provincia no es más que el territorio vencido o por vencer (de *vincere*)"(2).

No es casual, por tanto, que en función de las características propias el sistema colonial se explique su utilización intencional para indicar la posición subordinada que se le confiere a la sociedad vencida y al territorio ocupado, donde el enclave europeo se convierte en autoridad, fuerza rectora y garante de la misma sujeción.

La condición "provinciana" que marca nuestro origen histórico, proviene de aquella época pero, no obstante, ha tenido un referente móvil y cambiante en el tiempo y en el espacio.

En su aplicación más genérica cabe señalar que los enclaves coloniales de España y Portugal fueron conocidos durante largo tiempo como *provincias de ultramar* de ambas potencias.

La zona que nos compete, como antecedente de la República Mexicana, recibió la denominación de *provincia americana de España*, que comprendía la Nueva España, misma

que, a su vez, comenzó a subdividirse territorialmente en provincias a partir de 1534, a semejanza de la división territorial que entonces, y aún hoy, identifica a las diversas porciones constitutivas del territorio español.

A partir de entonces las provincias fueron surgiendo como resultado de procesos históricos que obedecían a las disposiciones tutelares que el Imperio Español consideraba necesarias.

En función de lo anterior durante la Colonia se crearon diversos tipos de divisiones territoriales(3): la eclesiástica (sin duda la más importante y consecuente), la judicial-administrativa (Audiencias) y administrativa-fiscal (Intendencias).

Pese a lo que comúnmente se piensa, que dichas divisiones territoriales tuvieron una secuencia histórica (en el siglo XVI, la división fue en obispados; en el siglo XVII en audiencias y finalmente, en el siglo XVIII, en intendencias), los tres tipos de divisiones existieron de manera simultánea y en algunas zonas en confusas sobreposiciones(4).

Con la finalidad de corregir este embrollo, a finales del siglo XVIII se promovieron importantes innovaciones administrativas que dieron lugar a una división territorial más organizada que, además, contribuyó a combatir poderosos intereses particulares que imperaban en diversas jurisdicciones.

Con algunos cambios significativos, pero en su mayoría con variaciones de relativa trascendencia, todas las divisiones territoriales que se sucedieron a lo largo de la Colonia tomaron como base o referencia aquella que el Barón de Humboldt denominó "división antigua". Esta, por cierto, se fue formando de una manera aleatoria pero constituyó porciones territoriales que lograron el reconocimiento de la costumbre, primero, y de la ley, más tarde.

Todas las porciones de esta "división antigua" recibieron el nombre de "provincias", pero fue a tal grado holgada su aplicación, sin precisiones legales o de amplitud geográfica, que no se encontraba un criterio uniforme para entender su composición.

Algo semejante se advierte en la *Recopilación de las Leyes de Indias*, que si bien distingue verbalmente entre *provincias mayores* y *provincias menores*, no se preocupa por esclarecer tales designaciones, de tal forma que se continuó "la reprobable costumbre de emplear la denominación de 'provincia' aplicándola sin discrimen a cualquier porción territorial y así, por ejemplo, se habla de la 'provincia de Tlaluc' poniéndola en igualdad con alguna provincia mayor. Es algo parecido a equiparar la delegación de Ixtapalapa con el estado de Sonora"(5). Esto demuestra, en la opinión de O'Gorman, el uso caótico y anárquico que se le dio al término "provincia".

Ante el panorama descrito, sin embargo, este autor se entregó a la tarea de encontrar la lógica interna de estas divisiones territoriales en su perspectiva histórica.

Planteó que esta "división antigua" tuvo dos orígenes:

- a). En unos casos los conquistadores hicieron suyos los límites territoriales de las demarcaciones indígenas prehispánicas, pero confiriéndoles la denominación de provincias; tal es el caso, por ejemplo, de los reinos de México, Michoacán y Tlaxcala.
- b). En otros casos, obedeciendo a la estrategia seguida por los conquistadores para llevar a cabo la penetración militar en el Nuevo Mundo.

Dentro de esta última opción es importante destacar un hecho que determinó la trascendencia o nulificación de las culturas autóctonas: en aquellos sitios donde los conquistadores se toparon con sociedades desarraigadas o de poca fuerza política, no se respetaron sus antecedentes geográficos, creándose, en cambio, nuevos asentamientos poblacionales en los que la ocupación europea, primordialmente militar, fue la que estableció la normatividad de la distribución.

En la medida en que los españoles fueron sometiendo todo el territorio, se usó el expediente de la ocupación pacífica, la cual motivó, incluso, un giro lingüístico para resignificar la conquista confiriéndole una envoltura dignificada. En la *Recopilación de las Leyes de Indias*(6) se recomienda: "Que en las capitulaciones se excuse la palabra conquista, y usen las de pacificación y población".

De estas distintas modalidades de ocupación y organización colonial, se derivaron las divisiones territoriales que ya hemos citado: las catorce porciones de la "división antigua" (reinos, gobernaciones y provincias), las veintitrés *provincias mayores* (con sus correspondientes *provincias menores*) y más adelante las *Provincias Internas* y las *Intendencias*.

La "división antigua" es descrita por O'Gorman de la siguiente manera:

1. Reino de México (con cinco provincias mayores).
2. Reino de la Nueva Galicia (con tres provincias mayores).
3. Gobernación de la Nueva Vizcaya (con dos provincias mayores).
4. Gobernación de Yucatán (con tres provincias mayores).
5. Nuevo Reino de León.
6. Colonia del Nuevo Santander (Provincia de Tamaulipas)
7. Provincia de los Texas (Nueva Filipinas).
8. Provincia de Coahuila (Nueva Extremadura).
9. Provincia de Sinaloa (Cinaloa).

10. Provincia de Sonora (junto con Sinaloa formaban Nueva Navarra).
11. Provincia de Nayarit (San José de Nayarit o Nuevo Reino de Toledo; territorio anexado de cierta forma a Sinaloa, aún cuando se le reconocía como separado).
12. Provincia de la Vieja California (la península).
13. Provincia de la Nueva California.
14. Provincia de Nuevo México de Santa Fé.

Las *provincias mayores* de los reinos de México y de la Nueva Galicia, y de las gobernaciones de la Nueva Vizcaya y de Yucatán, eran las que se describen a continuación:

1. Reino de México
 - a) Provincia de México
 - b) Provincia de Tlaxcala
 - c) Provincia de Puebla de los Angeles
 - d) Provincia de Antequera (Oaxaca)
 - e) Provincia o Reino de Michoacán (Valladolid)
2. Provincia de la Nueva Galicia
 - a) Provincia de Xalisco o Nueva Galicia
 - b) Provincia de los Zacatecas
 - c) Provincia de Colima
3. Gobernación de la Nueva Vizcaya
 - a) Provincia de Guadiana o Durango
 - b) Provincia de Chihuahua
4. Gobernación de Yucatán
 - a) Provincia de Yucatán
 - b) Provincia de Tabasco
 - c) Provincia de Campeche

De los dos listados anteriores resultan las veintitrés *provincias mayores* que constituían el territorio del Virreinato, a las que habría de sumar dos más para completar el mapa del México actual: Chiapas y Soconusco, que estaban sujetas a la Audiencia y Cancillería Real de Santiago de Guatemala.

Cada una de estas *provincias mayores* se subdividía en cientos de *provincias menores*, asunto que no es desarrollado por O'Gorman en su *Historia de las divisiones territoriales de México*. Baste como ejemplo de ellas, la subdivisión de las *provincias mayores* de México, Tlaxcala, Oaxaca y Michoacán:

1. Provincias menores de México:

- | | |
|----------------------------|---------------|
| a) La ciudad y su distrito | h) Tezcuco |
| b) Teotlalpán | i) Chalco |
| c) Meztitlán | j) Suchimilco |
| d) Xilotepec | k) Tlaluc |
| e) Pánuco | l) Coyxca |
| f) Metalcingo | m) Acapulco |
| g) Zultepec | |

2. Provincias menores de Tlaxcala:

- | | |
|--------------------------------|---------------------------|
| a) Tlaxcala, propiamente dicha | e) Micantla |
| b) Tepeaca | f) Cuzcattán |
| c) La Veracruz | g) Guamuchitlán |
| d) Xalapa | h) Beitlapa-
Hueytlapa |

3. Provincias menores de Oaxaca:

- | | |
|------------------------------|---------------------------|
| a) Oaxaca, propiamente dicha | e) Del Río de
Alvarado |
| b) Mixteca Alta | f) De los Zapotecas |
| c) Mixteca Baja | g) De Guazacualco |
| d) Tututepec | h) Del Valle de
Nejapa |

4. Provincias menores de Michoacán:

- | | |
|---------------------------------|-----------|
| a) Michoacán, propiamente dicha | c) Colima |
| b) Zacatula | |

La erección de las Provincias Internas(7) se debió a razones estratégicas y geopolíticas. Se trata de territorios delimitados en 1776 para dar gobierno y protección efectivos a las regiones norteñas de la Nueva España, amenazadas por el expansionismo de Rusia, Inglaterra y Francia y por la resistencia de los indios.

Ese mismo año se creó la Comandancia General de las Provincias Internas, cuyo responsable tenía facultades políticas y militares comparables con las de un virrey sobre los territorios de la Nueva Vizcaya, Coahuila, Texas, Chihuahua y parte de Sonora.

La Comandancia General de las Provincias Internas tuvo cinco diferentes estructuras, siendo la primera la de una comandancia única e independiente del Virrey; la segunda, en 1785, como comandancia triple, dependiente del Virrey; la tercera, desde 1787, la de una

comandancia doble, dependiente del Virrey; la cuarta, en 1792, volvió a ser una comandancia única e independiente; la última etapa, en 1810, fue la de Comandancia dependiente y subdividida en las Provincias Internas de Oriente (Coahuila, Texas, Nuevo León y Nueva Santander) y las de Occidente (Sinaloa, Sonora, California, Nueva Vizcaya y Nuevo México).

En 1786 se creó el sistema de división territorial en doce *Intendencias*, figura jurídica que tuvo por finalidad darle un orden más racional a las divisiones preexistentes, pero *sin eliminarlas*. Por ejemplo, se menciona que las Comandancias arriba citadas debían ceñirse, a partir de entonces, a los aspectos meramente militares, pero en lo relativo a "lo político, económico, de justicia, hacienda y real patronato", debían someterse a las disposiciones y lineamientos que trazaran "los intendentes de provincia y gobernadores subdelegados"(8).

Así, en tanto que el territorio dividido en *Intendencias* se sobreponía, en parte, al territorio de las *Provincias Internas*, existían espacios geográficos llamados *gobiernos* que dependían directamente del virrey, de lo que resulta el siguiente cuadro-resumen que muestra la división territorial de la Colonia en la época de la consumación de la independencia (que es el antecedente de las divisiones territoriales posteriores):

I. Provincias Internas

1. Provincias Internas de Oriente(9):

- Gobierno del Nuevo Reino de León
- Gobierno de la Colonia del Nuevo Santander (hoy Tamaulipas)
- Gobierno de la Provincia de Coahuila
- Gobierno de la Provincia de Texas

2. Provincias Internas de Occidente:

- Gobierno de Nueva Vizcaya (hoy Durango)(10)
- Gobierno de las Provincias de Sonora y Sinaloa(11)
- Gobierno de la Provincia de Nuevo México

II Intendencias

- | | |
|-----------------|-------------------------|
| 1. México | 7. Guanajuato(13) |
| 2. Guadalajara | 8. Valladolid |
| 3. Puebla | 9. San Luis Potosí(14) |
| 4. Veracruz(12) | 10. Zacatecas |
| 5. Mérida | 11) Durango |
| 6. Oaxaca | 12) Arizpe (hoy Sonora) |

III. Gobiernos (sujetos directamente al virrey)

1. Gobierno de la Nueva California
2. Gobierno de la Vieja California
3. Gobierno de Nuevo México
4. Gobierno de Tlaxcala

Estos tres sistemas de división territorial tienen como característica común el haber reconocido su origen en la antigua división de provincias; misma que, como hemos apuntado, hizo suyas muchas divisiones territoriales prehispánicas al tiempo que se apegaba a la estrategia de ocupación que trazaron los españoles, por ello, puede concluirse con O'Gorman (y de alguna manera siguiendo a Foucault) que:

"...nuestra división política, la actual inclusive, descansa en la división territorial que surgió, independientemente de la ley, como respuesta a las necesidades militares de la conquista"(15).

Finalmente, aún cuando en la terminología jurídico-administrativa de la división territorial desapareció el concepto de *provincia*(16) y fue sustituido por los de estados y territorios a partir de la Constitución de 1824, aquel concepto ya ocupaba un sitio firme en la costumbre, que la vida cotidiana se encargaría de reiterar y preservar hasta nuestros días.

El esquema de dominación-subordinación que se fue configurando de manera paralela a la división territorial que hemos revisado, se reforzó y condujo en función de la propia operación del sistema económico-social imperante en la Colonia.

Cada porción territorial -con determinadas condiciones geográficas, demográficas y productivas- opuso resistencias diversas a la competencia o incompetencia tecnológica de los colonizadores para transformar el medio físico circundante; fuerza estructuradora que imprimió a cada zona geográfica su especialización productiva: extractiva, agrícola, ganadera, comercial, de transformación, etc., que se fue dando a lo largo de la Colonia.

Sobre esta fuerza económica estructuradora interna operó otra, de mayor alcance, que ubicó a los enclaves coloniales en la órbita del desarrollo capitalista internacional. De ahí se derivaron otras variantes de organización espacial (división internacional del trabajo) que nos dejarían en la indefensión económica y financiera, arrojándonos más tarde al circuito de los países subdesarrollados o dependientes.

En este caso se encuentra nuestro país y es lo que explica que su proceso de regionalización haya seguido un curso dificultoso y lento. Lejano de aquellos casos en los que hubo un policentrismo fuerte (característico de los países desarrollados en los que se

advierte la presencia de ciudades alternas con semejante importancia económica, política, cultural y demográfica), en México se registró el moncentrismo prototípico de los países dependientes, proceso combinado con la dinámica de segregación, empobrecimiento y sujeción de las más diversas poblaciones, ciudades y provincias en su interior.

Se configuró así el sistema de distribución espacial de México que, como hemos visto, en su curso histórico produjo el desarrollo desigual de sus formaciones sociales diseminadas en todo el territorio.

De dicho proceso histórico salió triunfante la Ciudad de México, pues durante todo el período colonial su vínculo con la metrópoli hispana fue de primer orden, hecho que le permitió centralizar y capitalizar las actividades de rectoría en casi todos los órdenes de la vida colonial: el comercio, la administración fiscal y judicial, la política, la religión y la cultura, entre otras.

Junto a la ciudad de México, pero en un plano secundario, como veremos adelante, Guadalajara y Puebla destacaron como polos de desarrollo que pronto se convirtieron en ciudades de influencia regional, al lado de otras ciudades menores de la región denominada El Bajío (Guanajuato, Querétaro, Zacatecas y Morelia); sitios, todos ellos, donde se desarrolló profundamente el sistema colonial en los campos de la actividad minera, agrícola, ganadera, comercial o de transformación(17).

2. LA "PROVINCIANIZACIÓN" DE LA CULTURA Y EL ARTE EN MÉXICO

Como es de suponerse, todo este vasto territorio que comenzó a subdividirse en unidades administrativas desde 1535 (tan sólo 14 años después de la conquista de México-Tenochtitlán) fue apuntalado por las avanzadas militares y por la poderosa labor de aculturación que llevaron a cabo las órdenes religiosas: franciscanos, agustinos, dominicos y jesuitas, entre las principales.

Como verdadera punta de lanza cultural, la Iglesia colabora en un primer momento con el objeto --no logrado plenamente-- de arrasar todo vestigio de las culturas precedentes, aunque más tarde logra generar una producción plástica local sometida a su programa iconográfico.

La clave del conflicto cultural de entonces se centró en dos aspectos básicos: la eliminación de las creencias preexistentes y la implantación y revitalización de las culturas importadas(1).

Antes e incluso después de la llegada de los llamados "artistas sabios" a la Nueva España (hecho que ocurrió en la segunda mitad del siglo XVI), la necesidad de templos, esculturas e imágenes al servicio de la nueva religión se satisfizo por diversas vías: proporcionando reeducación artística a los pintores indígenas, formando nuevas generaciones de artistas e importando obras de todo género producidas en Europa.

En sus trabajos sobre la plástica latinoamericana, Filoteo Samaniego y Francisco Stastny(2) llegaron a conclusiones semejantes al descubrir que la aculturación de los artistas nativos fue una labor a la que se dedicó una atención muy especial, y en este aspecto la clave del conflicto cultural se centró en convertir al artista indígena en mero autor material de obras arquitectónicas y plásticas.

Particularmente en la primera mitad del siglo XVI --en tanto que españoles y criollos, descendientes de españoles estaban entregados a las actividades gubernamentales, económicas o religiosas-- indios y mestizos fueron quienes se educaron para las poco rentables profesiones vinculadas con el arte.

En 1553 el franciscano flamenco fray Jodoco Ricke funda el Colegio de San Andrés, primera Escuela de Artes y Oficios de América:

"En ella, maestros de obra, oficiales y artistas europeos, venidos de Flandes, Alemania y España, enseñaban a hijos de caciques, mestizos y criollos, lo que explica, en parte, la dedicación que, en el futuro, artes y artesanías obtendrían de las clases sociales menos favorecidas. Este sistema se repite bajo el patrocinio de otros notables monjes:

Pedro de Gante, en México; Basilio de Santa Cruz, en el Cuzco; Julián de Quartas, en Yucatán.

"No extrañe, pues, ver, durante los siglos posteriores, en la lista de artistas, maestros de obra y artesanos, desde aquellos indígenas mexicanos que, conocedores de las técnicas de sus antepasados, siguen la tradición secular, y por lo mismo, las formas plásticas de los tlacuillos o pintores precolombinos, hasta la nómina interminable de artistas indios, mestizos y mulatos, esparcidos en todo el continente..."(3)

Paralelamente a esa labor de formación de artistas, se importan de Europa gran número de libros ilustrados, catecismos gráficos y tratados de artes para instruir a los pintores autóctonos en las normas artísticas de los conquistadores.

"... tales tratados no son sino la ortodoxa manera de señalar el color del manto, la longitud del cabello o el matiz del rostro de alguna imagen religiosa, lo que vuelve aún más rígida la sujeción del artista a una obra, destinada, esencialmente, a mantener una devoción, a incitar a la fe y al misticismo de los católicos, desde México hasta la Patagonia"(4).

Junto a los manuales y obras gráficas, fueron traídas cientos o miles de esculturas, retablos y pinturas que fueron distribuidas a los distintos centros coloniales de mayor importancia.

Tan relevante fue dicha actividad que, según Samaniego, de los talleres sevillanos el del escultor Juan Martínez Montañés "se mantenía sólo de dichos encargos, provenientes de México y de la Capitanía General de Guatemala, de Bogotá y de Lima"(5).

En lo concerniente a la pintura sucedía algo similar. Aunque la mayoría de las obras flamencas, italianas o españolas, enviadas a las colonias, no son identificables, destacan los trabajos de Zurbarán: "envió de su taller tantos lienzos, que se ha querido ver en él 'al padre de la pintura americana'", obras de esta firma se encuentran, con abundancia, en México y Centroamérica, en Nueva Granada y en el Perú(6).

La llegada de artistas europeos, que se generaliza a partir de la segunda mitad del siglo XVI, aun cuando no merma sustancialmente la importación de obras artísticas de los talleres de renombre, influye de manera más decisiva en la producción local de *arte culto*.

Muchos de ellos no fijan su residencia en un punto determinado de las colonias, generando intercambios regionales que serán importantes más adelante para descubrir constantes o cambios en el arte colonial americano.

Con el tiempo, como lo señala Damián Bayón en una reflexión sobre esa época, México y Brasil llegan incluso a producir sus propios maestros de renombre(7), pero ni con todas esas habilidades y sapiencia el arte que se generaba en las colonias era valorado como igual al creado en Europa. La plástica de las colonias era concebida como un fenómeno provinciano y se decía, con menosprecio, que ninguna de sus obras sobrepasaba la calidad de un buen trabajo de taller europeo. Así lo subraya Samaniego al decir que en la época colonial eran pinturas "provincianas" las obras que se realizaban en Cuzco, Bogotá, México o el Potosí(8).

Aquellos pintores que fijaron su residencia en lo que hoy es la geografía mexicana, consiguieron en un tiempo relativamente breve generar al menos dos centros artísticos de importancia: la ciudad de México y Puebla; Guadalajara y Querétaro(9) serían fenómenos que cobrarían importancia más adelante.

De los talleres instalados en la ciudad de México salían, con destino al interior, no sólo los mejores artistas sino obras de pintura y escultura para los templos, conventos, hospitales, colegios y cementerios de las distintas órdenes religiosas distribuidas en el territorio de la Nueva España.

En esa época sólo Puebla y Querétaro tuvieron una capacidad sobresaliente para rivalizar con la ciudad de México en este renglón. De manera especial, la ciudad de Puebla tuvo un ambiente propicio para el desarrollo de la actividad artística. Desde la Colonia llegó a contar con un movimiento pictórico propio y pudo competir con los talleres establecidos en la capital de la Nueva España(10).

La "conquista espiritual" emprendida por los colonizadores cubrió muchos renglones, pero es sobrecogedor el hecho de que las artes plásticas cumplieran un papel tan relevante como instrumento de catéquisis.

Sin embargo, dada la amplitud de la geografía que hoy comprende a la República Mexicana, ese proceso de aculturación fue sometido a priorizaciones y desarrollos selectivos que, sin proponérselo, dejaron espacios con poca atención que generaron desigualdades culturales no sólo en México sino en toda América Latina. Samaniego lo explica así:

"Lo notable es que, precisamente en aquellos lugares en donde el conflicto cultural resulta más patético, es donde el ímpetu artístico, numérico y cualitativo es más importante: México y sus ciudades, Guatemala, la Nueva Granada y Quito, Lima, el Cuzco y el Alto Perú, [que] se constituyen en los principales focos de convergencia e irradiación de lo que se llamaría luego el arte colonial. Allí donde el encuentro fue más violento, mayor fue la eclosión artística; y donde la violencia ocasionó un mayor

arrasamiento; los templos, ídolos y objetos paganos fueron sustituidos con igual o superada vehemencia por templos, imágenes y símbolos cristianos"(11).

Este impacto verdaderamente demoledor que tuvo consecuencias culturales muy fuertes en los principales núcleos de población prehispánicos (ciudades-Estado), se manifestó de una manera decantada --a lo largo de la Colonia-- en el interior de la accidentada geografía mesoamericana, ello sin contar con las innumerables *regiones de refugio*(12) donde se arremó la población nativa tratando de huir, primero del militar europeo y más tarde del colonizador.

Conquista y colonización son, entonces, dos tiempos históricos con efectos distintos en el espacio geográfico y en el campo cultural: menos vigorosos en las zonas alejadas e intrincadas donde tardó en sentar sus reales — el colonizador, no sin antes confrontar militarmente a los pobladores nativos resistentes a la aculturación occidental.

Este hecho explica la sobrevivencia de núcleos de población, si no étnicamente puros, al menos distintos de los centros socioculturales mestizos y criollos, en los que la cultura occidental funge como catalizadora de la vida colectiva.

La pertinencia de llamar la atención sobre este aspecto se articula con una afirmación de Stastny que da con un aspecto clave para entender la pluralidad de manifestaciones artísticas y culturales en nuestro país: durante la Colonia hubo un gran celo por cuidar la normatividad artística de aquellas obras que el clero y el gobierno civil consideraban de gran responsabilidad, sobre todo en las llamadas artes mayores (arquitectura, escultura y pintura) ; ahí, y en la planeación urbana, no admitieron intromisión alguna de elementos autóctonos; pero no dejó de existir:

"...toda un área de producción que escapaba a esos dos círculos de control rígido: las artesanías no religiosas de los bajos estratos sociales y sobre todo los de la población rural. Allí se encontrarán algunos raros objetos que representan fusión de elementos de ambas culturas integrados orgánicamente con suficiente vigor como para garantizar su sobrevivencia. Algunos todavía se producen en nuestros días. En estos últimos se observa el paulatino predominio de los elementos occidentales o, en caso contrario, el desplazamiento hacia expresiones cada vez más primitivas y rudimentarias por provenir de zonas sumamente provincianas y marginales"(13).

Esa laxitud provinciana es la que precisamente propicia, como lo hemos señalado, la revitalización o surgimiento de identidades regionales que se fueron perfilando en un sentido más definido en los años posteriores a la Independencia.

En lo que denominamos el campo artístico propiamente dicho, no es sino hasta finales del siglo XVIII cuando se funda la institución oficial de enseñanza que vendría a normar la producción artística que se hacía en la Colonia, reforzando, a su vez, el carácter directriz que en la materia buscaban imprimir los grabadores y artistas cultos (en un afán por separarse de la tradición gremial) instalados en la ciudad de México, en franca competencia, por los encargos y el mercado, con los productores artísticos metropolitanos --en el exterior-- y los de Puebla y Guadalajara, en la Nueva España.

La Real Academia de San Carlos de la Nueva España, con sede en la ciudad de México, se inauguró en 1781 aunque la aprobación real se concedió en 1783; a partir de ese momento fueron cinco los ramos establecidos oficialmente: arquitectura, escultura, pintura, grabado y matemáticas.

Los estatutos de la Academia se conocieron hasta 1785 y es este documento el que institucionaliza su personalidad jurídica rectora sobre las actividades relacionadas con la materia en todo el territorio colonial(14):

"...la Academia no sólo quedó facultada para velar por su primordial vocación docente sino que, seguida de ésta, se le confería un nuevo y extenso poder para dirimir y licenciar --en todo el territorio de la Nueva España--, cualquier actividad profesional relacionada con sus ramos. Es decir, definida con una misión doble o en su indistinta condición de escuela y tribunal calificador, sus miembros ahora reclamaban las antiguas atribuciones de los ayuntamientos y los veedores gremiales y, por lo mismo, el cuerpo colegiado quedaba depositario de una extensa autoridad y una enorme jurisdicción".

La revolución de independencia, que logra su meta en 1821, provocó una dura crisis en la pintura culta del país, alejándola casi totalmente de España con el cierre de la Academia de San Carlos (que dejó de funcionar de 1822 a 1843), la cual hubiera asegurado la continuidad en la enseñanza de las Bellas Artes de acuerdo a los lineamientos que la metrópoli imponía a las artes plásticas en la Colonia.

Al fundarse el primer Imperio Mexicano, encabezado por Agustín de Iturbide, la Academia de San Carlos quedó francamente en el olvido y lo que le dio la puntilla fue su desplazamiento para dar preferencia a una escuela "provinciana". Agustín I "llamó al obispo Antonio Joaquín Pérez Martínez y al pintor Julián Ordoñez --ambos de la Academia poblana-- como asistentes de cámara en lo tocante a las ceremonias, el gusto y los programas artísticos de la corte"(15).

Frustrado el primer impulso imperial, la lucha política e ideológica del siglo XIX se concentrará en las pugnas entre conservadores y liberales, misma que repercutirá en la producción artística del momento.

Los distintos proyectos de nación evocaban diferentes próceres y acontecimientos históricos a efecto de perfilar tal o cual programa iconográfico. Ahí, en el centro del país, se libraron las batallas plásticas que contribuyeron "a la 'invención' de héroes (sustancialmente en su dimensión de padres fundadores de la patria), símbolos y alegorías consagratorias, según la facción que se iba sucediendo en el poder"(16).

En otro orden de ideas, la crisis en que cae la Academia de San Carlos, desactiva una tendencia ascendente que se comenzaba a advertir y desalienta a todos aquellos jóvenes de provincia que buscaban ingresar con el ánimo de formarse como pintores.

