
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

“EL ATENEO DE LA JUVENTUD Y LA PLÁSTICA MEXICANA”

Estudio de caso sobre el montaje de una exposición de pintura mexicana

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA

P R E S E N T A:

JULIÁN MARTÍNEZ GONZÁLEZ

Directora de Tesis

Mtra. ALEJANDRA MOSCO JAIMES



México, D. F.

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

A mi familia y amigos...

A Pedro, mi abuelo, a mi padre
y a los Gerardos.

... y a los que siguen caminando conmigo.

Agradezco enormemente el apoyo, la comprensión, los consejos de todos y todas. A mis maestros, sinodales y colegas con quienes he compartido ideas y he recibido consejos y enseñanzas.

Agradezco especialmente a Alejandra Mosco por guiar mis pasos, escucharme y alentarme durante el desarrollo de esta tesis.

Recuerdo en estas líneas a Ariadna, por tu apoyo, enseñanzas, comprensión y enorme amistad; a Vic Acuña por escucharme, y hacer los días en el museo un jolgorio; a Carmen Gaitán, por haber confiado en mi; a Alex Ayala por ser un gran amigo.

A mi mamá y abuelita, por ese amor único; a mis hermanos por estar allí siempre, aun cuando no los vea; a mis primos que son mis hermanos también, a mis tías y tíos que no se la esperaban.

Por supuesto agradezco también al equipo de trabajo del Museo Mural Diego Rivera por su apoyo, enseñanzas y amistad.

En fin, a todos los que no están en estas líneas pero que recuerdo con gran cariño.

Gracias.

AGRADECIMIENTOS

| | Págs. |
|--------------|-------|
| INTRODUCCIÓN | 1 |

CAPÍTULO UNO

1. EL PERFIL DEL HISTORIADOR COMO PROFESIONAL PARA UN MUSEO DE ARTE DENTRO DEL ÁMBITO MULTIDISCIPLINAR. REFLEXIONES EN TORNO A UNA EXPERIENCIA DE TRABAJO.

| | |
|---|----|
| 1.1 ¿Un historiador en un museo de arte? | 4 |
| 1.1.2 <u>Tipología del Museo Mural Diego Rivera</u> | 10 |
| 1.1.3 <u>Formación humanista de un historiador y la labor de la investigación histórica en un museo de arte mexicano</u> | 12 |
| 1.1.4 <u>Otras posibles actividades realizadas en un museo de esta clase por un historiador</u> | 23 |
| 1.2 Algunas reflexiones sobre el sentido de las humanidades y la investigación histórica en el ámbito multidisciplinar en torno al museo. | 27 |

CAPÍTULO DOS

2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN PARA UNA EXPOSICIÓN DE ARTE (PINTURA) Y DOCUMENTOS

| | |
|---|----|
| 2.1 Características de la exposición: <i>El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana.</i> | 31 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| 2.2. Definición temática. | 33 |
| 2.3 Definición temporal. | 37 |
| 2.4 Enfoque de la exposición. | 39 |
| 2.5 Criterios de selección de obra. | 42 |
| 2.5.1 <u>Selección de obra plástica</u> | 43 |
| 2.5.2 <u>Selección de documentos</u> | 46 |
| 2.6 Selección de autores para la investigación. | 49 |
| 2.6.1 <u>Fuentes de primera mano para la exposición</u> | 53 |

CAPÍTULO TRES

3. EL GUIÓN CIENTÍFICO 56

3.1 Positivismo, liberalismo, Gabino Barreda y la Escuela Nacional Preparatoria. Detonantes de la transformación educativa nacional.

3.1.1 Augusto Comte y su filosofía 59

3.1.2 El concepto de *modernización* y de *evolución* o la secularización del mundo 64

3.1.3 Gabino Barreda y el Positivismo: bases para la nueva educación en México y Latinoamérica 66

| | |
|--|-----|
| 3.1.4 <u>Auguste Comte y Herbert Spencer en México</u> | 73 |
| 3.1.5 <u>Modernidad, Positivismo y Porfiriato: circunstancias históricas de índole económico, político, ideológico y social de la maquinaria en la que surgió el Ateneo de la Juventud</u> | 76 |
| 3.1.5.1 <u>Porfirio Díaz, la dictadura y el alba revolucionaria</u> | 81 |
| 3.1.6 <u>La Escuela Nacional Preparatoria: crisol de la juventud del Ateneo</u> | 94 |
| 3.2 Justo Sierra y la juventud estudiantil. | |
| 3.2.1 <u>Datos biográficos</u> | 103 |
| 3.2.2 <u>Sierra y la política</u> | 104 |
| 3.2.3 <u>Don Justo: guía de la juventud porfiriana y apoyo para las artes</u> | 106 |
| 3.2.4 <u>Justo Sierra, la Escuela Nacional Preparatoria y la Historia nacional</u> | 115 |
| 3.3 Antecedentes estéticos. Modernismo y Academia. | 118 |
| 3.4 1906: Sabia Moderna y la exposición de pintura. Antecedente ateneísta. | 138 |
| 3.4.1 <u>Nacimiento de la revista y sus fundadores</u> | 139 |
| 3.4.2. <u>Otros escritores miembros de <i>Savia Moderna</i></u> | 145 |
| 3.4.3 <u>La Exposición de Pintura</u> | 151 |

| | |
|---|-----|
| 3.5 1907-1908: La Sociedad de Conferencias y Conciertos. | 155 |
| 3.5.1 <u>Una protesta contra una “falsa revista”</u> | 157 |
| 3.6 1909-1914: El Ateneo de la Juventud y de México. | 159 |
| 3.6.1 <u>Antecedentes históricos del Ateneo</u> | 161 |
| 3.6.2 <u>El de la Juventud (1909)</u> | 162 |
| 3.6.3 <u>Las Conferencias del Ateneo de la Juventud (1910)</u> | 167 |
| 3.6.4 <u>El Ateneo de México (1912-1914)</u> | 168 |

CAPÍTULO CUATRO

4. ELEMENTOS DE REFERENCIA PARA EL MONTAJE DE EXPOSICIÓN: LOS OTROS GUIONES.

| | |
|-------------------------|-----|
| 4.1 Guion Museográfico. | 173 |
| 4.2 Guion Curatorial. | 179 |

CAPÍTULO CINCO

5. ANÁLISIS CRÍTICO Y REFLEXIÓN FINAL SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS DE LA EXPOSICIÓN “EL ATENEO DE LA JUVENTUD Y LA PLÁSTICA MEXICANA”.

| | |
|---|-----|
| 5.1 Marco teórico de la Museología. | 181 |
| 5.2 Análisis de la exposición desde una perspectiva museológica. | 186 |
| 5.2.1 <u>Fases en el desarrollo de la exposición de pintura y documentos</u> <u><i>El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana</i></u> | 191 |
| CONCLUSIONES FINALES | 210 |
| BIBLIOGRAFÍA | 220 |

INTRODUCCIÓN

Durante las celebraciones del Bicentenario de la Independencia (1810) y el Centenario de la Revolución mexicanas (1910) que se realizaron en 2010, y debieron tener eco dentro de los proyectos institucionales del CONACULTA a través de las sedes del INBA, en el Museo Mural Diego Rivera, recinto cultural situado al centro de la ciudad de México, se llevó a cabo una exposición de pintura que se tituló: ***El Ateneo de la Juventud y la plástica Mexicana***, tema que se antoja imprescindible para tales solemnidades. Dicha muestra pictórica fue realizada en conjunto por los profesionales que laboran (o laborábamos) en los distintos departamentos del museo (dirección, investigación, museografía, diseño, administración y personal de seguridad y limpieza que resultan de enorme valía). Así, para tal evento las instituciones participantes fueron entonces el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Universidad Nacional Autónoma de México, accediendo al préstamo de obra, de material documental y audiovisual. Sin embargo, desde mi punto de vista fue de suma importancia la gran participación de los coleccionistas particulares cuyos acervos en verdad enriquecieron la exposición, pues en muchos casos nos encontramos con obras pocas veces o nunca vistas por un amplio público.

Por otra parte, la raíz de este trabajo no proviene únicamente del hecho académico tradicional de sentarse a devorar libros y archivos, puesto que no sólo se realizó el ejercicio heurístico (revisión historiográfica y documental) para el desarrollo del proyecto museal (la exposición de pintura y documentos: *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*), sino que se trata de un contexto más amplio, una experiencia laboral dentro de un museo de arte, una institución pública estatal con una ideología determinada. Este escrito resulta una especie de *feedback*, una rememoración y reconstrucción de los hechos sucedidos alrededor de la labor profesional; se trata entonces de un ejercicio retrospectivo, reflexivo y crítico. Aquí desarrollaré desde esta perspectiva el “*relato de la experiencia científica*” - sobre un *proyecto expositivo* - como he llamado a la reflexión objetiva de mi labor profesional en el museo como

investigador. Lo medular aquí es apuntar, entonces, lo que dentro de la institución museística pude llevar a cabo, como historiador, apoyado en el arsenal teórico que la academia me brindó bajo los auspicios de la rectoría de la instrucción humanística, en el caso específico de la ciencia de la Historia y asentar que dicho proceso experiencial tuvo lugar dentro del ámbito multidisciplinar que converge en el museo.

Desde un principio, un aspecto importante a considerar es que cada institución-museo y cada proyecto de exposición representan una realidad orgánica en sí misma, en movimiento, con sus propias formas y avatares, lo que hace del proyecto expositivo-curatorial y a la misma investigación científica (histórica) una experiencia única.¹ Además, esta reflexión constituirá un esfuerzo individual por aportar a dicho museo una memoria escrita con retrospectiva crítica de la exposición aludida. Lo anterior es importante ya que un vacío que presenta el Museo Mural Diego Rivera² (sede de la exposición) en particular (y quizá sea el caso de otros museos de su clase en general) es la falta de un registro *a posteriori* bien estructurado, de sus investigaciones y producciones curatoriales y museísticas que doten de memoria a la institución.³ Aclaro que me refiero a una “reflexión posterior” al montaje de las exposiciones, ya que el MMDR si cuenta con carpetas ordenadas con la información administrativa y sobre el desarrollo de cada muestra, pero no cuenta con trabajos posteriores de “evaluación” o reflexivos de cada proyecto expositivo. Después de tal experiencia entiendo que es importante hacer el ejercicio de las evaluaciones de las exposiciones temporales ya que...

¹ Ciertos factores pueden aparecer como “similares” al comparar varios proyectos en sus desarrollos y resultados, y esta comparación nutre las experiencias mismas llegando a arraigar conocimientos útiles y efectivos sobre el campo laboral en el que se desarrolla la vida profesional. Se trata finalmente del ejercicio científico que devela el conocimiento del mundo a través del autoconocimiento humano, como resultado del trabajo interdisciplinar y multidisciplinar de las ciencias y disciplinas con el que se llevan a cabo o deberían llevarse a cabo los proyectos museales.

² A partir de ahora me referiré a la institución utilizando el nombre completo o con las siglas MMDR.

³ A no ser por la publicación de los catálogos de exposición que representan parte de la memoria de un proyecto curatorial en su forma concretizada, sin embargo, hace falta (para el caso del museo que presentamos) que se evalúen *a posteriori* cada uno de estos proyectos. Estos registros finalmente deben formar la memoria de la institución pública conteniendo la labor educativa y propagandística del patrimonio artístico y cultural de una sociedad, máxime tratándose de una institución pública.

Saber cómo funciona nuestra exposición debería ser un mandamiento imprescindible... Una adecuada evaluación resulta imprescindible para una adecuada planificación de las reformas, para una eficaz previsión de las propuestas de nuevas exposiciones... [Por otra parte]... la evaluación [de exposiciones] blinda la gestión, la refuerza, porque solamente el hecho de plantear la evaluación demuestra que se sospecha que pueden existir resultados menos buenos en algunas áreas, demuestra que ya se están poniendo los medios para detectarlos y que se tiene voluntad de mejorarlos. A lo que hay que temer más es a las opiniones lanzadas sin fundamento, con superficialidad y sin rigor. Sólo los proyectos intelectualmente débiles tienen miedo a una evaluación rigurosa.⁴

Puestas así las bases en las que versará el análisis de la muestra desde la reflexión crítica, dada su lógica sintáctica en el tiempo, ya que *es importante reconocer... que la experiencia es previa a la reflexión sobre esa experiencia*,⁵ pasemos ahora a estudiar los pormenores de dicha actividad profesional y las circunstancias espacio-temporales en las que acaecieron.

Considerando justamente el carácter multidisciplinar que desemboca en el museo, aunque mi perfil es el del historiador en ciernes, estas páginas no son apologéticas de la ciencia histórica ni del museo, pero si justifican y proyectan a la Historia como ciencia social y al trabajo de investigación científica, intelectual, del humanista, desde mi praxis laboral como historiador en un museo público de arte mexicano como el MMDR.

⁴ Asensio, Mikel y Elena Pol: "Evaluación de exposiciones", en Santacana Mestre, Joan y Núria Serrat Antolí (coordinadores). *Museografía Didáctica*, Barcelona, Ariel Patrimonio, 2005; p. 528 y 541.

⁵ Collingwood, R. G. *Idea de la Historia*, Segunda Edición, Trad. Edmundo O'Gorman y Jorge Hernández Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1965; p. 18

CAPÍTULO UNO

1. EL PERFIL DEL HISTORIADOR COMO PROFESIONAL PARA UN MUSEO DE ARTE DENTRO DEL ÁMBITO MULTIDISCIPLINAR. REFLEXIONES EN TORNO A UNA EXPERIENCIA DE TRABAJO.

1.1 ¿Un historiador en un museo de arte?

El perfil del historiador para el trabajo en un museo (y quizá aplica para casi cualquier tipo de museo: ciencias, historia, antropología, de sitio, arte, tecnología, ecológico, etc.) debe (o debería) ser uno de los más completos y acertados por la formación humanística y académica que hace hincapié, entre otros aspectos, en las metodologías de *investigación* –actividad imprescindible dentro del universo museal-⁶ en la técnica del *pensar histórico, que es un tipo especial de pensamiento que se ocupa de un tipo especial de objeto... el pasado.*⁷ El estudio de la historia y las técnicas heurísticas e interpretativas de dicha ciencia, disponen de herramientas que permiten al historiador acercarse a un amplio espectro de disciplinas del saber humano. Por otro lado existe la posibilidad de la especialización del historiador dentro del campo mismo de la Historia como ciencia (historia del arte, historia de la ciencia y la tecnología, historia cultural, historia de las mentalidades, historia económica, historia

⁶ Utilizo la palabra *museal* de acuerdo a la definición siguiente: *La palabra tiene dos acepciones, según se la considere como adjetivo o como sustantivo. (1) El adjetivo “museal” sirve para calificar todo aquello que se relaciona con el museo a fin de distinguirlo de otros dominios... (2) como sustantivo, lo museal designa el campo de referencia en el cual se verifican no sólo la creación, el desarrollo y el funcionamiento de la institución museo, sino también la reflexión acerca de sus fundamentos y sus desafíos... La museología se puede definir como el conjunto de tentativas de teorización o de reflexión crítica referidas al campo museal o también, como la ética o la filosofía de lo museal.* Desvallées, André, François Mairesse (Directores). *Conceptos claves de museología*, trad. Armida Córdova, Armand Colín – ICOM, 2010; p. 48. Entonces, la palabra será utilizada en sus dos acepciones dependiendo el contexto en el que se inserte en el texto. Antepongo en ocasiones a la palabra “museal”, la de “universo” para enfatizar la generalización, refiriéndome a todo lo que posiblemente tenga que ver con el museo.

⁷ Collingwood, *Op cit.*, p. 12

regional, microhistoria, etc.) e incluso una posible especialización académica del historiador en el terreno concreto del universo museal (museología, museografía, restauración de bienes muebles e inmuebles, etc.); dicha especialización puede, si se da el caso de que el historiador esté interesado en trabajar en algún museo de cierta tipología y quisiera realizar estudios relacionados con otras disciplinas y ciencias, reforzar y “completar” su perfil para el museo, teniendo como base el perfil del historiador. Adquiriendo las bases teóricas y metódicas de la ciencia histórica para indagar en el pasado del hombre, tomando en cuenta que el museo es un ente histórico-social con un pasado histórico cuyo fin ha sido (en Occidente) primeramente el ser un lugar destinado a las musas y al conocimiento, y luego un sitio en el cual conservar “objetos-tesoros” considerados importantes por diversos factores; y siendo al mismo tiempo el coleccionismo un fenómeno socio-cultural con historia, localizable temporal y geográficamente (cronológicamente) en cada época, entonces podemos decir que es un asunto que puede concernir a la Historia como ciencia.

Entonces, el historiador interesado en desarrollarse como profesional en un museo, puede, si así lo desea, especializarse académicamente en un área específica del conocimiento que le permita acceder al ámbito multidisciplinar del universo museal; dicha especialización y la práctica laboral constante dará a su perfil profesional mayor peso, ya que el conocimiento adquirido se va sumando a la constitución académica del estudiante, misma que se refuerza en la praxis que a su vez dota, en este caso al historiador, de experiencia en el terreno laboral de su campo de estudio: las humanidades en las ciencias sociales.

El museo ha sido, y actualmente lo es aún más (o debería ser), un “espacio” dinámico que se transforma (o debería hacerlo) en paralelo con la sociedad que lo desarrolla conforme a las necesidades culturales, educativas, de divertimento y disfrute de cada nación de hombres y mujeres.

En la vida actual el acceso al conocimiento de nuestro mundo no permite velocidades parsimoniosas, pues las nuevas técnicas y tecnologías aplicadas en las ciencias en general, desvelan con mayor prestancia y efectividad aquellas cosas que nos interesan, como civilización, en cada generación.

Aunque he de decir que el trabajo intelectual del humanista, y en general la realización de una investigación seria, científica, académica, metódica, lleva su tiempo.

Por lo anterior y en general, el museo (o al menos el museo público) y su trabajo dirigido (supuestamente) a la sociedad, para lograr resultados positivos y realizar sus loables metas necesite, más que de un perfil profesional estipulado, de una serie de profesiones extraídas de diversas disciplinas y ciencias, para desarrollar sus proyectos museales y mantenerse vivo y vigente dentro de la civilización que lo rodea y crea. Es importante recalcar su aspecto social en el que se destina el conocimiento, surgido de los proyectos museológicos, a ser puesto a disposición del público o “los públicos”. De poco o nada sirve el conocimiento de un tema o un nuevo descubrimiento si se mantiene en una hermética torre de marfil. De ser así, servirá de vestimenta de gala sólo a algunos cuantos. Sin embargo y por ello, hay que considerar que...

Dentro de las ideas fundamentales que orientan la política de un museo [para el caso específico que nos compete] de arte también se debe considerar la capacitación de los investigadores... el cargo en sí requiere una formación universitaria que habilite en el ejercicio de la profesión, así como cultivar una rama de la misma y especializarse desde el punto de vista del trabajo museal.⁸

Hablando de un museo de arte como el MMDR cuya vocación está⁹ enfocada a “revisar movimientos pictóricos nacionales del pasado para actualizarlos y darlos a conocer al público visitante”, cabe decir que la indagación profunda hacia el pasado del hombre y su herencia cultural -tomando *cultura* en toda su magnitud semántica-, que la Historia como ciencia social realiza, puede y debe fructificar en este caso de manera conjunta con otras disciplinas como la Museología, disciplina rectora del museo. Esta área del conocimiento, interdisciplinaria y multidisciplinar, es importantísima en nuestra cultura contemporánea, consagrada a ser guía del desarrollo efectivo de proyectos

⁸ Berndt León Mariscal, Beatriz. *La investigación y la profesión del investigador en un museo de arte mexicano. Algunas consideraciones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Iberoamericana, 2005; p. 57

⁹ O al menos así estaba estipulada su vocación en la época en que se realizó la exposición sobre el Ateneo de la Juventud, es decir, durante mi colaboración como investigador-historiador en el museo mencionado.

museales dirigidos, enfatizamos, a la sociedad: por lo tanto la Historia y la Museología, principalmente la primera por supuesto, son ciencias-disciplinas que pertenecen al ámbito de las ciencias sociales.

En el MMDR afortunadamente ha sido considerada seriamente la Historia como ciencia dentro del perfil profesional para las labores de investigación histórica que se llevan a cabo para los proyectos expositivos.

A decir verdad la institución museística en general, y en lo particular cuando se trata de un museo dedicado al arte o a la historia, ambas, la ciencia histórica y la disciplina museológica deberían trabajar coordinadas; máxime cuando se argumentan que...

Los museos son una de las instituciones culturales de mayor éxito en nuestro tiempo. Tanto si se dedican al arte, a la ciencia o a la historia, sus colecciones y las exposiciones que organizan, interesan y enriquecen a un creciente número de personas en cualquier parte del mundo. Pueblos y ciudades, pequeños o grandes, regiones y estados, todos quieren tener sus museos. Empresas, asociaciones de todo tipo y clubes desean, cada vez más, poder formar sus propios museos.¹⁰

El museo, para funcionar en un mundo atomizado por el gran flujo de información y conocimiento que día a día hace más patente la necesidad de especializarse en un área específica, aunado al avance de las tecnologías y de las ciencias cibernéticas e informáticas de cuyos beneficios gozan algunos museos, requiere del trabajo multidisciplinar e interdisciplinar.

En la práctica, los nexos multidisciplinarios conllevan dificultades endémicas en cada museo; y muchas veces no se llega a una verdadera tarea multidisciplinar y su intención se queda en un nivel ideal.

En cuanto al aspecto multidisciplinar me refiero a que el museo, por lo que hemos estado argumentando, debe contar con la acción de diversas ciencias y disciplinas venidas de las distintas ramas del saber, fomentando un constante y abierto diálogo para desarrollar estrategias de trabajo que den soluciones mayores a las complejas problemáticas que cada museo representa; ya que es imposible que se englobe en un solo perfil profesional todo el conocimiento que se necesita para que una institución tan compleja

¹⁰ Lord, Barry, Gail Dexter Lord. *Manual de Gestión de Museos*, Segunda Edición, trad. Josep Ballart, Barcelona, Editorial Ariel S. A., 2005; p. 13

como lo es el museo, funcione de manera eficiente. Así mismo, debe existir un movimiento interdisciplinar que permita el desarrollo de nuevos conocimientos de dichas ciencias y disciplinas hacia el interior mismo de sus áreas de interés.