Los de mayores recursos, de familias acomodadas, continuaron sus estudios o los iniciaron en Europa; en tanto que otros, permaneciendo en el país, se dieron a la tarea de pintar y estudiar en sus lugares de origen y, con suerte, bajo la tutela de pintores académicos avocados aquí y allá.

Esto último se explica porque durante los años en que la Academia del centro permaneció cerrada tuvo lugar la emigración de algunos directivos y académicos a las cabeceras provinciales más bollantes.

Jaime Cuadriello señala(17) que en los primeros años de la nación independiente, descontando aquellos funcionarios de la Academia que se dedicaron a la política, muchos emigraron "...a los colegios estatales tras el imán de un mejor sueldo (con lo cual, en parte se reanima la producción en el ámbito regional y asistimos al florecimiento de varias escuelas autónomas)". Florecimiento que, explica, "halló respaldo en las fundaciones escolares apoyadas por los gobiernos o las mitras episcopales".

Aunque se tiene noticia de que se produjo obra plástica en diversas ciudades del país en ese momento, en la primera mitad del siglo XIX(18) cobran relevancia y autonomía respecto a los dictados de la Academia de San Carlos, centros artísticos como Puebla, Guadalajara, Querétaro, San Luis Potosí y algunas ciudades del Bajío, donde la producción fue voluminosa y notoria la importancia de sus artistas.

El panorama que se presentó entonces en lo concerniente a la arquitectura, la escultura y la pintura, fue el siguiente(19):

- 1) Arquitectura: Las escuelas regionales prolongan y dispersan el período neoclásico hasta finales del siglo XIX; así como José Manzo en Puebla (con las obras de Catedral, San Francisco y La Soledad) y Tresguerras en San Luis Potosí (Teatro Alarcón), en Guadalajara se construyen imponentes conjuntos públicos: colegio,

hospicio, templo, penitenciaría y teatro, proyectados por José Gutiérrez, Manuel Gómez de Ibarra y Jacobo Gálvez.

- I.1 Escultura: En este renglón cobraron importancia los talleres instalados en Puebla, Querétaro y Guadalajara, cuya producción no se limitó solamente a satisfacer la demanda local.
- I.2 Pintura: Durante el periodo referido se fundó una Academia de dibujo y bellas artes en Guadalajara (1826), bajo el auspicio del gobernador Prisciliano Sánchez; en tanto que la Academia poblana (que había sido fundada en 1812) y una escuela de dibujo que se abrió por los mismos años en Querétaro "para mejoramiento de los recursos artesanales", sintieron el fortalecimiento de sus actividades.

En tanto no se reanimaba la actividad en la Academia de la ciudad de México, se presentó otro fenómeno significativo: por razones diplomáticas, de investigación científica o artística, activismo político o espionaje, recorrieron el país pintores y litógrafos europeos(20) que estaban maravillados por la novedad política de los países que recién habían alcanzado su independencia y por los "exóticos" personajes y paisajes que se les develaban, tramo a tramo, en el continente americano; nos referimos a hombres como Claudio Linati, Federico Waldeck, Federico Catherwood, Juan Moritz Rugendas o Carlos Nebel, entre otros(21).

Linati fue el primero de estos artistas que realizó la serie más completa y lograda de dibujos donde se capta la variedad social y cultural del momento. En su colección de imágenes denominada *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, impresa en Bruselas en 1828, se advierten escenas de las costumbres de México, de los oficios y posiciones sociales representativas: el hacendado, los frailes, la china poblana, el aguador, el carnicero, etc., todas realizadas en litografía iluminada a mano a partir de originales en acuarela.

Por su parte Waldeck, originario de Praga y francés por nacionalización, realizó dos series de obras tituladas: *Colección de las antigüedades mexicanas que existen en el Museo Nacional* (México 1827) y *Viaje pintoresco y arqueológico por la provincia de Yucatán... durante los años de 1834 y 1836* (París 1838).

Por sus conocimientos de ingeniería y arqueología había realizado ya expediciones a Chile y Guatemala para estudiar sus antigüedades; esos dibujos tuvieron tanta fortuna en Londres que recibió la encomienda de efectuar una investigación similar en México, cuyo resultado se plasmó en la segunda obra citada.

Estudió y reprodujo las ruinas de Uxmal en Yucatán y también viajó a Chiapas para conocer los vestigios de Palenque. Su álbum arqueológico, que contiene litografías en

blanco y negro, incluye también algunas láminas sobre tipos yucatecos, como su cuadro donde presenta una *Mestiza de Mérida*.

De acuerdo a la versión de Raquel Tibol, este artista y explorador fue expulsado de México porque se le sorprendió exportando ilegalmente piezas arqueológicas.

Dentro de la misma línea de Waldeck, de exploración arqueológica, el inglés Federico Catherwood elaboró su colección de estampas litográficas para ilustrar el libro de John L. Stephens: *Incidentes de viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán*, publicado en Londres en 1841; años más tarde el propio Catherwood produjo otro libro titulado: *Vistas de los antiguos monumentos de Centroamérica, Chiapas y Yucatán* (Londres 1844), donde, con mayor precisión se capta, por fin, la complicada ornamentación de los edificios mayas.

La obra de Rugendas sobresale por su volumen y variedad. Pintó al óleo imponentes paisajes, haciendas y sitios de paseo del interior del país y de la ciudad de México.

Su "crónica plástica", como la denomina Tibol, comprende la asombrosa cantidad de 1600 apuntes (realizados al parecer en tres años), en los que va del retrato burgués a la imagen etnográfica, del paisaje rural y urbano a la marina, sin dejar pasar la imagen costumbrista, las castas sociales y los monumentos prehispánicos y coloniales(22):

"Para apreciar su madurez intelectual --asienta Tibol--, basta pasar revista a los títulos que él mismo dio a los diversos capítulos de su gran crónica plástica: Fisonomía de las Comarcas Costeras, la Región de las Sanabas(sic), la Región de los Bosques, Las Altas Montañas, La Altiplanicie, Habitantes del país, Los Criollos, Los Campesinos, Los Mestizos, La Vida de las Ciudades, Oficios en las Pequeñas Ciudades y Villas, La Milicia y el Estado Militar, El Proletariado en México, La Agricultura y los Campesinos, La Agricultura en la Altiplanicie y en los Climas Torridos, La Cría de Ganado..."

Menos extensa fue la obra que de Daniel Tomás Egerton realizó en Inglaterra a su regreso de México. Su colección de litografías fue editada en 1840 con el título de *Vistas de México*, donde aparecen, primordialmente, sus evocaciones sobre las principales ciudades de México.

El interés por las ciudades, comenta Fausto Ramírez(23), se relaciona con su condición de centros de poder, ya sea político, cultural o económico. Por ello, concentra su trabajo en ciudades que eran polos de atracción comercial o de relevancia económica en la actividad agrícola, como Puebla y Guadalajara, minera, es el caso de Zacatecas, o de estructuración regional a partir de su interconexión agrícola-minera, como Aguascalientes. Asimismo plasmó imágenes de las costas de Veracruz, que eran el paso obligado para los viajeros europeos que llegaban a nuestro país con destino a la ciudad de México.

Un caso diferente es el de Juan Luis de Gros quien llegó a México en 1831 como encargado de negocios de Francia. De él se conocen alrededor de trece cuadros de pequeño formato en los que se advierte su admiración por la majestuosa naturaleza en torno a la ciudad de México y algunos de sus alrededores: vistas del Volcán Popocatepetl, del Pico de Orizaba, de las grutas de Cacahuamilpa y haciendas del Valle de Morelos, sobresalen en su breve obra sobre nuestro país.

En la obra que Carlos Nebel hizo sobre México destacan sus litografías: *La Guerra entre Estados Unidos y México*, sin embargo, para el tema que nos ocupa sus trabajos sobre lugares del interior del país se concentran en su colección de litografías titulada *Viaje pintoresco por la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos de 1829 a 1834* (París, 1836), donde aparte de referir imágenes sobre tipos populares y trajes, capta cuadros de las zonas mineras y arqueológicas de Zacatecas, lagos y bosques de Michoacán, ciudades como Puebla y Aguascalientes y algunos sitios aledaños a Jalisco y el Bajío.

Estimamos que imágenes como las plasmadas por estos "artistas viajeros" inspirarán años después la profusa obra de los pintores establecidos en diversos estados de la República y asimismo influirá en la obra plástica anhelada por los pensadores liberales (con Ignacio Manuel Altamirano a la cabeza), quienes exhortaban a los artistas a colaborar en la consolidación de la conciencia nacional mediante la evocación (pictórica o literaria) de nuestros paisajes, personajes y costumbres.

Mientras esta tendencia aún no se consolidaba, el triunfo de los conservadores lleva al poder a Antonio López de Santa-Anna, quien reorganiza al país con un gobierno centralista que, a su vez, repercute en el sentido que tendrá la Academia en su reapertura.

Mediante un decreto de octubre de 1843 se replantea la vida interna de la ahora denominada *Academia Nacional de San Carlos de México*, que se reabrió con la finalidad de convertirla en la institución orientadora de la práctica artística del país en consonancia estilística con lo que se hacía en Europa (particularmente en Italia, Francia y España). Para ello se contrataron maestros extranjeros en tanto que algunos pintores mexicanos fueron enviados al exterior para que fuesen aleccionados en las novedades pedagógicas del momento.

En lo concerniente a la temática auspiciada en la Academia destacan las obras de asuntos bíblicos y de la antigüedad clásica que sólo metafóricamente aluden a la vida política contemporánea del país(24).

Los lineamientos establecidos en la Academia prosiguieron sin cambios desde aquellos años hasta la primera década del siglo XX, aunque con variantes significativos en la temática trabajada durante el Segundo Imperio, la República restaurada y el Porfiriato, cuando la pintura academicista trabajó con empeño asuntos mexicanos, aunque dentro de los cánones clásicos.

3. LA PLÁSTICA DECIMONÓNICA EN EL INTERIOR DEL PAÍS

Mientras en la capital del país las corrientes ideológicas influyentes en las políticas del Estado pugnaban por impulsar un programa iconográfico acorde a sus intereses --y en esta labor participaban activamente pintores y escultores politizados o no--, en el interior del país la práctica artística se desenvolvía con mayor parsimonia e independencia.

Hemos señalado que muchos artistas locales tuvieron oportunidad de tener algún acercamiento a la formación académica ya sea porque participaron en alguna de las escuelas regionales que mencionamos, en el taller de algún pintor residente en su ciudad o siguiendo el ejemplo que se advertía en pinturas y estampas religiosas de origen colonial que había en diversos lugares del país.

Sin embargo, hubo otros pintores totalmente despreocupados de la normatividad académica, quienes dejaron una prolífica obra retratística y ex votos en los que se advierte un ingenuo cariz localista.

Entre la práctica académica, protoacadémica e ingenua, la pintura poblana y tapatía fueron las de mayor trascendencia --desde nuestra perspectiva actual-- en la plástica decimonónica del interior del país, aunque también en Guanajuato, Veracruz, México y otras ciudades se sabe que hubo una interesante práctica artística que, desde el Porfiriato, proluga las inquietudes artísticas de México en el siglo XX. Veamos con detalle los casos más relevantes.

Después del largo periodo colonial en el que el principal demandante de obras de arte y edificios era la Iglesia, el siglo XIX vio surgir en México una nueva serie de temas pictóricos que fueron demandados a los artistas por otros actores sociales o bien fueron creados por iniciativa de los propios pintores, atentos a lo que ocurría fuera del país.

Desde luego, en las dos principales ciudades de provincia en las que había tradición pictórica, no se dejaron de pintar los temas religiosos, sobre todo en Puebla:

En efecto, la principal producción pictórica de la Academia poblana fue la iconografía católica tradicional, obedeciendo a la fuerte presencia religiosa en esa ciudad y, de alguna manera, como prolongación de lo hecho ahí durante la colonia. Como señala Xavier Moysen(1), no hubo innovaciones de ninguna índole en la producción pictórica de esta Academia al adentrarse en el siglo XIX.

No obstante, como ocurrió en otras ciudades, se comenzaron a pintar retratos (ahora no solamente de sacerdotes, sino de abogados, hacendados y otros hombres de fortuna), bodegones o naturalezas muertas, paisaje urbano (vistas de ciudades y edificios), pintura costumbrista, naturalista e histórica.

Algunos de esos temas se crearon como reflejo de lo que se producía en la capital del país, pero a nivel regional se detectan casos de autonomía artística muy significativa.

En el caso poblano se refuerza la idea de esa autonomía porque ahí: "...aparecieron las primeras colecciones y galerías dedicadas a las Bellas Artes que hubo en el país. Un número importante de coleccionistas se formó a lo largo del siglo decimonónico; eran hombres ricos entregados a diversas actividades, más se identificaban entre sí en su gusto por la pintura, tanto europea como mexicana". Y no sólo eso, sino que además "El arte pictórico poblano contó... con su propio historiador en la persona de Bernardo Olivares..."(2)

No es sino hasta finales del siglo XIX que la Academia poblana entró de lleno a los estilos neoclásico y romántico; los más acordes a la vida palaciega y despreocupada de la alta sociedad local en la época porfiriana.

Entre tanto, en los albores del siglo dos géneros muy trabajados en esta entidad fueron el bodegón y la pintura costumbrista. En el primer caso, se registraron imágenes de platillos típicos de la región y objetos diversos de la cerámica que se fabricaba en los talleres establecidos en esta zona desde el siglo XVI.

En el género costumbrista destaca, sin duda, José Agustín Arrieta, quien es considerado como la figura cumbre de la pintura poblana del siglo XIX (1802-1874) y el pintor más representativo del México independiente a nivel nacional.

Hoy en día es uno de los pintores mexicanos del siglo XIX mejor cotizados en el mercado del arte, y justamente son sus obras costumbristas las que lo han colocado en ese sitio, pero en aquel entonces fueron las obras que Arrieta jamás envió a las exposiciones nacionales que organizaba la Academia de San Carlos en la ciudad de México.

Estas obras, elogiadas en su momento por los liberales Guillermo Prieto y Manuel Payno, eran sin embargo de los temas que rechazaba la Academia de San Carlos dirigida por Pelegrín Clavé, identificado ideológicamente con los conservadores. El mismo Clavé rechazó las pinturas de tipos mexicanos ejecutadas por el pintor francés Pingret.

Se estima que la pintura costumbrista de Arrieta fue inspirada por las obras que pintara en 1825 Julián Ordoñez (entonces director de la Academia de Puebla), quien en sus cuadros sobre la vida urbana poblana plasmó varios tipos populares, y por las litografías sobre tipos mexicanos realizadas por el italiano Claudio Linati.

Pero en sus obras, Arrieta hace confluír además de su destreza técnica, el retrato plagado de referentes locales y la picardía característica de la cultura mexicana del siglo XIX.

Otro caso interesante es el de Daniel Dávila, quien fue considerado como el máximo representante de la pintura de la época porfiriana en Puebla. Fue director de la Academia de Bellas Artes de Puebla de 1885 a 1901; el director anterior (1859-1884) fue Francisco Morales Van der Eiden, representante del academicismo.

Daniel Dávila, quien se formó con Pina y Rebull en la Academia de San Carlos, fue el pintor del gusto de la alta sociedad local. Pintó retratos, paisajes, temas históricos, temas religiosos, algunos asuntos populares (charros y chinas poblanas), pero fue sobre todo prolífico en la pintura con temas de la vida diaria de las familias adineradas, para quienes realizó obras decorativas en sus mansiones.

En Puebla la innovación temática también fue inducida por la presencia de tres pintores extranjeros que residieron ahí durante algún tiempo a finales del siglo: Felipe Mastellari (italiano), José Arpa (andaluz, pintor impresionista) y José Casachs (catalán, compositor de escenas militares).

En Jalisco, y particularmente en Guadalajara, también se comienza a detectar el cambio en los criterios artísticos. Junto a la pintura religiosa se empiezan a trabajar los retratos. En este género destaca en la primera mitad del siglo XIX el pintor José María Estrada, discípulo del también retratista local José María Uriarte --fundador de la Escuela de Bellas Artes del Instituto de Ciencias de Guadalajara.

Estrada pintó muchos retratos siguiendo esquemas invariables para su realización. Ha sido considerado como el pintor jalisciense más célebre de ese periodo y su obra se ha localizado no sólo en Guadalajara sino también en algunas poblaciones vecinas.

A pesar de contar con una escuela formal desde 1826, no es sino hasta la segunda mitad del XIX en que la pintura en Guadalajara tuvo mayor dinamismo. En esa época, la vida artística se desarrolló gracias a la presencia de la *Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, la sociedad denominada *Las Clases Productoras* y al *Club de paisajistas "Gerardo Suárez"*.

En el plano cultural en esta ciudad se notó el predominio de los ideales del movimiento liberal, de tal suerte que los pintores hicieron eco de la pugna ideológica que se registraba en la Academia de San Carlos donde, por un lado, estaba el grupo que apoyaba a Pelegrín Clavé (catalán y conservador) y por otro, el grupo que respaldaba a Juan Cordero (mexicano y conservador).

La Escuela de Bellas Artes de Guadalajara, sin el lastre de la pesada tradición clerical que arrastraba la Academia pobлана, se convirtió en foco cultural de carácter liberal, razón

por la cual acudieron a exponer ahí el mismo Cordero, Miguel Mata, Juan Urrichi y Felipe Santiago Gutiérrez, adversarios ideológicos de Clavé.

En esos años, por otra parte, se realizaron dos importantes obras murales en Jalisco. En ambos casos la figura destacada fue el arquitecto Jacobo Gálvez. El dirigió y proyectó la parte arquitectónica del Teatro Degollado y realizó la pintura mural que cubre el techo circular del teatro.

Con Gerardo Suárez y probablemente con Francisco Gálvez (pintor de charrerías), el arquitecto Gálvez pintó murales en algunas casas particulares y haciendas. En este último caso destacan los murales de la hacienda "La Moreña" en la Barca, Jalisco. Se trata de pinturas de carácter costumbrista inspiradas al parecer en las litografías de los europeos que viajaron por México en el siglo XIX.

De la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes surgió el pintor Carlos Villaseñor (1849-1920); junto con José María Velasco, ambos pueden ser considerados como "las figuras máximas de la pintura de la época porfirista"(3).

Villaseñor sólo en contadas ocasiones salió de Jalisco, para estudiar un corto tiempo en la Academia de San Carlos, pero su obra fundamental la realizó en Guadalajara, donde tenía su taller.

Pintor calificado como "cien por ciento provinciano en el panorama del arte nacional"(4), nunca envió pinturas a las exposiciones celebradas en la Academia de San Carlos. En sus cuadros destacan tres temas principales: los de religión, retratos y bodegones. Algunos de estos quedaron en manos de sus descendientes.

A finales del siglo XIX y principios del XX llegan a Guadalajara las corrientes artísticas del momento por dos vías: los pintores tapatíos que regresan luego de realizar estudios en la ciudad de México, en Europa o en Estados Unidos, donde tuvieron conocimiento de las vanguardias de la época.

La otra vía de acceso a la pintura moderna fue la llegada de pintores extranjeros a Guadalajara. Tal es el caso del pintor brasileño de padre italiano que arriba en 1895: Félix Bernardelli.

Su taller se convirtió en breve en uno de los más importantes centros de aprendizaje para la nueva generación de pintores de la entidad(5). Difunde la pintura moderna europea y logra inquietar a algunos pintores como a Rafael Ponce de León, quien dejó una interesante obra vanguardista.

La pintura al aire libre tuvo cierto auge en Guadalajara por los años 80, pero no es sino hasta 1890 que se crea el "Club de paisajistas Gerardo Suárez", que agrupa a varios

pintores tapafíos con preocupaciones similares de acercamiento a la naturaleza y en contraposición con el academicismo.

Entre estos pintores destaca José Vizcarra, quien vivió también la primera mitad del siglo XX y produjo una interesante obra con temas prehispánicos y regionalistas o folklóricos.

Predecesores locales de esta línea temática fueron Francisco Gálvez, Gerardo Suárez y Juan Gómez Zamorano, quienes con su temática nacionalista y costumbrista, se adelantaron a las exigencias estéticas de los hombres de la cultura en el Porfiriato y aún a pensadores críticos como Altamirano y José Martí(6).

Al margen de estos pintores que tuvieron reconocimiento académico, trabajaron en Guadalajara otros artistas que, de alguna manera, produjeron obra afín a las necesidades de las clases de menores recursos: José Ma. Mares y su hijo Bruno Mares (quienes se fueron de Guadalajara a Autlán), Antonio Robles (trabajó en Autlán), Manuel Espinosa, Abundio Rincón (retratista de Cocula) y el pintor Peregrina, desconocido e ignorado, quien pintó los murales de la Hacienda "Los Sauces"(7).

El caso de la pintura en Guanajuato es muy interesante; aunque contó con uno de los centros oficiales de enseñanza artística: desde la segunda mitad del siglo XIX(8), los pintores más destacados de la época fueron autodidactas: Juan Nepomuceno Herrera y Hermenegildo Bustos.

No ajenos a la producción de obras de tema religioso, las más célebres de sus pinturas son retratos; los de Herrera más acordes a la pintura clasicista y romántica de la época, en tanto que los de Bustos, de factura muy sencilla y fuera de las normas y criterios académicos(9).

Por los criterios académicos que privaban en la capital del país, es dable señalar que los casos de Herrera y Bustos pudieron ser considerados como prototípicos de la condición social y estética de los artistas en provincia.

Herrera nació en el seno de una familia de clase media alta de la ciudad de León, población que llegó a ser en el siglo XIX la segunda del país. Aunque fue autodidacta, debió tener un aprendizaje inicial con algunos pintores que trabajaron en su ciudad natal. Estos datos, en parte, explican el carácter estilístico de sus cuadros, con ciertas preocupaciones académicas y con un afán de colocarse a la altura de las corrientes artísticas en boga.

Bustos, en cambio, provenía de la clase humilde de ambiente campesino o artesano; aparte el pintor, fue orfebre, arquitecto, músico, sastre y nevero. Originario de la ciudad de Purísima, probablemente fue a León a tomar clases con Herrera o pudo estudiar con el veracruzano José Justo Montiel, quien abrió una academia de pintura en esta ciudad en 1845.

En función de las posibilidades económicas de sus clientes, estos dos artistas se diferencian también en el tipo de soporte que usan en sus obras: Herrera pintó en dimensiones medianas óleos sobre tela y Bustos trabajó con medidas reducidas y con óleos sobre lámina de zinc.

La trayectoria regionalista de ambos se unifica por el hecho de que ninguno de los dos envió obras a los concursos de la Academia de San Carlos y ni siquiera a las exposiciones celebradas en León en 1876-1878 (Herrera únicamente envió obra a un certamen realizado en 1865 en la capital de Jalisco).

Otros pintores de importancia en Guanajuato fueron José Apolinar Fonseca y Luis Monroy. Este último estudió con Clavé, Pina y Rebull y hacia 1874 fue nombrado primer director de la Escuela de Artes de Guanajuato.

La primera de las exposiciones realizadas en León fue para celebrar el tercer centenario de la fundación de esta ciudad en 1876. A ella concurren, junto con los pintores leoneses, artistas de Lagos, Arandas, San Miguel Allende, Dolores Hidalgo, Guadalajara, Teocaltiche, Aguascalientes, Valle de Santiago y San Juan de los Lagos. "lo cual nos da idea de la gran comunicación que hubo entre los artistas provincianos del Bajío y los Altos de Jalisco"(10).

Además, es representativo del hecho de que la cultura regional en artes plásticas sí tenía una dinámica propia ajena a la vida cultural de la ciudad de México.

En el caso de Veracruz destacan tres ciudades donde tuvo auge la pintura: Orizaba, Jalapa y Tlacotalpan(11).

El pintor más importante de Orizaba fue José Justo Montiel, cuya obra puede apreciarse no sólo en esta ciudad sino en varias casas e iglesias de la región.

Artista muy inquieto, desde provincia envía obra a las exposiciones de la Academia de San Carlos, a donde llega a estudiar finalmente y viaja constantemente por el país dejando obra firmada en San Luis Potosí, Monterrey y en Zacatecas. En Guanajuato fundó una Academia de pintura (1854).

Montiel intentó conseguir una beca para ir a Roma pero no la obtuvo; no obstante su obra se inserta de lleno en las nuevas temáticas del siglo XIX: el retrato y el paisaje.

En opinión de María Ester Ciancas(12), la obra de Montiel "... resulta interesante, ya que está vinculada a su tierra e interpretada con un sabor o acento regional, libre del sello académico en el que el artista no quedó aprisionado..."

En Jalapa el pintor más destacado fue Miguel Mata, quien nació en una familia acomodada y desde muy joven tuvo una formación académica en su ciudad natal con José Aniceto Serrano y con Joaquín Rebolledo.

La actividad artística en Jalapa se reanimó en el curso de la última década del siglo XIX bajo el gobierno de Teodoro Dehesa, quien apoyó con decisión a los artistas locales -- algunos de ellos fueron becados para estudiar en Europa-- y propició la fundación de la Academia de Bellas Artes de Jalapa en 1894, al contratar al pintor veracruzano Natal Pesado, quien había estado 15 años en Europa, para que se encargara de tal propósito.

El gobernador Dehesa también tuvo que ver en la renovación de la enseñanza artística pues convenció al catalán Juan Bernadet y Aguilar de quedarse en el estado impartiendo clases.

Durante esta misma etapa finisecular Tlacotalpan se convirtió en una próspera ciudad y en lugar de descanso de aristócratas y hacendados con cierta cultura, que deseaban allegarse obras de calidad que plasmaran su vida y su entorno.

Salvador Ferrando fue el pintor que logró acomodarse en esa vida social de gran sensibilidad. Con estudios en la Academia de San Lucas de Roma, donde practicó la pintura de temas bíblicos durante más de veinte años (1848-1870), regresa a Veracruz en 1871 y rompiendo con esa anacrónica tradición pictórica se dedica a pintar escenas del Río Papaloapan y retratos de sus amigos.

Otros pintores de relevancia en Veracruz fueron Luis Muñoz Pérez, originario de Tlacotalpan, quien obtuvo una beca para continuar sus estudios en Europa, y Julio Montalvo, discípulo de Salvador Ferrando.

En el estado de México la actividad artística se centra en Toluca; ahí la figura más interesante fue Matilde Zúñiga, de una familia acomodada de Zinacantepec y cuñada del también pintor local Leonardo Sánchez Montaño. Otra pintora importante fue Leonor Sánchez Zúñiga, hija de este último.

Otros artistas de renombre fueron Isidoro Martínez (1861-1937) y Luis Coto, quien fue condiscípulo de José Ma. Velasco en la clase de pintura de paisaje impartida por el italiano Landesio en la Academia de San Carlos.

Luis Coto obtuvo algunos éxitos en la ciudad de México, pero en cuanto retornó a Toluca para impartir clases en el Instituto Literario, su brillante carrera artística fue en declive.

En Michoacán, la actividad cultural se desarrolló en Morelia; particularmente en el colegio de San Nicolás de Hidalgo, donde dieron clases de pintura Octaviano Herrera, Job Carrillo y Gregorio Dumaine.

Otros dos pintores de relevancia en este lugar fueron Mariano de Jesús Torres (escritor y pintor aficionado) y el poblano José María Jara, quien realizó sus pinturas con técnica impresionista.

Otro pintor con influencia impresionista, pero que vivió y trabajó en San Luis Potosí, fue Antonio Becerra Díaz, quien junto con Margarito Vela Martínez --decorador de iglesias--, fueron los pintores más destacados de esta entidad.

En los casos de Oaxaca y Durango, María Ester Ciancas incluye a dos destacados artistas populares: del primer estado a Urbano Olivera, y del segundo, a Mariano Silva Vandeira (1860-1928).

La obra de Silva Vandeira fue reunida por Roberto Montenegro; en opinión de Ciancas, esta obra es muy libre, con rasgos de "erotismo vulgar que nadie, en su época, se hubiera atrevido a presentar en público". Añade que estas obras son de un estilo infantilista, ingenuo y tienen una aparente factura poco diestra.

La actividad artística en el interior del país, como se aprecia, no puede verse de manera homogénea sino en todas sus vertientes, desde lo popular hasta lo académico.

Lo que sí puede rescatarse como característica común es el hecho de que mucho de lo que se hizo quedó en el olvido junto con sus autores, quienes tuvieron que ser "redescubiertos" décadas después, con la sorpresa implícita de que su temática y estilística se anticipa a la pintura nacionalista auspiciada por el nuevo programa iconográfico de la revolución triunfante.

Otro hecho interesante es el que confirman los casos del jalisciense Carlos Villaseñor y el mexiquense Luis Soto, en el sentido de que quedarse (en su lugar de origen) es condenarse; condenarse al desconocimiento y a la desvalorización en el campo artístico nacional. En este caso, en contrasentido con una frase popular, el que no se mueve no sale en la foto; ello explica por qué muchos creadores intelectuales del interior del país emigran.

4. LA CONSTRUCCIÓN DE LA "CULTURA NACIONAL"

Hemos señalado la lucha ideológica y política que consumió la actividad de los conservadores y liberales a lo largo del siglo XIX, quienes buscaban imponer --cada partido desde su punto de vista-- un proyecto de nación con las implicaciones económicas y culturales correspondientes que, en el caso de la práctica artística, también tuvo su expresión en determinados programas iconográficos ya señalados.

Es interesante señalar que si bien ese periodo se inició con la destrucción de las nociones de metrópoli y provincia que habían perdurado durante siglos, de inmediato se inició el proceso de reconfiguración de las interrelaciones espaciales y la recomposición de las jerarquías entre regiones y provincias, alrededor del nuevo centro rector, la ciudad de México, que fue relanzada históricamente por ambas facciones como gran estructuradora del país por encima de los poderes regionales establecidos: militares, políticos, clérigos, hacendados, mineros e, incluso, algunos poblamientos indígenas.

Este hecho fue un elemento más que agitó la vida política del país y generó múltiples confrontaciones entre las autoridades centrales (fuesen éstas conservadoras o liberales) y todos aquellos núcleos de población (con perfiles étnicos diversos: indígenas, mestizos y criollos), que buscaron darse a sí mismos un carácter propio y definido.

Aquí y allá resistieron o hicieron frente a los procesos centralizadores o concentradores provenientes de la ciudad capital, que en todo momento insistieron en controlar, asimilar y resquebrajar las tendencias regionales que buscaban alguna forma de manejo autónomo de instituciones o comunidades.

No es sino hacia fines del siglo XIX, con el Porfiriato, y principios del XX, con la instauración del régimen de la Revolución Mexicana, que se consolidan proyectos, más o menos parecidos, de verdadero control centralista del país (paradójicamente de cariz político liberal) en torno a una visión de conjunto capaz de llevar a cabo la meta de los independentistas: construir una nación y, de "manera concomitante, una nacionalidad"(1).

Con sus matices ideológicos y políticos de por medio, los gobiernos de la Revolución Mexicana emprendieron la "reconquista espiritual" del país que el Porfiriato no había atendido cabalmente por darle prioridad al rígido control administrativo y político que, en lo cultural, creó y reforzó el elitismo de la aristocracia (los hacendados) y de la naciente burguesía provinciana y capitalina (europeizantes y modernistas), junto a la exclusión de las grandes mayorías ("Hacia 1910 se calcula en 80% el índice de analfabetismo", en tanto que "las clases medias y los ricos se educaban en escuelas particulares [vinculadas a la Iglesia] o en el extranjero")(2).

Esta "reconquista espiritual" del país la inició José Vasconcelos, un hombre de extraordinaria inteligencia y vigor, quien elaboró un innovador discurso ideológico para sustentar un proyecto cultural que se mantendría vigente, aunque fuera solamente a nivel discursivo, durante más de cincuenta años.

Hizo suyos los lemas de la Revolución y los adecuó a sus concepciones sobre cultura y arte. Para Vasconcelos "la Revolución consistía en la redención social, económica y fundamentalmente educativa del país", y por ello, instó a los maestros "...a sellar un pacto de alianza con la Revolución" para "la obra de redimirnos mediante el trabajo, la virtud y el saber", por lo que propuso la creación de un "...ejército de los educadores que sustituya al ejército de los destructores"(3).

Para desarrollar esa tarea Vasconcelos señaló claramente el tipo de intelectual que requería:

"Las revoluciones contemporáneas quieren a los sabios y quieren a los artistas, pero a condición de que el saber y el arte sirvan para mejorar la condición de los hombres. El sabio que usa de su ciencia para justificar la opresión y el artista que prostituye su genio para divertir al amo injusto no son dignos del respeto de sus semejantes, no merecen la gloria. La clase de arte que el pueblo venera es el arte libre y magnífico de los grandes altivos, que no han conocido señor ni baja. Recuerdo a Dante proscrito y valiente, y a Beethoven, altanero y profundo. Los otros, los cortesanos, no nos interesan a nosotros, los hijos del pueblo..."(4)

Ante sí mismo y junto a la inteligencia que había convocado, se alzaba el enorme reto de un país desunido y lleno de acechanzas; José Joaquín Blanco lo precisa de la siguiente manera:

"México carecía de lazos unificadores aparte de la Iglesia y el tiránico poder central; geográfica, social, racial, lingüística y culturalmente estaba muy dividido. Vasconcelos veía en esta división de muchas pequeñas naciones, regionalismos, grupos étnicos y sociales, facciones, etcétera; el motor de la crueldad histórica de México y una amenaza de exterminio o de sometimiento colonial del país. En sí, México era un país de 'facciones' intolerables e intolerantes entre sí, una 'orgia de caníbales'. Se debía, en consecuencia, reconciliarlas y unificarlas en un plan colectivo e igualitario, mediante tres acciones: a) La educación (capacitación para la democracia: convertir a las masas en ciudadanos); b) La reforma agraria (capacitación para la democracia: convertir a los esclavos en propietarios), y c) La cultura nacional (capacitación para la democracia: reconciliar en un sistema la heterogeneidad cultural del país). Al indio se le vencía

instalándolo de propietario; incorporándolo a la cultura de la nación'. En la última de estas acciones --la creación de un espacio cultural en el que cupieran sin violencia todos los habitantes del país--, es sobre todo en la que Vasconcelos ocupa un lugar de primera importancia en la historia contemporánea de México"(5).

Ese peligroso, o al menos riesgoso regionalismo, sería mediatizado, en lo cultural, con una nueva mística del Estado como educador; con esa idea Vasconcelos se propuso y logró recuperar en 1921 una institución de influencia federal que había quedado fuera de la administración pública: la Secretaría de Educación(6).

Su estructura interna quedó dividida en tres departamentos: Escuelas, Bibliotecas y Bellas Artes, a los que más adelante se añadirían los de Desalfabetización y el de Cultura Indígena y las Misiones Culturales.

Con esta infraestructura institucional el Estado amplió su "esfera de penetración ideológica a escala nacional"(7) en busca de esa unidad anhelada; esa unidad integradora y justiciera, que conseguiría paliar las diferencias de clases, incorporar al indio en un "todo mestizo" y difundir la ideología del régimen revolucionario.

Para conseguir esas metas Vasconcelos estuvo atento y abierto a todas las influencias que, fuera o dentro del país, aportaran experiencias de comprobada eficacia para conferirle un nuevo perfil cultural al país:

"El plan educativo de Vasconcelos estuvo inspirado en algunas propuestas de los revolucionarios soviéticos, como Anatoli Lunacharsky, Comisario del Pueblo para Instrucción Pública, y Máximo Gorky, que impulsaron el desarrollo de un arte público, festivales de cultura al aire libre y un sistema de educación popular apoyado en un vasto plan editorial y de bibliotecas. También, Vasconcelos recogió la iniciativa norteamericana de campañas alfabetizadoras y de bibliotecas públicas; sin embargo, el elemento que mayormente conformó el plan fue la acción evangelizadora del siglo XVI, transformada en mística revolucionaria. De esta manera, la escuela se convirtió en símbolo de una revolución pacífica que debía contribuir al olvido de los años de lucha armada y a cimentar la estabilidad política del país"(8).

Junto a la escuela, Vasconcelos también revivió la tarea evangelizadora que a través de murales en templos y conventos auspiciaron las órdenes religiosas en las primeras décadas de la Colonia; así, en los años veinte el muralismo contribuyó activamente en la tarea educativa que, a final de cuentas, aumentó el prestigio del Estado y su base social de apoyo, pero también satisfizo el anhelo de crear un gran arte, un nuevo arte nacionalista que

hundiera sus raíces en el México prehispánico, el mestizaje colonial y en las formas de vida -ahora dignificadas-, del indio, el campesino, el obrero y el soldado.

Con ese espíritu místico debían trabajar día con día, el maestro y el artista nacionalistas, de vocación popular, que el Estado había convocado para poner en marcha las tareas culturales que se había propuesto desarrollar:

... "Vasconcelos se negaba a considerar al maestro como un profesional o un técnico: debía ser un artista, su campo era la educación de la sensibilidad (que era educación ética). Sus ejemplos o modelos de educadores son los legendarios artistas de la educación: Pitágoras, Quetzalcóatl, Buda, Cristo, Motolinía... el maestro debía constituirse en un texto viviente: en un ejemplo. Enseñar con la conducta; sus mejores instrumentos serían sus cualidades personales..."(9)

El artista, por su parte, debía cumplir una función pública fundamentalmente educativa, aunque también moral:

"...Vasconcelos pretendió que el Estado debía ser el sostenedor y promotor de las artes, que debía sacar al artista y al escritor de la condición de cortesano o *dilettante* y hacerlo apóstol del pueblo".

"Buscó que los jóvenes artistas captaran la inspiración popular, recordando aquellas edades de oro... en que el artista era el maestro del pueblo"(10).

Vinculados en un mismo proyecto, ambos fueron los adalides de la cultura mesiánica inspirada en el pensamiento de Vasconcelos.

Con la finalidad de asegurarse de que la inversión estatal en la promoción del arte cumpliera efectivamente esa función pública que le había encomendado, Vasconcelos sentenció que en la ley reglamentaria del Departamento de Bellas Artes se precisaría claramente que los artistas serían valorados de igual manera que cualquier trabajador "por lo que hace al deber que tienen de trabajar" y obtener una rica y elevada producción que acarrearía "la regeneración, la exaltación del espíritu nacional".

Bajo la tutela de Vasconcelos y aún décadas después, la pintura mexicana hecha por encargo del Estado(11) se volvió un arte mesiánico, para convertirse en ilustración continua (según lo ha dicho Carlos Monsiváis) de un interminable libro de historia oficial; J. J. Blanco lo resume así:

"La pintura debía ser y fue así mismo un texto, tanto más vigente cuanto se dirigía a un pueblo analfabeto, sin tradición democrática que lo hubiera ejercitado en la discusión racional y, en cambio, fuertemente receptivo a las figuras; un texto en el que se ofrecía

todo: la lectura alegórica de la historia, la división maniquea y caricatural del bien y del mal, el origen y el porvenir, las proporciones y las jerarquías, los mitos, los lemas, los símbolos y la ubicación exacta de cada periodo, personaje, grupo, clase, etcétera, de la vida nacional"(12).

La función educativa y de exaltación nacionalista que desplegó el muralismo mexicano a partir de 1922 (y con mayor ímpetu desde el sexenio de Lázaro Cárdenas), tuvo una fuerte repercusión en la formación de nuevos artistas desde que Vasconcelos restituyera al pintor Alfredo Ramos Martínez en su puesto de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Desde su regreso de Europa, en 1910, Ramos Martínez era considerado el pintor de ideas más avanzadas en lo concerniente al arte; con ese espíritu que lo llevó a formar las Escuelas de Pintura al Aire Libre --inspiradas en el antiacademicismo de los impresionistas franceses--, confrontadas con el tradicionalismo que se practicaba en la exAcademia de San Carlos, inculcó a los jóvenes pintores el anhelo de pintar los nuevos paisajes y la vida mexicana recién "descubierta" al calor de la lucha armada.

A partir de entonces (y aún desde 1913 en la Escuela al Aire Libre de Santa Anita) los principales motivos pictóricos de esa joven generación fueron los jacales, los tipos indígenas y las costumbres del pueblo mexicano.

Estando Vasconcelos en la Secretaría de Educación, Ramos Martínez contó con un gran respaldo para continuar con su proyecto de renovar la plástica mexicana y aprovechó la coyuntura para enviar a los estudiantes de artes plásticas a recorrer la República Mexicana en viajes de estudio (algunos de ellos) encabezados por Roberto Montenegro, quien entonces estaba muy cercano al ministro de Educación.

En su obra *Indología*, de 1958(13), Vasconcelos recordará que se enviaron excursiones "de pintores a puntos estratégicos de la provincia indígena (Oaxaca, Yucatán, Jalisco, Michoacán, Morelos, Guerrero, la frontera norte) a observar paisajes y reunir artesanías que sirvieran de ejemplo al nuevo arte nacionalista: 'se inició entonces el sistema de influir y dejarse influir por el arte indígena'".

Todo ese trabajo de acopio de información y rastreo de imágenes regionales serviría, a final de cuentas, para forjar la gloria del muralismo y de la Escuela mexicana de pintura entre los años 1922 y 1938, y para darle un sólido sustento a un tipo de pintura y escultura que, regodeándose en ese pasado glorioso, devino arte oficial y en plástica de gran demanda mercantil por sus virtudes emblemáticas y decorativas.

Con Vasconcelos a la cabeza, la posición cultural de los artistas de ese momento fue la de materializar la perspectiva nacional y centralista; "explorar" las culturas regionales

vivientes; "excavar" en aldeas y localidades las tradiciones, costumbres e iconografías particulares, para reelaborarlas fragmentariamente o bien tamizarlas para generar imágenes representativas de una cultura "nacional" construida bajo el patrocinio del Estado(14).

Lo paradójico de la plástica de ese momento es que, en abierta contradicción con la "tarea evangelizadora" que se adjudicó a la pintura mural del siglo XVI (que efectivamente se extendió a todos los rincones del país donde había enclaves de las órdenes religiosas), la pintura mural de principios del siglo XX, en su época de apogeo, se concentró en la ciudad de México y, con excepción de lo pintado por Rivera en Chapingo, estado de México (1927), hubo mayor proclividad por difundir la renovación del arte mexicano en el exterior: el propio Rivera, Siqueiros y Orozco pintaron con fruición en América Latina y en Estados Unidos(15).

Algo semejante ocurre con las *Escuelas de Pintura al Aire Libre* (ubicadas en los alrededores de la ciudad de México: Xochimilco, Tlalpan, Guadalupe Hidalgo y Churubusco - la excepción es la que fundó en Taxco, Guerrero, en 1932, el pintor japonés Tamiji Kitagawa), la *Escuela de Escultura y Talla Directa*, fundada en 1927 en el exconvento de La Merced (como otra excepción destaca el caso de la *Escuela Libre de Pintura y Escultura de Michoacán*, establecida en Morelia en 1928), los *Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana* (1927) y otras escuelas y centros de aprendizaje para niños, obreros y artesanos: todos se establecieron en la capital del país y comenzaron a declinar al principiar la década de los treinta.

Tendrá que cambiar la fortuna política de Vasconcelos (la frustración de sus aspiraciones presidenciales), cancelarse el patrocinio estatal al muralismo (Calles le retira el respaldo) y sobrevenir el gobierno cardenista para que, a través de las Misiones Culturales, el muralismo y la Escuela mexicana de pintura lleguen "a las ciudades y pueblos de las provincias"(16).

5. EXPANSIÓN DE LA PLÁSTICA DEL CENTRO Y LAS RESPUESTAS (Y PROPUESTAS) LOCALES

Como complemento de la educación rural, las Misiones Culturales venían operando desde 1923 y fueron el vehículo idóneo para el despliegue de la actividad magisterial como apostolado, pero un apostolado al servicio de los gobiernos revolucionarios(1).

Estos maestros fungieron como delegados del gobierno que, por su conducto, confrontaron las ideas de renovación política y social –cara a cara– con sacerdotes, latifundistas y caciques locales.

Desde aquel año, la tarea de las Misiones Culturales Ambulantes era no sólo la de preparar maestros y promotores sociales emergentes de las propias comunidades, sino propiciar el desarrollo integral y armónico de las comunidades rurales mediante la acción de la escuela; además, de acuerdo con la versión de uno de los participantes en este programa, tenían encomendada la tarea de difundir entre los maestros y el pueblo, la política e ideología del régimen revolucionario, motivo por el cual "los misioneros debían tener formación política y estar convencidos de los ideales de la Revolución"(2).

Su vasta labor, por lo tanto, rebasaba los límites de la escuela para trabajar en la comunidad y en la región a la que esa pertenecía, encauzando sus energías latentes e impulsando, a su vez, la generación de liderazgos entre la población local, capaces de convertirse en guías sociales de la comunidad.

Las Misiones Culturales ya tenían once años de operar y habían recorrido el país en todas direcciones cuando hacia 1935 aparece entre sus filas el maestro de artes plásticas.

Anteriormente, en lo relativo al mejoramiento cultural, en las Misiones se impartían clases de música y orfeones, alfabetización y sesiones de lectura, junto a las de cultura física, carpintería, economía doméstica, agricultura, salubridad, oficios, pequeña industria y muchas otras.

El ingreso tardío de los artistas plásticos a las Misiones Culturales aún suscita debate entre los especialistas (incluso en lo referente a la fecha de su incorporación), pero hay una confluencia de circunstancias que explican esta verdadera diáspora de pintores y profesores de arte que habían comenzado a resentir el desempleo, ataques y duras críticas de periodistas y funcionarios que les negaban, o regateaban patrocinio y muros durante el Maximato.

Convencidos del apostolado reivindicativo que debían cumplir en el interior del país instruyendo a indígenas, campesinos, obreros y estudiantes en la nueva cultura revolucionaria, o intencionalmente dispersados en la provincia mexicana por su militancia

política y posturas críticas, ingresan o son enviados a las Misiones Culturales donde contribuirían con las tareas de la "reconquista espiritual" que se había propuesto el nuevo Régimen gobernante y a impulsar el arraigo y la dignificación de las culturas regionales.

Algunos de los jóvenes pintores enrolados en estas faenas serían más adelante artistas sobresalientes: Alfredo Zalce, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez, José Chávez Morado, Máximo Pacheco, Rina Lazo, Arturo García Bustos y muchos más.

En los lugares más recónditos e inaccesibles del país, los maestros misioneros de arte desempeñaban una serie de actividades que se enlazaban con la tarea educativa común de todo el equipo de trabajo:

"Como primera actividad se recolectaban los juguetes artesanales más característicos de la zona, parte de ellos elaborados por niños; con todo el material reunido se realizaba una exposición de juguetes, que también inspiraban la confección de títeres del teatro infantil. La decoración del salón de clase y la escuela era dirigida por el maestro a fin de que los niños sintieran como propio el espacio escolar. Los temas representados se encargaban de recoger escenas infantiles o típicas de la región. Posteriormente la comunidad construía con los modestos medios a su alcance el teatro al aire libre, donde se representaban obras de tema social, con recursos escenográficos hábilmente resueltos por el maestro. Además, estos espacios se decoraban con pinturas murales que presidían las solemnes reuniones comunitarias. "Aparte de la enseñanza del dibujo y de la pintura al aire libre con alumnos de todas las edades, el maestro misionero de arte debía tratar con los artesanos, orientarlos técnicamente y buscar un mercado a sus productos. Reunía muestras de arte popular y fotografías para formar un pequeño museo, catalogaba el patrimonio monumental del estado. A través de la factura de carteles debía realizar campañas sanitarias y de salud, promover la organización cooperativa y las mejoras de las técnicas agrícolas"(3).

Ya sea adentro de las Misiones o paralelamente, el muralismo auspiciado por el gobierno tuvo coincidencias benéficas para la política oficial; por ejemplo, durante la Guerra Cristera, cuando las Misiones Culturales habían concentrado su actividad en Jalisco, Colima, Michoacán y Guanajuato, la confrontación ideológica con la Iglesia motivó la producción de algunos murales que difundían la educación laica, progresista y con sentido social.

En escuelas públicas o en teatros se pintaron obras como: *La enseñanza*, realizado por Ramón Alva de la Canal en Coyuca de Catalán, Guerrero, en 1929; *La lucha contra el Clero y los caciques*, de Ramón Sosamantes, en Tlalchapa, Guerrero, en 1933; y de Jesús

Guerrero Galván, *La Revolución Mexicana en la educación*, realizado en Tamoatz, Michoacán, en 1935 (destruido posteriormente)(4).

En aquellos años la Iglesia desplegaba a su vez una enconada pugna en contra de las Misiones Culturales, las que –entre otros empeños– también se ocupaban de inculcar valores cívicos que, con su abanico de héroes anticlericales y festivales nacionalistas, comenzaron "a rivalizar con la ceremonia religiosa"(5); por ello, la cooperación entre sacerdotes y misioneros era imposible.

Durante el sexenio de Lázaro Cárdenas, como hemos dicho, el Estado retoma el papel de gestor del nuevo arte nacionalista comprometido con los ideales de la Revolución(6) y seguiría así prácticamente hasta mediados de los años sesenta.

En estos años, de 1934 a 1940; los murales de tipo educativo, alegorías de la Revolución, la historia patria, la historia regional, danzas y costumbres se plasmaron en escuelas públicas, escuelas técnicas, edificios sindicales, teatros populares, bibliotecas, palacios municipales y algunos palacios de gobierno.

Hasta ese momento la dinámica esencial del muralismo provenía del centro y obedecía a su retórica y lineamientos; en cambio, a partir de los años cuarenta, los encargos comienzan a repartirse entre el gobierno federal, autoridades estatales, el sector privado e incluso la Iglesia.

Con Avila Camacho en la Presidencia de la República (primer presidente revolucionario que manifiesta públicamente ser creyente católico), se hicieron frecuentes "los casos en que misioneros y párrocos trabajan de común acuerdo, por ejemplo en la reparación y pintura de templos"(7), y no sólo eso, sino que a partir de entonces es común el caso en que la temática religiosa comienza a ocupar a los muralistas, por citar algunos ejemplos:

- Federico Cantú ejecuta al fresco *La Cena, San Rafael y San Miguel* en la Parroquia de San Miguel Allende, Guanajuato, en 1943 (parcialmente destruido o cubierto).
- Alfredo Zalce pinta *La conversión de los indios al credo cristiano*, en el corredor de la Cámara de Diputados en Michoacán, en 1961-1962.
- Raúl Anguiano pinta *El Bautismo de Cristo* para la Iglesia de San Marcos, Tonilá Jalisco, en 1965.

El sector privado comienza a ampliar su demanda en ésta y en la década siguiente(8), y es por ello que ya encontraremos desde entonces murales en oficinas privadas, plantas industriales, bancos, residencias particulares, hoteles y restaurantes.

Cuando las autoridades federales aceptan en los sesenta que la escuela nacionalista de pintura "no era más la pintura representativa del momento artístico mexicano"(9), entraron al

relevo en el patrocinio cientos de subsecretarías, institutos descentralizados, direcciones, departamentos, gobiernos estatales y presidencias municipales.

Dichas instancias locales han seguido demandando murales, tanto a los viejos pintores -- los llamados "epígonos"-- como a los jóvenes y aún a noveles artistas que de manera casual o intencional llegan a un punto remoto del país porque, quizá, es su lugar de origen.

En 1973, J. Alberto Manrique reconocía que: "...los epígonos de la escuela siguen teniendo un importante mercado (quizá más amplio que el de la mayoría de los pintores reconocidos de valer) y continúan medrando con los encargos de murales por instancias gubernamentales de segundo o tercer orden. Un recuento reciente deja ver que en los últimos años se han pintado notablemente más murales que los que se hicieron en la gran época de la escuela, lo cual es verdaderamente alarmante"(10).

Casi veinte años después, en 1992(11), el mismo autor reitera:

"Fueron entonces los poderes locales, los de los estados de la Federación así como los municipales o los de una gran variedad de instancias secundarias quienes siguieron protegiendo y prohiendo ese muralismo.

"Para mí tengo que la línea de producción continuó ascendente y sigue ascendiendo.

Vuelve uno a cualquier localidad después de no haber estado en ella dos o tres años y se encuentra tres nuevos murales".

Y no le queda más que pronunciar un *Mea Culpa*:

"El hecho que quiero recalcar es que, mientras los críticos del centro y aún las mismas instancias oficiales mayores reconocíamos en el muralismo un hecho histórico del pasado, éste seguía [y sigue] vigente a lo largo y lo ancho del país".

Así pues, retomando su "incitación" a la investigación, porque encaja perfectamente en el despliegue de nuestras preocupaciones, coincidimos en que ese muralismo (que él denomina "pagano", porque se refugia en la diversa geografía mexicana, como "la vieja religión de Júpiter y los Dióscuros, se refugió en el campo o pago", cuando el cristianismo se convirtió en religión oficial del Imperio Romano) es un caso de regionalización artística. Si sigue vigente es "porque sigue cumpliendo una función" ahí donde es auspiciado, aunque no es un fenómeno reciente, como hemos asentado.

En lo concerniente a la educación artística escolarizada, como se recordará, existía en varias ciudades del interior del país: academias o escuelas de Bellas Artes existen o existieron en Puebla, Guadalajara, Guanajuato y Jalapa desde el siglo XIX, aunque, cada vez que se estudian casos particulares surgen nuevos datos que nos hacen pensar que no

fueron las únicas academias o instituciones educativas donde se preparaban pintores: desde el siglo XIX el Colegio de San Nicolás de Hidalgo (Morelia, Michoacán) lo hacía, al igual que el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús (Chilapa, Guerrero) y todavía podrán surgir más casos (ya hemos citado el de Querétaro).

En el siglo XX algunas de esas escuelas siguieron (y siguen) impartiendo clases(12) y a ellas se añaden, en el interior del país, nuevas instituciones que abren sus puertas desde los años veinte. Además, ya sea dependientes del INBA o de las universidades estatales, las Escuelas de Bellas Artes proliferaron por todo el país a partir de los cuarenta y cincuenta(13).

Lo que nos ha llamado la atención es el hecho de que muchas de estas escuelas se convirtieron en centros de conservación del academicismo y del paisajismo tradicional. Suponemos que ello obedece, en parte, a que luego de la reestructuración de la Escuela Nacional de Bellas Artes, convertida durante la gestión de Diego Rivera (1925-1930) en Escuela Central de Artes Plásticas, se da entrada a un nuevo proyecto donde eran prioritarios los criterios productivistas y de agitación social (hubo importantes talleres de diseño gráfico de movilización social y de fotografía) enfocados a adoctrinar y ofrecer instrumentos de propaganda estético-política a alumnos de un nuevo perfil social: hijos de obreros, campesinos, carpinteros, sastres, peluqueros, etcétera.

Ello quizás arredró a los estudiantes de clases acomodadas, quienes se fueron al extranjero o se cobijaron en el interior del país al igual que muchos de sus maestros academicistas; es precisamente por esto que en muchas ciudades aún se aprecia y practica un arte conservador y convencional.

Por mencionar un claro ejemplo de esto, señalaremos que mientras que en la ciudad de México la Academia Nacional de Artes Plásticas, a cargo de Ramos Martínez, ya contaba en 1913 con novedosos programas de estudio (pintura al aire libre, dibujo de modelos vivos, representación de escenas cotidianas, etcétera); en la Escuela de Bellas Artes de Oaxaca aún se seguían copiando yesos griegos en 1957(14).