La multidisciplinaria... se ha definido como aquel trabajo concertado de diferentes profesionales, mediante la utilización de cuerpos teórico-disciplinarios, para explicar, comprender y solucionar un problema; la interdisciplina, en cambio, se entiende como un proceso para conformar un nuevo cuerpo teórico disciplinario con objeto de estudio y metodología propios, generado a partir de dos o más disciplinas... La multidisciplinaria se da en el diseño mismo de las investigaciones y, más importante aún, como resultado de una exigencia conceptual y metodológica del problema de estudio.¹¹

Por otra parte, es un hecho vigente que los egresados de alguna disciplina o ciencia con estudios universitarios, deberíamos poner esfuerzos máximos para soslayar las barreras ideológicas y profesionales que representen la tarea multidisciplinaria en un museo o en cualquier área laboral cuyo desarrollo implique más de un conocimiento, para obtener mejores resultados, tanto en el interior de la institución como hacia el exterior con la sociedad. En el caso de los museos se considera...

La barrera ideológica. Los responsables del espacio, del comisariado o del montaje de una exposición tienen individualmente ideas y caminos diferentes para enfrentarse con su trabajo; en un principio todas ellas son válidas... La barrera profesional. Nadie por sí sólo podrá resolver los innumerables problemas que lo acosarán en cada propuesta. Hemos de trabajar con una concepción horizontal, ya que todos somos igualmente necesarios... La barrera de las especialidades... son grupos diferentes que desarrollan su trabajo en campos muy diferentes a los nuestros, pero su conocimiento nos puede ayudar mucho.¹²

De tal modo expuesto, la labor de los diferentes profesionales que decantan cada una de sus áreas de conocimiento, deberían franquear, entonces, dichas cortapisas puesto que el mundo contemporáneo es imposible aprehenderlo con un solo conocimiento. Aquello pareciera obvio pero en la práctica profesional esta consideración parece ser olvidada constantemente. Por otra parte, la

¹¹ Jiménez Guzmán, María Lucero: "Ciencias sociales y multidisciplinaria", en Chávez Galindo, Ana María, Menkes Bancet, Catherine, Solares Altamirano, Blanca (Coordinadoras). *Ciencias Sociales y multidisciplinaria. Memorias de la VII Jornadas Multidisciplinarias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008; p. 115

¹² Rico Nieto, Juan Carlos (coord.), *La caja de cristal, un nuevo modelo de museo*, España, Ediciones TREA, S. L., 2008; p. 23.

inclusión de personal joven y con aspiraciones a la alta vida laboral dentro de sus nichos académicos necesita ser urgentemente revisada por las políticas laborales nacionales, tanto estatales como de las mismas instituciones, con las que se den oportunidades de desarrollo a los humanistas y demás profesionales en ciernes.¹³ Al respecto...

Los profesionales de <<reconocido prestigio>>... Parece en un principio lo más lógico seleccionar para las respuestas formales [de los museos] a determinados especialistas, arquitectos y diseñadores <<famosos>>... Sin embargo... [los profesionales de museos con una trayectoria ya corrida, deberían considerar] buscar personas independientes y arriesgadas... [que puedan] dedicar su tiempo y energía a este trabajo... Los estudiantes de los últimos cursos o preferentemente recién titulados, no inmersos todavía en el procesos social del trabajo y su vorágine de éxito deseado y consecuente vanidad... [pueden ser también atractivos prospectos para la vida laboral inmediata en sus áreas de conocimiento].¹⁴

El trabajo teórico de un historiador –una investigación histórica –resulta de gran trascendencia dentro de un museo de arte (o de cualquier otro tipo si aplica) puesto que la metodología utilizada por la Historia, como ya lo dijimos – y su reino cognitivo- dotan de amplio marco de acción al historiador para recabar información de producciones artísticas, culturales, científicas, etc., que el pasado ha relegado en las gavetas de investigaciones pretéritas y que, para los fines de una exposición, es necesaria su revivificación a través de la interpretación histórica. Con la experiencia *in situ* del historiador-investigador ante un proyecto museal –como lo es el desarrollo de una exposición –éste gana terreno dentro de la práctica puesto que el realizar un trabajo pragmático quiere decir *superar el nivel teórico que normalmente es el que impera en las humanidades y en lo posible dar soluciones reales*;¹⁵ y de eso se trata también el trabajo de cualquier profesional: brindar soluciones prácticas a los problemas

¹³ Actualmente, en cuanto al campo laboral, pareciera ser que los humanistas vivimos en una especie de glotonería y acaparamiento del trabajo por parte de las disciplinas y ciencias destinadas a los ámbitos administrativos, económicos; las ingenierías y el comercio; abriendo un camino amplio para las ventas y el consumismo, y al parecer dejando poco espacio y en una pobre consideración a las ciencias sociales y al factor educativo que estas aportan. Pareciéramos vivir en una especie de neopositivismo. Quizá los jóvenes del Ateneo de la Juventud así lo sintieron en su época, en otros niveles de la vida diaria, en las áreas laborales y personales de realización individual; por ello su entereza y ánimo enfocado a criticar al positivismo gubernamental.

¹⁴ *Idem.*, pp. 26-27

¹⁵ *Idem.*, p. 25

que sus campos de estudio generen para el mejoramiento de la vida social y el mejor conocimiento y entendimiento de nuestro propio ser social en la historia.

1.1.2 Tipología del Museo Mural Diego Rivera

El MMDR¹⁶ se caracteriza por la “revisión de los movimientos pictóricos mexicanos del pasado”. La tipología del MMDR puede insertarse primero dentro de los museos de arte por tener en su acervo objetos artísticos (obra plástica –pintura-).¹⁷ El museo de arte acoge...

... las piezas de la civilización dotadas implícita y cualitativamente de un valor artístico, conferido por la intencionalidad interna del autor, por el reconocimiento progresivo de la Historia y crítica artística y por su pertenencia al campo del arte... el museo de arte forma una categoría independiente, regido por unos principios museísticos que difieren de la estructuración de los museos históricos [esta clase de museo contempla expresiones de la] pintura, escultura, arquitectura, poesía, música, artes dramáticas, artes gráficas, artes industriales y artes menores...¹⁸

Por otra parte, en el museo aludido han convergido entre las múltiples exposiciones temporales y la permanente (el mural), obras consideradas cronológicamente dentro de las etapas estéticas del arte moderno y contemporáneo; es preciso anotar lo anterior para establecer que *La distinción entre museos de arte moderno y contemporáneo... proviene de la división por etapas cronológico-estilísticas que ha proporcionado la historiografía artística*,¹⁹ etapas cuyos lindes temporales son fracturados (como en el caso del MMDR, que debe ser el caso de museos similares como el Munal, cuyo acervo contempla

¹⁶ Ubicado a un costado de la Alameda Central de la ciudad de México, el museo existe como tal desde hace más de veinte años. Su función principal es la de albergar y custodiar el mural del pintor guanajuatense Diego Rivera (1886-1957), titulado *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda* (1947). Las pequeñas salas que conforman su *continente* espacial (la arquitectura) están destinadas a contener las colecciones que forman las exposiciones temporales, mientras que la sala mayor preserva el gran mural.

¹⁷ Aunque en realidad su colección no llega hasta hoy más allá del gran mural de Rivera, un cuadro de José Chávez Morado (retrato de Diego Rivera en su estudio) y algunas fotografías y documentos relativos al pintor y a Frida Kahlo.

¹⁸ León, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Sexta edición, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1995; p. 116

¹⁹ Fernández, Luis Alonso. *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid, Ediciones Istmo, S. A., 1993; p. 144

obra artística desde el periodo colonial hasta el siglo XX) y rebasan el corsé que la tipología ha propuesto cronológicamente para clasificar a los museos de arte; sobre todo las líneas temporales y la tipología se rompen con mayor facilidad en los museos de arte contemporáneo pues, además de las bellas artes tradicionales, en ellos han hallado afora otras expresiones artísticas (fotografía, multimedia, artes gráficas, diseño, etc.) propias de la contemporaneidad.

Es entonces que...

La historia del arte, por medio de su convencional división en tres o cuatro etapas (clásica, medieval, moderna y contemporánea), [es la que] ha ejercido una influencia determinante en la fijación de las tipologías museísticas de su área... la Antigüedad clásica se ha albergado en los museos arqueológicos... el patrimonio medieval y moderno conforma (incluyendo el del siglo XIX) las colecciones de los museos de bellas artes, y el arte plástico producido en el siglo XX se reserva a los museos de arte contemporáneo.²⁰

Si nos atenemos a esta rígida tipología y cronología, podríamos decir entonces, y basados en la “epifanía *aurática*” de las obras exhibidas en el MMDR- entendida esta en la concepción benjaminiana como *el carácter irreplicable y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural...*²¹ - por las fechas de las piezas, que éste se halla dentro de una doble tipología por decirlo de algún modo: museo de arte moderno y contemporáneo. En esta visión, la producción de obras mostradas en dicho museo ha contemplado fechas desde mediados del siglo XIX²² hasta bien entrado el siglo XX,²³ por lo que no se logra encajonar al

²⁰ *Idem.*, p. 139

²¹ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Introducción, Bolívar Echeverría, trad. Andrés E. Weikert, México, Editorial Itaca, 2003; p. 16

²² De hecho han habido exposiciones en las que se han incluido en las curadurías obras y documentos (pinturas, libros, cartas, edictos, etc.) de siglos anteriores, atendiendo con ello a una contextualización histórica pertinente y afín a los proyectos curatoriales; tal fue el caso de la exposición *Diego Rivera y la Inquisición. Un puente en el tiempo* (2008), en la cual se mostraron esculturas y pinturas virreinales y documentos del siglo XVI, XVII y XVIII. Lo mismo ha sucedido en exposiciones recientes donde se han incluido obras cuya producción pertenece ya al siglo XXI (como fue el caso de la muestra *Dialéctica del paisaje urbano* (2011), donde se incluyeron trabajos realizados en ese mismo año). Esto nos habla de que las viejas cronologías de la historia del arte tradicional han de ser –y al parecer se encuentran en revisión - ensanchadas y reestructuradas para establecer nuevas tipologías en los museos.

recinto y su tipología dentro de un solo periodo cronológico de manera rígida. Dejemos su tipología solamente en que es un museo de arte.

1.1.3 Formación humanista de un historiador y la labor de la investigación histórica en un museo de arte mexicano.

En 1994, en una entrevista realizada a José de Santiago por Manuel López Monroy –citada por la historiadora del arte Beatriz Berndt –,²⁴ éste aseguraba que un mal de los museos mexicanos en general es la falta del ejercicio de la “investigación”, añadiendo que como excepción a esta falta se encontraba el Munal donde si se realiza investigación. Ahora puedo decir que en el MMDR, aunque museo pequeño, se ha realizado y se realiza actualmente investigación científica (histórica) como parte de sus actividades obligadas para la creación de exposiciones temporales.

Si bien la Museología es la disciplina madre que debe guiar la vida de un museo, por otra parte no sólo la Historia del Arte está reservada para el trabajo en un museo de arte, aunque queda claro que debería ser preferente siempre y cuando, desde mi perspectiva, la base misma de la especialización sea la Historia como raíz; y debe contemplarse la ciencia de la Historia como posible candidata a ser de utilidad en la vida laboral de un museo, ya que...

... el historiador... domina la técnica del trabajo científico y aprende de los *métodos* de investigación histórica... el conocimiento de estos métodos y el estudio de la técnica del “oficio” histórico, tienen significación no sólo para los archiveros y maestros de historia, sino para todos los trabajadores educacionales o culturales, como son los cronistas locales, trabajadores de museos, etc.²⁵

²³ En el caso que se estudia, la obra más temprana que se mostró en la exposición *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana* fue un carbón de Santiago Rebull titulado *Roma* de 1853, obra perteneciente al periodo neoclásico mientras que la más tardía fue un óleo de Roberto Montenegro titulado *El momento actual* de 1941.

²⁴ Berndt León Mariscal, *Op. cit.*, p. 56

²⁵ L. Hosak, D. Krandalov, Z. Kristen, *et al. Fundamentos teóricos de la Historia*, México, Juan Pablos Editor, 1973; p.1

¿Por qué la Historia como ciencia en un museo?, por la razón expuesta arriba: la formación profesional universitaria para ser “arrojado” al mundo del trabajo como historiador, los métodos de investigación que deben ser atendidos a profundidad en la academia y puestos en práctica por cada profesional²⁶ combinado con la experiencia *in situ* en el campo laboral; ésta experiencia dignificará y enriquecerá el trabajo de los que comenzamos (aprendiendo y continuando aprendiendo) una vida activa en el medio laboral profesional en cada área del conocimiento humano.

La tarea del historiador en un museo de arte mexicano y hablando específicamente de la labor de investigación, omitiendo por el momento otras tareas (administrativas, institucionales, de logística, etc., que además son funciones dentro del museo que la Museología abarca, pero no necesariamente la ciencia de la Historia), en una estructura orgánica dentro de un área específica como <<investigador>>, en pleno diálogo con la Museología y la Museografía, es: colaborar en mantener viva y vigente, funcional y en movimiento, la parte del *contenido* del museo, es decir, la colección (de existir una propia en el museo); pero también al realizar la investigación histórica sobre obras, documentos y objetos que, como en el caso que estudiamos (la exposición sobre el Ateneo de la Juventud) donde se reunieron de diferentes acervos, objetos con valor estético e histórico para crear una exposición de pintura y documentos. En general diremos que el museo debe generar constantemente conocimiento e información sobre temas diversos que puedan aportar algo a la sociedad que representa el objetivo a quien va dirigido finalmente cada discurso expositivo. El historiador que funge como curador de la exposición, debe realizar una profunda investigación histórica que sirva de fundamento al discurso expositivo de los objetos a exponerse ante el público. Y he dicho “el historiador” y no el “historiador del arte”, puesto que hago énfasis en mi perfil académico con el que desarrollé la curaduría y la investigación (en mancuerna con mi colega y amiga Ariadna Patiño) para la exposición que hoy estudiamos.

²⁶ El resultado de ello, huelga decirlo, será un factor individual en cada uno de los profesionistas y por supuesto los métodos dependen también de los objetivos de la institución educativa superior de la cual emane la instrucción académica.

Generalmente la historia del arte utiliza cierto lenguaje formal que el historiador no necesariamente requiere; sin embargo, al laborar en un museo de arte y por convicción propia, el historiador puede y debe hacerse de ese lenguaje para comprender lo que el mundo del arte nos dice y lograr a su vez obtener mejores resultados al momento de tomar la responsabilidad de preparar un proyecto curatorial expositivo en torno a las manifestaciones artísticas.

Por otra parte, sabemos que la historia remite al tiempo, y la abstracción que el historiador hace de aquellas temporalidades (pretéritas), se hace visible dentro del museo a través de los objetos exhibidos, es decir: que toda producción artística, científica, industrial, tecnológica, ideológica, política, religiosa, etc. que pueda ser motivo de *musealización* y pueda ser contemporaneizada a través del trabajo histórico-científico, traída al tiempo presente desde el pasado, es menester tanto de la Historia (los historiadores) como de la Museología (los museólogos), como perfiles en la gestación de los proyectos expositivos que buscan, entre otros objetivos, los educativos, por lo que...

... para cumplir las obligaciones inherentes a su cometido, vocación y filosofía educativa, la institución museística necesita de personal especializado que aumente el conocimiento sobre su colección o sobre alguna disciplina, al ejecutar de modo sistemático actividades especulativas y prácticas que busquen, desde el comienzo de un proyecto, un fin museal... la investigación es una función prioritaria para dar vigor y sentido al museo, pues sus resultados brindan el soporte académico necesario para que este sea un centro de educación e información... entendiéndola como una operación indispensable para crear y producir exposiciones, es el lugar de partida para su desarrollo, fomenta la colaboración de un equipo interdisciplinario e incide en la tarea de conservación, estudio, difusión y presentación de patrimonio artístico.²⁷

Aquí hay que definir lo que debemos entender por *musealización*, desde el punto de vista museológico. La musealización es...

... la operación que tiende a extraer, física y conceptualmente, una cosa de su medio natural o cultural de origen para darle un *status* museal, transformándola en *musealium* o *musealia*, "objeto de museo", al hacerla entrar en el campo de lo museal... A través de su ingreso a otro contexto y merced a los procesos de selección, tesaurización y presentación, se opera en él un cambio de estado: de objeto de culto, objeto utilitario o de delectación... en el interior del museo se transforma en testimonio material

²⁷ Berndt León Mariscal, *Op. cit.*, p. 55

o inmaterial del hombre y de su medio ambiente, fuente de estudio y de exposición, adquiriendo así una realidad cultural específica.²⁸

Por otra parte, el estudio de las “cosas” musealizadas y del patrimonio de la civilización humana (en este caso partiendo de la investigación histórica) es de vital importancia ya que *Cada objeto de museo... es siempre un producto inacabado... La obra contiene un potencial permanente de vida que genera nuevas respuestas a las demandas del público de todos los tiempos.*²⁹

Esta “revitalización temporal” de las obras u objetos mostrados en las exposiciones de arte para el deleite estético, así como los objetivos de la exposición (de carácter educativo, formativo e informativo) hacia el público visitante – elemento medular en el enfoque social del museo-, se logran en parte por medio de la interpretación y estudio del patrimonio humano (material e inmaterial) sustentado en una buena investigación histórica como resultado de una objetivación científica. Y la investigación histórica debe materializarse en los guiones – científico, curatorial y museográfico -, atendiendo al enfoque de la exposición determinada por los investigadores-curadores cuyo conocimiento de las obras y su contexto histórico, apuntalado por el trabajo de las demás áreas del museo (administración, diseño, museografía, servicios educativos, vigilancia, etc., es decir, todo lo que la Museología abarca) debe expresarse de manera asequible y de interés para la sociedad dentro de los espacios vivos del museo. Es decir, que el conocimiento de un fragmento del mundo – lo que se va a exponer – debe ser estudiado por la labor científica y técnica de los especialistas que labora en un museo; y finalmente permitir al visitante que interprete también lo que ve. De este modo...

La investigación histórica, documental, técnica y científica del patrimonio se impone por la simple y pura razón de un mayor conocimiento de nosotros mismos y del mundo... La excepcionalidad de su realidad física o estética sólo se desvela plenamente cuando se produce su más correcta interpretación y valoración dentro de su contexto o entorno integral. Para ello, la investigación resulta a la postre indispensable... Desde la selección y análisis del objeto museístico, su documentación entitativa y museográfica, el tratamiento recibido en la dimensión del museo-laboratorio (recolección, restitución, restauración...) hasta las operaciones

²⁸ Desvallées y Mairesse, *Op. cit.*, pp. 50-51

²⁹ León, *Op. cit.*, p. 71

de registro, inventario y catalogación necesarias, todo está encaminado a la identificación e investigación de esa parte del patrimonio que debe ser interpretado, valorado y difundido como un bien de carácter sociocultural.³⁰

Entonces, la labor de la investigación histórica deberá estar enfocada (para el museo de arte) a la identificación de las piezas, es decir: clasificar y catalogar las obras que forman la colección en su espacio y temporalidad histórica, lo mismo que el contexto histórico y biográfico del autor. Esto último es muy importante pues no existirían las obras artísticas y sus características formales, de contenido y técnicas, de no existir el autor y su vida social en la que dicha expresión estética aconteció. Comprender la vida del artífice es comprender su obra.³¹ Así, el objeto de estudio del historiador en un museo de esta clase son las “obras de arte” (pinturas, esculturas, etc.) y sus artífices, atendiendo al contexto histórico –necesario para la interpretación del patrimonio en el tiempo - de ambos: obra y autor. En esta pesquisa de datos cabe además observar el registro histórico referente al desarrollo de las técnicas artísticas y de los materiales utilizados por el artista.

Por otra parte, la indagación histórica y estética sobre el patrimonio artístico considerado así, debe conducirse apoyado en metodologías adecuadas que permitan el acercamiento más íntimo hacia las obras de arte, sus autores y su contextualización con el fin de que el proyecto expositivo y sus objetivos generales y particulares lleguen a cumplirse, de ser posible, en toda su magnitud deseada. El rastreo de información en archivos históricos, de fuentes de primera mano que cuenten con manuscritos o impresos de época, (institucionales o privados –familiares), bibliografía general y especializada, hemerográfica; el acceso a las colecciones tanto institucionales como privadas (a veces en estas últimas el investigador puede encontrarse con verdaderos tesoros artísticos y documentales que muchas veces se desconocen) son algunos de los derroteros por los que la investigación histórica puede enriquecer su cosmos cognitivo.

³⁰ Fernández, *Op. cit.*, pp. 125-126

³¹ Este vínculo entre la vida y la obra de arte fue ensalzado por el artista romántico para quien la vida misma era una obra de arte; en ella y en la Naturaleza se inspiraba su creación. La vida del artista era su obra de arte.

En otro rubro, el “buen uso” de la información que resulte de la indagación histórica dependerá, por una parte, del talante del historiador-investigador³² y del enfoque que se pretenda dar a los proyectos de exposición a realizar en un tiempo determinado. Por ello es importante establecer desde el inicio los límites cronológicos y temáticos para evitar transgredir de manera violenta los márgenes de tiempo estipulados para la inauguración de la exposición.

Como se ha dicho, los archivos son un medio importantísimo con el que cuentan los historiadores para su labor heurística, ya sea que se labore o no en un museo; muchas veces la información recabada en los archivos personales es invaluable.