Otro caso que nos sirve como ejemplo de este desajuste cronológico observado, es la experiencia de Fernando Castro Pacheco; él estudió entre 1930 y 1933 en la Escuela de Artes Plásticas de Mérida, que era dirigida por el maestro italiano Alfonso Cardone. Años después ya en los setenta, intentó renovar la enseñanza de las artes en su *Alma Mater* — junto con Roberto Garibay—. Hubo entonces gran escándalo y repudio contra los pintores que llegaban de la ciudad de México con sus "tendencias pictóricas extranjerizantes"; ahí lo predominante era el paisajismo tradicional, eso era *El Arte* y cualquier otra corriente era vista con sospecha aún si se trataba de la Escuela mexicana de pintura (15).

En resumen, de lo visto en este y en los anteriores apartados podemos llegar a dos conclusiones preliminares:

- 1) La plástica local y regional (de herencia colonial e indígena contemporánea), las antiguas academias (y las escuelas de arte que se fundan desde los cuarenta); las Misiones Culturales y los Institutos Regionales de Bellas Artes, fueron creando a lo largo del tiempo enfoques artísticos válidos y justificados entre los artistas, los patrocinadores y el público, con fuertes referencias a la identidad y a la fidelidad con los elementos y valores plásticos nacionalistas y regionales (marcado sobre manera por el realismo --ya sea académico o social-- y el folclorismo de la Escuela mexicana de pintura); por ello el paisaje (rural y urbano), los tipos locales, los personajes de la realidad social (históricos o contemporáneos), las costumbres y folclor que plasman (o han plasmado) en sus obras, tienen que verse con la dignidad que los explica o justifica(16), porque responden o corresponden a centurias o décadas de aculturación; lo que, en todo caso, debemos sujetar a una valoración artística son las combinatorias novedosas y propositivas que emergen en ese contexto: Tamayo y Toledo son dos ejemplos significativos de lo que es posible crear a partir de esos ámbitos que, desde luego, no son ámbitos cerrados a las más diversas influencias (nacionales y extranjeras).
- 2) Por otra parte hemos podido perfilar, en lo general, el papel del artista en dos espacios geográficos y su labor educativa socialmente focalizada; las Misiones Culturales, el muralismo, los centros y escuelas de enseñanza artística que se crearon en el interior del país para difundir las ideas estéticas y artísticas de la Revolución, contribuyeron a generar un nuevo tipo de artista (un artista popular de extracción popular, valga la redundancia) y a renovar los públicos regionales del arte. Como complemento, al exterior del país, la difusión de la obra realizada en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, la confección de Pabellones mexicanos en las exposiciones internacionales a manos de los artistas comprometidos con el "renacimiento mexicano" oficial y la ejecución de diversos murales en América Latina y en Estados Unidos a manos de los "Tres Grandes" y otros muralistas mexicanos, contribuyó a impulsar la nueva imagen del Estado mexicano (es decir, un Estado, preocupado por el bienestar de la clase trabajadora, misántropo, promotor de las artes, etcétera) y del nuevo arte de nuestro país, su vanguardia estética y política, en el contexto internacional.

II
**PROPUESTA DE CONCEPTUALIZACIÓN:
DE LA PROVINCIA A LA REGIÓN**

1. FRONTERAS INTERNAS, REALES Y SIMBÓLICAS

Líneas arriba quedó asentado que al comenzar la vida independiente de nuestro país sus divisiones territoriales dejaron de nombrarse *provincias* y comenzaron a denominarse *estados*, de acuerdo a la integración federalista de la nación(1).

Asimismo, vimos que la propia marcha de la economía del país fue generando la formación de múltiples zonas de especialización productiva, que el medio físico favorecía y el desarrollo de las fuerzas productivas permitía (regiones geo-económicas).

De esta manera se territorializaron (se hicieron reales) dos expresiones sociales de segregación física: aquella que deriva su fuerza de la ley (como normatividad jurídico-política) y la que la deriva del propio sistema económico.

Como reverberación de ambas, con una inmensa cauda ideológica y cultural, sobrevivió el concepto de provincia que se usa como otra manera de señalar distinciones entre personas, grupos sociales, ciudades, estados y regiones con diferentes estructuras socio-económicas e ideológico-políticas.

Este concepto, entendido como *metáfora espacial* o *geográfica*(2), se inserta, además, en el proceso de organización territorial de las sociedades, mismo que no fue simple ni pacífico, y ello se constata al indagar la difícil historia de las regiones que invariablemente está plagada de luchas militares, políticas y culturales que siempre figuran en la formación de las naciones contemporáneas.

Desde este punto de vista puede entenderse porqué siempre está latente el conflicto, la lucha efectiva o simbólica entre las expresiones sociales y políticas de las regiones y aquellas que se identifican con lo nacional.

Retomando a Foucault, el historiador mexicano Alvaro López Miramontes(3) explica así este fenómeno:

"Originalmente, una provincia era una región militar bajo control, que se convierte en región tributaria y fiscal: más tarde en administrativa, jurídica y política. *La violencia física se disuelve y condensa en violencia simbólica*. El territorio de ambas es el territorio del poder. Las provincias (vencidas) dominadas, constituyen lentamente el estado nacional. Las guerras externas e internas de las provincias coagulan al estado nacional. Las fronteras interiores son cicatrices móviles de esas guerras. Esas *batallas físicas y simbólicas* crean un sistema de fronteras que se diluyen, se desdibujan y se vuelven a marcar con otras guerras militares, ideológicas y jurídicas. Las fronteras nacionales y subnacionales son su expresión formal condensada".

La trasmutación de violencia física en violencia simbólica destacada aquí, encaja perfectamente como elemento explicativo para entender y analizar los problemas que se generan del choque polisémico entre lo nacional y sus múltiples estratos geográfico-sociales constitutivos.

Como parte de esas batallas simbólicas figuran, junto al concepto de provincia, otros conceptos geo-sociales que se aplican como modos de señalar distinciones, matices y grados de valor confrontados: nos referimos a los conceptos de aldea, región(4), nación y aquello que identificamos como internacional.

Aldeanismo, provincianismo, regionalismo, nacionalismo e internacionalismo, son conceptos que describen ideológicamente determinadas comportamientos arquetípicos y jerarquizaciones culturalmente habilitadas (individuales y/o colectivas), con las que continuamente nos topamos y al utilizarlas les conferimos un significado sobreentendido(5).

Con la finalidad de entender este tipo de valoraciones y el porqué de su uso reiterado, esbozaremos a continuación los rasgos ideológicos que caracterizan el aldeanismo, provincianismo y regionalismo.

Una vez que expliquemos estos conceptos definiremos las razones por las que preferimos el uso de la palabra *regionalismo* para nuestro estudio y el sentido que le conferiremos con relación a la cultura y las artes plásticas del país.

De acuerdo a la jerarquización que ordinariamente se aplica, toca a la *aldea* y su correspondiente cultural, el *aldeanismo*, el lugar más bajo y estrecho.

En su interpretación más llana, la aldea se define como un pueblo de corto vecindario y de esta palabra se derivan *aldeano*, que se aplica al natural de esa pequeña comunidad y *aldeanismo*, con la cual se señala la preferencia por la utilización de palabras o giros lingüísticos inteligibles preferentemente en esa localidad.

Ahora bien, en sentido figurado --despectivo-- se aplica el concepto de *aldeano* para calificar a alguien o algo de inculto, grosero, rústico y sin educación.

Antonio Gramsci, en su análisis sobre la cultura aldeana(6) alimentó esa noción despreciativa al señalar que, indefectiblemente, el individuo que nace en una aldea está marcado por el sistema de creencias, modos de ver y obrar, impuesto en el ambiente circundante por uno de tantos grupos sociales al que "automáticamente cada quien queda comprendido al ingresar en el mundo conciente, y que puede ser *el propio pueblo o provincia* u originarse en la parroquia o en la actividad cultural del curato o en la sabiduría del viejo patriarca a la que llaman 'ley', o en la mozueta que heredó la sapiencia de la hechicera o en el intelectual limitado, amargado en su propia estupidez e incapacidad de obrar"(7).

En concordancia con su enfoque teórico del intelectual orgánico, que tiene por misión crear la unidad doctrinaria en torno al pensamiento filosófico revolucionario, con solidez organizativa y centralización cultural, sostiene la idea de que quien sólo habla un dialecto o comprende el idioma nacional a un nivel limitado, "necesariamente ha de participar de una concepción del mundo en cierto modo limitada y provincial, fosilizada, anacrónica en comparación a las grandes corrientes del pensamiento que dominan la historia universal"(8)

Su texto, como se podrá observar, escrito en la época en que aún no se encontraban en crisis los grandes paradigmas (sociales y teóricos) de análisis y explicación, se enrola en una visión ideológica que identifica a la cultura nacional como algo superior y a la tarea educativa del Estado revolucionario (socialista) como el procedimiento para combatir a las culturas aldeanas sometidas a las directrices intelectuales del sacerdote, el abogado, el patriarca y el hechicero del pueblo; enfoque no muy distinto, por otra parte, del que en México sostuvieron intelectuales y artistas que dirigieron la política cultural en los años veinte y treinta, asunto que ya hemos tratado líneas atrás(9).

Volviendo al texto de Gramsci, postula que en la escuela elemental los niños reciben los rudimentos científicos que entran "en colisión con las concepciones mágicas del mundo y de la naturaleza que el niño recibe del medio ambiente [social], impregnado de folklore", asimismo explica que "los principios sobre los derechos y deberes contienden con la tendencia a los bárbaros individualismo y localismo, aspectos ambos, asimismo, del folklore. Con su enseñanza, la escuela lucha contra el folklore y contra los sedimentos de todas las tradiciones conceptuales del mundo para difundir una concepción más moderna.."(10)

Este enfoque gramsciano, afectado de progresismo, si bien no está equivocado del todo, tiende a menospreciar a las culturas aldeanas y provincianas y, por otra parte, a desligar eso que llama folklore, de la cosmovisión y cultura de las etnias que viven o sobreviven en limitadas extensiones geográficas en casi todos los países, sean o no comprendidas por las poblaciones nacionales.

Entre lo aldeano y lo provinciano, como se ve, existen algunas semejanzas, pero hay que destacar el hecho de que el concepto de *provincia* es mucho más rico en significados.

En una primera versión, acorde al sistema hispano de división territorial(11), se aplica la palabra *provincia* a cada una de las divisiones administrativas del territorio que son gobernadas por un gobernador civil y una diputación propia.

De conformidad con estas características las provincias pudieran igualarse con las nociones jurídico-políticas de los estados reunidos en una Federación.

Esto pudiera ser así o no en México, pues existe un matiz que nos cambia la acepción: aquí se identifica como provincianos a todos los individuos originarios de cualquier estado

de la República; es decir, se les define por oposición al habitante de la capital, operación mediante la cual el "provinciano" pierde singularidad y se convierte, de inmediato, en integrante de una masa amorfa, imprecisa, que en México da sustancia a la expresión despectiva que afirma que "afuera del Deefe todo es Cuauhtitlán".

Como una acepción más, destaca la noción sentimental en la que el provincianismo es la predilección exagerada por la provincia propia; por las costumbres, producciones y usos, del territorio en que se ha nacido.

Como parte fragmentaria de los usos, el provincianismo, de acuerdo a su noción lingüística, significa también usar palabras, expresiones o modos de hablar exclusivos de alguna provincia o estado.

Otra carga ideológica, en sentido peyorativo, identifica lo provinciano como atrasado, poco desenvuelto o asustadizo ante la manera de vivir en la capital; ésta última, estereotipada como agitada, violenta e impersonal. Sin embargo, no pocas ciudades del interior del país son la viva contradicción de la multicitada "tranquilidad de la provincia": la secuela de la actividad de los narcotraficantes, los cada vez más cuestionados procesos electorales, las pugnas entre católicos y sectas protestantes, la violencia de toda índole contra los indígenas, etc., son indicadores que derrumban nuestros propios paradigmas mexicanos.

Ese mismo significado (de atrasado, poco desenvuelto o asustadizo ante lo moderno) se aplica en la comparación que se hace entre naciones. Como paráfrasis de la interrelación entre la capital y la provincia, en el plano internacional se han usado los conceptos: metrópoli-satélites, centro-periferia, países desarrollados-países subdesarrollados, etc., pares de vocablos directamente vinculados con la noción de dominio económico, político, militar y cultural que ejercen los países dominantes.

La revisión de conceptos que venimos realizando desemboca en el de *región* y sus derivados: *regionalismo* y *regionalista*.

A diferencia de los precedentes, en este caso el sentido peyorativo se presenta se presenta diluido, contando a su favor con un fuerte sentido de diferenciación no subordinada.

Ya hemos mencionado las características constitutivas de las regiones⁽¹²⁾ y los procesos que explican la regionalización económica del país, así que aquí sólo añadiremos que las regiones pueden estar o no comprendidas en los límites de las divisiones administrativas o jurídico-políticas de los estados de la Federación y, al interior de los estados, la misma situación se presenta en el caso de los límites municipales.

Para entender el regionalismo y lo que significa ser regionalista, desdoblaremos en dos esferas de acción las diversas expresiones sociales que en lo cultural y lo político se distinguen o confrontan con el nacionalismo.

En la esfera *sociocultural* tendrían cabida las nociones sentimental y lingüística (que hemos referido en los otros conceptos geosociales), las costumbres familiares (moralidad, sexualidad, parentesco), la religiosidad local, las festividades religiosas y cívicas, los saberes económicos y tecnológicos, los gustos (cultura estética cotidiana)(13) y su específica producción artística: literatura, bailes, canciones, música y sus instrumentos, artesanía, arquitectura y arte(14).

En la esfera *política*, en cambio, operan al menos tres tipos de actitudes o posiciones:

- a) Las que enarbolan ideas y aspiraciones para conformar identidades regionales.
- b) Las tendencias o doctrinas que, vehiculadas mediante movilizaciones cívicas o partidarias, operan en pro de lograr mayor o total autonomía de las regiones de un país o de un estado (posiciones políticas que van del reclamo por el respeto a la autonomía al separatismo y de ahí a la secesión).
- c) Una posición política que media entre las señaladas es aquella que sostiene que los gobiernos estatales deben atenderse en correspondencia con el modo de ser y las aspiraciones de cada región (o complejo de regiones), debiendo ser encabezadas, a su vez, por individuos originarios del lugar, apegados a su idiosincrasia.

Desde luego esta división en dos esferas es meramente analítica, porque en su expresión real pueden fundirse o confundirse, al extremo de que normen la misma vida cotidiana de los individuos. Por ello, consideramos que ser regionalista es ser partidario o adepto al regionalismo en lo político, en lo socio-cultural o en ambos aspectos.

Para concluir este apartado de reformulación conceptual, asentamos que, en resumen, deseamos el uso de los conceptos *aldea* y *aldeanismo* por su estrecho referente social y territorial y por su alta carga ideológica peyorativa.

Provincia y *provincianismo* tampoco los emplearemos porque consideramos que induce la confusión respecto a la división territorial del país en estados (dependientes de un poder central) y, contradictoriamente, porque nos llevan a su versión indivisa que menosprecia y homogeneiza todo lo no capitalino.

La variante *provincianización*, que hemos empleado, no la usaremos más porque corresponde a la intención programática de segregar y mantener subordinados a los grupos sociales del interior del país, sus culturas y manifestaciones artísticas.

Región y regionalismo lo preferimos por su referente, hasta cierto punto maleable, en el sentido de que puede, aquella, coincidir o no con los límites de un estado o municipio y porque regionalismo lo entenderemos como forma de reivindicación, resistencia o contrapoder (antepuesto a lo nacional) que es originado y depende de la sociedad civil que le da sentido y no meramente de las autoridades gubernamentales locales(15).

2. CULTURAS REGIONALES

Hasta este momento hemos definido en general las características esenciales del concepto geosocial de región y sus derivaciones: regionalismo y regionalista.

Hemos precisado que la regionalización de un país o entidad se genera en función de variables históricas, poblacionales (grupos étnicos y fenómenos demográficos) y culturales, en interacción con determinadas porciones territoriales con su especialización productiva.

Ahora corresponde describir con más detalle lo que entendemos por culturas regionales en México. Al efectuar este paso, nuevamente apelamos a una expresión común, aparentemente sobreentendida, según la cual nuestro país es un "mosaico de culturas".

Afirmar esto no implica ningún eufemismo sino un claro principio de realidad. En efecto, la pluralidad cultural es el perfil básico de México, donde se hayan presentes diversos entramados socioculturales en los que interactúan indígenas, mestizos y criollos.

Sobre este aspecto particular el historiador Luis González y González ha dicho que:

"La cantinela sobre la abundancia de pequeñas naciones, de identidades diferentes en el ancho territorio nacional alude a regiones y terruños. La configuración del territorio mexicano, tan lleno de sierras y otros obstáculos del relieve, ha sido desfavorable para la unidad nacional, ha ayudado a la formación de docientas regiones con características inconfundibles que se remontan a los tiempos prehispánicos o a los días de la colonia; según el poeta Homero Aridjis. La República Mexicana es un haz de regiones, algunas con nombres propios como el valle de Yaqui, los Altos de Jalisco, la Tierra Caliente de Michoacán, la Chontalpa, Mapimi, Tarahumara, Costa Grande, el Bajío, la Huasteca, la Laguna, los Tuxtlas, y otras sin nombre, pero sí con peculiaridades. Cada región --ha dicho Enrique González Pedrero-- ha creado o recreado sus propias formas de relación y comercio con la naturaleza, una manera de trabar relaciones sociales y hasta un estilo de ejercitar el poder. La región mexicana es una unidad cambiante de indole ecológica, económica, histórica y cultural que suele producirse en una área promedio de diez mil kilómetros cuadrados, que reconoce como cabeza a una ciudad mercado"(1).

Aunque no en todos los casos las configuraciones regionales cuenten con perfiles culturales originales del todo, representan maneras más o menos distintas en que se manifiesta el cruce de caminos de la herencia prehispánica, los rastros de la "conquista espiritual" de la Colonia, la suma de luchas que se producen con la independencia, la vida turbulenta del siglo XIX, las huellas de la *pax porfiriana* y el reflujó de batallas que produce o

reaviva la Revolución Mexicana en el siglo XX; ahí se manifiestan, también, los cruces y puntos de encuentro entre estructuras sociales y biografías que dan sentido a la vida cotidiana.

Ese crisol en que se convirtieron no pocas porciones territoriales del país, ha ido generando culturas regionales que se han traducido en diversos modos de ser y de vivir que en ocasiones caracterizan o se vuelven emblemáticos de toda una entidad federativa.

El antropólogo Salomón Nahmad Silton(2) explica de la siguiente manera la génesis de esas culturas regionales:

"En cada entidad federativa se da una relación muy particular que es el resultado de la existencia de sus grupos étnicos [en contacto con la población no indígena]; algunos habitantes 'blancos' los enaltecen y manifiestan cierto orgullo por su presencia; en cambio, otros dejan entrever su desinterés en ellos, o simplemente los ignoran.

"La presencia de todos estos grupos étnicos en la formación de las culturas regionales genera diferencias significativas entre unas regiones y otras".

Los rasgos culturales de estos tejidos étnicos, de los que no hay que excluir ni desestimar la influencia que produce la presencia de otras etnias, de antigua o reciente incorporación (africanos, chinos, europeos, árabes, japoneses, etc.), define el perfil social de las entidades donde viven y ofrece un rico material para la investigación cultural.

El componente étnico indígena, desde luego, tiene mayor peso cualitativo en entidades del centro y sur del país. Además, debemos tener mucha cautela al momento de someter a una interpretación sus manifestaciones culturales puesto que en ningún sitio podrán hallarse en "estado puro" o intocado por la cultura occidental. Esto es así en función del propio proceso histórico, como por la misma dinámica cotidiana de los intercambios interregionales.

En lo relativo al aspecto demográfico, habría que apuntar, aún, que en la perspectiva histórica la población nativa devino minoritaria porque registró un descenso continuo a lo largo de la Colonia (por causa de la excesiva explotación física, enfermedades y las propias rebeliones sofocadas violentamente), al tiempo que aumentaba con velocidad la población española, criolla y mestiza.

Por ello, podemos afirmar que la población autóctona que sobrevivió al colonaje ya era distinta, incluso genéticamente, a la que encontraron los españoles en tiempos de la conquista.

En el siglo XIX muchas comunidades indígenas, junto a otras tantas poblaciones mestizas, representativas de infinidad de economías locales dedicadas al autoconsumo, se

quedaron al margen de los grandes procesos globales (económicos y políticos), y se empobrecieron o quedaron aisladas; sobre todo aquellas en las que sus autoridades de gobierno eran más tradicionalistas o las que vivían bajo el control directo de las órdenes religiosas, ya sea en los llamados pueblos-hospitales, congregaciones o comunidades indígenas, misiones u otras figuras del tutelaje.

Por el contrario, los sectores sociales más activos en la política y en la marcha de la economía, jugaron papeles más dinámicos en la conformación de las culturas regionales; sin olvidar en ese proceso los pesos y contrapesos que resultan de la importancia demográfica de las etnias.

En el altiplano y de ahí hacia el norte (al este y al oeste) donde, como hemos dicho, disminuye la presencia indígena, los asentamientos humanos que se heredan de la Colonia son, en su mayoría, poblamientos que se fueron estableciendo en torno a polos de desarrollo económico: centros mineros, agrícolas, ganaderos, comerciales, cruce de rutas mercantiles, centros donde florecía la actividad de transformación.

En lo concerniente a los centros comerciales e industriales de gran dinamismo, puede advertirse que muchos configuran ciudades de influencia regional (Puebla, Guadalajara, Guanajuato, Querétaro, etc.), en tanto que las otras actividades económicas --por su propia índole-- dieron lugar a pequeñas y medianas ciudades del interior (en todo el país) gracias a la fuerza de penetración territorial que caracterizó a una importante institución socioeconómica que se fortaleció a lo largo del siglo XIX: la hacienda.

En la hacienda podían convivir o, mejor, yuxtaponerse, civilización y barbarie. Peones acasillados y hacendados muy cultos (con estudios superiores realizados en Europa) que atesoraban objetos y muebles de gran sofisticación y obras de artistas extranjeros y nacionales.

En el siglo pasado el hacendado administraba su "estado regional privado" a la manera de un señorío feudal y en el terreno de los hechos esas estructuras eran las que detentaban la hegemonía regional.

En esos "señoríos regionales", los grandes terratenientes eran los depositarios del poder político local y ejercían su dominio (legal, tradicional o por la fuerza) sobre enormes extensiones geográficas que incluían aldeas, pueblos, ciudades y estados enteros, incluyendo a sus habitantes y recursos naturales.

Como lo hemos precisado en otro apartado, a lo largo de ese siglo conflictivo, la preocupación de los gobiernos centrales con visión nacional, liberal o conservadora, fue la de fortalecer su presencia y control sobre todo el territorio, debilitando los centros de poder regionales y locales.

Los intentos de los gobiernos nacionales por someter a los indígenas y controlar el clero,

caciques locales y hacendados, para reducir o exterminar sus posibilidades de organización autónoma, originó dos procesos antitéticos: *de aculturación*, encabezada por el Estado nacional, y *de defensa* de la vida autónoma, por parte de los actores sociales antes señalados.

En el caso particular de los indígenas la batalla fue doble, pues los gobiernos nacionales procuraban erradicar el control clerical (interesado en defenderlos y encauzarlos) y desarticular la propiedad comunal sobre tierras con grandes posibilidades de explotación económica, hecho, este último, que originó una reacción defensiva por parte de las poblaciones indígenas que les sirvió --a la larga-- como elemento de lucha mediante el cual conservaron muchos de sus rasgos culturales propios.

El Porfiriato consiguió, hacia finales del siglo XIX, dar forma a un proyecto de desarrollo a nivel nacional, una vez sometido el clero, caciques y hacendados a su órbita política y administrativa apalancada desde el centro del país.

En el caso de los indígenas aún se luchó militarmente contra diversas poblaciones que con mayor o menor belicosidad, reclamaban autonomía. Por aquellos años, particularmente en 1899, se llevaron a cabo dos grandes batallas del centro contra etnias de origen prehispánico: al norte se combatía a los Yaquis y en el sur la milicia federal se batía contra los indios mayas en Sabán, Yucatán.

Los procesos de aculturación de los indígenas continúan en el siglo XX, luchas a veces suavizadas por el hecho de que la cultura de la Revolución Mexicana vehiculó diversas posturas indigenistas, de los intelectuales, y agraristas de los propios indígenas que se habían sumado a la guerra civil.

Aprovechando la nueva relación que establecen los gobiernos revolucionarios con los indígenas, que poco después serían utilizados ideológicamente como los portadores más representativos de la "verdadera" mexicanidad, se dan casos en los que el deseo de proteger sus tierras y a la vez articularse a la vida nacional, da origen a alternativas de convivencia en las que la cohesión interna no se pierde del todo. Tal es el caso que se presenta, por ejemplo, en Tehuantepec, Oaxaca, donde surgió una clase media indígena muy definida, que ha sobresalido económicamente "... compuesta de comerciantes que durante mucho tiempo dominaron el mercado y figuran hoy dentro de los principales detallistas de la ciudad. Este grupo, al igual que otros, se interesa por las formas de organización india que pueden resultar políticamente viables dentro de la nación"(3).

Hemos señalado que desde el siglo XIX comenzaron a crecer de manera acelerada las poblaciones española, criolla y mestiza al grado de que, actualmente, la población indígena devino minoritaria (alcanzando menos del 10% del total de la población nacional)(4).

Esto explica el hecho de que a lo largo y ancho del país sean mayoría los pueblos,

congregaciones y municipios de población mestiza o "moreno-clara", como les llama Luis González y González. De estas comunidades el historiador dice que, pese a ser mayoría en el territorio nacional "apenas atraen la atención de los estudiosos"(5); sin embargo, para nuestro caso, si nos interesa conocer el perfil de las culturas regionales, estas poblaciones son imprescindibles porque se han convertido, tal vez, en las que mejor articulan las interrelaciones entre la vida nacional y las más apartadas poblaciones del país.

Por consiguiente, las culturas regionales pueden concebirse como campos de fuerza(6) en los que despliegan sus potencialidades divergentes las culturas indígenas sobrevivientes, la cultura mestiza, la cultura de las élites económicas y la cultura de síntesis (u oficial) que por necesidad política se encargan de elaborar los gobiernos de los estados de la Federación.

Se trata de formaciones sociales mixtas que interactúan, a la vez, "con la sociedad nacional y aun con el mercado económico y simbólico transnacional"(7), pero dentro de una dinámica de confrontación permanente en la que compiten las tendencias de diferenciación-subordinación en los campos de la política, la economía y la cultura.

Para la observación y análisis de estas culturas regionales hemos efectuado una regionalización cultural macroscópica que denominamos *grandes regiones básicas*; las llamamos así porque cada una de ellas abarca a más de un estado de la Federación.

Esta regionalización, como lo recomienda Angel Bassols Batalla(8), no está hecha arbitrariamente sino fundamentada en criterios étnicos, históricos y socioeconómicos(9), de manera que comprende nueve grandes regiones que a continuación se describen:

Sureste.- Gran región básica integrada por cinco estados: Tabasco, Campeche, Yucatán, Quintana Roo y Chiapas.

Suroeste.- Oaxaca, Guerrero y Michoacán.

Centro occidente.- Jalisco (excepto su porción oriental), Nayarit, Colima y sur de Durango.

Noroeste.- Durango centro y norte, Sinaloa, Chihuahua oeste, Sonora y Baja California Norte y Sur.

Centro oriente.- Puebla, Morelos, Tlaxcala, Hidalgo y Veracruz (excepto el norte del estado).

Centro.- Guanajuato, Zacatecas, Aguascalientes, Querétaro, San Luis Potosí (excepto la parte oriental) y el este de Jalisco. Gran región que incluye el Bajío.

Norte centro.- Coahuila, centro-sur de Nuevo León y Chihuahua (excepto la región laramumara).

Noreste.- San Luis Potosí oriente, Tamaulipas sur, Veracruz norte e Hidalgo noreste. Gran región que abarca las Huastecas.

Frontera norte.- Una amplia franja fronteriza donde se ubican ciudades que tienen contacto continuo e interrelaciones con ciudades norteamericanas.

Esta regionalización sociocultural deberá asumirse como propuesta inicial del trabajo, que será corregida, dado el caso, con el avance de las investigaciones particulares.

3. PRODUCCIÓN PLÁSTICA REGIONAL Y GENTILICIA

Del vasto espectro de expresiones de las culturas regionales de nuestro país, nos limitaremos a aquellas que quedan comprendidas en el ámbito sociocultural y particularmente las referidas a su cultura artístico-plástica.

Una vez que hemos llegado a este punto, cabe preguntarse cómo se articulan las *culturas regionales* con estos componentes sociales que, necesariamente, forman parte del *campo artístico*.

Al respecto existen dos criterios o focos emisores de opinión: el del centro, el cual tiene la certeza de que en la ciudad de México se concentra el cuerpo rector del campo artístico (nacional) y plantea, más o menos lo siguiente: la producción artística puede darse en cualquier parte del país, pero su calificación, jerarquización, evaluación, inclusión o exclusión de la historia del arte se hace, se discute, se difunde aquí y, además, en su mayoría, también aquí se comercia.

El otro es el de las regiones, el cual supone distinguir entre los pintores que pretenden adecuarse a las exigencias, cánones o estilos preferidos por el centro y aquellos que obedecen a registros culturales y artísticos locales; es decir, distinguir entre los que pintan y esculpen "para hacer una carrera" en el campo artístico nacional e/o internacional y los que pintan y esculpen para satisfacer una demanda local.

De acuerdo con este planteamiento se nos presenta la paradoja siguiente: ¿existe un sólo campo artístico en el país o varios, confrontados: el nacional y los regionales?

Si aceptamos la primera fórmula, resultaría que la cultura artístico-plástica de las culturas regionales, sus creadores y sus obras deben concebirse como elementos distribuidos en diversas posiciones espaciales (territoriales) pero vinculados a un mismo cuerpo de intereses y en lucha por la apropiación del capital cultural y la legitimidad específicos del campo artístico nacional. De manera que el artista regional estaría dentro de ese campo pero en una posición marginal, que a veces raya en la calidad de la inexistencia.

El segundo caso, supone la presencia de expresiones regionales del campo artístico que en ocasiones se enlazan o chocan con el nacional o, por el contrario, ni se influyen ni se interfieren. En este último caso, esas expresiones locales del campo artístico son las que efectivamente pueden poner en acción o en escena la plástica regional, la identidad regional.

De cualquier manera, la arrogancia de los críticos e historiadores de arte del centro, siempre los ha llevado a pretender abarcar toda la producción artística del país con su mirada analítica, sin tomar en consideración si ésta obedece o no a registros culturales diferentes al suyo.

Esto es lo que explica, en parte, que críticos y estudiosos del arte hayan manifestado una permanente dificultad para acercarse a ese tipo de obras plásticas que se producen fuera de los pretendidos centros rectores del arte.

A esta conclusión llegamos luego de efectuar una revisión bibliográfica que nos trajo a colación una verdadera "tormenta de conceptos" que han utilizado para referirse a ese arte ajeno o lejano a sus preceptos e intereses.

En el cuadro que incluimos a continuación se presentan al menos ocho posibles abordajes para estudiar la obra plástica, ya sea de acuerdo a los referentes académico, sociocultural, geográfico, de actualidad, de clase social, de autoría, exclusividad y estilos pictóricos. Clasificaciones que inclusive es posible leer de manera vertical u horizontal, para enfocar el espectro que nos ocupa y a su vez, muchos de los prejuicios que los afectan y aún están en boga.

Las diferentes vías de acceso o referentes, también pueden ser empleados en función del interés específico de cada investigación o dependiendo de enfoques teóricos particulares, pero por lo que a nosotros respecta lo central sería un referente geográfico desprejuiciado. Es por ello que elaboramos esta matriz de jerarquizaciones para transparentar las interpretaciones simplistas o peyorativas que ordinariamente se formulan.

La lectura horizontal hace presentes de inmediato los lugares comunes más obvios; decir, por ejemplo: el arte provincial es arte campesino, realizado colectivamente, no académico, tradicional, artesanal e ingenuo.

En cambio, lo correcto sería, para nosotros, efectuar cruces no ortodoxos donde pudiera identificarse (dependiendo de los casos concretos), por ejemplo: un arte provincial culto, un arte moderno artesanal, arte internacional conservador y muchas otras opciones que sobrepasan esquemas deterministas y conceptualizaciones culteranas.

Para no entrar en debates inútiles y disgresiones de esta índole, preferimos usar un concepto muy sencillo que es el común denominador, desprejuiciado y desjerarquizado, de todas estas variantes lingüísticas derivadas de la reflexión teórica. Nuestro concepto básico es el de *producción plástica*, con los derivados *obra plástica*, *expresión plástica* y *plástica regional*.

La *producción plástica* es el fenómeno primario que genera la materia prima a partir de la cual, después, se deriva toda reflexión teórica y manipulación ideológica o comercial. Y es aquí donde las autoridades intelectuales, políticas o mercantiles le cargan o descargan a la *obra plástica* poder simbólico.

En lo tocante a la expresión partimos de la tesis de que la diversidad cultural que advertimos en México, en sus diversos entramados culturales locales(1), nos conduce a

LA CULTURA PLÁSTICA
EL CAMPO ARTÍSTICO: VARIABLE EN EL TIEMPO, ESPACIO Y ESTRUCTURACION INTERNA

El Referente de la Educ. Acad.		El Referente Socio Cultural		LECTURA HORIZONTAL -DIVERSAS "ENTRADAS" O ADORADJES			El Referente de la Autoría	El Referente de la Exclusividad	El Referente de los Estilos Visuales
		Jerarquización	Producción	El Referente Geográfico	El Referente de la Actualidad	El Referente de la Clase Social*			
<p>Arte Académico: monopoliza formación, información y normatividad vigente.</p> <p>Arte preacadémico: academias de prestigio inferior; desertores de la academia y otros casos de preparación inconclusa; enfoque académico o el enfoque anti-académico.</p> <p>Arte no académico</p> <p>- autodidactismo</p> <p>- arte naïf</p>	<p>Arte superior, culto o sofisticado</p> <p>Arte de élites (sociales y espirituales)</p> <p>Anti arte (Elites intelectuales)</p> <p>Arte medio (de masas)</p>	<p>Las "grandes obras"</p> <p>El "Arte"</p> <p>Las bellas artes</p> <p>Obras contra culturales o no convencionales</p> <p>Obras pictóricas al "estilo clásico"</p> <p>Imitaciones o reminiscencias del "arte culto"</p> <p>El cartel, diseño, ilustración, publicidad</p> <p>Arte Kitsch</p> <p>artesanía artística</p> <p>artesanía comercial</p> <p>artesanía utilitaria</p> <p>Artesanía ceremonial</p> <p>etnoartesánias</p> <p>Artesanía utilitaria</p>	<p>Arte urbano</p> <p>Arte Internacional</p> <p>Principales centros culturales</p> <p>Arte nacional</p> <p>Grandes ciudades</p> <p>Ciudades mercado</p> <p>Arte regional</p> <p>Ciudades secundarias</p> <p>Arte provincial</p> <p>Ciudades pequeñas</p> <p>Arte local o aldeano</p> <p>Zonas rurales</p>	<p>Arte neomoderno</p> <p>Arte actual</p> <p>Arte contemporáneo</p> <p>Arte moderno</p> <p>Arte conservador</p> <p>Arte tradicional</p> <p>Arte primitivo</p>	<p>Arte aristocrático</p> <p>Arte burgués</p> <p>Arte pequeño burgués</p> <p>Arte de masas y/o para las masas</p> <p>Arte obrero o proletario</p> <p>Arte campesino</p>	<p>Arte de autor individual</p> <p>Arte de autor individual para emergente de la masa</p> <p>El autor se pierde en la colectividad</p>	<p>Objeto único</p> <p>Objeto de producción limitada</p> <p>Objeto de producción y reproducción masiva</p> <p>Objeto de producción y reproducción en serie (semi-industrial o artesanal)</p>	<p>Clasista</p> <p>Funcional</p> <p>Ornamental</p> <p>Naturalista</p> <p>Expresivo</p> <p>Ingenuo</p>	
	<p>* ¿Se trata de casos de arte "inferior", "inculto" o "vulgar"?</p>				<p>Nota: es secundario el llamado "origen social" del artista; lo importante es la inserción de su obra en el campo artístico.</p>				

plantear como posible la existencia de tantos estilos diferentes de *expresión plástica* como grupos sociales portadores de cultura.

Esta *plástica regional*, desde luego, no puede surgir de manera espontánea, sino como resultante de un cruce de caminos entre la herencia cultural y artística del pasado, la vitalidad o debilidad de los sectores sociales o instituciones interesadas en ella, el desarrollo o subdesarrollo económico circundante, la presencia importante o insignificante de un mercado cultural o artístico y la existencia o inexistencia de políticas culturales locales que en determinado momento hayan auspiciado o inhibido su práctica.

Es decir, que no en cualquier lugar ni cualquier persona puede producir *obra plástica artísticamente clasificable*, pero sí puede darse ésta lejos de los creadores de sentido o legitimadores pertenecientes al campo artístico nacional (críticos, historiadores de arte, galeristas, promotores, etc.).

Dicha producción puede ser relevante o irrelevante para ellos, dependiendo de quiénes sean los grupos o individuos portadores de esa expresión plástica, su nivel de concientización regional y la manera en que se articulan con los diversos integrantes del campo artístico nacional o internacional.

No obstante no hay que descuidar el hecho de que su conflictiva valoración entra en consonancia con las batallas simbólicas que históricamente se han producido en el devenir de las confrontaciones, acercamientos e intercambios entre la cultura nacional y las culturas regionales.

Esa tensa o laxa interacción con la cultura rectora de la nación, se expresa, en las regiones, a manera de derrotas o triunfos que se materializan en la distribución desigual de los bienes económicos y culturales que genera el país.

Son estas derrotas o triunfos culturales los que también abren o cierran la posibilidad de que regiones determinadas puedan constituir su propio campo intelectual y artístico. Este, desde luego será más vigoroso mientras mayor sea su autonomía relativa respecto al campo artístico nacional, en el sentido de que sea capaz de generar autoridades intelectuales propias (de influencia regional y proyección nacional), públicos para el arte, museos, escuelas, un mercado cultural (interconectado con el nacional e internacional), etcétera, que acoja, proteja y lance (difunda o venda) la obra de sus artistas.

Si hay una derrota en estos aspectos, las regiones se convierten en expulsoras de creadores intelectuales, tal como lo hemos visto a lo largo de la historia, o en espacios sociales meramente receptivos de lo externo e ignorantes del potencial de manifestaciones artísticas de sus propios ensambles culturales, lo cual produce un balance penoso (por deficitario) para la mayoría de ellas.

Con esta acepción del arte como producción de obra plástica y una vez que planteamos la posibilidad de que ésta sea o no clasificable artísticamente, describamos lo que podemos entender como producción plástica regional; sus géneros pueden ser incluso tradicionales, pero si están en constante movimiento, renovación y reelaboración, pueden rebasar la mera repetición artesanal; tomaremos en cuenta:

Con base en lo anterior, proponemos entender por géneros de producción plástica regional:

- la decoración pictórica en cerámica y madera (ornamentos)
- los maques (ornamentos)
- exvotos y retablos
- pinturas sobre papel
- pintura de caballete
- pintura mural (cívica, religiosa o privada)
- grabado (y otras técnicas reproductibles)
- fotografía
- dibujo y caricatura
- vitrales
- escultura y cerámica
- mascararas, disfraces y decoración escenográfica(2)
- la heráldica cívica

Si el concepto de *plástica regional* es el registro que utilizaremos para enfocar parte de nuestro objeto de estudio, también definiremos aquella otra parte que es derivación o elaboración extrapolada de la primera: la *plástica gentilicia*.

Este último concepto lo hemos derivado de una simple división que hiciera Luis Cardoza y Aragón al escribir sobre la *Pintura contemporánea de México*(3). En esta obra define cuatro conjuntos: los muralistas, los artistas vinculados con la escuela mexicana (derivación del muralismo y de la cultura de la Revolución Mexicana), los artistas sin acento gentilicio (afines a las corrientes artísticas internacionales) y *los artistas con acento gentilicio*, es decir, aquellos que dan un valor muy alto al arraigo territorial de su producción plástica o, de otra forma, podríamos incluir a quienes en su obra priorizan los valores e ideografías de alguna cultura regional.

A un nivel macrosocial Cardoza y Aragón señala que "Los pueblos de Hispanoamérica con arte antiguo de significación, estimulan a sus artistas para crear universalizando las incitaciones de esa prodigiosa invención formal", y agrega enseguida: "Se les siente enraizados a Rufino Tamayo, Francisco Toledo y algunos otros. Sin el arte antiguo de México, mi pintura no existiría", me afirmaba Gunther Gerzo"(4).

Para su aplicación a la escala microsocia, en las regiones, los artistas con acento gentilicio serían los que manifiestan en su producción afinidades, fidelidades o evocaciones de la cultura o la plástica de determinadas regiones, sea o no, el artista, originario de ese terruño o, inclusive, si su lugar de residencia es en otro sitio.

En cada caso específico habría que distinguir de entre estos últimos, diferentes grados de identificación con las culturas o la plástica regionales, principiando por aquellos que intencionalmente ponen en escena la identidad regional (obedeciendo a registros culturales y artísticos locales), de aquellos que, formados en escuelas de arte enclavadas en ciudades capitales de los estados, en la ciudad de México o en el extranjero, reelaboran (de manera distanciada o no) la cultura regional-popular o la herencia plástica de sus comunidades de origen, para articularla a los gustos y saberes, exigencias y estilos accesibles a las clases hegemónicas y bajo formatos comercializables en el mercado del arte(5).

Esta distinción ni los sataniza ni los excluye de lo que llamamos plástica gentilicia, simplemente nos será útil para entender diversas reelaboraciones, combinatorias iconográficas propias, actitudes culturales de identificación o aprovechamiento mercantil, recreación, traducción o copia intrascendente y muchas otras posibilidades plásticas, unas intencionales, otras inconscientes.

Habría aún otros pormenores a tratar en la tarea de deslindar lo que es la plástica regional y gentilicia:

- 1) el error de concebirla como una derivación del arte prehispánico.
- 2) la delicada habilidad que se precisa para establecer un enlace entre arte popular, producción artesanal y la producción artística regional.
- 3) la necesidad de reconocer un vaso comunicante entre la pintura paisajista y costumbrista del siglo pasado y la pintura regional contemporánea.
- 4) el acierto de enfocar gran parte del muralismo que se ha pintado en las últimas cuatro décadas en el interior del país, como parte del fenómeno regional del arte.

El arte prehispánico se acabó. Por drástica que suene esta afirmación es razonable pensar que si los conquistadores acabaron con las estructuras políticas y económicas de los Estados mesoamericanos e impusieron una nueva jerarquización social, hubo también una repercusión destructiva y desorganizadora de su gran cultura y su arte (de contenido religioso, en su gran mayoría).

En las primeras décadas de la Colonia se reutilizó la mano de obra calificada de artistas de las más diversas etnias locales; se rescataron técnicas plásticas y se dieron diversos sincretismos en una infinidad de obras arquitectónicas, pinturas murales, tallas en piedra,

esculturas y objetos. Pero todo ello, como vimos en otro apartado, bajo directrices culturales al servicio de la colonización(6); los preceptos iconográficos, el color, la estructura simbólica y el sistema de convenciones culturales que normaron el arte prehispánico, fueron desplazados.

En función de un mestizaje generalizado, aunque de diversa penetración regional, la cultura estética y artística de las etnias se fue transformando, hasta llegar a la sociedad actual en la que el llamado "arte indígena" o la denominada artesanía nativa "indígena" son, sobre todo, construcciones ideológicas que pretenden trazar una continuidad, apenas interrumpida, con el arte prehispánico.

Al respecto habrá que tener presente el planteamiento de Richard N. Adams, quien precisa:

"'Indio', en el sentido que le damos aquí, se refiere a aquel sector de la población que habla (exclusivamente o además del español) una lengua india y conserva unas formas específicas de organización social que son consideradas 'indias' por la población hispanoamericana. Sin embargo, muchas de las costumbres específicas que en la actualidad diferencian a los indios de los no indios son de origen colonial español, no de origen indígena: organizaciones religiosas como las 'cofradías'; muchos elementos de la indumentaria masculina, como los pantalones cortos y los pantalones abiertos a los lados; danzas que representan las luchas de moros y cristianos; muchas de las ceremonias y ritos de la iglesia, etc.'"(7)

Más adelante, al señalar el fuerte proceso de aculturación y *desindianización* que propició la Revolución Mexicana, añade:

"La rápida decadencia de la cultura india mexicana en los últimos años, junto con el creciente nacionalismo, ha llevado al gobierno de la nación a tratar de conservar algunas de las industrias de artesanía nativas. También en ese caso muchos de los productos actuales son de origen colonial español, pero se venden como si fuesen 'indios'"(8).

Si en Europa a finales del siglo XIX fue la cultura romanticista la que impulsó a filósofos y artistas a "descubrir" el arte popular (donde ocupan un lugar destacado las artesanías), en México este descubrimiento es obra de la Revolución Mexicana y de los artistas que entonces buscaban un arte original y propio.

En las primeras décadas del siglo XX los artistas identificaron en los objetos de arte popular y en las artesanías "lo más mexicano de México".

En ese marco de referencia en el que florecía la conciencia de la nacionalidad, artistas, críticos y coleccionistas participaron en la tarea constructiva de "consagrar" y "reconocerle oficialmente su rango estético y social" al arte popular(9).

A extender y justificar la existencia de un fuerte vínculo entre la tradición artesanal y el arte, se abocaron el Dr. Atil, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Miguel Covarrubias, Gabriel Fernández Ledezma, Juan José Tablada, Xavier Guerrero, Jorge Enciso, José Guadalupe Zuno, Juan O' Gorman y Rufino Tamayo, entre otros, mediante extensas monografías, estudios históricos, catálogos, exposiciones nacionales e internacionales y programas de fomento(10).

De aquellos años y de esos pintores y críticos proviene esa construcción icónica que coloca al arte popular y al arte semiculto de entonces como fuentes de la Escuela Mexicana de Pintura(11). Correlación íntima que permitió se hablara de un "renacimiento mexicano" que ya hacia el final de la década de los treinta había caído en la retórica y quedado reducida a un pintoresquismo y alabanza de lo local(12), herencia plástica que aún inspira a muchos pintores y escultores de los estados de la República.

En resumen, diremos que no hay que negar la existencia de un vínculo entre producción artesanal local y creación artística, pero sí es necesario matizar y precisar la presencia de estos correlatos en los casos particulares.

No existe vinculación o enlace directo entre ambas producciones, sobre todo si tomamos en cuenta que --incluso en su origen-- la producción artesanal tiene una prioridad creativa utilitaria, en tanto que la creación artística contempla como su razón prioritaria el ingrediente simbólico (de manera que si hablamos de un posible nexo entre arte y artesanías, éste pudiera considerarse pertinente con aquellas de índole ceremonial).

También es preciso estar atentos ante aquellos casos en los que a nivel regional se produce artesanía refinada de alta calidad (la llamada "artesanía artística") o innovaciones inusitadas (como los "diablitos" de Ocumichu, Mich., y la pintura sobre papel amate de la región del Balsas en Guerrero); en estos casos, tanto sus autores como las obras no han consolidado una posición firme en el campo artístico nacional: pueden entrar o salir de él en función de diversas variables como son la fortuna crítica o mercantil, el fomento gubernamental (con su aparato propagandístico de "lo mexicano"), la moda cultural, etc.

Por último habría que señalar un hecho que desconcierta a muchos espectadores de la plástica contemporánea: así como existen lugares donde el artesano está fuertemente jerarquizado, desde el punto de vista social (es decir, como productor plástico de extracción campesina, de nivel socioeconómico bajo, con mínima formación e información cultural,

etc.), existen otros en los que esa jerarquización social es inoperante: los casos de William Spratling en Taxco, Gro. (platería); Gorki González en Puebla, Pue. (mayólica tradicional) y Jorge Wilmot en Tonalá, Jal. (cerámica), entre otros.

Por su extracción social se les considera artistas, aunque ellos lo rechacen, pero nadie ve en ellos al artesano; en sentido opuesto, existen muchos que se consideran artistas por poseer alto nivel socioeconómico y alguna formación académica, pero crean obra que pretende ser artística y en realidad es artesanía.

En un texto que ha hemos citado, Jorge Alberto Manrique(13) señala que el romanticismo europeo generó artistas preocupados por buscar lo vernáculo y lo exótico en las naciones con menor desarrollo capitalista. Gracias a ello llegaron a México pintores que "descubren" el color local en paisajes y cuadros costumbristas(14) que, según su punto de vista, no fueron ejemplo prototípico para nuestros autores de arte culto; ellos, añade Manrique, tenían los ojos puestos en Europa, en sus modas y tendencias académicas, por lo que pintar personajes y paisajes nativos formaba parte de una especie de arte popular.

Cita casos excepcionales como el de Rugendas, quien pintó paisajes y costumbres en Brasil, Chile y México, dejando una obra extensa sobre sitios geográficos y personajes representativos de la estratificación social de entonces; pero sentencia, enseguida, que la obra de pintores como él "no tuvo respuesta local".

Por nuestra parte, y aún concientes de lo temerario de esta afirmación, diremos que no hay que descartar la hipótesis de que la obra de esos artistas dejara huella en la plástica regional, al extremo de que casi es una convención el hecho de que la pintura de personajes locales y paisajes naturales y urbanos de los estados, es arte regional.

Con una preocupación distinta y quizás ajena a la de los románticos europeos, los actores de las culturas regionales (en cada pueblo, comunidad o etnia) continuaron la tarea de exaltación de lo local con el anhelo de crear figuras culturales o símbolos iconográficos propios para reforzar o mantener su unidad a nivel espiritual, lo cual no es del todo ajeno a un ideal románticista.

El color local se exalta, conserva y renueva, ya sea con la artesanía, las fiestas populares (religiosas o cívicas), la virgen o el santo patrón de la localidad (se sostiene, con firmeza en ocasiones, que el de acá "sí es milagroso"), la heráldica municipal o estatal, los poemas y las narraciones de literatos del lugar y compositores vernáculos (que le cantan al paisaje y a la belleza de sus mujeres), y lo mismo hacen a su manera los pintores aldeanos que plasman en sus lienzos callejuelas, iglesias, paisajes, "inditos" y frutas del lugar.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Quizás ésta preocupación regionalista ha tenido ocupados, durante décadas, a no pocos talentosos pintores de provincia que por estar tan comprometidos con ese ideal de identidad, no se dan la oportunidad de probar otras alternativas artísticas.

Un caso semejante es el de otros pintores que, con o sin conocimientos técnicos sólidos, son los muralistas oficiales de la entidad. Muchos, desde luego, han innovado el género (desde el punto de vista técnico y temático), pero una gran mayoría han sido convocados por las autoridades locales para ilustrar, hasta el cansancio, la épica de la Revolución Mexicana a su paso por la entidad o para homenajear, a la manera de la Escuela Mexicana de Pintura, a los personajes ilustres originarios del terruño.

Este tipo de obra plástica, que Manrique denomina *muralismo pagano*(15) es, ciertamente, de las más dinámicas en el interior del país y objeto de estudio importante en el análisis de la plástica regional.

4. ARTISTAS PLÁSTICOS: ARRAIGO Y DISPERSIÓN

Como contraparte de la ola expansiva de la cultura del centro que hemos descrito, la ciudad de México y su zona conurbada, han recibido una creciente inmigración de habitantes de los estados de la Federación.

La concentración de habitantes en la capital del país se acentuó desde los años cuarenta del siglo XX y no se ha interrumpido; a partir de los sesenta se convirtió en el proceso acelerado que generó la macrocefalia que todos conocemos.

Como dato comparativo cabe señalar que mientras que en 1900 existían diez entidades con mayor población que el Distrito Federal (que entonces contaba con 541 mil habitantes), para 1950 ya se había convertido en la ciudad con mayor concentración del país, con una población un poco mayor a los tres millones de habitantes.

En este proceso de concentración de la ciudad capital y empobrecimiento de diversas economías regionales "se salvaron", por decirlo de alguna manera, varias ciudades del interior que ya tenían una trayectoria más o menos consolidada como polos de desarrollo económico y/o cultural, por ejemplo: Guadalajara, Monterrey y Puebla, entre las principales.

Pero, como hemos dicho, a partir del medio siglo el Distrito Federal tuvo un crecimiento inusitado que se tradujo en el principal proceso urbanizador del país, con su especialización productiva, administrativa y cultural, incluyendo o conformando el principal mercado para las artes de la República.

En busca de formación escolarizada, trabajo, encargos, mecenazas, mercado, difusión o por otra causa, lo cierto es que desde hace décadas los artistas (o los aspirantes a serlo) han seguido el camino emprendido por miles de mexicanos para escapar de las economías empobrecidas o de las culturas estrechas y conservadoras de la mayoría de las ciudades del país: emigrar a la capital o al extranjero.

Originarios de los más diversos puntos de la República, escritores, músicos, hombres de teatro, artistas plásticos, etc., se desplazaron a la ciudad de México que se convertía a pasos agigantados en el contemporáneo crisol de la anhelada "cultura nacional" y en receptáculo de la cultura internacional.

La escasez de editoriales, el desinterés de las autoridades locales, la insuficiencia y/o conservadurismo de las instituciones de educación superior en los estados, la ausencia de un mercado para las artes plásticas dinámico y expansivo, orillaron a infinidad de artistas a arraigarse en la capital del país.

Según estimaciones divulgadas por el crítico de arte e investigador Juan Acha, "entre los productores de bienes estéticos, encontramos a un buen número de ellos (70%

aproximadamente) nacidos en la provincia y casi todos ellos residentes en la capital, cuyos productos son vitales para el desarrollo y prestigio de las artes del país(1)".

A manera de ejemplo citaremos algunos casos representativos: José Clemente Orozco (originario de Zapotlán el Grande, Jal.), Diego Rivera (Guanajuato, Gto.), David Alfaró Siquieros (Camargo, Chih.), Rufino Tamayo (Oaxaca, Oax.), José Chávez Morado (Silao, Gto.), Alfredo Zalce (Pátzcuaro, Mich.), Adolfo Mexiac (Morelia, Mich.), Jesús Guerrero Galván (Tonilá, Jal.), Francisco Toledo (Juchitán, Oax.), Federico Cantú (Cadereyta, N. L.), Roberto Montenegro (Guadalajara, Jal.), Jorge González Camarena (Guadalajara, Jal.), Xavier Guerrero (San Pedro de las Colonias, Coah.), Raúl Anguiano (Guadalajara, Jal.), Fermín Revueltas (Santiago Papasquiaro, Dgo.), Angel Zárraga (Durango, Dgo.) y Fernando Castro Pacheco (Mérida, Yuc.).

De este grupo, la mayoría realizaron sus primeros estudios y se formaron en la ciudad de México, en tanto que siete de ellos, al menos, comenzaron sus estudios o su formación en provincia: Toledo (en el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca), Mexiac (en la Escuela de Bellas Artes de Morelia), Guerrero Galván y Raúl Anguiano (en Guadalajara, con el pintor José Vizcarra y en la Escuela Libre de Pintura de esa ciudad), Xavier Guerrero (en el taller de su padre y luego en el denominado Grupo Bohemio de Guadalajara), Fermín Revueltas (en Guadalajara también, pero con el pintor Benigno Barrasa) y por último Fernando Castro Pacheco (quien estudió en la Escuela de Artes Plásticas de Yucatán).