[Archivos privados] Con este nombre se designan, por una parte, los archivos de las organizaciones... y por otra los archivos individuales, los documentos personales. La importancia de unos y otros es considerable, pues algunos hechos esenciales para las ciencias sociales no pueden ser conocidos más que a través de ellos. Desgraciadamente su acceso es todavía más difícil, por lo general, que el de los archivos públicos... [Archivos individuales]... los documentos personales de un individuo permiten analizar, de un modo general, su psicología, sus relaciones y su comportamiento social, etc.,... La correspondencia, notas y memorias no publicadas... folletos, libelos, boletines...³³

Si el rastreo de la existencia de archivos es complicado, la búsqueda de las colecciones representa un verdadero reto para los investigadores quienes tienen que echar mano, entre otras cosas, de las relaciones laborales y humanas que se construyen en la práctica profesional dentro del medio en el que se desenvuelven estas; por otra parte, desarrollar una capacidad intuitiva propia del carácter y personalidad de un investigador cuya curiosidad será de enorme valía, parece ser esencial dentro del desarrollo profesional de quien labora en un museo o hace investigación histórica. El ir forjando un camino por el cual intuir la existencia de micro universos (colecciones de objetos de interés histórico, artístico y pedagógico; así como conocer la disponibilidad de los archivos) y formar un directorio con el que se pueda contar y confiar con que

³² O del área científica o disciplinaria a la que pertenezca el proyecto.

³³ Duverger, Maurice. *Métodos de las Ciencias Sociales*, 11ª edición, pról. Enrique Tierno Galván, trad. Alfonso Sureda, Barcelona, Editorial Ariel, 1980; p. 128

los propietarios de dichas colecciones darán su consentimiento para acceder a sus acervos, es de vital importancia para futuros proyectos expositivos.

La búsqueda de objetos artísticos, para nutrir las exposiciones temporales, es lo que se denomina gestión de colecciones. Esta labor debe tener, desde el proyecto mismo, un contenido y objetivos que puedan interesar y dar seguridad institucional a los coleccionistas (sobre todo a los particulares), para convencerlos de que se trata de una empresa en la que vale la pena para sus colecciones, en la que puedan formar parte de un todo y ser mostrado como “una colección” para una exposición. Esto también entra en las tareas del investigador y del quehacer profesional del historiador (curador) en un museo como el Mural Diego Rivera, sobre todo cuando la institución no cuenta con un sustancioso acervo propio: la pesquisa de posibles colecciones de objetos y por su puesto su proyección discursiva es parte medular del objeto de ser de un museo y de la tarea del creador de exposiciones.

A esta altura es importante destacar que el historiador en ciernes, así como cualquier otro tipo de profesionista surgido de las aulas de la educación formal superior (cuyo camino empezó a forjarse previamente, en todo lugar y tiempo, en todo ámbito que signifique y permita su “educación”, formal e informal), deberá desarrollar lógicamente el método científico de su disciplina, encontrando “el” o “los” caminos adecuados hacia su crecimiento profesional, ya que...

... todo conocimiento adquirido por vía de educación [escolar en este caso] trae aparejada una ilusión peculiar, la ilusión de lo definitivo. Cuando un estudiante está *in statu pupillari* respecto a cualquier materia, tiene que creer que las cosas están bien establecidas, puesto que su libro de texto y sus maestros así las consideran. Cuando por fin sale de ese estado y prosigue el estudio por su cuenta, advierte que nada está finalmente establecido, y el dogmatismo, que siempre es señal de inmadurez, lo abandona.³⁴

Otro asunto a resaltar respecto a las tareas del historiador es el escribir. Es un terreno muy delicado y escabroso cuando no se cuenta con una reputación y reconocimiento al iniciarse en el campo laboral. En el caso del museo muchas veces depende del criterio de la regencia de cada centro de trabajo y la

³⁴ Collingwod, *Op. cit.*, p. 18

confianza laboral que exista entre el director o directora de este y el investigador: el primero debe registrar la factura del trabajo del segundo y éste otro debe constatar la excelencia de su labor y su capacidad profesional, bajo un plan de desarrollo de proyecto para lograr los objetivos de su quehacer historiográfico con el fin, por ejemplo, de acceder a la publicación de un texto que forme parte del catálogo de exposición o de alguna publicación especializada sobre el tema. Los resultados de una indagación histórica, desarrollada con un tiempo adecuado³⁵ para realizarla y tiempo suficiente para permitirse concretizar –en la escritura sintética de un texto - el conocimiento de un tema dado, es un aspecto importantísimo en la formación curricular tanto del científico de las ciencias naturales como del científico social (en este caso, el historiador).

Al respecto...

*Una política de investigación debe pronunciarse acerca del compromiso del museo con la investigación y debe aportar personal, tiempo y recursos en forma de espacios y bibliotecas, así como de algunas contingencias, como dinero para viajes, etc.... La política de investigación debe fijar la posición del museo en relación al *copyright* y a la propiedad intelectual... la política de investigación tiene que tener claro que toda investigación amparada por el museo debe en última instancia estar relacionada con las colecciones y programas del museo y ha de estar prevista en el plan de investigación... Si, por ejemplo, el director [o directora] decide que hay que organizar una nueva exposición para el año siguiente, y en consecuencia advierte al [historiador] para que pueda organizar la necesaria investigación, este podría responderle con referencia a sus planes de investigación... sobre los objetivos y sobre el calendario...³⁶*

Es importante mencionar que en el ámbito institucional de los museos públicos – al menos desde mi experiencia en el INBAL – el “tiempo” de la investigación está marginado por los tiempos de la agenda y no se entiende adecuadamente que una investigación es un proceso que lleva “tiempo” realizar y tiene sus

³⁵ La cuestión de los tiempos de investigación muchas veces no concuerda con los tiempos estipulados por la directiva de los museos pues, en casos, la investigación para el desarrollo de las exposiciones puede verse interrumpida por diversas cuestiones, entre ellas las otras labores asignadas a los investigadores. Esta situación es causada, en veces, por la falta de personal y de recursos económicos para establecer departamentos bien definidos con tareas estipuladas dentro de los mismos que permita distribuir a su vez los tiempos para cada actividad realizada por las diferentes áreas del museo.

³⁶ Lord, Barry, Gail Dexter Lord, *Op. cit.*, pp. 81-82

ritmos y requiere de ciertos espacios específicos (como archivos, bibliotecas, estudios, etc.), y no necesariamente hay que permanecer enclaustrado en el museo donde no se cuenta con una amplia biblioteca o archivos para dicha labor ...

... la investigación... es un proceso apasionante, <<es una aventura que se tiene sentado>>, pero es lenta, llena de tropiezos, marchas adelante y atrás, continuos caminos sin salida, y habitualmente más fracasos que éxitos, en una desproporción a veces desesperante...³⁷

Por otro lado, una de las tareas que debe pertenecer desde un inicio a la labor de los historiadores (o de cualquier gestor de exposiciones) dentro de su función social es la de instruir a los otros miembros del equipo de trabajo del museo (el *staff* educador) que esté destinado a ofrecer visitas guiadas como mediadores entre lo exhibido y el visitante (pueden ser jóvenes estudiantes que realicen su servicio social en el museo, guías profesionales, gente de Servicios Educativos, etc.). Y es que son los historiadores y especialistas en otras ciencias y disciplinas quienes deben realizar el trabajo de investigación científica dentro de la colección de un museo por las razones antes esgrimidas, por lo que de ellos depende el conocimiento más profundo sobre la temática de la curaduría o proyecto museal que después, impelidos por su ética profesional como educadores, se darán a la tarea de compartir dicho bagaje cultural para los fines educativos, formativos e informativos del público visitante. Por otra parte, *... es importante que los educadores recuerden que los museos trabajan mucho mejor en un ambiente educativo informal que si se comportan demasiado rígidamente, y que la formación no reglada obtiene mejores resultados...*³⁸

Se vuelven “educadores” (tanto los investigadores –historiadores, curadores, etc. - como sus proyectos) siempre y cuando logren establecer, a través de estos, niveles pedagógicos y didácticos reales dirigidos a las multitudes heterogéneas que acuden a este tipo de instituciones educativas, puesto que el museo es una institución que también educa.

La educación que el museo debe proporcionar se fundamenta en el servicio como guía para el cultivo del gusto, de la sensibilidad artística y

³⁷ Rico Nieto, *Op. cit.*, p. 206

³⁸ *Idem.*, p. 123

para capacitar las facultades intelectuales del público... la enseñanza la ejerce el museo en un grado superior de conocimientos al ofrecer la posibilidad de desarrollo del pensamiento humano... haciendo confrontar al público mundos artísticos diversos, incitando a la reflexión científica y espoleando una imaginación más sólida cuanto más formada.³⁹

Las visitas guiadas a las exposiciones temporales o permanentes son un recurso pedagógico-informativo importante dentro del museo, y además forman parte de los servicios que la institución debe ofrecer al público.

En términos generales, entendemos por visita guiada aquél tipo de actividad ofrecido por el museo a fin de conducir y orientar el recorrido del usuario aportándole determinados conocimientos relativos al mensaje expositivo y que describen, complementan y profundizan los contenidos básicos de la exposición.⁴⁰

Es por ello que parte de la labor educativa del museo, llevada por las visitas guiadas, debe ser tratada con la mejor preparación y seriedad profesional a la hora de transmitir el sentido de la exposición al visitante; así mismo debe existir una libertad para que el público pueda realizar su propia interpretación acerca de lo que observa.⁴¹ Se entiende entonces que...

... los mediadores constituyen uno de los núcleos básicos para asegurar el correcto funcionamiento de muchas de las ofertas existentes en los museos. Una visita guiada puede contar con la colaboración de educadores especializados cuyos perfiles profesionales puedan adaptarse en cada caso a las características de los grupos de usuarios que hayan solicitado dicha actividad... el tipo de visita ofertada solicitará de unas características u otras de los mediadores puestos al alcance de los visitantes... por lo tanto... una visita teatralizada requerirá de unos educadores que además de entender el contenido básico de la exposición, deberán también poseer ciertas dotes de interpretación y de captación del público, para asegurar así despertar el interés y la motivación del público.⁴²

³⁹ León, *Op. cit.*, p. 98

⁴⁰ Serrat Antolí, Nuria: "Acciones didácticas y de difusión en museos y centros de interpretación", en Santacana, *Op. cit.*, p. 152

⁴¹ Aunque aquí hay que tomar en cuenta que hay varias clases de visitantes de museos: hay quienes son más visuales y autodidactas y las visitas guiadas pueden representar una cosa no tan grata ni útil; por otra parte hay quienes aprehenden el mundo y aprenden de éste más por la información que les llega a sus oídos, por lo que pedirán sin dudar un guía a la exposición que les exponga platicando lo que están observando.

⁴² Serrat Antolí, *Op. cit.*, pp. 157-158

Como anotación final a este punto, puedo decir que parte de mi experiencia profesional abordó tareas como el haber fungido de guía (mediador) entre el público y los objetos artísticos mostrados en varias de las exposiciones. Por tal motivo, y siendo uno de los investigadores del museo, requerí siempre estar al tanto de los temas de cada exposición realizando diversas investigaciones según la muestra vigente.

Fueron incontables las veces que dediqué tiempo a “platicar” con el público⁴³ sobre el mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda*, y sobre las exposiciones temporales. Así mismo, tuve la oportunidad de llevar la explicación del mural extramuros del museo como una actividad de extensión. En algunas de estas guías teatralicé un poco, haciendo uso de los magníficos títeres que el diseñador del museo (Víctor Acuña) creo inspirado en los cuatro personajes más famosos del mural: Frida Kahlo, Diego Rivera, José Guadalupe Posada y la Catrina. De esta tarea que tiene que ver con la comunicación del museo hacia el exterior (con el público y otras instituciones educativas), pude ver que de las anécdotas y comentarios del público que forman parte de su conocimiento, un historiador puede aprender del mundo atendiendo a las fuentes orales del saber.

Este tipo de actividades (de extensión) son aquellas que el museo ofrece dentro y fuera de sus instalaciones. Estas actividades bien programadas tienen como objetivo “llevar” al museo y su colección a públicos heterogéneos y a un mayor número de individuos, con lo que la institución debe cumplir con su tarea divulgadora, educadora y de entretenimiento cultural, del y para el público.

⁴³ En ocasiones, los guías pretenden tener todo el conocimiento sobre el objeto y tema del que hablan, sin embargo, también es inteligente por parte del guía permitir al visitante expresar sus ideas libremente y no dejar una impresión sobre el de que el guía es un “sabio”, ya que con cierto tipo de público puede generar timidez y relajación de su actividad mental y no permitirse interactuar con la exposición por miedo a ser criticado por dar una “opinión errónea”. Además, el guía puede aprender también del conocimiento que posea el visitante.

1.1.4 Otras posibles actividades realizadas en un museo de esta clase por un historiador.

Las tareas dentro de una institución museal estatal como el MMDR, contemplan unas “fronteras contractuales” que se disuelven en la práctica. Por ello, como se menciona arriba, los tiempos destinados a la labor de investigación “pura” –para el caso específico de los investigadores – llegaron a ser interrumpidos o atravesados verticalmente por otras actividades que debieron ser atendidas.

Como parte de la estructura laboral de un museo, un área que realiza investigación tiene a su cargo funciones específicas que repercuten en la institución y fuera de la misma... en su interior [para el caso del MMDR, entre otras cosas se orientan a] trabajar junto con otros departamentos [diseño, museografía, administración, servicios educativos] en la conformación de publicaciones y muestras [y realizando visitas guiadas a las exposiciones permanente y temporales o bien, diseñar por medio de una previa investigación temática visitas al mural de Diego Rivera con temas relacionados con el discurso pictórico de dicha obra, como las que llevé a cabo durante mi labor en el museo]... Hacia el exterior... se brindaban asesorías al público en general, al difundir los contenidos de un proyecto y al fomentar el disfrute estético por medio de visitas guiadas [como por ejemplo llevando el discurso del mural fuera del museo], así como dar a conocer el resultado de la experiencia de investigación en catálogos...⁴⁴

Las labores desempeñadas como investigador⁴⁵ en el museo mencionado, se hicieron extensibles hacia otras áreas. Haciendo una comparación con las actividades del departamento de Investigación de un museo como el Munal, gracias a la lectura de otra experiencia particular sobre la creación de una exposición en ese museo, experiencia relatada por la autora anteriormente citada –Beatriz Berndt –puedo cotejar que hay ciertas responsabilidades relacionadas con la producción de una exposición que si pueden relacionarse (en este caso formaron parte de mis tareas) directamente dentro de las cosas asignadas a los investigadores del MMDR; por ejemplo al respecto Berndt dice:

⁴⁴ Berndt, *Op. cit.*, p. 55

⁴⁵ Así aparecía mi nombramiento en el contrato laboral.

Para proporcionar información administrativa a los departamentos del Munal involucrados en la producción de la muestra y del catálogo, enviamos un documento de petición de obra correspondiente a la solicitud que se formularía a cada coleccionista particular o acervo institucional.⁴⁶

Lo mismo se hizo en el caso del MMDR durante la producción de la exposición sobre el Ateneo de la Juventud; es decir, realizar la documentación pertinente para enviarla a todas las partes involucradas en el proyecto. Cabe mencionar que así se hace (o hacía, puesto que los modos de distribuir responsabilidades han cambiado o cambian con las diferentes administraciones del museo) para cada proyecto, pero no siempre realiza esta actividad el departamento de Investigación.

Lo anterior se puede entender en un marco general porque...

La forma tradicional de organizar el trabajo de los museos, que aún puede encontrarse en algunos lugares, giraba alrededor de una serie de departamentos, regidos por los conservadores, que respondían a las disciplinas académicas representadas en las colecciones... Hoy en día la organización del trabajo en los museos acostumbra a responder a una gama de funciones más extensa... de carácter gerencial o administrativo.⁴⁷

En ocasiones, como parte de las funciones que los investigadores teníamos que llevar a cabo se encontraba el atender a los emergentes y famosos “bomberazos” provenientes de la Coordinación de Artes Plásticas del INBAL, de la cual depende inmediatamente el museo; estos “bomberazos” podían ser peticiones fugaces de información variada concerniente a las actividades de cada museo, su acervo e historial cuyas demandas podían representar, en ocasiones, verdaderos desvíos de atención y de tiempo para las actividades específicas de la labor del departamento de investigación, tareas que bien podrían designarse a otros departamentos de existir estos bien estructurados en un “ideal institucional” de museo.⁴⁸ Esto suele suceder sobre todo porque...

⁴⁶ *Idem.* pp. 45-46

⁴⁷ Lord, Barry, Gail Dexter, *Op. cit.*, p. 39

⁴⁸ Lo que quiero resaltar aquí es que la labor de la <<investigación histórica>>, como ya he mencionado líneas arriba, necesita de espacios específicos: archivos históricos, bibliotecas, casas de cultural, colecciones familiares, centros de concentración documental; actas de iglesias, templos, etc.; calles, caminos, avenidas, de exteriores e interiores donde se encuentre un posible rastreo para el discurso histórico. Muchas veces, las otras actividades que formaban parte de las labores del equipo de trabajo de las demás áreas del museo que tuvieron que ser atendidas por el departamento de investigación, restaban tiempo suficiente a las actividades

En los museos pequeños, muy a menudo una o dos personas han de realizar todas las funciones. Si sólo se dispone, por ejemplo, de tres personas, habrá que distribuir las cuatro funciones entre estas tres personas. En los museos más grandes cada división suele tener sus propios departamentos, organizados de forma que pueda extenderse el principio jerárquico... Los museos que no disponen de tanto personal asignarán más de una de [las] responsabilidades... a algunas personas...⁴⁹

Lo anterior no quiere decir que el perfil académico de un historiador represente un obstáculo para la realización de dichas labores que surgen a veces de forma inesperada, desconfigurando los tiempos “estipulados” para las tareas “específicas” de su campo; por el contrario, forman parte del desarrollo profesional y experiencial que se puede vivir en un museo estatal (como funcionario público) cuya plataforma organizacional burocrática es insoslayable. Esto se entiende, en parte, porque...

... la instrucción teórica no debe ser aislada de la amplia esfera de la *práctica* cotidiana. El historiador joven no puede dedicarse hoy solamente a la ciencia histórica “pura”, ajena a los intereses “triviales”, de nuestra sociedad. También grandes historiadores recibieron muchas iniciativas para sus obras a través de la práctica cotidiana...⁵⁰

El Comisario o Correo de exposición es otra de las posibles funciones que puede llegar a realizar un historiador, investigador, museólogo, restaurador o curador⁵¹ adscrito a una institución museística. Esta labor se designa, en general, como aquel profesional que funge como responsable del traslado de una colección de objetos, es decir la *itinerancia* de una colección proclive a ser montada como exposición temporal en sedes alternas a la de origen (nacionales e internacionales).⁵² Esta labor incluye, por supuesto, la vigilancia

puramente de carácter intelectual que el ejercicio heurístico requiere como parte del aparato sistemático de cada ciencia o disciplina. El problema quizá consista en la “realidad museal” en la que las instituciones educativas, como algunos de los museos de México, se encuentran: falta de espacios, de presupuestos, de criterios y de recursos humanos de formación profesional que integren cada área dentro de la estructuración laboral del museo.

⁴⁹ *Idem.*, p. 43

⁵⁰ L. Hosak, D. Krandalov, Z. Kristen, *et al.* *Op. cit.*, p. 5

⁵¹ Estos perfiles académicos son unos de los que, por su formación académica, estarían idealmente bien asignados a ese tipo de cargos como trabajadores culturales o gestores de proyectos educativos. En la realidad, tanto en el ámbito de los museos como de la historiografía, hay quienes a pesar de no contar con dicho perfil, se encargan de realizar –bien o mal– estas tareas.

⁵² Tuve la oportunidad de llevar a cabo la itinerancia, a un museo de la ciudad de Monterrey, de una exposición titulada *Diego Rivera y la Inquisición. Un puente en el tiempo*.

de las obras, su correcto manejo durante el montaje y desmontaje de exposición, la constante supervisión del estado de conservación de las piezas, entre otras cosas. El perfil del Comisario o Correo debe contar con especificidades: manejo de datos fidedignos de las obras, capacidad para trabajar en equipo y para tomar decisiones drásticas, capacidad de liderazgo y de constante negociación con sus colegas y demás profesionistas, etc. Es decir: incluye el diálogo multidisciplinar.

En un escenario ideal ambos [restaurador y curador-historiador para el caso] tendrían que llevar a cabo el “comisariado” pues el curador es quien mejor entiende la colección de las piezas respecto al discurso formulado, mientras que el restaurador es quien mejor puede actuar en caso de que las piezas sufran algún deterioro o verificar más concretamente que las medidas de conservación tanto del traslado como del lugar destino sean las adecuadas. Aunque en algunos casos críticos, las comisiones las llevan a cabo personal ajeno a cualquiera de estas especialidades.⁵³

Estas son algunas de las posibles actividades profesionales que un historiador puede llevar a cabo dentro de una institución (estatal o privada pero de carácter pública) como lo es un museo, dentro de un contrato laboral específico y concordante a la realidad de cada museo; siendo que *La creación de nuevos puestos de trabajo retribuidos en el museo deberá efectuarse [según] las prioridades del museo.*⁵⁴ Lo anterior también permite observar que las actividades y labores en un museo que pretenda tener vigencia en el tiempo presente, deben estar en referencia y en movimiento con el flujo de la civilización actual; es decir que la complejidad de los proyectos museológicos (en la que se incluyen cuestiones negativas y contingentes como: la falta de planeación, el ralo presupuesto para llevarlos a cabo, las vanidades y egos de los profesionistas, la falta de cooperación multidisciplinar y los objetivos socioculturales más altos olvidados por los gestores de museos - así como la naturaleza misma de los proyectos originados desde diversas áreas del conocimiento) van de la mano con la complejidad de la vida contemporánea...

⁵³ Mosco Jaimes, Alejandra. *Metodología interpretativa para la formulación y desarrollo de guiones para exposiciones*, Tesis de Maestría en Museología, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel Negrete”-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Secretaría de Educación Pública, 2012; p. 38

⁵⁴ Lord, Barry, Gail Dexter, *Op. cit.*, p. 49

...estos aspectos justifican que actualmente un proyecto museológico sea una realidad cada vez más compleja, que va mucho más allá de un perfil específico de profesional y que compete a especialistas diversos coordinados por un equipo matriz interno que sirva de garante a dicho plan intelectual.⁵⁵

1.2 Algunas reflexiones sobre el sentido de las humanidades y la investigación histórica en el ámbito multidisciplinar en torno al museo.

La formación de la que emana el perfil de un historiador lo posibilita a trabajar en un museo, y esta posibilidad se potencializa (como se ha dicho) con la *especialización* del historiador enfocada hacia alguna tipología de museo. La vena humanística a la que pertenece la ciencia social de la historia debe tenerse en cuenta cuando se está desarrollando un proyecto dirigido a la sociedad, a la humanidad –como lo es una exposición en un museo público – pues de ello se trata el objetivo más álgido de una exposición: llegar a ser contemplado por la sociedad que lo gesta. No hay que olvidar que la proyección de una empresa tan compleja – una exposición – debe ser atendida de manera multidisciplinar pues resultaría imposible para una sólo ciencia o disciplina abarcar todo el conocimiento. Sin embargo,...

El camino de la especialización – perfectamente razonable y necesario –no ha sido compensado hoy con la consiguiente profundización en la unidad. El resultado de todo ello es la progresiva irrelevancia de las humanidades, y el aumento de la esquizofrenia individual y social por olvido del valor trascendental de la unidad.⁵⁶

⁵⁵ Asensio, Mikel y Elena Pol, *Op. cit.*, p. 548

⁵⁶ Alvira, Rafael: “Sobre la situación del humanismo hoy”, en Alvira, Rafael, Kurt Spang (editores). *Humanidades para el siglo XXI*, España, EUNSA (Ediciones Universitarias de Navarra, S. A.), Pamplona, 2006; pp. 22-23

Es de destacar que la investigación académica (universitaria, institucional) en el terreno de las ciencias sociales (humanidades) –al menos en México – hinca sus raíces históricas en la institución museística y en la creación de archivos.

En lo que respecta a las humanidades, la Universidad Nacional [la UNAM, así también el INAH]... ha jugado un papel determinante... la investigación en estos campos tiene en México un pasado remoto... [y ha sido una] práctica constante... Diversas instituciones del México independiente conforman los antecedentes... de la investigación histórica en el país... Destacan... el Museo Nacional... Es éste el antecedente del Instituto Nacional de Antropología e Historia, creado en 1939 [durante la regencia de] Lázaro Cárdenas, el cual, entre sus funciones tendría la de realizar “investigaciones científicas y artísticas...” En 1823 fue fundado el Archivo General de la Nación, que desde 1930 ha contribuido a los estudios históricos, por medio de su *Boletín*, y [desde] 1919 la Academia Mexicana de la Historia [ha sido] por donde han transitado los más destacados historiadores del México contemporáneo.⁵⁷

Puesto que una de las actividades científicas indiscutibles dentro de la función del museo es la investigación, enfocada esta hacia el correcto estudio y difusión del patrimonio cultural humano (y natural) como ente perteneciente a una sociedad, pondera aun más el carácter de la Historia y su perfil profesional como ciencia social y humana – dentro del rango de las humanidades –por tratarse precisamente del estudio de los hechos del pasado del conjunto universal “humanidad”. Por lo tanto,

“La historia es la ciencia que se esfuerza en describir y explicar, mediante la vivificación, los fenómenos de la vida, y esto en cuanto a los cambios que conlleva la relación del hombre con la sociedad humana, seleccionándolos según su influencia en el desarrollo ulterior o teniendo en cuenta sus propiedades típicas y al mismo tiempo observando principalmente dichos cambios, cuyo carácter único, irrepetible, radica en el hecho de producirse en un tiempo y espacio determinado.”⁵⁸

Aquí cabe mencionar un elemento teórico fundamental en el terreno de la ciencia de la Historia que conlleva el museo (en este caso el MMDR) en su espacio arquitectónico –el *contenedor* - como medio de comunicación y como

⁵⁷ Domínguez Martínez, Raúl. *Panorama general de la investigación en institutos y centros de humanidades de la Universidad Nacional durante el siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Seminario de Educación Superior/Miguel Ángel Porrúa, 2007; p. 11

⁵⁸ El historiador austriaco Wilhelm Bauer, citado en: L. Hosak, D. Krandalov, Z. Kristen, *et al.* *Op. cit.*, p. 8

intérprete e intermediario entre los “objetos” y las personas: el *tiempo* o la temporalidad histórica. Lo anterior es lógico si pensamos que nos hallamos en el “espacio” y en éste concretizamos nuestra vida, puesto que... *somos seres espaciales porque vivimos en un espacio concreto... Desde una perspectiva espacial, la Historia nos enseña a relacionarnos con nuestros vecinos diferentes. El espacio crea, pues, identificaciones, pero también diferencias, y la Historia de cuenta de ellas...*⁵⁹

Y si el pasado del hombre y sus hechos es el objeto de estudio de la Historia, el museo puede funcionar como una especie de cámara del tiempo donde se manifiestan, interpretadas por los especialistas y por el público mismo, obras que testimonian el devenir de nuestra especie en el tiempo. Al respecto, el especialista Roger Silverston nos dice:

Time is itself a medium... the museum's relationship to time, [is] in its production, in its articulation of myth, history and memory, and in the work of visitors. The museum, perhaps most supremely in contemporary culture, is seen as an institution for the meditation of time. In its representation of the Other, that Other is, as often as not, the Other removed in time: a historical Other...⁶⁰

Es interesante e importante la reflexión que este ejercicio activa en torno al ser del científico social (humanista) y de las humanidades como ciencias del “espíritu” y materiales de las cuestiones humanas en el tiempo.

Si un museo público es una institución donde se coleccionan objetos pertenecientes al quehacer cultural humano (establézcase este quehacer de forma variopinta: industrial, artístico, científico, religioso, ideológico, utilitario, etc.), los cuales a través de su estudio se muestran preparados al público de manera ordenada y científica, y si los objetivos del museo están encaminados al destinatario plural “público”; y si a todo ello agregamos que los funcionarios,

⁵⁹ Agustín González Enciso, “Sobre Humanidades e Historia”, en: Alvira, Rafael, Kurt Spang, *Op. cit.*, pp. 36-37

⁶⁰ Silverstone, Roger: “The medium in the museum: on objects and logics in times and spaces”, en: Miles, Roger and Lauro Zavala, editors. *Toward the Museum of the Future. New European Perspectives*, London and New York, Routledge, 1994; p. 171 (“El tiempo es en sí mismo un medio... La relación del museo con el tiempo, [está] en su producción, en su articulación del mito, historia y memoria, y en el trabajo del visitante. El museo, quizá de manera superior en la cultura contemporánea, es visto como una institución para la meditación del tiempo. En su representación del Otro, lo que el Otro es, tan frecuente o no, el Otro removido en el tiempo: un Otro histórico...)

regentes y especialistas en los museos y su gestión, deben tener siempre en cuenta que la proyección de toda actividad museal es hacia afuera, entonces los que decimos pertenecer al ámbito educativo de las humanidades deberíamos tomar muy en cuenta el sentido “humanista” y educador del museo. Es decir, que todos los profesionistas de todas las áreas del conocimiento pudieran entenderse de cierta manera como que...

... cada uno es humanista –debía serlo – *a través de y junto con* su mundo especializado. Quien no cuida la lengua –sea profesor o no – ni el detalle estético, no atiende al interior de su persona y de las personas que trata... no es un humanista. Uno que se esfuerza... en atender... a ello... sí que lo es, aunque tal vez su profesión especializada parezca más lejos del cultivo universitario de las <<ciencias del espíritu>>.⁶¹

Para el caso particular que estudiamos, el siguiente capítulo dará discernimiento y cause a una parte de la estructuración teórica que determinó el desarrollo de la exposición según los criterios de la ciencia histórica aplicados durante la elaboración de dicha muestra.

⁶¹ Alvira, *Op. cit.*, p. 25

CAPÍTULO DOS

2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN PARA UNA EXPOSICIÓN DE ARTE (PINTURA) Y DOCUMENTOS

2.1 Características de la exposición: *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*.

La exposición fue en sí misma una experiencia única, al menos por ciertos aspectos importantes a saber. Como se ha dicho anteriormente, cada proyecto de exposición que se desarrolla en los diferentes museos tienen sus propias características y problemáticas. En el caso de la exposición sobre el Ateneo de la Juventud, las características expositivas fueron definidas en primer lugar por los propios “objetos” expuestos; cada pieza constituía en su lugar de origen una realidad aparte, un mundo que detentaba su propio margen *aurático* y temático; pero en el museo todas juntas las pinturas, libros, revistas y fotografías formaron un universo temático alrededor de una idea central: el Ateneo de la Juventud. Por otra parte el enfoque histórico de la exposición y los objetivos a seguir estipulados por la investigación y su proyección espacial (dirigidos por los gestores desde diversas disciplinas y ciencias) como por la “interpretación final” de los objetos expuestos surgidos de las colecciones (públicas y privadas) – curadurías -; todo ello aunado a las características espaciales del Museo Mural Diego Rivera como sede de la muestra, hicieron del proyecto una experiencia irrepetible. Y fue única también en el sentido de su originalidad en el manejo del tema, ya que nunca antes se había ensayado hacer en un museo de nuestro país, en una exposición de este tipo, con un enfoque histórico, una muestra de pintura y documentos en torno a la existencia de lo que fue la asociación civil mexicana cultural llamada Ateneo de la Juventud.

La exposición *Ateneo de la Juventud y la plástica mexicana*, montada en el Museo Mural Diego Rivera, vino a resarcir la “ausencia” de una “magna

celebración” con motivo del centenario de este grupo creado el 28 de octubre de 1909, expresó la pedagoga [e historiadora] Susana Quintanilla... Además de ser “oportuna”, para Quintanilla la muestra resulta “inédita” porque toca un aspecto de la generación del Ateneo que no había sido ni siquiera mencionado: la relación de éste movimiento intelectual con el desarrollo de las artes plásticas en México. De hecho “se había puesto muy poca atención en la parte plástica, aun cuando el propio Pedro Henríquez Ureña mencionó en una carta a Alfonso Reyes, ‘no olvides la pintura, no olvides las artes, porque nuestra generación es mucho más que un grupo de literatos’. Para la historiadora del arte, Laura González Matute, nieta del poeta Enrique González Martínez, miembro del Ateneo, la exhibición incide no sólo en un tema inédito en el contexto de las muestras del país, “sino dentro de la historia del arte mexicano, al presentar, por primera vez, el vínculo que existió entre pintores, literatos, músicos, filósofos y arquitectos”.⁶²

Como casi toda exposición –máxime tratándose de una exposición de arte – obviamente estuvo constituida por objetos venidos del reino de las bellas artes tradicionales (pintura y escultura); sin embargo, la muestra contó dentro de su microuniverso con un gran número de documentos (libros, revistas, fotografías, cartas manuscritas, etc.) con los que se trató de contextualizar histórica y visualmente a través de dichos objetos el tema central. La heterogeneidad de las piezas en cuanto a su cronología, temática, técnica y formato, por un lado enriqueció el contenido histórico y estético de la exposición, así mismo complejizó un tanto más el discurso expositivo y su disposición museográfica.

Es importante recalcar que la muestra se caracterizó por la abundancia de documentos cuyo fin fue reunir, para mostrar al público, en las salas del museo sede, menciones librescas y pinceladas artísticas del pensamiento filosófico, literario, poético y estético, en el contexto sociopolítico y cultural del Porfiriato en el que vivió este pequeño fragmento de la juventud intelectual mexicana de entre siglos; se trató, entonces, de un intento por materializar visualmente, museográficamente, algo del relato historiográfico sobre aquella amistad forjada alrededor de los libros y los cuadros; amistad aderezada con poesía, música, lectura y alta cultura que caracterizó a la generación del Ateneo.

⁶² MacMasters, Merry, “Muestra del Ateneo de la Juventud, ‘magna celebración’ por su centenario”, en: *La Jornada, Cultura*, domingo 16 de enero de 2011: <http://www.jornada.unam.mx/2011/01/16/cultura/a05n2cul>

2.2. Definición temática.

El tema de la exposición estuvo directamente relacionado al acontecimiento histórico nacional que ocurrió en nuestro país a finales del 2010: el Centenario de la Revolución mexicana. La temática nos fue sugerida a los investigadores por la dirección del MMDR. Generalmente...

¿De dónde salen las ideas para una exposición? Lo más normal es que salgan del liderazgo del director; de las actividades de investigación... o de las sugerencias de los responsables del departamento de educación... Sobre cómo evoluciona una exposición desde la formulación [hasta] la inauguración, varía mucho de un museo a otro en función del tamaño de la institución, del grado de intervención de profesionales y servicios contratados fuera, y de la cultura de la institución.⁶³

La exposición nació, en un primer momento, de la necesidad programática del MMDR por atender a los requerimientos conmemorativos solicitados a las instituciones educativas por la agenda cultural del gobierno mexicano, para dar voz pública a tan magno acontecimiento conmemorativo: la Revolución de 1910.

Resulta válido apuntar aquí, aprovechando el contexto conmemorativo en el que se desarrolló la exposición, a manera de digresión, lo que el recién fallecido historiador Eric Hobsbawm dice acerca de la idea del centenario:

Los centenarios son una invención de finales del siglo XIX. En algún momento entre el centenario de la Revolución norteamericana (1876) y el de la Revolución francesa (1889) –celebrados ambos con las habituales exposiciones universales –los ciudadanos educados del mundo occidental adquirieron conciencia del hecho de que este mundo, nacido entre la Declaración de Independencia, la construcción del primer puente de hierro del mundo y el asalto de la Bastilla tenía ya un siglo de antigüedad.⁶⁴

Debo decir que el tema sugerido al departamento de investigación adscrito al museo, no era del todo desconocido para los investigadores, y subrayo también

⁶³ Lord, Barry, Gail Dexter Lord, *Op. cit.*, p. 112

⁶⁴ Hobsbawm, Eric. *La Era del Imperio. 1875-1914*, Tercera Edición en rústica, Trad. Juan Faci Lacasta, Barcelona, Crítica, 1998; p. 21

que éste fue tomado con bastante interés al tratarse de un tópico tan fascinante e históricamente importante. ¿Históricamente? Si, pues resultaba imperdonable para los festejos del Centenario que el Ateneo de la Juventud brillara por su ausencia pues, tener conocimiento o noción de su existencia debería ser válido a diversos niveles de interés en nuestra sociedad mexicana: social, cultural, intelectual, estético, literario, filosófico; institucional, académico; en ámbitos nacional e internacional, así como en la historia de las generaciones y de los personajes sobresalientes; y debería formar parte de la *enciclopedia* del conocimiento general de la sociedad mexicana dentro de un ideal educativo concerniente, si se quiere ver así, a los valores nacionales.

Por otro lado, dentro del ámbito académico,...

Las pautas ideológicas y simbólicas que determinan la memoria histórica del Ateneo, y aun los esfuerzos de configuración intelectual de este problema con respecto de nuevas indagaciones, ni siquiera parecían ser parte de los aspectos a considerar por quienes se empeñaban en el estudio de este capítulo de nuestra historia cultural. La aparición de nuevos trabajos y la reanimación del debate sobre el Ateneo con motivo de los centenarios [debería hacer surgir nuevos] problemas interpretativos.⁶⁵

Y esto es precisamente lo que dio más valor al desarrollo del proyecto, desde el punto de vista del perfil profesional de los investigadores que lo llevamos a cabo; es decir, por tratarse de un tema cuyo valor histórico se atestigua por la literatura que de éste ha emanado como objeto de estudio para las humanidades; ya sea como asociación o dentro de los diferentes rubros que de cada personaje ateneísta hace surgir el interés de estudio (literatura, poesía, arte, política, diplomacia, sociología, arquitectura, música, etc.). El Ateneo de la Juventud ha sido revisado por la historiografía –nacional y extranjera -, por la crítica literaria y la filosofía, sin olvidarnos claro está de la atención que la historia del arte mexicano ha puesto sobre el tema. Nuestra intención con la muestra fue homenajear al grupo ateneísta y contribuir un poco a que formara parte de la memoria histórica de los visitantes al museo como el episodio más

⁶⁵ Martínez Carrizales, Leonardo (Coord.) *El orden cultural de la Revolución Mexicana. Sujetos, representaciones, discursos y universos conceptuales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2010; p. 237

alto de nuestra historia en cuanto inteligencia, estudio y herencia cultural se refiere al conmemorar la Revolución de 1910.

Ahora bien, la temática de la exposición a la que ponemos nuestra atención fue, desde el principio, complicada. La enorme extensión histórica de toda una generación y la complejidad cuantitativa y constitutiva de los personajes que conformaron el Ateneo de la Juventud, que fueron surgiendo al calor de la revisión historiográfica, significó un reto curatorial y museográfico. Al tratarse de una exposición destinada a un museo cuya tipología en general se encuentra dentro de los museos de arte mexicano (moderno y contemporáneo) – donde lo “tradicional” es mostrar obras de arte -, mientras la investigación iba arrojándonos datos sobre la asociación civil juvenil porfiriana, los investigadores caímos en la cuenta de que existían adscritos al grupo ateneísta un número mayor de literatos, abogados, filósofos, poetas, escritores, intelectuales, diplomáticos y revolucionarios que artistas plásticos. El principio de la indagación histórica disparó este dato, lo que represento en una primera instancia para los historiadores-investigadores-curadores una primera interrogante: ¿Qué habríamos de considerar, en una exposición cuya primacía dentro de un museo de arte es mostrar objetos estéticos (pinturas, esculturas, dibujos, grabados, etc.) siendo que el tema sugerido nos remitía hacia otras cuestiones como la poesía y la literatura; al pensamiento abstracto de la filosofía y la producción intelectual? Este primer asunto se esfumó rápido al encontrar en la revisión historiográfica un contexto histórico, un horizonte cultural y artístico mayor al que solo pudiera representar una estrecha periodización: las fechas de creación y desaparición del Ateneo de la Juventud (1909-1914) como agrupación con sede en la ciudad de México, como posible *cronotopo* para encontrar, en este lapso de tiempo, la producción de arte plástico de la época. Aunque era posible armar la exposición con lo que se tuviera de información sobre lo producción plástica mexicana en aquel lustro, sin embargo consideramos que el horizonte era reducido, y decidimos abrir los márgenes temporales para encontrarnos con un mundo artístico, literario y cultural mayor. Decidimos hacer justicia a la historiografía sobre el tema.

En un principio el título del proyecto, elegido de algún modo demasiado aprisa, hubo de leerse como *El Ateneo de la Juventud y su repercusión en la*

plástica mexicana. Esto representaba una hipotética interpretación sobre el fenómeno a estudiar que aun no se había sustentado profundamente por una investigación avanzada y que suponía, además, que los miembros del Ateneo habían sido causa y efecto de una producción plástica mexicana de manera directa; dicha interpretación habría sido errónea. Hay que destacar que...

... eran individuos que se identificaron por la lectura, por su afán de conocer y de hacer partícipe a la comunidad del valor de los libros... tiene en el libro [y no en el cuadro o pintura] el eje de sus preocupaciones, si se exceptúa a los cuatro pintores y a los tres concertistas... La lectura llevó a los del Ateneo a la creación y a la política.⁶⁶

Además, el horizonte temporal se estrecharía y la investigación del contexto histórico mismo quedaría corta en términos de la producción plástica de la pintura mexicana de “una” época más compleja histórica e ideológicamente hablando. Esto suponía dejar de lado el contexto de la generación anterior al nacimiento del Ateneo que no debía faltar dado el enfoque histórico de la exposición. De ser así, ¿qué hubiera pasado entonces con ese período mayor - escolar, cultural, ideológico, político, económico y filosófico – de toda una época nacional marcada por el fin de la modernidad y el principio de la historia contemporánea en el que se desarrolló la juventud del Ateneo?

Fue por ello y gracias a la investigación histórica (que nos dimos a la tarea de realizar) que cambiamos el título de la exposición por el de *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, ya que el nuevo nombre al mencionar de manera abierta “...y la Plástica Mexicana”, dábamos paso con ello a un horizonte cultural y artístico mayor, más abierto y con más posibilidades incluso para la misma selección de obra.

Sin embargo, viéndolo ahora de manera retrospectiva el asunto y recordando cómo se dispusieron los márgenes temporales, finalmente un título más acertado hubiera sido, por ejemplo el de “La Generación del Ateneo o del Centenario y la Plástica Mexicana”. Pero sabemos que la historia no acepta los “hubiera” y finalmente nos ubicamos en un tema eje al que rodearía la producción artística-plástica y literaria dentro del contexto en el cual se dio.

⁶⁶ Matute, Álvaro, *El Ateneo de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999; p. 20

Por otra parte, al iniciar un proyecto indagatorio de un proceso histórico, cultural o científico en un ámbito museal – multidisciplinario -, es preciso ceñirnos...

... a la temática de la disciplina... que afecta la exposición del museo, ya sea la historia, el arte, la tecnología, las ciencias naturales o cualquier otra [esto] es lo que [llamamos] el... discurso expositivo... Este discurso crea el principio ordenador de los objetos... mediante la presentación formal [de los objetos con la museografía] (la iluminación, el color, el diseño del espacio, las condiciones acústicas, la <<atmósfera>>) es preciso crear el marco en el que ha de producirse la identificación del público con el mensaje... la exposición... no es tan sólo el resultado de una disciplina de referencia como pueda ser la historia, el arte o la técnica. Muy al contrario, cualquier exposición es o debería ser el resultado o la combinación de factores diversos y por lo tanto deberá convertirse en un terreno multidisciplinar...⁶⁷

Es por ello también que un proyecto expositivo debe estar bien pensado y estructurado desde su gestación, cuyos índices temáticos deben reflejarse desde el título mismo. En sí, el título de una exposición, como en un texto escrito, debería resumir *una serie de cuestiones que se plantean en su texto de referencia*.⁶⁸

2.3 Definición temporal.

Insistimos en que la definición temporal de una investigación científica – en este caso desde el ámbito de las humanidades, específicamente la Historia - dentro de su temática, debe ceñirse a un *cronotopo* considerado por la indagación histórica apoyada en una cronología.

⁶⁷ Santacana Mestre, Joan: “Museografía didáctica, museos y centros de interpretación del patrimonio histórico”, en: Santacana Mestre y Serrat Antolí, *Op. cit.*, p. 82 (En cuanto a crear una <<atmósfera>> adecuada al discurso expositivo, para la exposición que estudiamos, el visitante, por ejemplo, durante su recorrido por la muestra, podía escuchar en las salas del museo algunas de las obras musicales que la historiografía menciona que escuchaban los ateneístas –e incluso otros personajes de la política mexicana como el ministro de Hacienda y melómano Yves Limantour –durante sus reuniones o en los eventos públicos. Un disco con piezas de Berlioz, Chopin, Schubert, Delibes, entre otros compositores, se ponían en el sonido ambiental del museo).