Son raros los casos de pintores que, como Alfredo Zalce, regresan a su lugar origen para quedarse (nació en Pátzcuaro y ahora radica en Morelia, Mich.) y más comunes los casos de los pintores que se arraigan en la capital del país (para de ahí proyectarse al extranjero) y los de aquellos que van y vienen de su terruño natal a la capital, realizando intensas o tenues --según sea el caso-- labores de promoción de las artes, como Tamayo y Toledo respecto a Oaxaca; Castro Pacheco, en Yucatán; Pedro y Rafael Coronel y los hermanos De Santiago en Zacatecas, entre otros casos.

En fin, sería temerario analizar aquí los cientos o miles de casos de artistas particulares originarios del interior del país o con experiencias de trabajo en algún punto de su geografía, cuya obra (plástica, docente, institucional, etc.) expresa, reelabora o transmite elementos de las culturas regionales. Sólo estudios de caso concretos nos permitirían llegar a conclusiones razonables sobre este particular.

Asimismo, sería impropio definir de antemano el carácter de los artistas y el sentido de sus obras plásticas particulares sin conocer su trayectoria personal y generacional dentro del campo artístico en el que se desenvuelven, mismo que opera con múltiples interrelaciones con la sociedad regional y nacional en la que se desarrollan.

En la medida en que el artista forma parte del campo artístico es indispensable situarlo histórica y socialmente. En ese sentido, habrá que rastrear su posición en la estructura local de clases y el bagaje cultural que le aporta su familia, concebida como institución.

Un paso decisivo posterior será identificar su ingreso al ámbito educativo --escolarizado o no-- porque es ahí donde se forma el enlace generacional en la medida en que interioriza las convenciones, procedimientos, códigos, gustos, ideología y estilos(2), elementos indispensables que utilizará el productor plástico para comunicarse con sus contemporáneos (colegas y público).

El paso siguiente será situar su obra en un contexto social, como lo aconseja Bourdieu:

"La temática y la manera propias de un creador participan siempre del *tópico* y la *retórica*, como un conjunto común de temas y de formas, que definen la tradición cultural de una sociedad y de una época"(3).

En función de ello, la obra está siempre objetivamente orientada con relación al medio artístico, a sus exigencias estéticas, a sus expectativas intelectuales, a sus categorías de percepción y pensamiento.

Este bagaje cultural (que se forma en la escuela o fuera de ella, pero siempre dentro del campo artístico) es el principio que orienta y genera el proyecto creador del artista.

Es en el proyecto creador donde él, como individuo, entra a una dinámica de discernimiento de su propuesta personal acicateada por la aceptación social de la obra y tensionada por su temeridad personal:

"El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse y mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde afuera. Paul Valéry oponía obras que *parecen creadas por su público*, cuyas expectativas satisfacen y que por ello casi están determinadas por el conocimiento de éstas, y obras que, por el contrario, *tienden a crear su público*. Sin duda, es posible encontrar todos los matices, entre obras exclusivamente determinadas... por... las expectativas del público... y las obras enteramente sometidas a las exigencias del creador"(4).

La pregunta obligada aquí es definir cómo orienta su proyecto creador cada artista. Pregunta que no tiene una sola respuesta sino muchas. Ya lo hemos dicho en otro apartado: este es el terreno propio de la valoración de los artistas, pues es ahí en donde ejercen --con poca o mucha imaginación-- su potencia creadora, su capacidad para proponer combinatorias originales a partir de unos elementos culturales y artísticos que se ofrecen a

la vista de todos los integrantes del campo artístico o selectivamente a los participantes en una u otra cultura regional determinada.

El artista, entonces, dependiendo de su formación, información, habilidad, posición dentro del campo artístico, deberá discernir entre los estilos, convenciones, códigos, categorías de lo pictórico o lo plástico, entre escuelas artísticas con oposiciones tales como clásico o naturalista, ingenuo o academicista, burgués o popular, realista o surrealista, etc., para elaborar un itinerario que le permita "*definirse diferencialmente*"(5), considerando o "empujando", en beneficio de su obra personal, las expectativas del público del arte.

En la plástica regional esa potencia creativa se advierte fuertemente influenciada por la demanda de un público mayoritariamente conservador que en gran medida limita las aspiraciones de su artistas.

Es, entonces, cada cultura regional (donde se expresa de manera particular el campo artístico global) la que determina, condiciona o explica el arraigo o la emigración de los artistas y acaso también, su actuación grupal o individual.

Es en función de ese hecho, que cada entidad federativa debiera hacer un balance particular, para evaluar históricamente el saldo --favorable o deficitario-- de sus prácticas y políticas culturales en relación con sus artistas.

Este balance permitiría, al menos, apreciar los perfiles característicos de seis tipos de relación del artista con la cultura regional, donde aparecen:

- a) "el hijo infiel": aquel que se va y ya no quiere saber nada de su pasado "provinciano".
- b) "el hijo renegado": no quiere tener nada que ver con su terruño original, pero su obra triunfa por su sentido gentilicio.
- c) la visita ocasional: el artista que ejecuta una obra, realiza una exposición, un mural, un festival, una práctica docente y se va para siempre.
- d) "el hijo pródigo": que sale a la capital del país o al extranjero, a "probar las mieles de la alta cultura" y regresa a la "patria chica" (en ocasiones va y viene); su obra puede tener o no resabios regionales o sentido gentilicio.
- e) "el hijo adoptivo": el que llegó para quedarse y desarrollar su obra en la entidad (identificándose o no con la cultura local)
- f) el pintor regional: aquel que se forma en una escuela de arte de la entidad (o de la región), trabaja y practica la docencia ahí mismo y produce obra vinculada a la cultura regional (con mayor o menor originalidad y con una orientación tradicional o contemporánea); fuerte sentido gentilicio.

Ese balance podría ser provechoso para las entidades federativas si cobraran conciencia de la necesidad de formar públicos nuevos, mercados para el arte, políticas culturales regionales de proyección nacional e internacional y artistas con arraigo (pero con una profunda noción del campo artístico global), hechos que a la larga contribuirían a generar una rica producción artística en diversas ciudades del país y a formar polos culturales alternos al Distrito Federal.

CONCLUSIONES

1. Es necesario relegar el concepto de provincia a la condición de mera referencia cultural del pasado; utilizar, en cambio, el concepto de región con todos sus potenciales despliegues culturales y políticos: tal vez no al extremo del regionalismo exacerbado (contraparte del nacionalismo exacerbado) sino en el punto preciso en el que haya respeto mutuo y proyectos compartidos.

2. Las distintas regiones del país presentan diversos entramados locales de cultura que con menor o mayor creatividad y originalidad, generan una pluralidad de expresiones propias culturalmente clasificables; fenómeno que da pie a pensar que en muchos lugares sería posible propiciar una cultura artística propia y novedosa.

3. Expresiones artísticas regionales como las que advertimos como probables, desde luego no surgirían de manera espontánea en cualquier lugar, sino preferentemente en aquellos sitios donde confluyan mínimamente ciertas condiciones: una herencia cultural y artística del pasado, la presencia de sectores sociales de gran vitalidad interesados en el arte y un desarrollo económico local sin grandes desigualdades en que los creadores intelectuales ocupen un sitio que rebase la mera sobrevivencia.

4. Si aceptamos lo anterior, tampoco debemos cerrar los ojos ni despreciar aquel tipo de obra plástica que pudiera generarse de manera conexas a aquellos movimientos que buscan configurar identidades regionales (de forma millitante o no). Al contrario, debe ser bienvenida esa producción porque está conectada con las preocupaciones reales del hombre actual. Sin embargo, será preciso tener presente que para que esa producción rebase la calidad del panfleto, su forma y contenido deben encajar en la dinámica de aspiraciones, valores e intereses del campo artístico, a la vez que sus creadores, en alguna medida, cuenten con un capital cultural artístico (es decir, formación e información artística).

5. Aún así, con todo y que se den las circunstancias arriba citadas, esa producción regional podría ser relevante o irrelevante para los personajes e instituciones rectoras e integrantes del campo artístico nacional, dependiendo de quienes sean los individuos o grupos portadores de esa expresión plástica, su nivel y su tipo de identidad regional y la manera en que compartan, o no, los intereses y metas propios del campo artístico.

6. Ese problema de relevancia o irrelevancia de la producción regional se encuentra afectado por la incidencia de una acentuada emigración de los artistas de sus lugares de origen. De lo que se desprende que lo más estancado en el interior del país no es quizás la producción de artistas ni de obra plástica, sino la creación de un nuevo público que permita el avance conceptual y formal de sus creadores intelectuales.

7. Asimismo se advierte estancamiento en la actitud de muchos gobiernos que, como en el pasado, permanecen insensibles ante las manifestaciones de la cultura regional y con escasa visión política y económica; actúan con indiferencia ante la fuga de talentos que emigran por falta de oportunidades para desarrollarse y de apoyo para desplegar sus actividades.

8. Si el país aspira a un futuro desarrollo económico y político democrático, deberá auspiciar el surgimiento de nuevos centros culturales en diversas ciudades del interior, donde se renueven las prácticas artísticas de los creadores intelectuales, los públicos del arte y los mercados culturales especializados.

9. Lejos de proponer que en el interior del país se despliegue una plástica regional de tintes localistas tradicionales, pensamos que lo ideal sería --como hemos apuntado anteriormente-- enriquecer culturalmente a los artistas y públicos del interior, para que estén al tanto de lo que actualmente acontece en los terrenos de la educación artística, producción, difusión y consumo artístico. A partir de ahí, la tarea consistiría en auspiciar la creación de obra original, gentilicia o no, pero de manera consciente y propositiva. Es decir, procurar una amplitud de visión en los artistas del interior para que empleen su talento en la producción de obra novedosa y, si así lo desean, a la vez con arraigo.

10. Insistiremos en el hecho de que descentralizar la enseñanza de las artes no basta y además tendrá poco provecho, si paralelamente esta política no encuentra respaldo local (público y/o privado) en la tarea de acrecentar la infraestructura cultural creando o fortaleciendo: instituciones culturales de divulgación de información sobre las artes, museos, programas radiofónicos y televisivos sobre el particular, medios impresos, políticas de conservación de obras del pasado, etc., al tiempo que se abren cines, teatros, bibliotecas, centros literarios y foros para la danza y la música.

11. La ausencia de infraestructura cultural no sólo explica la emigración de los creadores intelectuales, sino también el hecho de que se reciba con euforia todo tipo de

"cultura chatarra" que itenera por el país, auspiciada por el monopolio de la industria de la televisión.

12. Una cultura regional vigorosa no surge de manera espontánea, es fruto de un *acto de construcción colectiva*, en laxa o tensa interacción con el centro del país (con la cultura y el campo artístico nacional que ésta representa). De manera que la pobreza cultural que se advierte en muchas regiones, las carencias que en la materia se advierten en muchos estados de la Federación, son resultado de una distribución desigual de los bienes económicos y culturales que genera el país. Distribución desigual que obedece, con mucho, a la debilidad o deficiencias del federalismo en que vivimos, donde muchos gobiernos locales sostienen una autonomía simulada respecto al poder central; hecho que mina su propio desenvolvimiento económico y empobrece sus niveles de vida, su política y su cultura.

13. Una vez entendido lo anterior, invitamos a los gobiernos de los estados, a su sociedad civil, a que en un ejercicio autocrítico hagan un balance de lo que han perdido en materia de cultura (no solamente en lo que concierne a la "fuga de talentos" --por llamarlo de alguna manera--, sino también en lo tocante a los productos palpables: obra plástica --pública o privada--, rescate de edificios, construcciones nuevas, museos de gran atractivo, colecciones privadas) y no se limiten meramente a celebrar a la distancia a aquellos creadores intelectuales "que nacieron aquí, pero que lamentable e irremediamente se fueron".

14. A esta respecto son ejemplares las iniciativas que se han generado en Veracruz, Oaxaca y Nuevo León, para fomentar el desarrollo cultural desde el gobierno (con el Instituto Veracruzano de la Cultura), desde la comunidad artística (Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, MACO) o desde la iniciativa privada (Museo de Arte Contemporáneo, Marco).

15. Finalmente y para reiterar la idea del acto de construcción de la cultura regional, no está de más recomendar a los pintores, poetas, músicos, escritores, periodistas, críticos, historiadores, políticos e inversionistas locales, la posibilidad que tienen --juntos-- de construir expresiones regionales del campo artístico o campos artísticos propios --diferentes, pero articulados al nacional e internacional-- como una forma más de afirmación de su cultura y muestra de la potencialidad que tiene ésta para interactuar, desde posiciones propias, con la cultura nacional y las culturas internacionales, particularmente ahora, cuando

la puesta en vigor del Tratado de Libre Comercio ponga en contacto con las nuestras, una oferta cultural vigorosa proveniente de Estados Unidos y Canadá.

16. Por ello, se recomienda que mientras más unidos estén y actúen en consecuencia con un sentimiento de grupo y mediante una estrategia de autoreferencias y apoyos mutuos entre artistas, intelectuales, periodistas y políticos, es más probable que consigan un espacio estable y sólido en el campo artístico global y un campo artístico regional que le dispute a aquél: prestigios, jerarquías, juicio crítico, valor de cambio y autoridad para lanzar su capital cultural al seno de las culturas nacional e internacional.

17. Por nuestra parte, nos proponemos desarrollar una intensa labor de investigación para detectar aquellos casos en que artistas valiosos hayan sido nulificados por la cultura nacional, aún tratándose de los máximos valores locales. Un paso inicial consistirá en redescubrir esas culturas actuantes en las regiones y la cultura artística que han acumulado o perdido y que, definitivamente, no han sabido capitalizar.

NOTAS

UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

1. Arnold Hauser: *Sociología del arte*, Barcelona, Guadarrama, 1982; obra publicada en cinco tomos: a) Fundamentos de la sociología del arte, b) Arte y clases sociales, c) Dialéctica de lo estético, d) Sociología del público y e) ¿Estamos ante el final del arte?; su primera edición data de 1975.
2. Néstor García Canclini: *La producción simbólica: teoría y método en la sociología del arte*, México, D. F., Siglo XXI, 1988, p. 55 y ss.
3. Enrico Castelnuovo: *Arte, industria y revolución: temas de historia social del arte*, Barcelona, Ediciones Península-Nexos, 1988.
4. Peter Burke: *Tradición e innovación en el Renacimiento italiano*, Londres, 1972; citada por Castelnuovo, ob. cit., p. 52.
5. Castelnuovo ob. cit., p. 36-39.
6. Ibid., p. 47-49 y 51-57.
7. Néstor García Canclini, ob. cit., p. 18-19.
8. Jean-Paul Sartre: *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 1963, p. 57; citado por Néstor García Canclini en su "Introducción: la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en P. Bourdieu: *Sociología y cultura*, México, D. F., CNCA-Grijalbo, 1990, p. 17.
9. Pierre Bourdieu: "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon et. ali., *Problemas del estructuralismo*, México, D. F., Siglo XXI, p. 135-182.
10. Castelnuovo, ob. cit., p. 84.
11. P. Bourdieu: "Campo intelectual..." p. 167.
12. Néstor García Canclini: "Introducción: la sociología de la cultura...", p. 18.
13. Citado por Castelnuovo, ob. cit., p. 51.
14. Ibid., p. 109-110.
15. C. Wright Mills: "El aparato cultural", en *Poder, política y pueblo*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 319-332 (2a. reimpresión).
16. Juan Acha: *Introducción a la creatividad artística*, México, D. F., Trillas, 1992, p. 7.
17. Néstor García Canclini: *La producción simbólica...*, ob. cit., p. 37.
18. Citado por O. H. K. Spate: "Determinismo geográfico", en la *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, S.L.E., Aguilar, 1974, p. 645.
19. Obra escrita en el siglo XIX, citada por Lucio Mendieta y Nuñez en: "El arte y el medio geográfico", en *Sociología del arte*, México, D. F., UNAM, 1979, p. 97-101 (7a. edición).
20. Ibid., p. 100-101.
21. Ibid., p. 98.
22. Maurice Duverger: *Métodos de las ciencias sociales*, Barcelona, Edit., Ariel-Grupo Editorial Planeta, 1983, p. 60 (Col. Demos).
23. Citado por O. H. K. Spate, ob. cit., p. 646.
24. Sobre las regiones y las culturas regionales hablaremos en la segunda sección del presente trabajo.

I. ANTECEDENTES: SEGREGACIÓN GEOGRÁFICA, SOCIAL Y CULTURAL

1. La "provincia", un concepto y su historia

1. Entrevista que le hiciera un portavoz de la revista *Herodote* en 1967; fue publicada con el título de "Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía", en Michel Foucault: *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1979.
2. Ibid., p. 116.
3. Edmundo O'Gorman: *Historia de las Divisiones Territoriales de México*, México, D. F., Porrúa, 1985.

4. Al respecto Francisco del Paso y Troncoso dijo que: "la máquina del gobierno y administración de los dominios españoles en ambas américas fue complicadísima y funcionó embrolladamente por cerca de tres siglos. Hoy tenemos dificultad para entenderla, y para mí pienso que muchos de aquellos tiempos tampoco la entendían"; citado por O'Gorman, ob. cit., p. 4.
5. *Ibid.*, p. 9-10
6. Libro IV, título I, ley 6, citado por O'Gorman en la página 10, nota 24.
7. Humberto Musacchio: Diccionario Enciclopédico de México, México, D. F., Andres de León Editor, 1989.
8. E. O'Gorman, ob. cit., p. 17-18.
9. Provincias comprendidas dentro de la Intendencia de San Luis Potosí.
10. Gobierno que coincidía con la Intendencia de Durango.
11. Gobierno que coincidía con la Intendencia de Arizpe.
12. La Intendencia de Veracruz es novedad política, como entidad, en la geografía colonial y fue creada por motivos económicos; consúltese la obra de O'Gorman, p. 25, nota 68.
13. *Ibidem.*
14. Su territorio estaba sujeto a la Comandancia de las Provincias Internas de Occidente.
15. O'Gorman, ob. cit. p. 25.
16. En el artículo 42 del *Decreto Constitucional* del 22 de Octubre de 1814, sancionado en Apatzingán, se precisa que "se dividió esta América Mexicana en diecisiete 'PROVINCIAS', tendiendo cada una la extensión que hasta hoy se les había reconocido, y además se estableció que las provincias no podían separarse unas de otras en su gobierno (artículo 43)"; O'Gorman, ob. cit., p. 31-34.
17. Remito al lector interesado en los procesos de regionalización económica al libro de Angel Bassol Batalla: *Geografía Económica de México: teoría, fenómenos generales, análisis regional*, México, D. F. Trillas, 1978.

2. La "provincianización" de la cultura y el arte en México

1. En un texto denominado "¿Regionalización en el arte? Teoría y praxis", Damián Bayón señala que: "las imágenes de bullo, pinturas, estampas y murales que llenaron catedrales, conventos, hospitales, colegios y cementerios, estaban tensadas por dos objetivos: mantener vivo el culto católico entre los colonos y convertir y deslumbrar a los indios (que muchas veces seguían conservando todavía sus antiguas creencias)". Véase en *Regionalización en el arte: teoría y praxis, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, S.L.E., Gobierno del Estado de Sinaloa-UNAM, 1992, p. 26.
2. Filoteo Samaniego: "Encuentro de culturas" y Stastny: "¿Un arte mestizo?" en *Damián Bayón: América Latina en sus artes*, México, D. F. Siglo XXI, 1989, p. 115-127 y p. 154-170, respectivamente (7a. edición).
3. Samaniego, ob. cit., p. 119
4. *Ibid.*, p. 122
5. *Ibid.*, p. 121
6. *Loc. cit.* Se sabe que también los talleres de Ribera y de algunos artistas flamencos producían obra para ser llevada a la Nueva España.
7. Damián Bayón: "¿Regionalización en el arte?"... p. 28
8. Samaniego, ob. cit., p. 125
9. Véase sobre este particular el trabajo de Rogelio Ruiz Gomar: "¿Escuelas regionales de pintura novohispana? El caso de Querétaro", en *Regionalización en el arte...*, ob. cit., p. 199-209
10. Xavier Moysen: "La pintura en la provincia, durante la primera mitad del siglo XIX", en: Jorge Alberto Manrique (coordinador general): *El arte mexicano*, Querétaro, SEP-Salvat, 1982, Vol. 9, p. 1350-1366; en el tercer apartado de nuestro trabajo se habla con mayor amplitud sobre el tema.
11. Samaniego, ob. cit., p. 116.
12. Gonzalo Aguirre Beltrán: *Regiones de refugio*, México, D. F., Instituto Indigenista Interamericano, 1967.
13. Stastny, ob. cit., p. 160; véase también el texto de Damián Bayón en el libro *Regionalización en el arte...*, p. 26-28
14. Jaime Cuadriello: "La organización borbónica de las tres nobles artes: la academia de Carlos III, fundación y proyectos" en la publicación: *Salas de la colección permanente, Museo Nacional de Arte*, México, D. F., SEP-INBA, S/F, p. 3.

15. Jaime Cuadriello: "De la conmemoración nacional a la dispersión del clasicismo: el florecimiento de las escuelas regionales" en la publicación *Salas de la colección...*, ob. cit., p. 2 en la publicación *Salas de la colección...*, ob. cit., p. 2
16. *Ibid.*, p. 3
17. *Ibid.*, p. 2
18. Xavier Moysen, Loc. cit.
19. J. Cuadriello: "De la conmemoración nacional..." p. 7.
20. Véase: Raquel Tibol: "la obra de los artistas extranjeros: espejo de aventuras" en *Historia general del arte mexicano: Época moderna y contemporánea*, Barcelona, Hermes, 1981, Vol. V, p. 32-55. Fausto Ramírez: "Ciudad y campo: Las sucesivas tareas del paisaje decimonónico" en *Salas de la Colección...*, ob. cit., p. 2 y el texto del mismo Ramírez: "La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros", en Jorge Alberto Manrique (coord. graf.) *El arte mexicano*; ob. cit., Vol. 10, p. 1366-1391.
21. Cada uno de ellos, de acuerdo a su formación e intereses, captaron imágenes de México desde diferentes enfoques y aplicando estilos artísticos distintos: desde el interés meramente científico, documentalista, hasta la interpretación artística realista, exotista o pintoresca; véase la relación de obras que al respecto presenta Fausto Ramírez en dos interesantes recuadros de su obra, ya citada: "La visión europea de la América Tropical"...; quedan fuera de nuestro interés obras precedentes hechas por artistas que nunca viajaron a América y basaron sus trabajos en narraciones fantásticas de la época.
22. Raquel Tibol, ob. cit., p. 52-53.
23. "La visión europea de la América Tropical"..., p. 1381.
24. Fausto Ramírez: "Patria, familia y religión: Las imágenes de los conservadores a mediados del siglo XIX", en la publicación *Salas de la Colección...*, ob. cit., pág. 2-3.

3. La plástica decimonónica en el interior del país

1. Xavier Moysen: "La pintura en la provincia..." ob. cit., p. 1350-1366.
2. *Ibid.*, p. 1359.
3. Véase el trabajo de María Ester Ciancas: "La pintura de provincia en la segunda mitad del siglo XIX", en Jorge Alberto Manrique (Coord. Gral.) *El arte mexicano*, ob. cit., Vol. 11, p. 1552-1577.
4. *Ibid.*, p. 1560.
5. *Ibid.*, p. 1562.
6. *Ibid.*, p. 1559.
7. *Ibid.*, p. 1563.
8. La Escuela de Artes del Estado de Guanajuato se fundó en 1874.
9. M. E. Ciancas, ob. cit., p. 1570.
10. *Ibid.*, p. 1571.
11. *Ibid.*, p. 1572.
12. *Ibid.*, p. 1574.

4. La construcción de la "cultura nacional"

1. Carlos Monsiváis: "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, México, D. F., El Colegio de México, 1977, Vol. 4, p. 311.
2. José Joaquín Blanco: "Civilización y barbarie", en *Se llamaba Vasconcelos: una evocación crítica*, México, D. F., FCE, 1980, p. 82.
3. Palabras de Vasconcelos citadas por J. J. Blanco, *ibid.*, p. 80-81.
4. *Ibidem.*
5. *Ibid.*, p. 97-98.
6. La Constitución de 1917 (artículo 73) había suprimido el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, con la finalidad de que cada estado de la Federación se hiciera cargo de la educación de sus habitantes.

7. Francisco Reyes Palma: "La política cultural en la época de Vasconcelos (1920-1924)", en el primer volumen de la *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)*, México, D.F., INBA-SEP, 1981. p. 10 (Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación).
8. *Ibid.*, p. 9.
9. J.J. Blanco, ob. cit., p. 103.
10. *Ibid.*, p. 116 y 84, respectivamente.
11. Esto involucra al muralismo y a la llamada "Escuela mexicana" que rigió el arte mexicano prácticamente hasta los años sesenta.
12. J. J. Blanco, ob. cit., p. 103.
13. Citada por J. J. Blanco, ob. cit., p. 100.
14. Quizá el más célebre de esos viajes fue el que hicieron al suroeste Vasconcelos junto con Diego Rivera, Montenegro, Adolfo Best Maugard, Torres Bodet, Pellicer y Henríquez Ureña; en 1922 recorrieron Campeche y Yucatán y visitaron Uxmal y Chichén-Itzá; es probable que en esa ocasión Vasconcelos influyera de manera determinante en las ideas estéticas de los pintores que formaron el nuevo arte mexicano: basándose en las teorías que venía elaborando desde 1916, seguramente exaltó "las cualidades de una 'estética bárbara'" y las cualidades de ese arte prehispánico: "voluptuosidad, audacia de formas, prodigalidad de símbolos genésicos, audacia imaginativa, poder de síntesis que no es abstracción, sino exuberancia natural, correspondencia con el suelo y la población que los crea, espiritualidad sensual: vitalista, irracionalista; *el arte como la liturgia del pueblo...*", J. J. Blanco, ob. cit., p. 95-97.
15. Jorge Alberto Manrique: "El fin de una aventura: el muralismo 'pagano', un caso de regionalización", en *Regionalización en el arte*, ob. cit., p. 193.
16. Orlando S. Suárez: *Inventario del muralismo mexicano, Siglo VII AC-1968*, México, D.F., UNAM, 1972, p. 41.

5. Expansión de la plástica del centro y las respuestas (propuestas) locales

1. En el Programa de Acción de los Misioneros del 17 de octubre de 1923, se exhorta a los maestros misioneros de la siguiente manera: "Inspírese en el espíritu de los misioneros franciscanos que cristianizaron a los indios y tenga presente que su trabajo es de amor, de actividad y de inteligencia"; texto citado por Augusto Santiago Sierra, en su obra *Las Misiones Culturales*, México, D.F., SEP-Setentas, 1973, p. 92.
2. *Ibid.* p. 35-36.
3. Francisco Reyes Palma: "La educación artística posrevolucionaria (1920-1934)" en Jorge Alberto Manrique (Coord. Gral.) *El arte mexicano*, ob. cit., Vol. 13 p. 1942.
4. Información obtenida de la investigación de Orlando S. Suárez, ya citada.
5. Francisco Reyes Palma: "La educación artística...", p. 1942.
6. Jorge Alberto Manrique: "El fin de una aventura...", p. 192.
7. Testimonio de Lloyd H. Hughes en su libro *Las misiones culturales en México*, editado por la UNESCO en 1949; citado por Augusto Santiago Sierra, ob. cit. p. 61.
8. Orlando S. Suárez, p. 10 y ss.
9. Jorge Alberto Manrique: "Las nuevas generaciones del arte mexicano", en *Plural*, México, D.F., septiembre de 1973, p. 27-32.
10. *Ibid.* p. 28.
11. J. Alberto Manrique: "El fin de una aventura...", p. 196-197.
12. En la Escuela de Bellas Artes de Puebla la pintura de temática religiosa, característica de la época colonial, se continuó produciendo durante mucho tiempo después de la caída de la Nueva España y, como dato curioso, aún hoy en día viejos maestros presumen de conocer y enseñar técnicas pictóricas desarrolladas únicamente en esa Escuela durante la Colonia, procedimientos que presumiblemente la distinguieron de la plástica de la Real Academia de San Carlos de la ciudad de México.
13. En el sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines, Miguel Alvarez Acosta, segundo director del INBA en ese período, proyectó al Instituto hacia el interior del país; creó los Institutos Regionales de Bellas Artes (IRBA) en coordinación, la mayoría de ellos, con los gobiernos de los estados. Se fundaron entonces los IRBA en Veracruz, San Luis Potosí, Mazatlán, Tampico, Colima, Morelia, Acapulco y Toluca. Cabe señalar que en ese

momento Hermosillo contó con una de las mejores escuelas de arte y Orizaba se distinguió por tener uno de los espacios teatrales de mayor importancia en el país. La labor de difusión de las artes por todo el país incluyó "las constantes giras de conjuntos musicales, teatrales, de ópera y pintura que recorrían la mayor parte de las ciudades de la República, en muchas de ellas por primera vez"; también se formaron grupos artísticos y se promovió la educación estética en ciudades como Mérida, Cuernavaca, La Paz, Celaya, Cuautla y Misantla, entre otras. Además, la producción muralística es encargada en los estados para Escuelas de Artes y Oficios, palacios de gobierno, plantas hidroeléctricas, presas y centros de salud locales. Véase el libro *Historia de la educación pública en México* de Fernando Solana et alii, México, D. F., SEP, 1983, p. 355.

14. Raquel Tibot: "¿Qué piensan los misioneros del INBA? Rina Lazo y García Bustos en Oaxaca" en "México en la cultura", Núm. 418, 24 de marzo de 1957, p. 7, suplemento del periódico *Novedades*.

15. Conversación personal con el maestro Roberto Garibay, coordinador general de Difusión Cultural de la División de Estudios de Posgrado de la ENAP, 9 de enero de 1991.

16. ¿Cómo pedir que no impere en el interior del país este tipo de plástica si cuando el muralismo de la Escuela mexicana moría, apenas habían comenzado a desarrollarse los maestros (imbuidos de ese enfoque) de aquellos que estudiaron pintura después del medio siglo? A este respecto es aleccionadora la carta que Fany Rabel dirigió a Diego Rivera en 1957 luego de que el muralista diera "un golpe de timón" para cambiarle el rumbo a la pintura mexicana. En una carta abierta publicada en el diario *Novedades* del 24 de marzo del año citado, Rabel dice, a la letra (fragmento):

"Los que entramos en el camino de la pintura por los años de 1940 (sic.) hemos seguido la ruta del neorealismo por convicción, porque sólo creíamos en un arte de contenido humanista, en una pintura en la que el hombre y sus problemas fueran el centro de nuestra preocupación. Creíamos firmemente que nuestra tarea era plantear y desarrollar en forma plástica la lucha del hombre por la vida en todos sus aspectos y por ese camino hemos andado, siguiendo la línea iniciada por usted y sus compañeros hace 30 años. Si muchas veces fallamos en nuestros propósitos al quedarnos en la superficie de los problemas, al contentarnos con el retrato físico de nuestro país y su pueblo, ha sido por falta de madurez porque aún tenemos mucho que aprender y conocer, mucho que buscar y profundizar; pero nunca porque traicionemos nuestro ideal, nunca por irnos sencillamente a lo fácil, al éxito, a lo resuelto.

"No seguimos el camino arduo del realismo por demagogia ni por ¡seguidismo! Nuestra sensibilidad fue educada para ver la belleza en el hombre tal y como es y no en ensueños; para nosotros la emoción está ahí: en el drama de cada día, en los diarios dolores y alegrías.

"No nos mantuvo en nuestra postura el éxito ni hubo estímulo oficial ni aliento de la crítica. Al contrario, hemos visto continuamente cómo aquéllos de los jóvenes que pasaban a formas de expresión menos severas que el realismo, como el semiabstraccionismo, el abstraccionismo y otras manifestaciones meramente formalistas, eran aplaudidos y celebrados por la crítica mientras que a nosotros se nos catalogaba poco menos que como pintores costumbristas.

"Hemos caminado al lado de Ud. durante todos los años de nuestra carrera por el camino que considerábamos, hasta hoy, el justo, el señalado por nuestros mayores: Orozco, Rivera, Siqueiros y sus continuadores.

¿Debemos cambiar de ruta? ¿Son ahora, para el futuro, Tamayo y el maestro Soriano el ejemplo a seguir?"

II. PROPUESTA DE CONCEPTUALIZACIÓN: DE LA PROVINCIA A LA REGIÓN

1. Fronteras internas reales y simbólicas

1. Consúltese el libro de José Gamas Torruco *El federalismo mexicano*, México, D. F., SEP, 1975, 207 págs. (Col. Seletmas, núm. 195); durante los periodos centralistas, las divisiones territoriales se llamaron departamentos; véase el libro de O'Gorman: *Historia de las divisiones...*, mapas V y VII.

2. Véase el libro de Foucault ya citado, p. 116.

3. Véase su trabajo: "Apuntes sobre la cuestión regional" en el suplemento "La cultura en México" de la revista *Siempre!*, septiembre 17 de 1986, Núm. 1276, p. 49 (los subrayados son nuestros).

4. No nos referimos en este caso al concepto, ya señalado, de región geoeconómica, que cobra sentido desde el punto de vista de la economía; Cfr. Angel Bassols Batalla: *Geografía económica de México...*

5. En las artes plásticas, por ejemplo, es común la práctica de calificar a los pintores y a sus obras con esos conceptos, hecho que, de manera justificada o no, las encasilla y les confiere una connotación específica. Por este simple hecho las pinturas que han recibido esos calificativos (pintura aldeana o localista; provinciana, regionalista, nacionalista o internacional), pasan a ocupar —a veces sin que nos demos cuenta— diferentes posiciones jerárquicas en la producción artística de un país y asimismo, sin saber exactamente porqué, se les vincula a ciertos estilos pictóricos más o menos estereotipados. Este asunto se desarrollará con mayor detalle en el tercer apartado de esta segunda sección.
6. *La Formación de los Intelectuales*, México, D.F.; Grijalbo, 1963 (Colección 70, Núm. 2), el subrayado es nuestro.
7. *Ibid.*, p. 61-62.
8. *Ibid.*; p. 83.
9. Véase el apartado sobre "La construcción de la 'cultura nacional'".
10. Gramsci, ob. cit., p. 123-124.
11. Véase el primer apartado del presente trabajo "La 'provincia', un concepto y su historia".
12. Véase en nuestro marco teórico el punto relativo a "La cuestión regional".
13. Sobre este particular Luis González y González menciona los siguientes ejemplos: "la decoración con macetas, jaulas con pájaros, imágenes de santos, fotografías de parientes..." y el gusto de las "muchachas pueblerinas" por "vestirse según los dictados de los lanzadores de modas", véase "Suave patria: patriotismo y matriotismo", Nexos, México, D. F., diciembre de 1986; p. 55, Año IX, Vol. 9, Núm. 108; y podemos agregar lo que Juan Acha afirma respecto a la cultura estética: "...lo estético es inevitable y cotidiano, espontáneo y orientado hacia las bellezas naturales o culturales, todas valorativas; por consiguiente no existe hombre sin vida estética y ésta se centra, para nosotros, en la sensibilidad o gusto, una facultad humana ocupada en nuestros ideales de belleza y sentimientos dramáticos, cómicos, de sublimidad o tipicidad", véase su trabajo titulado *Introducción a la teoría de los diseños*, ob. cit., p. 22-23.
14. Sobre la producción literaria en los estados de la República el Consejo Nacional para las Cultura y las Artes ha publicado en los últimos años una serie de antologías de poesía, narrativa y trabajos literarios de autores originarios de "nuestras más diferenciadas regiones geográficas"; la colección se llama *Letras de la República*. En lo concerniente a la música regional el Instituto Nacional de Antropología e Historia tiene una colección que en 1993 sumaba 40 títulos (algunos de ellos descatalogados, unos sin reeditar y otros "guardados" en las bodegas del INAH, con grabaciones de músicas locales que se realizaron por iniciativa del maestro Raúl Guerrero). En lo relativo a la danza existen dos títulos interesantes: *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, cuyo estudio introductorio y selección de textos fue hecho por Cristina Mendoza para el Cenidap del INBA y publicado en 1990; el otro es el de Amparo Sevilla: *Danza, cultura y clases sociales*, México, D. F., INBA, 1990 (serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda época). Y seguramente existen otras tantas obras sobre muchos aspectos de las culturas regionales que sería largo citar.
15. Con este colofón, como se podrá advertir, sacamos por la puerta delantera el sentido que le confiere Foucault a la palabra *región* (de *regere*, dirigir), pero dejamos entrar, por la puerta trasera, su tesis sobre la resistencia y el contrapoder.

2. Culturas regionales

- Luis González y González: "Suave Patria...", ob. cit. p. 52.
- Salomón Nahmad S.: "Características del pluralismo cultural", en *Culturas Populares y Política Cultural*, México, D. F., Museo de las Culturas Populares-SEP, 1982, p. 112
- Richard N. Adams (coautor): "La sociedad en Iberoamérica: América Central y México", en la *Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales*, ob. cit., p. 557. Fuera de estos casos excepcionales la condición de los indígenas es de debilidad política y pobreza, aún cuando sobreviven sus ideales de resistencia comunitaria.
- Que desde luego es muy significativa si consideramos que, en contraste, en los Estados Unidos la población indígena no llega ni al uno por ciento.
- Véase el libro de este autor titulado: *Invitación a la microhistoria*, México, D. F., FCE-CREA, 1986 (Biblioteca Joven) y su ensayo "Suave Patria", ya citado.
- Bourdieu: "Campo intelectual y proyecto creador", ob. cit.

7. Néstor García Canclini: *Culturas híbridas*, México, D. F., CNCA-Grijalbo, 1990, p. 229 (Col. Los noventa, Núm. 50).
8. Véase el trabajo de Javier Delgado y Felipe Torres: *El pensamiento y la obra de Angel Bassols Batalla: 30 años de investigación económica regional de México*, México, D. F., UNAM-Instituto de Investigaciones Económicas, 1990 (Col. Nuestros maestros).
9. En el aspecto económico nuestra regionalización se deriva de la que plantea Bassols Batalla en su *Geografía Económica de México...*; para los aspectos étnicos véase el texto citado del antropólogo Nahmad Sitton, p. 104-114 y el trabajo de Isabel Marín de Paalen: *Etnoartesanas y arte popular en Historia General del Arte Mexicano*, ob. cit., Vols. VII y VIII; la regionalización desde el punto de vista histórico y social se inspira en las propuestas de Luis González y González, en los textos referidos, y en los mapas que recoge Edmundo O'Gorman en su *Historia de las divisiones territoriales...*

3. Producción plástica regional y gentilicia

1. Expresión utilizada por Néstor García Canclini en su obra *Culturas híbridas*, ob. cit., p. 235 y que es bastante ilustrativa del fenómeno que estamos estudiando; el autor la toma del libro de José Joaquín Brunner: *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago, FLACSO, 1988.
2. Elementos como éstos y otros más (música, danza y actuación, por ejemplo), son parte de la parafernalia empleada en muchas fiestas populares y/o religiosas que se efectúan en todo el país. En su gran mayoría son irrelevantes para los personajes o instituciones rectoras del campo artístico; en caso contrario se les denominaría, eufemísticamente, *performances* o *arte efímero* (la estructura formal de panes y dulces regionales también sería parte de ese arte efímero). En dichas fiestas incluso se utilizan la pintura decorativa sobre la piel e implementos escenográficos en iglesias, carros alegóricos, *ambientaciones*, como los tapetes de aserrín coloreado de Huamantla, Tlaxcala, o los castillos y figuras de fuegos artificiales. En muchos casos también habría que distinguir en la plástica de ciertas etnias, obras u objetos de uso ritual o profano, ornamental y de uso cotidiano; otro caso aparte es el hecho de que el mercado cultural homogeneice a todos estos productos culturales como "artesanas".
3. Libro publicado en México, D. F., por la editorial ERA en 1974.
4. Luis Cardoza y Aragón, ob. cit., p. 20.
5. Ahí están los casos de Francisco Toledo (Oaxaca) o Leonel Maciel (Guerrero), quienes en Europa elaboraron su concepto plástico de acento gentilicio. Otras variantes: Juan Soriano dijo en alguna ocasión: "mi obra sólo es un Jalisco constante"; Francisco de Santiago: "El color rojo que uso es el rojo de la tierra zacatecana" (video producido por TviUNAM); Rafael Coronel: "Pinto la fealdad y desamparo de los miserables de Zacatecas" (*Excelsior*, 7 de septiembre de 1989, sección cultural, p. 2) y en otra ocasión el mismo Coronel precisó: "desde luego hay algo de religioso y regional en mi obra, pues viví rodeado de arte colonial" (*Época*, 22 de julio de 1991, p. 74). Otro es el caso de artistas de origen indígena como Rufino Tamayo, zapoteca, y "...Jesús Guerrero Galván, de Jalisco, que era indio, hijo de alfareros de Tonilá". Moreno Villa hablaba de ese sentido un poco "chaparro" de [sus] figuras sólidas"; opiniones externadas por Raúl Anguiano en una entrevista realizada por Andrés Ortiz: "Las raíces de mi pintura", en *México Indígena*, México, D. F., 1987, noviembre-diciembre, Año III, Núm. 19, p. 16-20 (2a. época).
6. El artista autóctono asimila las técnicas europeas y se convierte en "artesano habilísimo al servicio de las órdenes religiosas. El temario de la plástica colonial, por tanto, se centra en el arte religioso y particularmente en las escenas del Nuevo Testamento. Ese temario colonial casi invariable hasta mediados del siglo XVIII, "es instrumento de catequesis". Véase el texto de Filoteo Samaniego, "Encuentro de culturas", ob. cit., p. 125 y ss. El plateresco y el arte de Tequitqui, que fue "prohijado por las órdenes mendicantes evangelizadoras, y que tanto arraigó y tanto se desarrolló en la década siguiente a la Conquista", pronto fue confinado "...al medio rural, donde las instancias y los intereses oficiales eran más débiles...", pero incluso "...ahí mismo fue suplantado por formas derivadas de las maneristas..." auspiciadas por el mundo oficial, el mundo episcopal, la nobleza y la gran burguesía criolla. Véase el texto de Jorge Alberto Manrique: "Categorías, modos y dudas acerca del arte popular", publicado en la memoria del Coloquio de Zacatecas organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas: *La dicotomía entre arte culto y popular*, México, D. F., UNAM-IIE, 1979, p. 262 y ss. Sobre el Tequitqui también habla Justino Fernández en *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, México, D. F., Porrúa, 1989 (7a. edición) y José Manuel Villa en su ya célebre obra *Lo mexicano en el arte*.
7. "América Central y México", ob. cit., p. 555-556; Enrique Semo señala que la Corona española auspició una

manera de preservar y reorganizar las comunidades indígenas: "Las congregaciones o reducciones que tendían a reunir los restos de la población indígena en nuevos pueblos e impedir así su disgregación. La Corona quería a toda costa concentrar a los indígenas en poblados accesibles al dominio económico y político del centro". Añade que "El proceso reestructurador tuvo tal envergadura que no es exagerado sostener que la mayoría de las comunidades que jugaron un papel importante en la economía mexicana de los siglos XIX y XX, tienen su origen físico y social no en la época precortesana, sino en la Colonia". Para advertir la magnitud que alcanzó esta empresa Semo cita una lista —no exhaustiva— de 76 congregaciones que los españoles crearon en tan sólo nueve años, de 1590 a 1599, aunque dicha política perseveró al parecer durante toda la Colonia. Consúltense su trabajo: *Historia del capitalismo en México: Los orígenes, 1521-1763*. México, D. F., ERA, 1975 (4a. edición, Col. El hombre y su tiempo), p. 60-99. Respecto a la indumentaria de los grupos indígenas la historiadora Angelica Inda, coordinadora del archivo diocesano en San Cristóbal de las Casas, ha descubierto que los trajes "típicos" de más de 30 comunidades del estado de Chiapas fueron creados en la época Colonial: "...los párrocos dominicos impusieron un molde de ropa para los indígenas, para diferenciarlos según su región [estatus social y estado civil] y para que los curas checaran en su lista quienes habían pagado tributo y quienes no. Las leyes no permitían que hubiera vagos si no tenían permiso. Y con un traje diferente, era fácil detectar a los indígenas de un poblado que estuvieran en otro". Con base en ese diseño los indígenas fueron adoptando bordados, colores, cinturones, borlas, sombreros, etc., dando como resultado los vistosos cotones, blusas, huipiles y enredos que podemos apreciar hoy en día en esa entidad. Ana Cecilia Terrazas: "Los dominicos obligaron a los mayas de Chiapas a diferenciar sus trajes según las etnias, para facilitar el cobro de tributos", en *Proceso*, México, D. F., 4 de abril de 1994, Núm. 909, p. 72.

8. Hay que tener presente, por cierto, la labor que en este renglón —difusión de la enseñanza de las llamadas "artes aplicadas" y oficios— llevaron a cabo los misioneros católicos (agustinos, franciscanos, dominicos, etc.) en diversas regiones del país.

9. Consúltense el libro de Porfirio Martínez Peñaloza: *Arte popular y artesanías artísticas en México: un acercamiento*, México, D. F., SEP, 1988 (Segunda serie, Lecturas mexicanas, Núm. 108) y el texto de Jorge Alberto Manrique: "¿Identidad o modernidad?", en Damián Bayón: *América Latina en sus artes*, ob. cit., p. 23 y ss.

10. Porfirio Martínez Peñaloza, ob. cit. Véase también el capítulo cuarto de la primera sección de nuestro trabajo.

11. Jorge Alberto Manrique, "¿Identidad...", loc. cit., p. 30.

12. *Ibid.*, p. 27.

13. *Ibid.*, p. 25.

14. Véase el segundo apartado de la primera sección del presente trabajo.

15. Sobre este asunto se habla en el quinto apartado de la primera sección.

4. Artistas plásticos: arraigo y dispersión

1. Juan Acha: "Las provincias" y "Las provincias nutren", en su columna "Políticas culturales", *Excelsior*, 9 y 16 de marzo de 1988, respectivamente.

2. Pierre Bourdieu: "Campo intelectual...", p. 172 y 177.

3. *Ibid.*, p. 177.

4. *Ibid.*, p. 146.

5. *Ibid.*, p. 178.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Richard N. et al.: "La sociedad en Iberoamérica: América Central y México", en la *Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales*. S.L.E., Edit. Aguilar, 1974; Vol. 5, págs. 555-565.
- BASSOLS, Angel; *Geografía económica de México: teoría, fenómenos generales, análisis regional*. México, D.F., Edit. Trillas, 1978, 454 págs.
- BAYON, Demián (relator): *América Latina en sus artes*. México, D. F., Siglo XXI-UNESCO, 1989, 237 págs. (Serie: "América Latina en su cultura", 7a. ed.).
- BECERRIL Straffon, Rodolfo y Adalberto Ríos (comp.): *Los artesanos nos dijeron...* México, D. F., Fonapas-Fonart, 1981, 80 págs.
- BELTRAN, Alberto: *La pintura popular de México*. México, Fonart-SEP, 1982, 34 págs.
- BLANCO, José Joaquín: "Civilización y barbarie", en *Se llamaba Vasconcelos: una evocación crítica*. México, D. F., FCE, 1980, págs. 79-128.
- BONFIL Batalla, Guillermo et. al.: *Culturas populares y política cultural*. México, D. F., SEP-Museo de Culturas Populares, 1982, 140 págs.
- BOURDIEU, Pierre: "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon: *Problemas del estructuralismo*. México, D. F., Siglo XXI, 1967, págs. 135-182.
- BOURDIEU, Pierre: *Sociología y cultura*. México, D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, 1990, 317 págs. (Col. Los noventa Núm. 11).
- CARDOZA y Aragón, Luis: *Pintura contemporánea de México*. México, D. F., Edit. ERA, 1988, 232 págs.
- CASTELNUOVO, Enrico: *Arte, industria y revolución: temas de la historia social del arte*. Barcelona, Ediciones Península-Nexos, 1988, págs. 5-118.
- CIMET, Esther et. al. (comp.): *Cultura y sociedad en México y América Latina*, México, D. F., INBA-Cenidiap, 1987, 131 págs. (Col. Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes Núm. 4).
- DELGADILLO Macías, Javier y Felipe Torres Torres: *El pensamiento y obra del geógrafo Angel Bassols Batalla: 30 años de investigación económica regional en México*. México, D. F., UNAM-Instituto de Investigaciones Económicas, 1990, 322 págs. (Col. Nuestros Maestros).
- EHRICH, R. W. y G. M. Henderson: "Area cultural" en la *Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales*. S. L. E., Edit. Aguilar, 1974, Vol. 1, págs. 521-523.
- FERNANDEZ, Justino: *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*; México, D. F., Edit. Porrúa, 1989, 206 págs. (7a. edición).
- FOUCAULT, Michel: "Preguntas a Michel Foucault sobre geografía", en *Microfísica del poder*. Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1979, págs. 111-124.
- FREROT, Christine: *El mercado del arte en México*. México, D. F., INBA- Cenidiap, 1990, 227 págs. (Col. Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda época).
- GARCIA Canclini, Néstor: *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México, D. F., Siglo XXI, 1988, 162 págs. (4a. ed.).
- GARCIA Canclini, Néstor: *Culturas híbridas*. México, D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, 1990, 363 págs. (Col. Los noventa Núm. 50).

- GONZALEZ, Luis: *Invitación a la microhistoria*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica-CREA, 1986, 145 págs. (Biblioteca joven Núm. 47).
- HAUSER, Arnold: *Introducción a la Historia del Arte*. Madrid, Edit. Guadarrama, 1973, 533 págs. (Col. Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, Núm. 53).
- ISARD, Walter y Thomas A. Reiner: "Análisis regional" en la *Enciclopedia Internacional de la Ciencias Sociales*. S. L. E., Edit. Aguilar, 1974, Vol. 9, págs. 164-170.
- MANRIQUE, Jorge Alberto: "Categorías, modos y dudas acerca del arte popular" en la memoria del Coloquio de Zacatecas del Instituto de Investigaciones Estéticas: *La dicotomía entre arte culto y popular*. México, D. F., UNAM-IIE, 1979.
- MANRIQUE, Jorge Alberto et. al.: *El arte mexicano*. Querétaro, SEP-Salvar, 1982, 16 Vols., 2455 págs.
- MARIN Paalen, Isabel: *Historia general del arte mexicano: etnoartesanías y arte popular*. Barcelona, Edit. Hermes, 1981, Vols. VII y VIII, 400 págs.
- MARTINEZ Pañalaza, Porfirio: *Arte popular y artesanías artísticas en México: un acercamiento*. México, D. F., SEP, 1988, 156 págs. (Lecturas Mexicanas Núm. 108, Segunda serie).
- MONSIVAIS, Carlos: "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en la *Historia General de México*, México, D. F., El Colegio de México, 1977, Vol. 4, págs. 303-476.
- MOYSSEN, Xavier: "La pintura popular", en *Cuarenta siglos de arte mexicano*. México, D. F., Edit. Herrero-Promexa, 1981, Vol. 8, págs. 307-333.
- O'GORMAN, Edmundo: *Historia de las divisiones territoriales de México*. México, D. F., Edit. Porrúa, 1985, 326 págs.
- PAZ, Octavio: "Arte e identidad" en *Convergencias*. México, D. F., Edit. Seix Barral, 1991, págs. 94-118.
- REYES Palma, Francisco: "La política cultura en la época de Vasconcelos: 1920-1924" en la *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)*. México, D. F., SEP-INBA, 1981, 47 págs. (Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación).
- SEVILLA, Amparo: "¿Cultura popular o culturas alternas?" en *Danza, cultura y clases sociales*. México, D. F., INBA, 1990, págs. 13-45 (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda época).
- SIERRA, Augusto Santiago: *Las misiones culturales*. México, D. F., SEP, 1973. (Col. Setentas).
- SOLANA, Fernando et. al. *Historia de la educación pública en México*. México, D. F., SEP, 1983, 645 págs.
- SPATE, O. H. K.: "Determinismo geográfico", en la *Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales*. S. L. E., Edit. Aguilar, 1974, Vol. 3, págs. 645-648.
- SUAREZ, Orlando: *Inventario del muralismo mexicano: Siglo VII AC-1968*. México, D. F., UNAM, 1972, 412 págs.
- TIBOL, Raquel: *Historia general del arte mexicano: época moderna y contemporánea*. Barcelona, Edit. Hermes, 1981, Vols. V y VI, 439 págs.
- VANCE, Rupert B.: "Región", en la *Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales*. S. L. E., Edit. Aguilar, 1974, Vol. 9, págs. 161-164.
- VICTORIA, José Guadalupe et. al.: *Regionalización en el arte: teoría y praxis*. S. L. E., Gobierno del Estado de Sinaloa-UNAM, 1992, 267 págs.

HEMEROGRAFIA

- ACHA, Juan: "Las provincias" en la columna "Políticas culturales" de *Excelsior*, 9 de marzo de 1989, pág. 1 (Sección cultural).
- ACHA, Juan: "Las provincias nutren" en la columna "Políticas culturales" de *Excelsior*, 16 de marzo de 1989, pág. 1 (Sección cultural).
- BECERRIL Straffon, Rodolfo: "Arte popular" en *México Indígena*. México, D. F., 1987, Año III, sep-oct., págs. 3-7 (Segunda época Núm. 18).
- DEL Conde, Teresa: "Cultura con los diputados", en *La Jornada*, 10 de julio de 1993, pág. 27 (Sección cultural).
- GARCÍA Canclini, Néstor: "Las artes populares en la época de la industria cultural" en *México Indígena*. México, D. F., 1987, Año III, nov-dic., págs. 3-8 (Segunda época Núm. 19).
- GONZALEZ, Luis: "Suave patria: patriotismo y matriotismo", en *Nexos*: México, D. F., 1986, Vol. 9, Año IX, Diciembre, págs. 51-59 (Núm. 108).
- LOPEZ Miramontes, Alvaro: "Apuntes sobre la cuestión regional" en el suplemento "La cultura en México" de la revista *Siempre!* México, D. F., 1986, septiembre 17, págs. 49-50 (Núm. 1276).
- MANRIQUE, Jorge Alberto: "Las nuevas generaciones del arte mexicano" en *Plural*. México, D. F., 1973, septiembre, págs. 27-32.
- MEXICO Indígena: "Arte y misticismo: entrevista a Gutierre Tibón" en *México Indígena*. México, D. F., 1987, Año III, nov-dic., págs. 21-23 (Segunda época Núm. 19).
- MOYSSEN, Xavier: "Pintura popular y costumbrista del siglo XIX", en *Artes de México*. México, D. F., 1965, Año XII, 104 págs. (Núm. 61).
- ORTIZ, Andrés: "Las raíces de mi pintura: entrevista a Raúl Anguiano" en *México Indígena*. México, D. F., 1987, Año II, nov-dic., págs. 16-20 (Segunda época Núm. 19).
- PANDOLFI, Sylvia: "Documentos relacionados a las Escuelas de Pintura al Aire Libre (1913-1937)", en *La Semana de Bellas Artes*. México, D. F., INBA-Dirección de Literatura, 1981, Octubre 14, págs. 4-15 (Núm. 202).
- PONIATOWSKA, Elena: "El otro gran arte" en *Nexos*. México, D. F., 1993, Vol. 16, Año XVI, marzo, págs. 31-38 (Núm. 183).
- RABEL, Fany: "Carta a Diego Rivera", en "México en la cultura" de *Novedades*. México, D. F., 1957, marzo 24, pág. 6 (Núm. 418).
- TIBOL, Raquel: "¿Qué piensan los misioneros del INBA? Rina Lazo y García Bustos en Oaxaca", en "México en la cultura" de *Novedades*. México, D. F., 1957, marzo 24, pág. 7 (Núm. 418).
- TORRES Michúa, Armando: "Cultura artística en provincia", en "El gallo ilustrado" de *El Día*. México, D. F., 1978, abril 16, pág. 2 (Núm. 826).