⁶⁸ Fabbri, Paolo. *El Giro Semiótico*, trad. Juan Vivanco Gefaell, Barcelona, Gedisa Editorial, 2000; p. 50

Ciertamente, plantear un discurso museológico es explorar y transmitir una idea central, un mensaje. Por lo tanto se debe proceder como cualquier trabajo científico o de ensayo, en el cual el autor introduce el tema, nos dice qué pretende, cómo lo ha hecho y de qué problemática o situación parte [especificando cuáles son sus límites temporales ya que en los trabajos históricos se hace necesaria una cronología]. Al final del discurso siempre hay una conclusión... En el museo debería ocurrir lo mismo, ya que nuestra mente opera de la misma forma cuando se trata de un ensayo escrito o cuando se trata de un ensayo visualizado en un museo.⁶⁹

Entonces, acorde a lo objetado arriba, comprendemos que el trabajo intelectual y teórico realizado por un investigador – historiador – para ser materializado como parte de un proyecto de exposición museológico debe conducirse bajo los mismos parámetros que se tienen para un proyecto académico o escolar en un grado alto – científico - de investigación: objeto de estudio, delimitación temporal y espacial del tema, desarrollo del mismo y conclusión; pero siempre dentro de un marco histórico.

Así mismo, un *marco histórico* puede definirse como el...

... descubrir a lo largo de la historia cierto número de épocas o civilizaciones de rasgos claramente caracterizados, que no sólo están limitadas en el tiempo, sino también en el espacio... Las leyes sociológicas, las estructuras, las tipologías y las clasificaciones no tienen un alcance absoluto: no son totalmente generales; sólo lo son parcialmente, en el interior del “marco” histórico cuya realidad expresan. De este modo, todo análisis de ciencia social será relativo a cierto momento de la duración histórica de un determinado tipo de país.⁷⁰

Ahora bien, la labor de un historiador, un humanista, que persigue un interés por la enseñanza y en este caso tratándose del estudio sobre los *objetos museables* que formaron la colección de la exposición, se intentó una *interpretación* de estos y su contexto histórico en el cual fueron creados, a través de la investigación científica; ya que...

... el objeto es la base de muchos tipos de exposiciones, y desde una perspectiva didáctica, enseñar mediante objetos es altamente interesante... En la cabeza del historiador se barajan no sólo documentos

⁶⁹ Santacana Mestre, *Op. cit.*, pp. 92-93

⁷⁰ Duverger, *Op. cit.*, p. 48

que le permiten recrear el período sino también imágenes concretas que constituyen el nexo que aglutina el tema objeto de investigación. Por lo tanto, cuando el historiador o historiadora construyen abstracciones del pasado –es decir, historia –lo hace partiendo siempre de elementos concretos.⁷¹

La exposición sobre *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana* tuvo márgenes temporales definidos en su discurso expositivo. Lo que concertamos, dados los resultados de la investigación histórica y el enfoque histórico pretendido, fue que la temática debía abarcar márgenes temporales de mayor amplitud a las fechas de inauguración y desaparición del Ateneo como agrupación, puesto que era importante contextualizar la época en la que nacieron sus miembros, en la que desarrollaron su formación escolar e ideológica, en la que formaron grupo orgánico en revistas y otros espacios, y enfocarnos en la época en que se comprometieron con sus ideales estéticos y culturales. Todo ello ocurrió durante los últimos años de la dictadura de Porfirio Díaz y los primeros de la Revolución; es decir, entre la última veintena de años del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX. Aun más, decidimos mostrar discursivamente en la exposición los antecedentes inmediatos de la generación anterior a la del Ateneo, la generación de los modernistas y del academicismo para hacer la comparación histórica, estética e ideológica entre ambas generaciones, entendiendo los orígenes y antecedentes. Todo este discurso se logró con la investigación científica que se estructuró en el guion científico de la muestra.

2.4 Enfoque de la exposición.

Como se ha dicho anteriormente el enfoque de la exposición, por el tratamiento del tema, fue el histórico. Con ello se armó el discurso expositivo estructurado en los núcleos. El proceso comunicativo del mensaje temático de esta

⁷¹ Santacana Mestre, *Op. cit.*, p. 82

exposición tuvo que considerarse, como cualquier otro trabajo de investigación dirigido a un lector o público, de manera sistemática y clara.

Para construir el discurso es preciso tener presente los elementos más importantes del guion y jerarquizarlos... La jerarquía de conceptos puede establecerse sobre tres tipos de bases: funcional, temática y cronológica. La cronológica suele ser la más inadecuada para el público no versado en temática histórica; naturalmente la temática es la más fácil... La cronología sólo es una buena base estructurante si los hitos de referencia son muy claros para el visitante... Para construir cualquier discurso, es evidente que hay que tener un cierto interés y entusiasmo por el tema y es necesario realizar una buena investigación exploratoria. El guion debe fundamentarse en el rigor y el hecho de que debiera ser comprensible para un público muy amplio no debe excusar el necesario rigor técnico y científico. El rigor no es enemigo de la claridad del mensaje; al contrario, cuando un mensaje no es claro, a menudo esconde ambigüedades, olvidos y errores... es oportuno seleccionar también los principales mensajes que se requieren transmitir...⁷²

El mensaje expositivo se dispuso museográficamente en dos núcleos temáticos que representaron los contenidos de la muestra. Para tal efecto, el modelo de presentación expositivo que utilizamos, además del histórico, fue el de tipo *contemplativo*, en el que *los especímenes, objetos u obras de arte se presentan procurando realzar la estética y a través de ella aumentar la vivencia eficaz del visitante. Este enfoque es típico de los museos de arte...*⁷³

Los núcleos del contenido temático llevaron como título, respectivamente:

- Núcleo 1: *La generación modernista o azul.*
- Núcleo 2: *El Ateneo de la Juventud. La generación roja.*

Los contenidos de los textos para los núcleos (y en general para el enfoque de la exposición) nos lo sugirió la teoría histórica del estudio de las generaciones que el historiador michoacano, don Luis González y González practicó para el estudio de la historia en México.⁷⁴

Luis González llama "generación revolucionaria" a los nacidos entre 1875 y 1890. Esta generación está precedida por la "azul", integrada por quienes vieron la luz entre 1860 y 1864, después de ésta surge la de los "cachorros

⁷² *Idem.* p. 648

⁷³ Lord, Barry, Gail Dexter Lord, *Op. cit.*, p. 106

⁷⁴ La teoría generacional de José Ortega y Gasset en México fue considerada en la obra de historiadores como Luis González y González.

de la Revolución”, constituida por aquellos que vinieron al mudo entre 1891 y 1905...⁷⁵

Dato importante puesto que la mayoría de los ateneístas nacieron en los años de aquella generación revolucionaria.

Al dar ese enfoque histórico a la muestra, se tuvo que trabajar un guion científico cuyo contexto histórico abarcara aquel que relata la historiografía, lo más que se pudiera pero acotado a ciertas temáticas recurrentes en la misma historiografía sobre el Ateneo de la Juventud. El contenido de la investigación vertida en el guion científico estaría destinado a plasmarse museográficamente en el *discurso expositivo* de la muestra, estructurada y distribuída la colección en los dos núcleos temáticos.

El Núcleo 1 (*La generación modernista o azul*), abarcó el antecedente ideológico y estético inmediato del Ateneo que fue la generación de los escritores y artistas modernistas, así como de los maestros pintores academicistas; es decir, las obras y los documentos que logramos conseguir para la muestra, que provinieran cronológicamente de la última parte del siglo XIX y principios del XX; mientras que en el Núcleo 2 (*El Ateneo de la Juventud. La generación roja*) se trató de disponer museográficamente las obras y documentos que se acercaran más a las fechas o temáticas abordadas en la época en que nació y murió el Ateneo de la Juventud, tomando en cuenta sus primeras manifestaciones grupales: la revista *Savia Moderna* (1906) y su exposición de pintura; la Sociedad de Conferencias y Conciertos (1907-1909) y finalmente el Ateneo de la Juventud (1909-1912) y el Ateneo de México (1912-1914). Aunque se intentó seguir una cronología que apoyara la distribución de las piezas y los contenidos, esta no pudo ser rigurosa porque las obras obedecían más a temáticas que a fechas; lo que se hizo fue que dentro del enfoque histórico museográficamente las obras se dispusieron por autor; en cuanto a los documentos fue más fácil seguir con ellos una cronología más precisa. Finalmente la obra se presentó siguiendo criterios visuales –estéticos y espaciales – en los que el aspecto histórico no faltara.

⁷⁵ Matute, Álvaro. *La Revolución Mexicana: actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*, Segunda Edición, México, Editorial Océano, 2010; p. 52

2.5 Criterios de selección de obra.

Para seleccionar obra, es muy importante tener una idea clara del rumbo que la exposición tomará, sobre el tema y subtemas de la muestra para poder así avocarse a la búsqueda de las piezas que den sentido visual a la temática y al enfoque que se persigue.⁷⁶ Aunque el rumbo de la exposición puede ser determinado también de acuerdo a las obras disponibles para su presentación. La etapa de localización de obra es importante para diagramar lo que debe ser el guion curatorial, documento que contiene información del guion temático y del científico, así mismo para establecer el guion museográfico.⁷⁷ Entonces, así como la investigación es importante para definir la temática, la tarea de localizar obra y de asegurarla para figurar en la muestra es de gran relevancia puesto que, sin los objetos adecuados a exponerse, el desarrollo de la muestra comienza a reducir su ritmo y los problemas del tiempo agendado para la inauguración se hacen presentes.

Hay que recordar que la diferencia entre *exhibir* y *exponer* algo radica en el hecho de que mientras exhibir se refiere solamente a la acción de mostrar o presentar; exponer se refiere a un sentido de interpretar, explicar, dar sentido.⁷⁸ Y en ese dar sentido o interpretar debe existir siempre una relación estrecha entre el objeto, la información que la investigación arroje de éste y de su creador, así como el enfoque y la intención del proyecto perseguido por el curador que lo investiga.

Se debe tomar conciencia que durante el desarrollo de una exposición, la lista de obra puede presentar diversos cambios debidos a múltiples factores que tienen que ver, por ejemplo con la indisponibilidad de las obras, la que puede deberse a que éstas no se encuentran en el país, los coleccionistas particulares que las poseen no las prestan, a que están deterioradas y

⁷⁶ En la entrega del proyecto de exposición a la dirección del museo, debe incluirse ya una posible lista de obra con un adelanto de investigación que asiente desde el inicio el enfoque que dará sentido a dicho proyecto. Claro está que la lista de obra irá cambiando, creciendo y decreciendo según avance la investigación.

⁷⁷ Cf. Mosco,, *Op. cit.*

⁷⁸ *Idem* p. 61

necesitan ser restauradas y la institución-museo no cuenta con dinero para ello, a que han sido destruidas o robadas, etc.

Los criterios de selección de obra que se siguieron para la consolidación de la muestra sobre el Ateneo, apoyados en la información que la investigación nos brindó, fueron de carácter estético, cronológico, temático e histórico; pero también tomando en cuenta, como mencionamos, la disponibilidad de las obras que los investigadores consideramos imprescindibles para el discurso expositivo.

2.5.1 Selección de obra plástica

Respecto a la obra plástica, los criterios de selección se tomaron desde diferentes consideraciones a enlistar.

- La relevancia histórica y estética del artista.

Al principio quisimos dar mayor presencia e importancia por supuesto a los pintores “adscritos” de alguna manera al Ateneo. Uno de los documentos en que nos basamos para buscar artistas para la exposición fue la lista de ateneístas del historiador Álvaro Matute; en ella contempla solamente cinco pintores: Jorge Enciso, Ángel Zárraga, Saturnino Herrán, Diego Rivera y Francisco de la Torre. En este caso la relevancia de estos cinco pintores, en cuanto al tema de la exposición, se hace visible desde el primer momento en que supimos que eran los “pintores del Ateneo”. Sin embargo, como se ha mencionado, nuestra investigación abrió más sus horizontes para encontrarnos con los pintores modernistas, y los que fueran los artistas de la llamada escuela mexicana de pintura. Con ello consideramos entonces incluir mayor número de artistas, como los maestros de la Escuela de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos) y aquellos jóvenes pintores que ilustraron libros y revistas (como la *Revista Moderna* y *Savia Moderna*) en la época modernista, como

Julio Ruelas y Roberto Montenegro. Este sería un segundo punto de importancia a tener en cuenta al hablar de estos pintores: su trabajo como ilustradores en revistas y libros que los ligarían al mundo literario ateneísta. Un tercer punto se encuentra en los temas de las pinturas.

- La iconografía y temática de las obras.

En la búsqueda de una amalgamación entre obra pictórica y el soporte expresivo ateneísta más importante – el libro – encontramos interesantes y visualmente ricas coincidencias entre los artistas y escritores en sus obras. Si algo caracterizó a los poetas, escritores, músicos y pintores del Ateneo de la Juventud fue, como se hace mención, su amistad en la que cupo la admiración y devoción entre ellos y hacia sus maestros. Esta devoción se reflejaba también en sus propias obras literarias y plásticas al “citarse” en dedicatorias escritas y plásticas. Es decir, entre ellos se dedicaban sus libros y cuadros al escribir poemas o al ser retratados por los pintores. Ponemos el ejemplo del pintor Saturnino Herrán y el poeta Enrique González Martínez: mientras el poeta escribió un par de obras (entre muchísimas más) llamadas *Silenter* y *La muerte del cisne*, el pintor realizó las portadas para ambos libros. En la exposición lucieron mucho estas “citas” o “coincidencias” ateneístas al mostrar museográficamente el libro y la obra plástica original juntas. Otro ejemplo lo encontramos en una pequeña pero bella acuarela del maestro Alfredo Ramos Martínez llamada *La Habana*, que el pintor dedicó al escultor Jesús F. Contreras. Otro eminente y hermoso ejemplo fue uno de los cuadros más importantes de la exposición, un óleo de Diego Rivera de su época cubista llamado *El Arquitecto* (1915), donde retrató precisamente al arquitecto Jesús T. Acevedo, uno de los personajes más sobresalientes en este relato.⁷⁹ Un nocturno poético de González Martínez fue hecho música por la inspiración del concertista Manuel M. Ponce; el libro *Dramma per música* del filósofo Antonio

⁷⁹ Se había considerado la posibilidad de contra con otro magnífico cuadro cubista de Rivera en el que retrató a otro de los grandes escritores del Ateneo: Martín Luis Guzmán. Desafortunadamente no pudimos acceder a dicha obra por diversos factores.

Caso fue ilustrado por las maravillosas líneas estéticas de Roberto Montenegro, etc. Como los ejemplos anteriores, podemos citar más de este alto aprecio ateneísta mutuo que existía entre sus miembros y que pudimos presentar en el discurso expositivo museográficamente, trayendo a la vista del espectador esta historia de amistad y amor a los libros y al arte, circunscrita históricamente por el contexto de la época.

- Formato de las obras.

Otro criterio de selección fue el formato de los cuadros y sus tamaños, dadas las condiciones espaciales del museo, cuyas pequeñas salas y espacios representaron una limitante para la inclusión de más obras y de formatos mayores. Sin embargo, esto fue solucionado en parte gracias a las estrategias museográficas con las que el espacio expositivo fue modificado. El levantamiento y proyección espacial de mamparas y la utilización de vitrinas de distintos tamaños nos fue de gran utilidad, sobre todo para contener el gran número de documentos que se expusieron; así también en términos espaciales la creación de nichos de acrílico especiales para los libros cuyas portadas los dotaban de mayor relevancia visual, fueron de gran ayuda para solucionar ciertos problemas espaciales y estéticos. Este criterio de selección tuvo que ser tomado muy en cuenta.

- Costos y disponibilidad de obra.

El seleccionar obra de acuerdo al presupuesto anual del museo finalmente resultó ser una limitante real a la que tuvimos que atenernos. Un ejemplo de ello lo fue al pedir un cuadro de Rivera cuyo costo (para cubrir el seguro) era elevadísimo, y aunque lo consideramos muy importante para el discurso curatorial sobre todo por el tema, tuvimos que prescindir de este pues de haberlo obtenido quizá se hubiesen sacrificado otras obras. Otro aspecto importante y que ya se ha mencionado es la disponibilidad de las piezas. Muchas veces los curadores elegimos obras que se ubicaban en otros museos,

galerías, casas de cultura o bien las que se encontraron al consultarse las fuentes bibliográficas como catálogos de obra de otras exposiciones, o las localizadas en las colecciones de particulares. En principio se pueden considerar para formar parte de la exposición en una lista de obra tentativa y no confirmada, sin embargo la realidad de asegurarlas para la exposición a veces puede ser frágil. Para el Ateneo de la Juventud tuvimos casos de piezas que se incluyeron en el guion curatorial pero que finalmente no pudimos contar con ellas. Como ejemplo tuvimos la mala fortuna de no contar con una escultura de Jesús F. Contreras titulada el *Beato de Calazan* (1897); la obra estaba asegurada pero al final, un día antes de la inauguración, el dueño negó su préstamo argumentando puntos de vista muy personales.

Muchas veces, cuando no se puede contar con esta u otra pieza, el guion se modifica y puede que se halle otra que pueda sustituir bien la intención que se tenía al mostrar una pieza específica. Este es otro criterio de selección que, a pesar de que suele salirse de los criterios razonados científicamente para la elección de obra, puede salvar de grandes apuros a la exposición. Pero el curador y la institución deben hacer lo posible siempre por conseguir a toda costa las piezas que le son necesarias para llevar a buen fin el proyecto y el contenido del mismo.

2.5.2 Selección de documentos

En cuanto a las fotografías que se expusieron lógicamente todas, aunque fueron reproducciones contemporáneas, obedecían a fechas de la época en su origen. Se intentó lo más que el tiempo para la inauguración nos dio, ante todo, buscar obras que siguieran una cronología histórica y una temática lógica para sustentar el desarrollo del enfoque que se dio al discurso expositivo y así cubrir los requerimientos temáticos de los dos núcleos. Por supuesto, los personajes consignados en la celulosa, debían pertenecer al universo ateneísta y generacional de la época.

Las obras fueron heterogéneas, lo que complicó aún más el ordenamiento espacial de la colección; sin embargo buscamos aquellas cuyo tema hiciera alusión a contenidos literarios o que fueran característicos de un estilo y escuela artística (como el decadentismo modernista de Julio Ruelas como antecedente estético-ideológico ateneísta).

Los documentos (libros, fotografías, cartas, revistas, etc.), sobre todo los libros y revistas, fueron elegidos por su valor, tanto del contenido como por la relevancia de su autor. En el proyecto procuramos contar al menos con una o dos obras ateneístas, sin embargo no pudimos hallar obra de todos (que fue el caso del poeta Rafael López o del crítico Ricardo Gómez Robelo, entre muchos más). De cualquier modo habría sido imposible disponer espacialmente de tanta obra por lo pequeño del museo y por la envergadura del tema, así como por las plumas prolíficas de algunos de sus miembros quienes dieron vida a un sin número de obras literarias.

Para los libros y revistas – sobre todo los primeros – se hizo una exhaustiva búsqueda en colecciones privadas con el fin de obtener aquellas obras de las que tanto nos habla la historiografía. Tuvimos la fortuna por otra parte de encontrarnos –sobre todo en dos colecciones privadas – con todo un tesoro de publicaciones de la época cuyos propietarios mostraron un gran interés y emoción al hacer el préstamo de sus libros y revistas para la exposición. Los criterios más importantes que consideramos para la elección de estas publicaciones fueron dos: la relevancia del autor y su obra, y por las ilustraciones que pudieran contener (tanto portadas como al interior). Lo anterior se debe a que varios de los pintores e ilustradores que figuraron en la muestra, además de producir obra de caballete y de gran formato como lo es el mural, también incursionaron en la obra gráfica e ilustración, y los libros y revistas representaron importantes soportes en los que pudieron expresarse. Artistas como Diego Rivera, Julio Ruelas, Roberto Montenegro, Saturnino Herrán, Jorge Enciso, Ángel Zárraga, Armando García Núñez, Benjamín Coria, Alberto Garduño, Sóstenes Ortega, Rafael Ponce de León, Gonzalo Argüelles Bringas y Francisco de la Torre, quienes ilustraron revistas y libros de la época o bien en sus páginas (el caso de *Savia Moderna*) se publicaron imágenes de obras de estos pintores. Todos estos artistas y más se incluyeron en la

exposición *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*. Otro de estos artistas que destacamos del discurso historiográfico fue el pintor impresionista Joaquín Clausell quien, según la crónica de la exposición de *Savia Moderna* de 1906, fue el pintor más laureado junto con Jorge Enciso. Este tipo de menciones y todas las que la historiografía relata nos dieron pie a buscar obra de los artistas que incluimos en el guion curatorial de la muestra. Para ello fue de gran ayuda la información que las revistas consultadas nos proporcionaron; como el organigrama de *Savia Moderna* donde se mencionan los nombres de escritores y poetas que redactaban en ella y cuales eran los artistas que participaron en la ilustración de la publicación.

Por otra parte un motivo importante por el cual se escogieron libros de autores que a primera vista parecerían estar fuera de contexto, fue el descubrir las lecturas que los ateneístas hacían, de filósofos y escritores como: Platón, Schopenhauer, Bergson, Spencer, Zola o Ruskin; y por supuesto a los maestros y poetas latinoamericanos como José Enrique Rodó, José Martí y Rubén Darío. Así mismo y lógicamente no podían faltar obras de los ateneístas y otros autores de la época que la historiografía y crítica literaria constantemente mencionan, entre ellos: Antonio Caso, José Vasconcelos, Max y Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Enrique González Martínez, Efrén Rebolledo, Luis G. Urbina, Genaro Estrada, Luis Cabrera, Mariano Silva y Aceves, Erasmo Castellanos Quinto, Abel C. Salazar, Jesús T. Acevedo, Alfonso Cravioto, Ramón López Velarde,⁸⁰ Manuel Gamio, Manuel José Othón, Nemesio García Naranjo, María Enriqueta, Emilio Abreu Gómez, Julio Jiménez Rueda, Carlos González Peña, Manuel Altamirano y Justo Sierra, todos presentes en la muestra a través del libro o fotografía expuesta. Y por supuesto las tres revistas imprescindibles que se mostraron fueron: *Revista Azul*, *Revista Moderna de México* y *Savia Moderna*. Sobre todo las dos últimas importantísimas pues contienen ilustraciones de artistas de los

⁸⁰ López Velarde cultivó una gran amistad con el pintor Saturnino Herrán. Se dice que si éste hubiese llegado antes a la ciudad de México –llegó en 1914, año de disolución del Ateneo de México – hubiese alcanzado a ser miembro activo del Ateneo. Aun así se le contempla dentro de esta historia por su gran protagonismo en las letras de aquella época; incluso aparece en una fotografía – misma que se puso en la entrada del museo como pieza inaugural de la exposición - con varios miembros del Ateneo.

que se expusieron obras, y la más importante para comenzar el estudio sobre el Ateneo de la Juventud es *Savia Moderna*.

Por otra parte fue de gran importancia seleccionar las fuentes de las cuales extrajéramos información precisa para sustentar teórica e históricamente la muestra a través del guion científico.

2.6 Selección de autores para la investigación.

La selección de autores para la revisión historiográfica fue de vital importancia en el desarrollo de la exposición, y lo es en general para cualquier proyecto de investigación que persiga un resultado con carácter científico y serio.

Una vez acordado el tema de la exposición se localizaron las fuentes correctas para de inmediato abordar la acción heurística. Afortunadamente para el tema central de la muestra (El Ateneo de la Juventud), contamos con varias fuentes, lo cual demuestra a su vez la importancia del tema para la historia de la cultura, las letras y el arte mexicano. Se echó mano de obra escrita especializada y general; la primera obviamente arrojó información específica sobre la historia de la formación de la organización civil ateneísta, inmersa en el contexto histórico de la época; para ahondar en la contextualización se revisaron fuentes que hablaran de la Revolución mexicana, del Porfiriato, del estado de la cultura, la sociedad, la economía y la producción artística y literaria vigente en la época, tanto en la generación modernista como en la del Centenario; así también como del estado cultural latinoamericano en general, puesto que el tema, ¡el gran tema ateneísta!, nos llevó a hablar un poco, o mucho, de personajes sobresalientes de la cultura, de países como Cuba o la República Dominicana y de los Estados Unidos en cuanto al ambiente político, literario y cultural; incluso nos arrastró hasta autores tan antiguos como Platón al descubrir por medio de los estudios sobre el Ateneo y a través de los ateneístas mismos (como José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña) lo que aquellos jóvenes intelectuales leían.

Nos basamos en gran parte para la selección de autores en la tan socorrida atención a las “autoridades” en el tema. Para ello buscamos en bibliotecas, hemerotecas y archivos los libros, revistas y documentos que nos brindaran toda la información posible para adentrarnos en la época en que los miembros del Ateneo de la Juventud vivieron y crearon cultura para formar parte de la historia nacional.

Una de las primeras fuentes que arrojó luz para la investigación fue un libro del historiador Álvaro Matute, cuya lectura desveló a los investigadores la existencia de otras fuentes, tanto de primera como de segunda mano.

En su obra ya citada aquí *La Revolución Mexicana: actores, escenarios y acciones*, Matute refiere a “un par de fuentes primarias” para acceder en primera instancia a la historia del Ateneo, mas cuatro testimonios que forman parte de las memorias de los ateneístas: *Nosotros* (1914) de Alfonso Reyes; *El movimiento intelectual contemporáneo en México* (1916, conferencia en la Universidad de San Marcos de Lima, Perú) de José Vasconcelos; *La Revolución y la cultura de México* (1925) de Pedro Henríquez Ureña y *Pasado Inmediato* (1941) de Alfonso Reyes. Una de las fuentes primarias se encuentra en los estatutos del Ateneo de la Juventud (el documento es de 1912 cuando el Ateneo de la Juventud cambió su nombre por el Ateneo de México) que, según Matute, se encuentra en la Academia Mexicana de la Lengua.⁸¹ Este documento fue el que revisó el historiador norteamericano John Schwald Innes (según Matute) para su tesis doctoral. La segunda fuente de primera mano es una carta de Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes del 29 de octubre de 1913. La carta (dada a conocer por la Dra. Alicia Reyes, descendiente de don Alfonso, en 1972 en la revista *Plural* diez, nos dice Matute) fue consultada por José Rojas Garcidueñas para su obra de 1979. La información de estas fuentes se encuentra de alguna manera diluida en los principales estudios sobre el Ateneo de la Juventud. Las dos obras descritas, *El Ateneo de la Juventud y la Revolución* de Rojas Garcidueñas y la tesis doctoral de Innes,

⁸¹ Para atender a dicha información, los investigadores acudimos a la Academia donde buscamos el documento; pero la persona a quien nos dirigimos nos dijo en su momento que no tenían el documento, de hecho esta persona no sabía de la existencia del mismo. Posteriormente insistimos una vez más con otra persona obteniendo la misma respuesta, aun cuando presentamos una carta del proyecto para justificar la intención de la investigación. Finalmente y desafortunadamente no pudimos contar con ese documento tan valioso.

Revolution and Renaissance in Mexico: El Ateneo de la Juventud, presentan divergencias ocasionadas porque ambos autores pasaron por alto revisar sus propias obras. Pude percatarme de ello después de haber leído yo mismo en su totalidad dichas obras. Según Matute...

El hecho de que las dos investigaciones formales existentes hayan partido de dos fuentes que contienen datos afines pero también discrepantes, y que la segunda (Rojas Garcidueñas, 1979) no haya tomado en cuenta la primera (Innes, 1970), ha propiciado que entre las dos existan divergencias de información acerca de quienes integraron el Ateneo.⁸²

El mismo libro de Matute llamó nuestra atención hacia otro que según él representa (por lo menos hasta ese momento) la obra más completa sobre el tema...

Un libro... de Fernando Curiel, se convirtió en el estudio más completo acerca de El Ateneo de la Juventud... La obra establece como periodo de vigencia ateneísta de 1906 a 1929, ésta última fecha es en la que, con la campaña presidencia de Vasconcelos, culmina lo que pudo ser el último afán ateneísta; indudablemente el texto de referencia adquiere la categoría de imprescindible. Como historiografía ateneísta, representa un sólido paso adelante, muy adelante, de Innes y Rojas Garcidueñas.⁸³

Como era debido consulté en su totalidad la obra de Curiel referida por Matute. Fue dicha obra la que nos sirvió de parámetro para definir parte de la delimitación temporal de la exposición; la otra idea para establecer los márgenes temporales nos la dio la teoría generacional de don Luis González, ya que...

La nomenclatura de Luis González se refiere no tanto a poetas y pensadores, sino a ellos y a los demás, nacidos entonces, que circunscriben su acción a un hecho histórico mayor: la Revolución... La revisión generacional incluye cotejos como el que se puede hacer entre el significado de haberse levantado contra el caudillaje de don Porfirio, del pensamiento spenceriano o del engañoso plumaje del cisne. Pero la revisión sería incompleta si se creyera que todos dirigen sus pasos por la misma vereda... El punto fundamental de coincidencia habría de encontrarse en lo que adjetiva al Ateneo en su origen: la juventud. Cuando

⁸² Matute. *Op. cit.*, p. 48

⁸³ *Idem.*, p. 49

se reunieron, menores de treinta años... eran individuos que se identificaron por la lectura, por su afán de conocer y de hacer partícipe a la comunidad del valor de los libros.⁸⁴

Sin embargo, la revisión de fuentes generales sobre la Revolución y el Porfiriato, o particulares como las antes mencionadas sobre el Ateneo de la Juventud y otras lecturas sobre los antecedentes inmediatos como el Modernismo - movimiento literario hispanoamericano - el neoclasicismo o incluso el romanticismo, nos dieron las pautas para la delimitación histórica y temática. Así mismo, fuimos hallando más fuentes (bibliográficas principalmente) durante el desarrollo de la investigación.

Por otro lado, las lecturas de estudio sobre el Ateneo nos abrieron las puertas hacia las obras de los propios ateneístas (Reyes, Henríquez Ureña, Caso, Vasconcelos, Guzmán, etc.) con las que pudimos acercarnos más a aquella época de esplendor cultural mexicano. Adentrarse en la producción ateneísta es asomarse a un universo gigantesco. Al leer las citas que los estudiosos del tema hacían de los ateneístas y luego confirmarlas en las obras de origen, creó una empatía mayor entre los curadores de la exposición y los ateneístas, notoria durante las discusiones que tuvimos mientras avanzaba la investigación; así mismo las lecturas nos iban arrojando luz sobre las ideas de cómo *musealizar* y mostrar al público nacional (y extranjero) del siglo XXI a aquellos mexicanos que nos heredaron un tesoro cultural. Esta cadena de lecturas es la que fue urdiendo la madeja de la idea de cómo abordar de manera distinta la estructura de un tema. Así lo fue la exposición.

Otra de las lecturas con la que nos topamos –quizá el libro monográfico más reciente sobre el tema –fue la obra de una estudiosa de años del Ateneo, el libro de la doctora Susana Quintanilla llamado <<NOSOTROS>>, *La juventud del Ateneo de México. De Pedro Henríquez Ureña a José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán*. Esta obra, pletórica de anécdotas y estampas personales de los ateneístas, fue otra de las fuentes que contiene información sobre los orígenes de los miembros del Ateneo. La mención de este libro me hace recordar algo que me parece importante anotar. En una nota del periódico *El Universal* del primero de noviembre de 2009, la doctora

⁸⁴ *Idem.*, pp. 53-54

Quintanilla hizo pública su queja de que las comisiones encargadas para las fiestas del Centenario –al menos en la ciudad de México –se habían “olvidado del Ateneo”, siendo que unos días antes de la aparición de la nota en el periódico, el 28 de octubre, se cumplían cien años de la conformación de la sociedad civil. Dijo la doctora Quintanilla - según Julio Aguilar, redactor de la nota –con humor “¡No organizaron ni una cena-baile!”.⁸⁵ Un año después, justamente a finales del mes de octubre de 2010, la exposición *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, quedó inaugurada; con ello contribuimos un poco a rescatar la memoria –olvidada según Quintanilla y con razón- por el Centenario.

2.6.1 Fuentes de primera mano para la exposición

Las fuentes de primera mano a las que acudimos los investigadores y curadores de la exposición fueron, además de las bibliotecas, los archivos especiales. Paso a enlistarlos.

- Archivo histórico de la Secretaría de Educación Pública (SEP)

En este archivo pudimos consultar documentos que contienen información de algunos ateneístas que fungieron en dicha institución como profesores o bien como estudiantes; pudimos dar con los expedientes de ateneístas como Antonio Caso, José Vasconcelos, Diego Rivera, Luis G. Urbina entre otros. También pude consultar algunos de los artículos que aparecen en los Boletines de Instrucción Pública referentes al tema o subtemas desprendidos de la investigación (por ejemplo el Positivismo). Por supuesto se hizo la petición interinstitucional al archivo de la SEP para el préstamo de documentos, el cual

⁸⁵ Aguilar, Julio: “La Comisión del Bicentenario ignoró al Ateneo de la Juventud”, en: *El Universal, Cultura*, domingo 1 de noviembre de 2009: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/61111.html>

nos fue negado, pues la institución resguarda celosamente los documentos originales.

- Archivo del Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional

En este archivo consulté la revista *Savia Moderna*, *Revista Positiva*, *Revista Azul* y *Revista Moderna de México*. Incluso se hizo también aquí la petición de préstamo de obra; fue denegado (al menos ese fue el motivo según nos dijeron) puesto que para esas fechas la Hemeroteca estaba montando una exposición en sus instalaciones y las revistas ya estaban comprometidas para ello. Además, algunos de los ejemplares de las revistas estaban en condiciones de conservación –según se nos dijo – no favorables para su salida.

- Archivo del Instituto de Investigaciones Sobre la Universidad y la Educación (IISUE)

En estos archivos pudimos consultar expedientes de algunos pintores y escritores ateneístas como Francisco de la Torre, Antonio Caso, Ángel Zárraga y Joaquín Clausell.

- Archivo de la Capilla Alfonsina

En este maravilloso lugar pudimos consultar obras de Alfonso Reyes, así como sus álbumes de recortes de periódicos y artículos que Reyes solía guardar. Al ver el orden con el que el laureado escritor guardaba los artículos y los temas que le interesaban –como las noticias sobre el Ateneo de la Juventud – se puede conjeturar que Reyes seguía con gran atención la vida cultural de México y otros países de Latinoamérica sobre todo. En este lugar también tuvimos la fortuna de consultar la edición de 1910 de las Conferencias del

Ateneo de la Juventud⁸⁶ de ese año; además tanto el libro como algunas interesantes fotografías y obra plástica nos fueron facilitadas con gran entusiasmo y total interés por la doctora Alicia Reyes a través del siempre amable Eduardo Mejía a quienes debemos tanto la atención dada para el desarrollo de la muestra.

- Colecciones privadas

Las obras y documentos que pudimos hallar en colecciones privadas fueron de gran relevancia para enriquecer la exposición: pinturas, libros, cartas y objetos (como la paleta del pintor Sóstenes Ortega) que formaron parte del universo de objetos expuestos en la muestra y fueron de un valor estético e histórico inestimable para llevar a cabo uno de los aspectos más importantes de esta exposición: dotar de objetos cargados con valor histórico y estético, para ser mostrados al público, tratados científicamente por la investigación histórica y la museografía para estructurar teórica y pragmáticamente aquel proyecto.

Finalmente, la selección de autores para una investigación siempre se antepone como un ejercicio previo y vital para dirigir el trabajo académico, intelectual, que representa una investigación histórica, científica. El conocimiento de las llamadas “autoridades” en la materia, la pesquisa de otras fuentes como los documentos de primera mano en archivos y bibliotecas especializadas, es fundamental para la extracción de información, misma que se transformará en el proyecto expositivo con el trabajo posterior de los investigadores-curadores, museólogos y museógrafos.

Eso fue lo que buscamos con la exposición: de algún modo dar vida al discurso historiográfico materializándolo con la ayuda de la museografía en un discurso visual para que el público conociera algo sobre el Ateneo de la Juventud.

⁸⁶ Este ejemplar contiene las firmas de casi todos los ateneístas que presentaron conferencia ese año de 1910.

CAPÍTULO TRES

3. EL GUION CIENTÍFICO

En los siguientes puntos que conforman el presente capítulo, se desplegará la información que ahora se vierte en este guion científico que es...

... el documento que integra la investigación científica sobre los temas y subtemas definidos en el guion temático, sobre la colección o colecciones (si aplica). [Es un documento en el que] El formato es aún como un trabajo de investigación. Este guion puede ser la base del Catálogo científico o razonado. Su lenguaje es aún en términos muy técnicos y va dirigido principalmente a investigadores y especialistas.⁸⁷

Este guion fue el fundamento histórico para la interpretación museográfica, curatorial y temática de la muestra *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*. La investigación da cuenta de mi aporte como historiador para aquél proyecto museal.

El eje cardinal de la exposición de pintura y documentos fue el Ateneo de la Juventud, y por supuesto su contexto histórico, ya que el estudio de las circunstancias históricas de la época son importantes pues *Saber lo que México significa hoy implica comprender el sentido de su pasado, y hacia este objetivo debemos orientar las aportaciones historiográficas;*⁸⁸ y agregaría aquí que hacia ese sentido debe ser orientado todo trabajo que tenga que ver con la divulgación del conocimiento sobre las sociedades humanas y su devenir histórico, considerando toda producción científica, artística, religiosa, política, económica, cultural, etc., cuya importancia para el presente trasciende el tiempo mismo de las civilizaciones.

⁸⁷ Mosco Jaimes, *Op., cit.*, p. 75

⁸⁸ Sánchez Quintanar, Andrea: "Estudio introductorio y selección de textos", en *Tres socialistas frente a la Revolución mexicana*. José Mancisidor, Rafael Ramos Pedrueza, Alfonso Teja Zabre, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994; p. 10.

El objetivo de la investigación se entiende referentemente a la exposición de pintura, objeto de estudio de estas páginas. Por ello el contenido de este escrito no se extiende más allá de estas fronteras.

Por otra parte, para dar mayor entereza al homenaje ateneísta, y habiendo comprendido el enorme horizonte del tema –después de haber efectuado la revisión historiográfica- fue necesario incluir en la muestra de pintura, material documental alusivo al universo ateneísta, por lo que tuvimos la gran fortuna de contar, además de la obra plástica,⁸⁹ con otros objetos que enriquecieron el aspecto histórico y visual de la exposición, como:

- Libros (de Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, Justo Sierra, José Enrique Rodó, Antonio Caso, Jesús Urueta, Herbert Spencer, John Ruskin, Amado Nervo, Max Henríquez Ureña, Henri Bergson, entre otros.)
- Hemerográfica (*Revista Azul, El Hijo del Ahuizote, El Mundo Ilustrado, Savia Moderna, Revista Moderna de México, etc.*)
- Cartas manuscritas y mecanoscritas de miembros del Ateneo (Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Cravioto, Ángel Zárraga, Diego Rivera, etc.)
- Fotografías (de Porfirio Díaz, Diego Rivera, Pedro Henríquez Ureña, Martín Luis Guzmán, Jesús T. Acevedo, Jorge Enciso, Gerardo Murillo, Ángel Zárraga, Manuel José Othón, José Vasconcelos, Antonio Caso, Rodolfo Reyes, Amado Nervo, Alfonso Cravioto, Sóstenes Ortega, Manuel M. Ponce, Nemesio García Naranjo, entre otros).
- Incluso se expuso entre los documentos arriba mencionados, la paleta del pintor y maestro de la Escuela de Bellas Artes, Sóstenes Ortega, como ejemplo de los objetos que pueden ser *musealizados* y que sirven de apoyo visual para los discursos expositivos.

Ahora bien, el hablar de las condiciones económicas, políticas, ideológicas, culturales y sociales que delimitan al Porfiriato dentro de un horizonte histórico

⁸⁹ Y la fortuna de tener el material que enriqueció la exposición fue gracias a las instituciones y sobre todo al préstamo de obra de los coleccionistas particulares a los que agradecemos infinitamente.

identificado temporal y espacialmente por la cronología histórica, enmarcado dentro de la modernización global, comprendiendo dentro de este episodio de la historia nacional e internacional, la industrialización y tecnologización del mundo hacia el progreso positivista; la implantación del orden porfirista; el nacimiento de un nuevo gusto artístico abrevado de estéticas precedentes y el sablazo final de la Revolución como parte aguas entre dos épocas.

Su importancia histórica estriba, entonces, en que fue aquélla época en transformación veloz en que nacieron los personajes nacionales sobresalientes llamados de la generación del Ateneo de la Juventud o generación del Centenario. Es decir, la contextualización histórica en el que la juventud de entre siglos se abrió paso, desde las viejas estructuras ideológicas – que de cierta manera no eran tan viejas en el tiempo pero si resultaban quebradizas ya ante el trance de siglos – hasta condesar sus bríos intelectuales y culturales de ilustración y cambio radical en la manera de aprehender el mundo, volviendo su vista a la lectura de otras formas de pensamiento diferentes a la positivista, estableciendo las bases de nuestra vigente inteligencia nacional y Latinoamérica. Y la insistencia en hablar del Positivismo- lo que nos lleva a mover los marcos de referencia temporal unos años antes del inicio del Porfiriato (al menos hacia 1867 con la República restaurada en la presidencia de Benito Juárez) dentro de la historia de México-, de sus preceptos y personajes, es porque fue la ideología doctrinaria y política que educó –al principio- y rigió la ideología occidental y la de México y su juventud determinando, más tarde con las perspectivas de los “Científicos”⁹⁰ del Porfiriato, el poderoso sistema dictatorial que duró más de tres décadas en las que Porfirio Díaz asumió el poder y, según él, preparó a México para su vida democrática.

⁹⁰ Los “Científicos”, así llamados peyorativamente por su apego casi religioso a las ideas científicas positivistas y su fe en el orden y progreso, formaron parte del gabinete político en la administración de Porfirio Díaz; era la burguesía en ascenso que nació junto con el Porfiriato. Entre ellos se pueden citar a Telésforo García, Agustín Aragón, Francisco G. Cosmes, Joaquín D. Casasús (abogado), José Yves Limantour (Ministro de Hacienda), Rosendo Pineda (Subsecretario de Relaciones Exteriores), Pablo Macedo (jurista), Francisco Bulnes, Miguel Macedo, Emilio Pimentel, Roberto Núñez y al hermano de don Justo, Santiago Sierra –quien por cierto perdió la vida en un duelo armado con Irineo Paz, abuelo de Octavio Paz-. Los “Científicos” fraguaron en el gabinete dictatorial hacia la década de 1890, hacia la tercera reelección de Díaz. Algunos de ellos como el propio Justo Sierra, su hermano Santiago y Francisco Bulnes tomarían su distancia de este grupo más tarde.

El hecho es que, si el Porfiriato fue la última esquina del siglo XIX en México, las revoluciones (armada -1910 - e intelectual – tomando desde los años 1903-1904 en que la juventud preparatoriana se reunía en el “Generalito”⁹¹) serían el *incipit* que inició la hoja inmaculada en que la historia escribiría los pormenores de la siguiente etapa: la contemporaneidad.

3.1 Positivismo, liberalismo, Gabino Barreda y la Escuela Nacional Preparatoria. Detonantes de la transformación educativa nacional.

“Don Gabino Barreda. No era político de intriga, era político filósofo. Por eso su obra no alcanzó más brillo que el que corresponde a la labor silenciosa, realizada en las esferas del pensamiento”.

(Telésforo García)

3.1.1 Augusto Comte y su filosofía

Augusto Comte (1798- 1857), fue un pensador galo que perteneció a la clase burguesa nacida de la Revolución francesa, estrato social que manifestó su deseo de “Libertad, Igualdad y Fraternidad” ante el desgastado Antiguo Régimen; fue quien “desarrolló”⁹² la visión positivista del devenir humano, una de las postrimeras doctrinas filosóficas que dirigió parte del pensamiento europeo durante años, pues *desde 1880 acontece que el hombre occidental no tiene una filosofía vigente. La última fue el positivismo;*⁹³ y lo guió ahora con la

⁹¹ Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria en el que se realizaban eventos culturales como las “tertulias literarias”.