DICCIONARIOS

- MUSACCHIO, Humberto: *Diccionario enciclopédico de México*. México, D. F., Andrés de León Editor, 1989.

MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*. Madrid, Edit. Gredos, 1973 (Biblioteca Románica Hispánica).

REAL Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Real Academia Española, 1970.

FOLLETOS

MUSEO Nacional de Arte: *Salas de la colección permanente*. México, D. F., SEP-INBA, S/F.

LAMINAS

Las imágenes que se presentan a continuación tienen el único interés de mostrar la obra de un artista por entidad federativa.

Los criterios de selección fueron, en primer término, el lugar de nacimiento del autor; en segundo, la facilidad para localizar su obra y, en tercero, la pertinencia gráfica de la obra para ser reproducida en blanco y negro con escasos recursos.

Como se ve, no se trata de una selección de artistas con base en el criterio de la representatividad regional o gentilicia, aun cuando en algunos casos esto sucede.

Al momento de seleccionar las imágenes nos dimos cuenta que para ser justos y a la vez certeros, debíamos realizar una investigación visual, para la que ya no teníamos tiempo en esta oportunidad.

De cualquier manera, esta antología de creadores de los estados ejemplifica aquellos seis tipos de relación que existen entre los artistas y su lugar de origen como señalamos en el cuarto apartado del presente trabajo.

A. A. G.

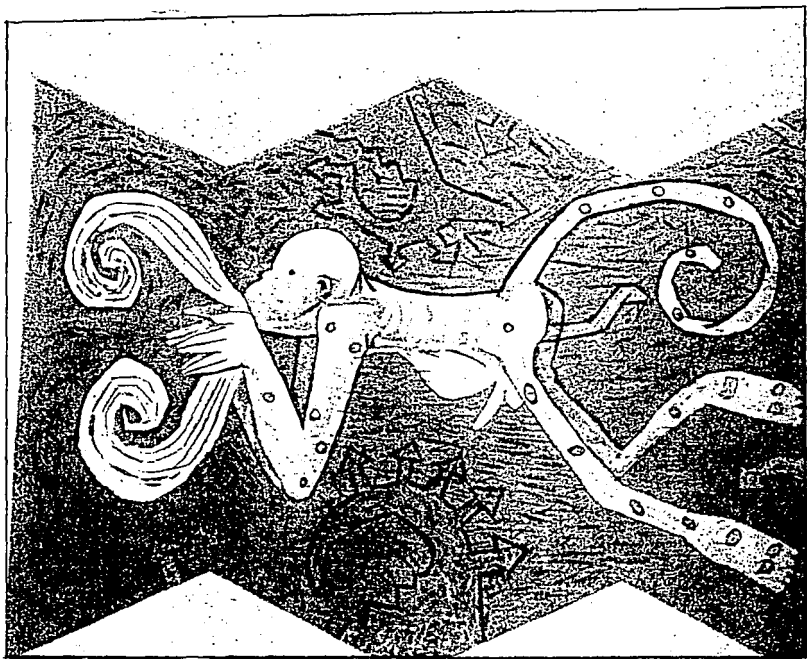


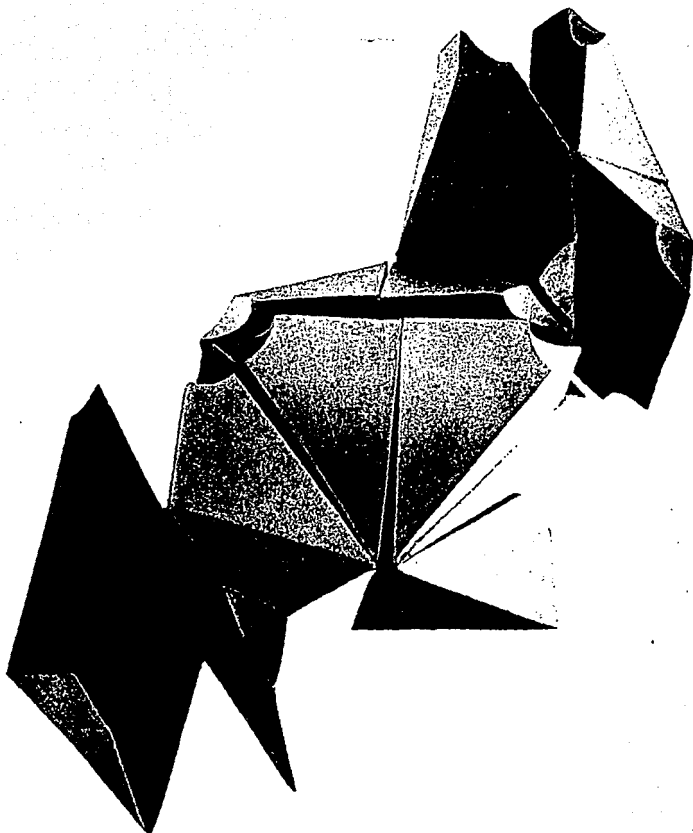


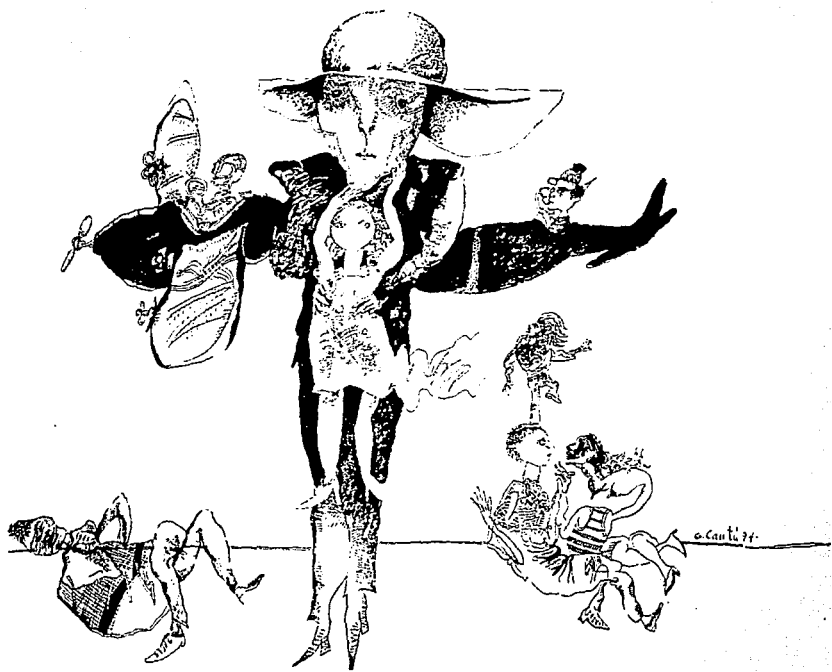
YO DICHO ANDO BALLENAS
MAYO DE 1992
Ainba

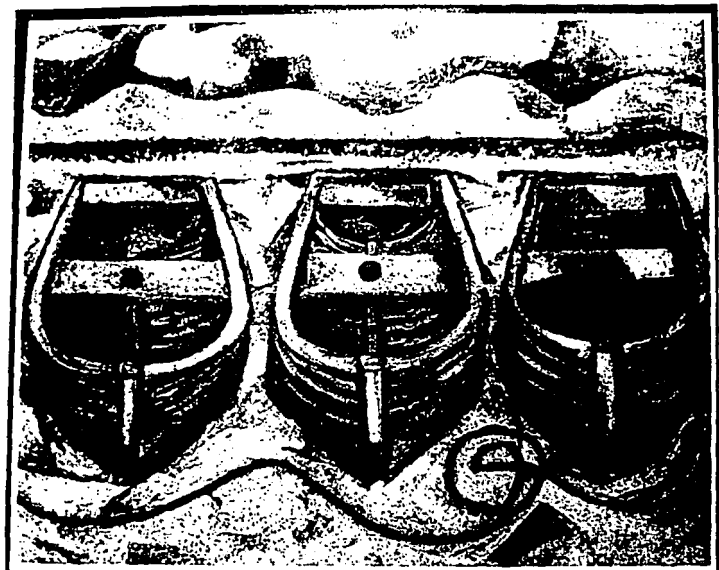


















ABRAHAM - MAURICIO - SALAZAR -

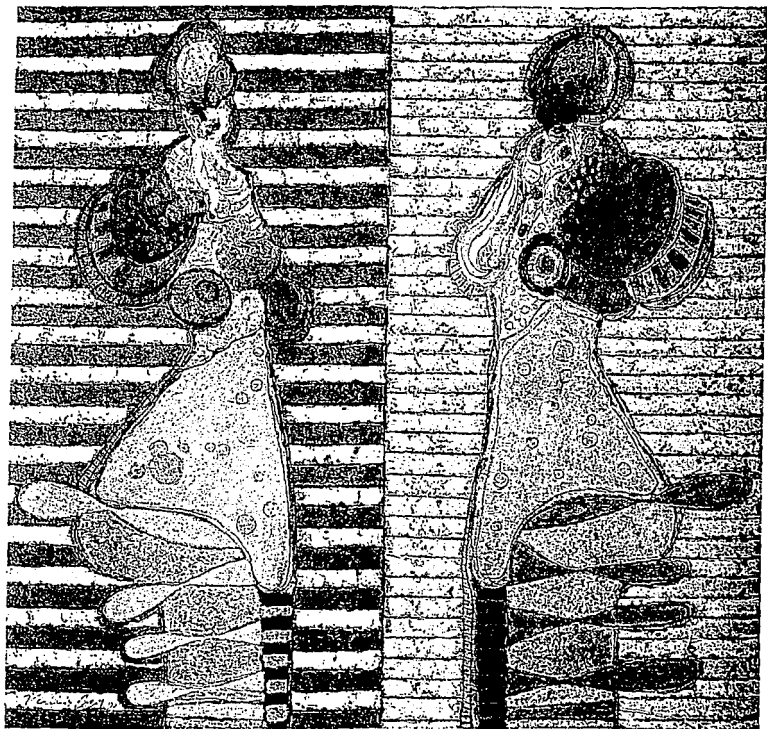


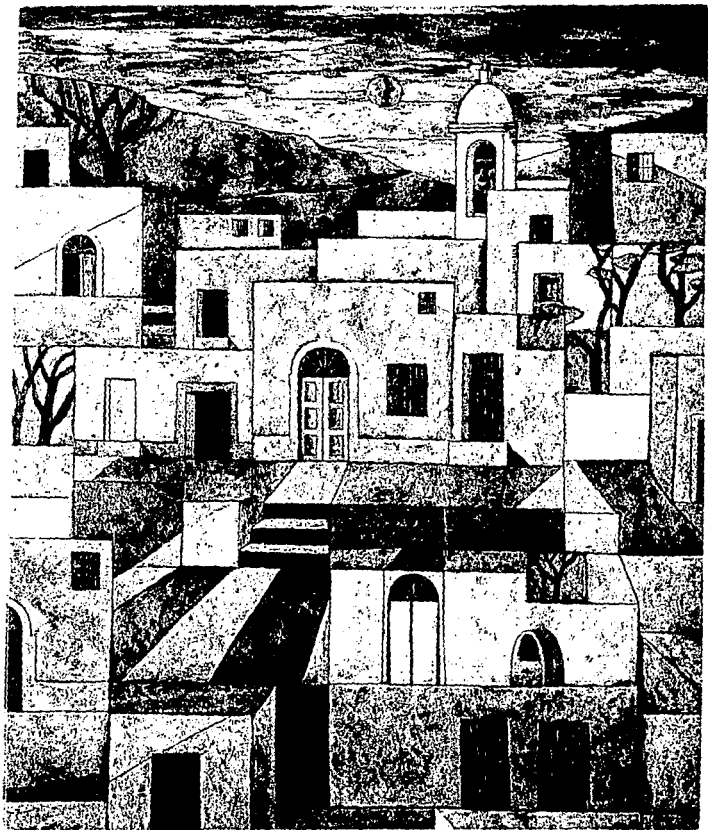






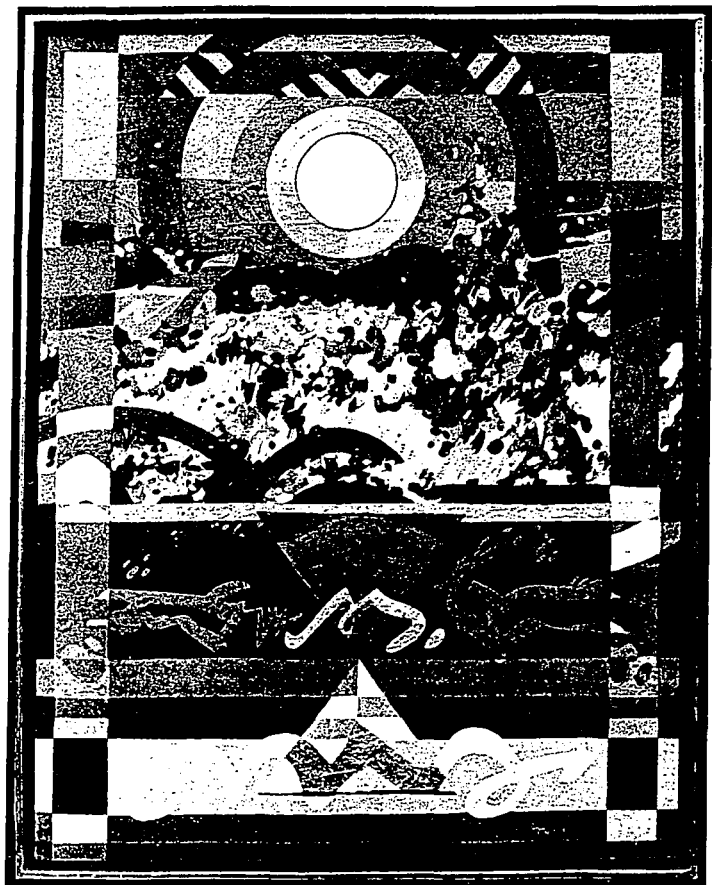


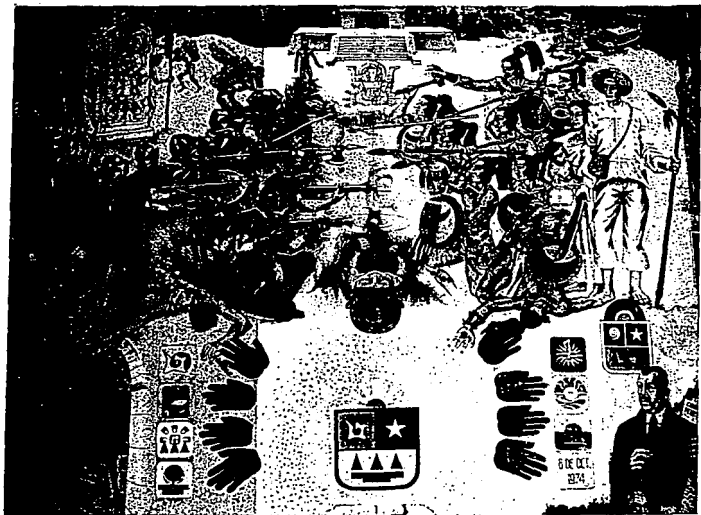


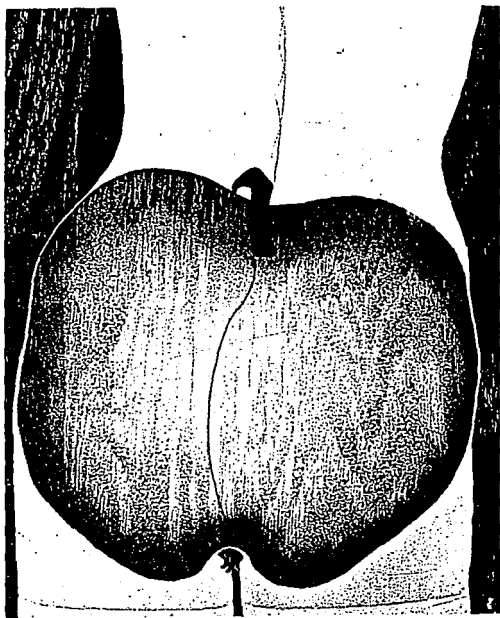




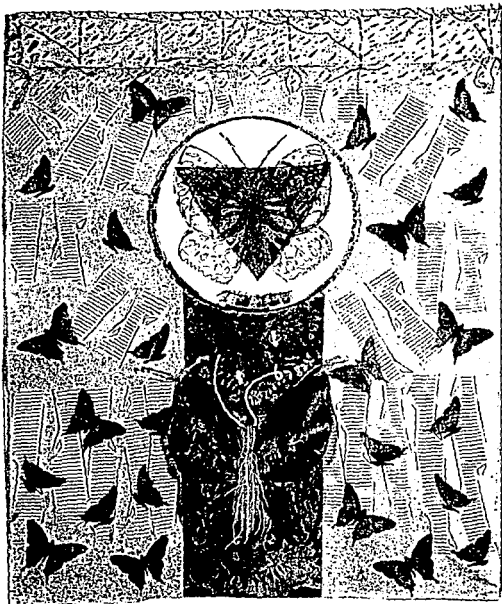


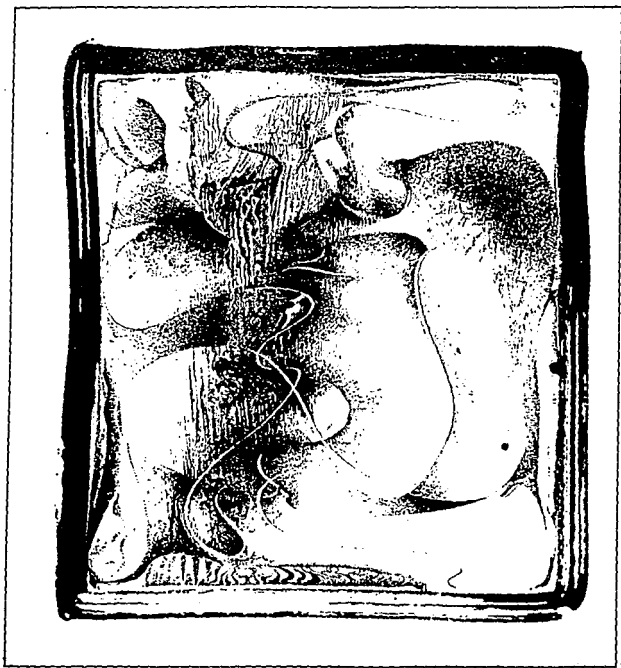






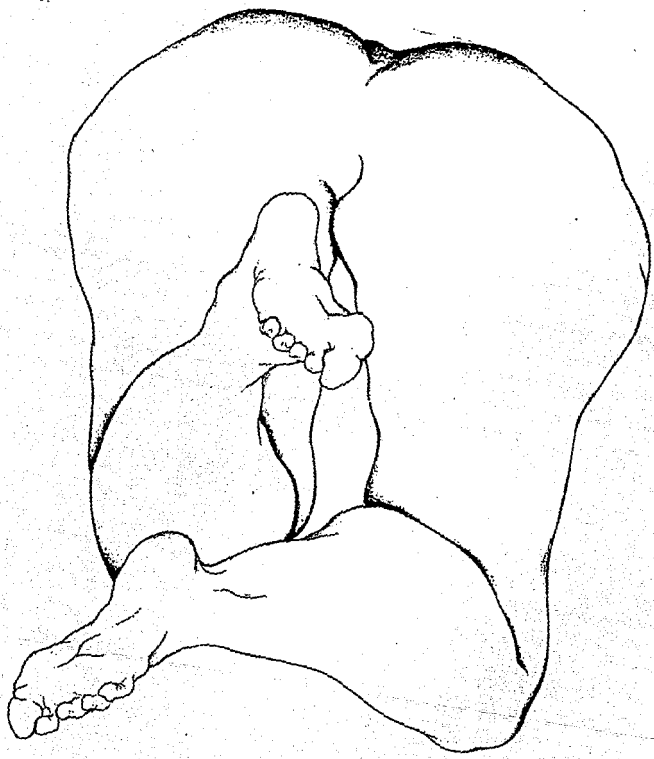


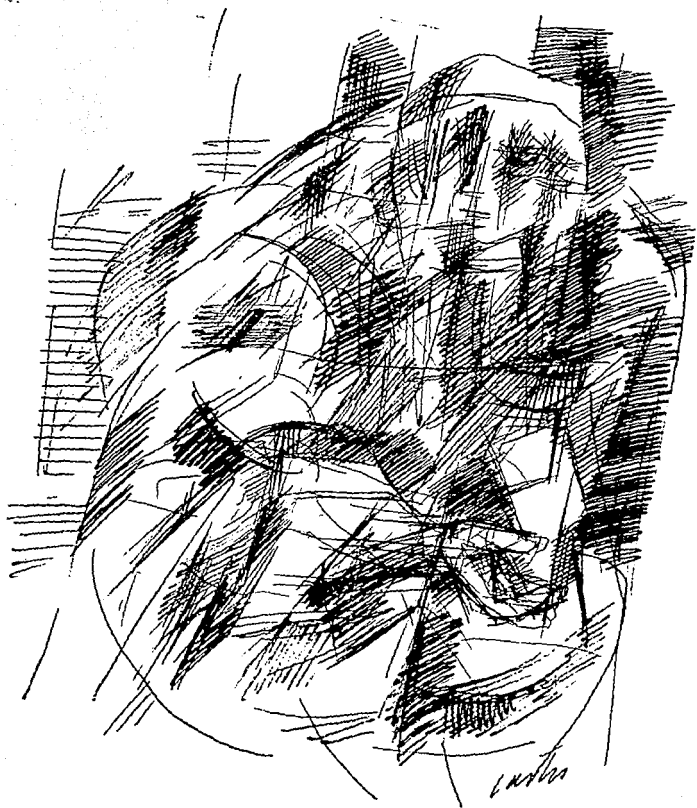


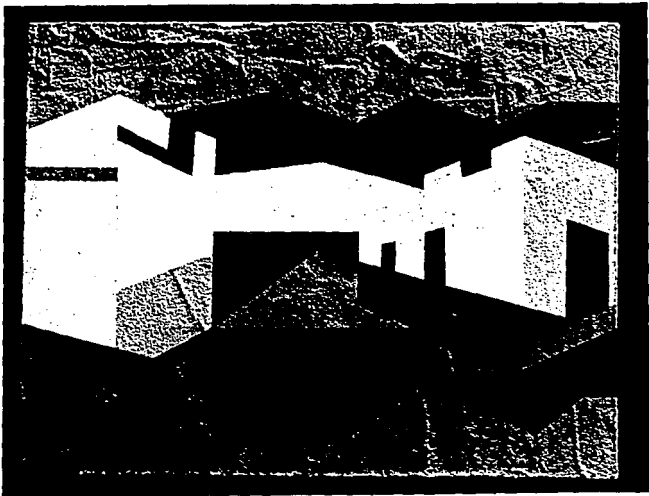












INDICE DE LAMINAS

- I. *El violoncello*, grabado en madera. Gabriel Fernández Ledesma:
n. en Aguascalientes, Ags. y m. en el D. F., 1900-1982.
- II. *Dominical*, escultura en terracota. Gilberto Vargas Rosa:
n. en Mexicali, B. C. N.
- III. *Yo dibujando ballenas*, tinta china, 1992. Anibal Angulo:
n. en La Paz, B. C. S., 1949
- IV. *Existencial*, óleo sobre tela, 1980. Olga Dondé:
n. en Campeche, Camp., 1937.
- V. *Ozomatli*, óleo sobre tela. Reynaldo Velázquez:
n. en Chiapas, 1946.
- VI. *Exahedron*, estructura metálica articulada, 1974. Sebastián
(Enrique Carbajal González): n. en Cd. Camargo, Chih., 1947.
- VII. *Sin título*, tinta sobre papel, 1974. Gerardo Cantú:
n. en Nueva Rosita, Coah., 1934.
- VIII. *Las barcas*, óleo sobre tela, 1950. Alfonso Michel:
n. en Colima, Col., y m. en el D. F., 1906-1957.
- IX. *Aquelarre cíclico*, acrílico sobre tela. Guillermo Ceniceros:
n. en El Salto, Pueblo Nuevo, Dgo., 1939.
- X. *Tigre*, Xilografía, 1991. José de Jesús Martínez Álvarez:
n. en Los Sauces, ranchería cercana a León, Gto., 1942.
- XI. *Sin título*, tinta sobre papel amate, 1978. Abraham Mauricio
Salazar: n. en San Agustín Oapan, Gro.

- XII. *Salina Cruz*, madera de hilo, 1966. Leo Acosta:
n. en Afajayucan, Hgo., 1932.
- XIII. *Caballito*, acuarela sobre papel. Chucho Reyes (Jesús Reyes Ferreira): n. en Guadalajara, Jal., y m. en el D. F., 1882-1977
- XIV. *Caballo con jinete*, bronce. Heriberto Juárez Castañeda:
n. en San Juan Teotihuacán, Méx., 1945.
- XV. *Ventana con perico*, grabado en madera a color. Alfredo Zalce:
n. en Pátzcuaro, Mich., 1908.
- XVI. *Fuerza*, lápiz sobre papel, 1987. Poluquí (Guillermo Morales):
n. en Cuernavaca, Mor., 1955.
- XVII. *Dos mujeres del trópico*, óleo sobre tela, 1991.
Vladimir Cora: n. en Acajoneta, Nay., 1951.
- XVIII. *Amanecer en el pueblo*, óleo sobre tela, 1987. Silvia Ordóñez:
n. en Monterrey, N. L., 1956.
- XIX. *Yaza gande bichi'*, tinta y acuarela sobre papel, 1981.
Francisco Toledo: n. en Juchitán, Oax., 1940.
- XX. *Caballo azul*, técnica mixta sobre tela, 1984. Germán Venegas:
n. en La Magdalena Tlallauquitepec, Pue., 1959.
- XXI. *Sin título*, acrílico sobre tela, 1980. Raúl Tovar Luna:
n. en Querétaro, Qro., 1943.
- XXII. *Mural histórico*, 1981. Elio J. Carmichael:
n. en Quintana Roo.
- XXIII. *Fruto de Eva*, xilografía, 1974. Antonio Díaz Cortez:
n. en San Luis Potosí, S. L. P., 1935.

XXIV. *Gente de mar*, óleo sobre tela, 1977. Antonio López Sáenz:
n. en Mazatlán, Sin., 1936.

XXV. *Al crepúsculo*, técnica mixta, 1984. Rowena Morales:
n. en Ciudad Obregón, Son., 1948.

XXVI. *Sin título*, grabado, 1981. Leticia Ocharán:
n. en Villahermosa, Tab., 1942.

XXVII. *Tamborilero*, pastel, 1991. Pedro Banda:
n. en Ciudad Victoria, Tamps., 1933.

XXVIII. *La cantadora*, acrílico sobre tela, 1979. Desiderio Hernández
Xochitlotzin: n. en San Bernardino Contla, Tlax., 1922.

XXIX. *Sin título*, tinta sobre papel, 1973. Héctor Xavier:
n. en Tuxpan, Ver., 1921.

XXX. *Sin título*, tinta sobre papel, 1949. Fernando Castro Pacheco:
n. en Mérida, Yuc., 1918.

XXXI. *Jerez*, técnica mixta sobre tela, 1988. Francisco de Santiago
Silva: n. en Jerez, Zac., 1928.