⁹² Como se verá, el planteamiento positivista es anterior al propio Auguste Comte.

⁹³ Ortega y Gasset, José. *Origen y epílogo de la filosofía*, Segunda Edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1977; p. 21

consigna de “Amor, Orden y Progreso”. Los orígenes de esta filosofía no son americanos, se hallan más atrás en el tiempo y en una geografía distinta.

Aunque la “filosofía positiva” naciera como tal hacia la mitad del [siglo XIX] sus orígenes –lo vio bien Edmund Husserl en *La crisis de las ciencias europeas* –son más lejanos. En realidad, el positivismo... es heredero directo de un proyecto de modernidad [occidental] que se remonta a Francis Bacon, que populariza L’Encyclopédie francesa en el famoso “Discurso preliminar” de D’ Alembert que retoma Comte, que hace suyo el neopositivismo.⁹⁴

Comte, fundador de la Sociología y discípulo de Saint-Simon, buscó una organización social sobre leyes que se acercaran a la exactitud de las ciencias dentro de un espectro evolutivo. Para ello imaginó tres estadios o etapas del desarrollo humano: teológico, metafísico o abstracto y científico o positivo. Lo que hizo Comte fue analizar el pasado críticamente desde bases científicas. Más allá de lo que se pudiera estimar o pensar al Positivismo como una doctrina filosófica anti-religiosa, podemos encontrar que no lo fue; más acertadamente se puede afirmar que fue anti-clerical. Atacó severamente al clero considerándolo fuente del atraso humano y yugo dogmático, y a la metafísica por haber multiplicado concepciones de conocimientos que llevaron a la anarquía y a la confusión del saber.

... el positivismo no fue simple “materialismo”, como se lo juzgó, sino una nueva teología intramundana con una jerarquización eclesial y hasta el culto de una Virgen (Clotilde de Vaux). Y aunque en Latinoamérica la mayoría de los positivistas rechazó la fase religiosa de Comte, la moral que predicaron los positivistas de toda especie fue una moral que correspondía a la teología intramundana.⁹⁵

El asunto central en el Positivismo comteano pudiera verse en la idea del “orden”, orden surgido de la misma civilización dirigida universalmente por personas capacitadas y estructuradas jerárquicamente para guiar a la humanidad con el conocimiento experiencial de las ciencias que develarán el porvenir sin intromisión de metafísicas o dogmas religiosos que nublen dicho

⁹⁴ Moya Cantero, Eugenio. *La disputa del Positivismo en la filosofía contemporánea*, Prólogo de Jacobo Muñoz, Murcia, Universidad de Murcia, 1997; p. 17

⁹⁵ Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Tercera edición, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 2004; p. 78

saber y estanquen el desarrollo evolutivo de las sociedades humanas.
Comte...

... entendió, en clara polémica con el programa rousseauiano, que el verdadero problema de una filosofía positiva, de una verdadera filosofía práctica (social), no era más que un problema técnico: cómo regular la interacción social de modo que se asegure el orden y el progreso de todos. La ciencia social, la filosofía positiva, nació así, con la vocación clara de ser una *ordnungswissenschaft* [ciencia del orden]. En el famoso prefacio de su *Catecismo Positivista* plantea, consecutivamente, una reconstrucción del orden social en la que los positivistas –servidores teóricos y prácticos de la humanidad –deberían hacerse cargo de la dirección general de asuntos terrenos. El positivismo, heredero del proyecto de modernización, (de ilustración), baconiano, “venía a liberar a occidente de una democracia anárquica y de una aristocracia retrograda, para construir –dice Comte en ese prefacio – tanto como sea posible, una verdadera sociocracia”.⁹⁶

El método comtiano posa su inteligencia en la misión de organizar, de legitimizar lo positivo. Para Comte (en su *Sistema de política positiva*), lo “positivo” es lo real y lo útil. Por ello el Positivismo se reserva de adivinanzas metafísicas y empirismos para basarse en la experiencia de las cosas que se pueden comprobar a través de leyes. Esta doctrina no buscó los fines últimos de las cosas o sus esencias, más bien dirigió su atención a captar los fenómenos comprobables, inmediatos y útiles. Comte vio que la realidad misma es provisional y propensa, por lo tanto, al cambio. No es algo escrito por la mano divina de un Dios que determinó desde el principio el destino de los humanos.

La teoría de los tres estadios o etapas de la evolución que Comte dispuso como parte de su doctrina, está inspirada en aspectos de la biología evolutiva; es decir, que el desarrollo de las sociedades humanas tienen un proceso de adaptación y de especialización durante su desenvolvimiento natural de acuerdo a la época histórica en ascenso. Los tres periodos se describen, en general, como el teológico, el metafísico y el positivo.

- Teológico: El hombre recurrió a escudriñar las causas últimas de las cosas por medio de explicaciones ultrahumanas; esto es que los

⁹⁶ Moya Cantero, *Op. cit.*, p. 19

agentes que ejercieron su influjo en la historia eran seres sobrenaturales que escapaban a la comprensión cabal del hombre. Esta etapa del desarrollo del conocimiento humano es paralela a las sociedades militares, donde los sacerdotes y guerreros eran los guías del pueblo.

- **Metafísico:** Reinan ya no los seres sobrenaturales sino las entidades abstractas como las instituciones. Además en este estadio se dio una escisión entre el poder espiritual y el temporal, guiándose la humanidad hacia la anarquía y el desorden. En este periodo los derechos individuales están por encima de los derechos de la sociedad, cosa contraria al ideal positivista donde los derechos sociales prevalecen sobre los individualismos. Son los legisladores o legistas los que guían a la sociedad de esta etapa; una era revolucionaria y en desorden. Comte creyó que *el primer conjunto de esfuerzos directos para poner fin a la época revolucionaria [debía] ir encaminado a reorganizar el poder espiritual; siendo que, hasta ahora, toda la atención se [había] puesto exclusivamente en la refundición del poder temporal.*⁹⁷
- **Positivo:** En este último periodo del desarrollo de la civilización, según la teoría comteana, el ser humano ha soslayado, como sociedad, la inmadurez: es el fin de la infancia social. La gran civilización llegaría a la mayoría de edad entendida como una sólida madurez social. El hombre se basa en la observación científica apoyada por los métodos más avanzados y las técnicas más eficientes para encontrar las leyes que rigen la vida. El por qué o el qué de los fenómenos ya no interesa, ahora se pone atención en el cómo de las cosas. Se trata del “ver para prever y el prever para proveer”, lema científico del Positivismo. El mundo se estrecha y reduce a leyes –para pretender un mejor dominio de la naturaleza amenazante- que determinan el desarrollo humano hacia su progreso material y espiritual, en la nueva sociedad industrial en ascenso.

⁹⁷ Sosa, Antonio. Antología: “Prólogo y selección”, en Fernando Curiel Defossé, Dir. *El Positivismo en México*, México, UNAM, 2005; p. IX

Los rasgos característicos de este nuevo periodo de la humanidad comienzan, según Comte, a verse claros: 1) el triunfo y consolidación de la mentalidad científica; 2) la producción industrial; 3) aumento de la productividad y, por tanto, del nivel de vida de todos, incluidos los obreros; 4) la propiedad privada será el motor de la economía industrial; 5) el poder estará en manos, por una parte, de industriales e ingenieros que organizarán y administrarán la producción, y por otra parte, los sabios, en particular los sociólogos, que heredarán parte del poder político y a quienes se encomendará la ordenación de la sociedad...; 6) las ciencias positivas están llamadas a suscitar una nueva moral, fundada, no en Dios ni en ideas abstractas, sino en el respeto a la comunidad social y en un mejor conocimiento de la función de cada individuo y cada grupo respecto al bienestar de todo. Será una sociedad basada en el culto a la humanidad.⁹⁸

Estos preceptos del Positivismo comteano llegaron a México vía Gabino Barreda para introducir esta doctrina como herramienta ideológica ordenadora del conocimiento dentro de la instrucción pública –por las filas de la Escuela Nacional Preparatoria⁹⁹- y en la sociedad mexicana; veremos más tarde –en el Porfiriato- que el ya de por sí desvirtuado de su edificio original, el Positivismo tomará otra dimensión: la política porfirista individualista, y constituirá el armazón teórico del poder temporal de la burguesía mexicana. Será la justificación teórica de una estructura política, educativa y social de la que renegará la juventud desapañada de la imposición positivista gubernamental a principios del “siglo de los siglos”: el XX.

Además de Comte, en México se hicieron interpretaciones evolucionistas de las teorías de Herbert Spencer y John Stuart Mill tomadas por otros pensadores mexicanos próximos al gabinete porfirista.

⁹⁸ Moya Cantero, *Op. cit.*, pp. 54-55

⁹⁹ A partir de aquí el nombre de la Escuela Nacional Preparatoria puede aparecer completo o sólo con las siglas ENP.

3.1.2 El concepto de *modernización* y de *evolución* o la secularización del mundo.

En esta idea universalista del mundo “privilegiado” por la industrialización, la capitalización y el avance de la ciencia, las sociedades humanas se enfilaban cada vez más hacia la *modernización* para ostentar la prenda más cara de la modernidad que era precisamente la idea del progreso.

El concepto de modernización se refiere a una gavilla de procesos acumulativos y que se refuerzan mutuamente: a la formación de capital y a la movilización de recursos; al desarrollo de las fuerzas productivas y al incremento de la productividad del trabajo; a la implantación de poderes políticos centralizados y al desarrollo de identidades nacionales [nacionalismos]; a la difusión de los derechos de participación política, de las formas de vida urbana y de la educación formal; a la secularización de valores y normas, etc.¹⁰⁰

Todos estos procesos originados y desarrollados dentro de las sociedades, han estructurado históricamente la mirada panorámica del saber humano y del supuesto control de este sobre la Naturaleza por obra del trabajo científico, tecnológico, económico e ideológico en general; a su vez, el *homo sapiens* se ha propuesto dejar testimonio (grabado, dibujado, escrito, digitalizado, etc.) de sus observaciones y sus ideas, así como de su injerencia sobre el mundo que habita.

Ante el asunto, algunos científicos del siglo XVIII habían concebido al Nuevo Mundo desde una perspectiva de degradación respecto al viejo orbe occidental bajo su lente determinista desde enfoques biológico-evolutivos: el mundo visto como un organismo vivo, ataba su destino a su capacidad de adaptación en el riel evolutivo.

¿En qué consideración histórica quedaban, entonces, los territorios hispanoamericanos cuando se hablaba de progreso y modernización desde el Occidente? La labor de los hombres de ciencia y los pensadores, así como la creación artística y las estructuras políticas allende el Atlántico, fluctuaban

¹⁰⁰ Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, versión castellana de Manuel Jiménez Redondo, Buenos Aires, Taurus, 1989; p. 12

hacia países cuya realidad histórica no se parecía en nada a la situación europea. La filosofía occidental con el sello del racionalismo, volcó su discurso europeocentrista hacia el desarrollo histórico de los países hispanoamericanos para desestimar su desarrollo frenado, según su visión y entre otras causas, por el pasado colonial en que imperó el pensamiento religioso.

En su famosa *Vorbemerkung*... desarrolla Max Weber el <<problema de historia universal>>... la cuestión de por qué fuera de Europa <<ni la evolución científica, ni la artística, ni la estatal, ni la económica, condujeron por aquellas vías de racionalización que resultaron propias de Occidente>> ... Como <<racional>> describió aquel proceso del desencantamiento que condujo en Europa a que el desmoronamiento de las imágenes religiosas del mundo resultara una cultura profana [en México el proceso de secularización se dio durante la lucha liberal que cuajaría en la Reforma, y el Positivismo acogido por Barreda, significó la decadencia del dogma religioso en la instrucción]. Con las ciencias experimentales modernas, con las artes convertidas en autónomas, y con las teorías de la moral y el derecho fundadas en principios, se desarrollaron aquí [en Europa] esferas culturales de valor que posibilitaron procesos de aprendizaje de acuerdo en cada caso con la diferente legalidad interna de los problemas teóricos, estéticos y práctico-morales [tratándose entonces de] la evolución de las sociedades modernas.¹⁰¹

Y en este proceso acumulativo México –y Latinoamérica - no quería verse rezagado, ni en lo referente al terreno teórico inmerso en la imitación de los modelos extranjeros, ni en la carrera hacia el progreso material. Leopoldo Zea, gran estudioso del tema, consideró la cuestión nacional argumentando lo siguiente:

Insensibles a las palpitaciones de su propia circunstancia, nuestros pensadores del siglo [XIX] trataron de aplicar a la problemática nacional, las fórmulas del progreso de los pueblos pertenecientes al llamado mundo occidental: las instituciones liberal-democráticas y la sujeción de la naturaleza, base del bienestar material. Con estas dos técnicas, el hombre de la centuria [antepasada] trató de colocar a México al mismo nivel de las naciones más adelantadas de la época.¹⁰²

¹⁰¹ *Idem.*, p. 11

¹⁰² Leopoldo Zea citado en Delgado González, Arturo. *Martín Luis Guzmán y el estudio de lo mexicano*, México, SEP SETENTAS, 1975; p. 53

El término “evolución” se refiere a una teoría de desarrollo científico que *fue introducido probablemente por Spencer en su ensayo sobre el Progreso de 1857, pero ni la palabra ni su concepto, habrían tenido el éxito que tuvieron sin los éxitos del transformismo biológico, que se iniciaron con El Origen de las especies, de Charles Darwin (1859).*¹⁰³

Entonces, al hablar de la centuria decimonónica, sobre todo de la segunda mitad, encontramos todo un discurso y una práctica (occidental) en el que la ciencia y la tecnología competen al saber positivo del humano como objeto de estudio y como herramientas mismas de acercamiento a ese objeto: la Naturaleza. Las ideas de Comte, como hemos visto, llegaron a nuestro país por la introducción que hizo Barreda de estas en la instrucción pública.

Hablemos ahora un poco de Gabino Barreda y la empresa que dio origen en México a uno de los asuntos ateneístas más sobresalientes: la crítica al positivismo¹⁰⁴ de factura porfirista.

3.1.3 Gabino Barreda y el Positivismo: bases para la nueva educación en México y Latinoamérica.

En la Angelópolis mexicana, Puebla, el 19 de febrero de 1818 nació Gabino Barreda, y falleció en la ciudad de México el 20 de marzo de 1881. Estudió derecho y luego medicina –profesión que ejerció en Guanajuato - concluyendo su formación académica en París, desde 1847, dentro de la filosofía como discípulo directo de Augusto Comte -filósofo quien en marzo de 1849 había dado inicio a su “Curso de filosofía sobre la historia general de la humanidad”-, hasta 1851, año en que Barreda regresó a México con un paquete ideológico a cuestas: el Positivismo. La doctrina no fue privativa para la República

¹⁰³ Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*, segunda edición en español, trad. Alfredo N. Galletti, México, Fondo de Cultura Económica, 1963; p. 479

¹⁰⁴ Uso la capital para nombrar al “Positivismo” de Comte y con minúscula al referirme al “positivismo” adaptado en otros países, si se da la ocasión de mencionarlo como en el caso del “positivismo mexicano porfirista” o de los “Científicos”.

mexicana, sino que se difundió por Latinoamérica donde se introdujo y desarrolló de acuerdo a la realidad histórica de cada nación que la adoptó.

En 1879 llegó a Santo Domingo el maestro puertorriqueño Eugenio María de Hostos invitado directamente por el presidente Gregorio Luperón, para organizar la educación en la isla. Hostos estudió en España con Julián Sanz del Río, divulgador del *krausismo*.¹⁰⁵ En la Península Ibérica Sanz buscó en el liberalismo y en la filosofía de Heinrich Ahrens un “racionalismo armónico” o “panenteísmo”. Pensadores como Eugenio María de Hostos o el cubano José Martí, entraron en contacto con el *krausismo*, acercándose así a una filosofía unitaria que ayudaría, según lo habían entendido ellos, al mejoramiento evolutivo del organismo social hispanoamericano. Hostos depositó su confianza y su fe en las ciencias y en la moral para lograr el desarrollo humano pleno. Francisco Henríquez y Carvajal, padre de los futuros ateneístas Pedro y Max Henríquez Ureña,¹⁰⁶ fundó hacia 1880 en su país la Escuela Preparatoria bajo el plan pedagógico de Hostos; un año después su esposa, la poetisa Salomé Ureña dio vida al Instituto de Señoritas que sería la primera luz para la instrucción femenina en ese país.

Como antes la Iglesia se opuso a este sistema pedagógico con el que Hostos revelaba la modernidad educativa; pero lo peor fue cuando el presidente Luperón dejó en ese mismo año el mando del gobierno al tirano Ulises Heraux quien se mostró gran enemigo de Hostos. En 1895¹⁰⁷ se abrió el Liceo Dominicano fundado por Emilio Prud'homme, contrario de Heraux y que además seguía el modelo comteano de educación adaptado por Hostos donde Pedro Henríquez Ureña estudió su bachillerato. Esta situación duró hasta 1899 cuando Heraux fue depuesto por la revolución tomando así el poder –

¹⁰⁵ **Krausismo:** debe su nombre al filósofo alemán post-kantiano Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832). Esta doctrina se impuso con la idea de “libertad de cátedra” ante los modelos dogmáticos de enseñanza académica.

¹⁰⁶ Pedro y Max Henríquez Ureña –en especial el primero –serían para la generación del Ateneo de la Juventud piezas clave en la dirección tomada por algunos de los miembros y en la amistad de los mismos, como lo fue la relación intelectual que llevaron Pedro H. Ureña con Alfonso Reyes, Antonio Caso y José Vasconcelos.

¹⁰⁷ Año importante para las letras latinoamericanas pues mueren José Martí y el escritor modernista mexicano, Manuel Gutiérrez Nájera. En el mural de Diego Rivera, *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda* (resguardado en el Museo Mural Diego Rivera), estos dos personajes aparecen en los sueños del pintor, vestidos de negro y saludándose mientras el periódico que trae el niño que los vende en la arbolada trae escrito el nombre de Martí y el año de su fallecimiento. Es como si los dos se saludaran desde la muerte.

brevemente- algunos allegados a las ideas de Hostos, como Francisco Henríquez y Carvajal.¹⁰⁸

Los países latinoamericanos adolecían del mismo mal: por una parte la instrucción estaba muy ligada a la injerencia de la Iglesia católica y por la otra, la falta de escuelas donde se transmitiera el conocimiento laico y científico era patente. Por lo anterior,

Era necesidad fundamental de la cultura difundir la enseñanza, multiplicando las escuelas... La enseñanza se había liberado poco a poco de las tradiciones coloniales. Ahora se orientó decididamente hacia las ciencias, descuidando las humanidades. Al predominio de las ciencias se sumó el influjo de la filosofía positivista, de Comte primero, de John Stuart Mill y Herbert Spencer después.¹⁰⁹

En México, el jurista y por entonces Ministro de Educación, don Antonio Martínez de Castro, fue elegido por el presidente Benito Juárez para concretar la tarea de renovar los planes de estudio en la instrucción mexicana. Juárez junto con José María Luis Mora y Valentín Gómez Farías, habían establecido las bases legales para la educación laica en nuestro país, empresa que ahora se ponía sobre los hombros de los educadores. No obstante, Martínez de Castro formó una comitiva y puso al frente de esta al doctor Barreda (quien rayaba en los cincuenta años de edad) para dirigir dicha labor. Gabino Barreda tenía como misión derribar el edificio de la enseñanza escolástica para luego inyectar en cada individuo, a través de la instrucción pública, la educación secular como derecho de cada mexicano emancipado políticamente de la Península e ideológicamente del dogma religioso católico, con vías ahora para emprender la transformación y su gestación crisálida del nuevo hombre moderno: sobre la juventud instruida bajo los auspicios de la ciencia se pondrían las fuerzas motoras de la modernización del pueblo desfanatizado. Y de estas bases emanarían más tarde la juventud del Ateneo con renovada energía transformadora.

¹⁰⁸ En 1914 Pedro Henríquez Ureña presentó su tesis en México donde dio a conocer el pensamiento de Eugenio M. de Hostos. Ya antes en 1910, en el ciclo de conferencias del Ateneo de la Juventud, Antonio Caso participó en una de ellas con el tema "La filosofía moral de don Eugenio María de Hostos".

¹⁰⁹ Henríquez Ureña, Pedro. *Historia cultural y literaria de la América hispana*, Edición de Vicente Cervera Salinas, España, Editorial Verbum, S. L., 2008; p. 331

La Comisión educadora estaba formada por Gabino Barreda, Pedro Contreras Elizalde,¹¹⁰ el también médico Ignacio Alvarado, el ingeniero y astrónomo Francisco Díaz Covarrubias y su hermano el abogado José Díaz Covarrubias, hermanos a su vez de la esposa de Barreda, Adela Díaz Covarrubias. Esta comisión sería la punta de lanza de la avanzada contra la enmohecida escolástica educativa.

Por otro lado, el triunfo político de la República mexicana en 1867 vino junto con el enorme deseo de renovar las estructuras nacionales, y la educación en México apremiaba ser atendida.¹¹¹ Este deseo latía fuerte en las esperanzas de Juárez y el educador Gabino Barreda cuyo bastión ideológico positivista se habría de materializar en los espacios de una arquitectura: la Escuela Nacional Preparatoria, cuya dirección inmediatamente fue asignada al mismo Barreda.¹¹²

Distinguíase el D. Gabino Barreda por un intenso amor a la patria, expresado con moderación y servido con entusiasmo, con todo lo que es hondo y duradero en las nobles pasiones humanas... Quiso que la ciencia fuese democrática, que todos disfrutasen del pan ácimo del saber, que cierta índole igualitaria, sana y buena, del carácter nacional encontrase en la enseñanza facilidades para vivir y robustecerse...¹¹³

El 16 de septiembre de 1867 Gabino Barreda dio lectura a su *Oración Cívica* en Guanajuato¹¹⁴ con la que expresó una nomenclatura binomial que caracterizaría, más tarde, el ambiente de la educación y la política porfiriana: *Tan imposible es hoy que la política marche sin apoyarse en la ciencia, como que la*

¹¹⁰ Yerno de Juárez quien presentó a Barreda con Comte cuando ambos se encontraron en Francia.

¹¹¹ La ley del 2 de diciembre de 1867 declaró a la educación laica, es decir, separada de las creencias religiosas que hasta entonces habíanse integrado en la instrucción. En 1875 Barreda quiso que la educación primaria fuera obligatoria para todos los mexicanos, por lo que su reforma educativa no se ciñó exclusivamente a la preparatoria.

¹¹² Cargo que abandonó posteriormente al ser enviado en la primera presidencia de Porfirio Díaz como representante de nuestro país a la ciudad de Berlín, entre abril de 1878 y julio de 1879.

¹¹³ García, Telésforo: "Las doctrinas de D. Gabino Barreda y la integración de la patria mexicana". Discurso pronunciado el 19 de febrero de 1901 en la velada que organizaron los positivistas para conmemorar el natalicio del Dr. Barreda, en *Revista Positiva*, núm. 2, México 1º de febrero de 1901; p. 69

¹¹⁴ Habían pasado solamente un par de meses desde la entrada triunfal de Juárez a la ciudad de México: 15 de julio de 1867. Podemos advertir el acercamiento de tipo religioso que el Positivismo tenía en el propio aparato retórico al llamar "Oración" al discurso expresado públicamente. Además recordemos que la obra de Comte lleva por nombre *Catecismo Positivo*.

*ciencia deje de comprender en su dominio a la política.*¹¹⁵ El pensamiento del educador comprendía una mixtura de liberalismo y Positivismo a la vez que dejaba asomar sus anhelos de verdadera transformación a través de la enseñanza. Barreda anunció, en la Oración, su programa positivista y el estandarte ideológico que portaba, en la que la historia nacional se hacía presente:

<<Conciudadanos: que en lo de adelante sea nuestra divisa: *libertad, orden y progreso*; la libertad como *medio*, el orden como *base* y el progreso como *fin*; triple lema simbolizado en el triple pabellón que en 1821 fue en manos de Guerrero e Iturbide el emblema santo de nuestra independencia; y que empuñado por Zaragoza, el 5 de mayo de 1862, aseguró el porvenir de América y del mundo, salvando las instituciones republicanas>>¹¹⁶

Don Gabino Barreda vislumbró a una patria mexicana liberada y la colocó en el flujo de la historia universal con respecto a otros pueblos (sociedades en ascenso) por donde la “anarquía revolucionaria” había pasado, comenzando con la Revolución gala de 1789; al respecto, y apoyado en la doctrina del sociólogo francés, consideró a México en vías de una emancipación mental en vistas del progreso cuyo espíritu se hacía *positivo*. Y para que ese espíritu positivo tomara forma en cada ser mexicano, la instrucción pública era la mejor manera de llevarlo a cabo. Fue el doctor Barreda quien en México impulsó de manera diferente y total la idea de...

... estudiar los fenómenos “con el deseo de encontrar la verdad, es decir, lo que realmente hay en ellos y no lo que en nuestro concepto debiera haber”. “Una educación así, dice el Dr. Barreda, no puede menos de ser a la vez que un manantial seguro de satisfacciones, el más seguro preliminar de la paz y del orden social, porque pondrá a todos los ciudadanos en aptitud de apreciar los hechos de una manera semejante y por lo mismo uniformará las opiniones hasta donde es posible. Y las opiniones de los hombres son y serán siempre el móvil de sus acciones”... El orden de las materias [hablando de los programas educativos] no fue la continuación de un uso establecido sino que, por primera vez... se puso en práctica la idea

¹¹⁵ *Idem.*, p. 67

¹¹⁶ Rojas Garcidueñas, José. *El Ateneo de la Juventud y la Revolución*, México, Talleres Gráficos de la Nación-Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana –BINEHRM, 1979; p. 29

emitida por Diderot de estudiar las ciencias en el orden que les asigna el encadenamiento natural de unas con otras, de manera que la ciencia que ha precedido sirva de apoyo para el estudio de la siguiente. Esta idea vuelta a tomar más tarde por Comte, es la que adoptó el Dr. Barreda distribuyendo los estudios según la clasificación de las ciencias del fundador de la escuela positivista.¹¹⁷

Gabino Barreda ligó esta filosofía al liberalismo y creía que *el individuo tenía libertad de pensar lo que quisiera, ya que éste derecho pertenecía al consenso interno de cada mexicano, pero su interés debía estar encaminado al beneficio general de la comunidad.*¹¹⁸ Se observa, a su vez, la acción filantrópica y comunitaria que se pensaba en el orbe moderno, pues ésta práctica, se decía, pertenecía al mundo evolucionado, ya que en el terreno teórico de eso también se trataba el progreso global del proyecto comteano: el bienestar de toda la humanidad.

Por lo que toca a la moral, Don Gabino Barreda importó tres ideas fundamentales en el sistema de su maestro Comte: la solidaridad, virtud emanada del instinto de sociabilidad, permite la vida colectiva en que la civilización se desarrolla. El altruismo, inclinación social a obrar en beneficio de los demás... la inmortalidad que se alcanza en la memoria de las generaciones venideras.¹¹⁹

Aunque con ánimo ecuménico, cuando la doctrina francesa llegó a nuestro país se “mexicanizó”, es decir, fue aclimatada a la realidad nacional según la interpretación que de la doctrina hicieron los “Científico”; la interpretación mexicana se desvirtuó un tanto del uso dado en Francia en ciertos aspectos: si Comte enfrentó al clero combatiéndolo francamente y considerando, por otra parte, al liberalismo como un estado negativo en el progreso humano, Barreda sólo veía en la Iglesia un obstáculo incómodo que debía ser soslayado y puesto en su lugar; respecto al liberalismo mexicano lo tomó como un elemento positivo del espíritu humano nacional ya que en México había sido este el que había pulverizado el dogma religioso y lo había apartado de la instrucción. Sin embargo, Leopoldo Zea –gran estudioso del positivismo en nuestro país- nos

¹¹⁷ Gama, Valentín: “Consideraciones sobre la enseñanza Preparatoria”, en *Revista Positiva*, Tomo I, México, 1º de Abril de 1901; p. 130

¹¹⁸ Delgado González, *Op. cit.*; p. 15

¹¹⁹ Vasconcelos, José: “Don Gabino Barreda y las Ideas contemporáneas”, en Caso, Antonio, Reyes, Alfonso, Vasconcelos, José *et al. Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, Imprenta Lacaud, 1910; pp. 144-145.

dice que: *Lo que se dijese del positivismo en México será lo mismo que se puede decir del positivismo en Francia, en Alemania, en Inglaterra, o en cualquier otra parte de la tierra... el positivismo de México no sería otra cosa que una reproducción del positivismo original.*¹²⁰ Sea como fuera esta situación, lo cierto es que nuestros pensadores decimonónicos no pudieron escapar al intento de nacionalizar una disciplina ajena a la circunstancia de nuestra cultura en ciernes; de cualquier modo los positivistas de la época de Barreda estaban concientes de sus anhelos profundos de modernizar la educación a través de las ideas occidentales donde la secularización había funcionado como piedra de toque para la nueva cosmovisión en el devenir humano, por lo que en México y algunas partes de Latinoamérica el *positivismo sería el instrumento adecuado para destruir definitivamente el decrépito espíritu colonial, establecido al mismo tiempo un nuevo orden en saludable armonía con la libertad.*¹²¹

Los positivistas deseaban destruir para siempre la anarquía revolucionaria que tanto habían ensalzado los liberales desde la Revolución francesa. Según la interpretación comteana, la historia política en su ámbito universal se conformaba por tres fases o estadios: la anarquía (revoluciones), la época de los tiranos y, finalmente habiendo alcanzado una superioridad en este ámbito evolutivo se llegaría a la concordia en el Estado democrático. Los positivistas mexicanos tenían en común el ponderar la Independencia y la Reforma como logros, primero políticos y luego ideológicos, al desembarazarse del dominio foráneo y al dejar el dogma religioso aplastado por la acción libre del pensamiento formado en la educación secularizada. Con Porfirio Díaz se llegaría a un estado de “paz”, en una supuesta aniquilación del desorden social, acorde al programa evolucionista positivista comteano-spenceriano que los “Científicos” habrían de acomodar justificando así su *status quo* dentro del orden social de los gobernantes y gobernados, pero que distaba mucho del proyecto original de Comte.

¹²⁰ Zea, Leopoldo. *El positivismo y la circunstancia mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica / SEP, 1985; p. 17

¹²¹ Delgado González, *Op. cit.*, p. 56

3.1.4 Auguste Comte y Herbert Spencer en México.

“... entre las ideas de entonces y las de hoy, media un abismo ¿En qué consiste, qué es, ese elemento moderno que nos hace sentirnos otros hombres... ¿Cómo, si apenas ayer era Spencer el filósofo oficial entre nosotros, nos hallamos a tan gran distancia del sistematizador del evolucionismo?”

(José Vasconcelos)

Entre los hombres que tomaron la bandera del Positivismo comteano y que decidieron llevarla a la educación del pueblo mexicano, podemos mencionar, en primer término a Barreda mismo, a Ignacio Ramírez apodado “El Nigromante”,¹²² Ignacio Manuel Altamirano, Francisco Sosa, Manuel Flores y Rafael Zayas; y le siguen los positivistas que además de Comte, adoptaron las ideas de Herbert Spencer –desde su perspectiva evolucionista -, y entre ellos se encontraba el ilustre Justo Sierra, Emilio Rabasa, Agustín Aragón,¹²³ Porfirio Parra,¹²⁴ Valentín Gama y el último positivista, Andrés Molina Enríquez; otros nombres serían los de Manuel Gamio (1883-1960),¹²⁵ Francisco Bulnes¹²⁶ y Ricardo García Granados.

Las teorías de Comte y Spencer fueron estudiadas, interpretadas y tratadas de adaptar a la realidad política, social y cultural de México, sobre todo en el ámbito de la educación, aspecto que interesaba, por lo que se puede estudiar

¹²² Este personaje está retratado en el mural *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda*, obra del pintor ateneísta Diego Rivera. Es sintomático que su lugar en el mural esté inevitablemente junto a Juárez y a Ignacio Manuel Altamirano, triada liberal que corona piramidalmente la parte de los sueños pasados en esta visión onírica de la historia de México concebida por Rivera. Hay una famosa anécdota que bien cabe mencionar respecto a la frase que el “Nigromante” decía en la cartela que tiene entre sus manos cuando Rivera pintó el mural en 1947: “Dios no existe”, cambiada luego por el mismo pintor por “Conferencia en la Academia de Letrán...”; la primera frase nos remite al ateísmo de Ramírez, muy asociado con el pensamiento científico positivo. Se dice que el arzobispo mexicano visitó el mural de Rivera al que molestó justamente la célebre frase.

¹²³ Director de la *Revista Positiva*, editada en la ciudad de México entre 1901 y 1914 en catorce volúmenes. Esta revista dio voz a los positivistas mexicanos de la época.

¹²⁴ Discípulo directo de Barreda y uno de los directores de la Escuela Nacional Preparatoria.

¹²⁵ Antropólogo mexicano defensor del indígena, autor de la conocida obra *Forjando Patria*.

¹²⁶ Detractor, junto a Justo Sierra de los “Científicos” y del sistema positivista-porfirista.

de la época, al menos en Occidente. Al respecto el positivista Valentín Gama argumentó, sobre las ideas spencerianas y la enseñanza en Europa que...

... Spencer, en su *Tratado sobre Educación*, una de las obras más notables que se han escrito sobre ese asunto en los últimos tiempos, en opinión de muchos pedagogos, dice: "Sin la instrucción supletoria que los hombres adquieren fuera de los colegios, Inglaterra no saldría aun de la edad media". El profesor Reddie, director de una escuela establecida en Abbotsholme, Inglaterra, dice a su vez: "La enseñanza actual no responde a las condiciones de la vida moderna, forma hombres para el pasado y no para el presente... De los colegios y liceos de Francia en todos tonos se ha dicho que sus áridos, insípidos y rígidos programas no sirven sino para hacer funcionarios; lo mismo piensa un pedagogo francés, Isaurat, de los de Prusia y Alemania".¹²⁷

Es importante comprender que la doctrina introducida por el doctor Gabino Barreda en México, con el objetivo de establecerla como medio rector de la enseñanza popular nacional, se encontraba en boga en el análisis de los sistemas educativos occidentales de finales del siglo XIX. Ni México ni Latinoamérica quedaron fuera de esta avalancha teórica que se seguía buscando fuera del orbe hispanoamericano. Adaptar ideologías ajenas a realidades distintas de sus principios fundacionales, ha costado malas interpretaciones y desvíos de dirección de las mismas; pero por otro lado ha sido motivo de reflexión por parte de los grandes pensadores del ámbito latinoamericano en búsqueda de las identidades mestizas en el seno de la modernidad, ya que *Por encima de los logros y fracasos, el México contemporáneo se enfrenta a la misma pregunta que, desde fines del siglo XVIII, no han cesado de hacerse los mexicanos más lúcidos: la pregunta sobre la modernización*.¹²⁸

Justo Sierra, influenciado por las ideas de Comte y de Spencer, esgrimió sus consideraciones sobre la conformación de la sociedad en general:

Era para mí fuera de duda que la sociedad es un organismo que aunque distinto de los demás, por lo que Spencer le llama un 'superorganismo', tiene sus analogías innegables con todos los organismos vivos... la sociedad como todo organismo está sujeto a las leyes necesarias de la evolución; que éstas en su parte esencial consisten en un doble movimiento de integración y de diferenciación en una marcha de lo

¹²⁷ Gama, Valentín, *Op. cit.*, pp. 121-122

¹²⁸ Paz, Octavio. *Tiempo nublado*, México, Editorial Artemisa, S. A. de C. V., 1985; pp. 155-156

homogéneo a lo heterogéneo, de lo incoherente a lo coherente, de lo indefinido a lo definido. Es decir, que en todo cuerpo, que en todo organismo, a medida que se unifica o se integra más, sus partes más se diferencian, más se especializan, y en este doble movimiento consiste el perfeccionamiento del organismo, lo que en las sociedades se llama progreso.¹²⁹

Y la importancia aquí del tema radica también en que hacia el mundo contemporáneo, los estudiantes que formaron el Ateneo de la Juventud, se dieron cuenta que esta disciplina positiva se hallaba anquilosada y deformada por la burguesía porfirista, ya para la época en que ellos estudiaban en la ENP, y la atacarían de manera contundente desde su bastión intelectual.

El epílogo que la doctrina tuvo con las críticas hechas por los ateneístas (Caso, Vasconcelos, Henríquez Ureña, Rubén Valenti,¹³⁰ Cravioto, etc.) al despuntar el nuevo siglo va a ser quizá la bandera que más unió al grupo, y por supuesto el adjetivo de *juventud*.

El positivismo de México fue combatido duramente por distintos grupos políticos y religiosos... jacobinos... católicos [pero] hubo un grupo con el cual se tuvo que enfrentar el positivismo de México, un grupo formado en su propio seno, dentro de sus formas educativas... un grupo de jóvenes... una generación de autodidactas... la generación llamada del Ateneo de la Juventud. "El positivismo de Comte y de Spencer –dice José Vasconcelos [en la conferencia de 1910 titulada "Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas"] nunca pudo contener nuestras aspiraciones..."¹³¹

En su obra *Sistema de Filosofía Sintética*, Herbert Spencer, sin tener noción de la repercusión que tendría para México, expresó sus ideas evolucionistas según las cuales existen determinadas...

... leyes del ser y de su desarrollo, tanto en lo general como en lo especial para las distintas líneas del progreso, y las distintas series de fenómenos [que] presiden, según Spencer, todo desarrollo, y como han regido desde el pasado más remoto, desde los principios más elementales del ser, así determinarán también su camino en lo venidero. El mundo cambiará en un

¹²⁹ Dumas, Claude. *Justo Sierra y el México de su tiempo. 1848-1912*, Tomo Primero, Trad. Carlos Ortega, Revisión y coordinación Marta Pou Madinaveitia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986; pp. 174-175

¹³⁰ Rubén Valenti, de ascendencia italiana, leía obras de autores como Croce y Papini en italiano; sus referencias bibliográficas contribuyeron a construir en él un espíritu crítico antipositivista.

¹³¹ Zea, *Op. cit.*, pp. 29-30

proceso continuo, pero las leyes del progreso mismas se conservarán invariables... si hubiese en medio de la corriente de los sucesos un individuo, un gobierno, algún poder material o espiritual, que se sintiera impulsado por sus facultades o por una obligación moral, a hacerse protector del progreso, tanto mayor beneficio alcanzaría en su obra, cuanto más tuviera presente que las leyes de este progreso están prescriptas por normas sobrehumanas. Desviándose de esta dirección, llegará sin duda, a la ruina, el o los que le confíen sus destinos.¹³²

Spencer tenía la idea de que las leyes que rigen lo orgánico también lo hacen en el mundo “sintético”, inorgánico, desde siempre y permanecen inmutables. Aunque instruidos dentro de estas inalterables consideraciones de la naturaleza, contra estas ideas preestablecidas, los ateneístas dirigieron sus estudios hacia lo mexicano y lo hispanoamericano, abrevando hacia la metafísica de otros tiempos para encontrar el nudo histórico del que debían partir y así recuperar una herencia cognitiva, desatendida por la instrucción pública, y un esquema que proviniera de las raíces culturales nacionales, rastreadas en las ideas trascendentales de la metafísica y las filosofías (vitalistas, naturalistas, irracionalistas, etc.) vetadas por el cientificismo positivista, donde el espíritu juvenil alimentara su prurito de renovación. Querían recuperar las humanidades.

3.1.5 Modernidad, Positivismo y Porfiriato: circunstancias históricas de índole económico, político, ideológico y social de la maquinaria en la que surgió el Ateneo de la Juventud.

Después de Juárez (m. 1872) y Barreda (m. 1881), la nueva administración del gobierno mexicano (a partir de 1876) continuó en el supuesto entendido de que para que en México surtiera efecto un cambio verdadero en la instrucción -es decir, suplantando la educación escolástica de ayer por la de corte científico- y pudiera llevarse a cabo un programa para poner al país en el riel del progreso –

¹³² Mann, Wilhelm: “La doctrina de Herbert Spencer y las líneas directrices para el progreso de la educación”, en *Boletín de Instrucción Pública, órgano de la Secretaría del Ramo, Variedades Universitarias*, Tomo V, Núm. 7, México, 30 de enero de 1906; p. 457

al triunfar la nueva burguesía porfiriana – era necesario, por una parte, concretar el sistema educativo establecido por Gabino Barreda; y por otro lado apremiaba la pacificación del país para obtener el orden social indispensable para el progreso. Esto se lograría, según se veía, gracias al ariete positivista cuya disciplina unificaría los criterios del saber eliminando las ideas metafísicas que engendraban pluralidades de interpretaciones del mundo que llevaban al caos, y a la administración pública del poder de manera centralizada. Sólo que ésta vez el positivismo mexicano fue un mecanismo ideológico que la burguesía en ascenso, los “Científicos”, apegada al nuevo orden social porfirista, utilizó contra los conservadores y liberales de la época juarista, y contra el pueblo mismo para alinearlos bajo su orden y sus medios de control; pero también para justificar su estancia de años en el gobierno sobre todo en lo que a la evolución política se refiere: la preparación de México hacia la democracia.

Los liberales “puros” o de antaño –argüían los nuevos liberales de la bancada porfirista - recurrían a ideas que podían inclinarse hacia el anarquismo total y desatar el desorden que tan caro había costado a la nación. Según los nuevos liberales, los viejos liberales de la época juarista pertenecían al estado metafísico de las revoluciones; y los antiguos conservadores de herencia colonial al teológico, de acuerdo al esquema comteano de los tres estadios.¹³³ La burguesía mexicana -nacida del sello porfirista -, más acertadamente los “Científicos” pretendió, inspirada en la doctrina positiva evolucionista, instaurar el estadio positivo o científico: ordenado, progresista y pacífico cuya nueva mítica sería ya no la ciencia de Dios y la supuesta disposición social dada por Él desde tiempos antiguos, sino la humana.¹³⁴

¹³³ Para un filósofo como Nietzsche *los positivistas eran los últimos idealistas del saber; su voluntad de verdad, su fe en la ciencia, expresiones sutiles del espíritu cristiano*. Curiel, Fernando. *La Revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, Segunda edición corregida, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999; p. 204

¹³⁴ Según el Positivismo, el hombre no se encuentra en un estado de igualdad, la diferenciación no venía de la vieja prerrogativa del Antiguo Régimen, es decir, la estratificación social dada por Dios a los humanos; esta vez la diferenciación venía por la jerarquización que el trabajo daba a los hombres. Esta situación desigual no era vista por el Positivismo como algo desafortunado, por el contrario, la maquinaria social necesitaba de todas las clases y sus obligaciones sociales para funcionar ordenadamente hacia el progreso. Así, el mecanismo

El hombre del siglo XIX, educado en el Cristianismo, ha substituido la creencia en Dios por la creencia en la Libertad, en la Ciencia, en la Democracia... Reina en nuestra extrema civilización un sentimiento de pavor infinito: es una humanidad que tiene miedo. Nuestra literatura contemporánea está herida de esa dolencia extraña que invade nuestros espíritus como una onda amarga.¹³⁵

Más tarde sería justificada en la necesidad misma de la nación mexicana de orden y paz, la presencia de un guía-dictador “guardián de la democracia” personalizado en la figura de Porfirio Díaz; y mientras la burguesía aportaba el poder económico, el dictador hacía real el poder político y militar para la pacificación del país, lo que conduciría hacia la estabilidad política y la tranquilidad del Estado para que éste llevara a cabo el fin último: el progreso de México. Pero el doctrinarismo cientificista así tomado por los “Científicos” del Porfiriato, tenía un ala frecuentemente individualista y denigrante para los estratos oprimidos.

El positivismo era –de acuerdo con la interpretación de la generación del Ateneo –el instrumento ideológico del cual se servía una determinada clase social [los “Científicos”, burguesía porfiriana] para justificar sus prerrogativas sociales y políticas. “Escritores y educadores del viejo tipo científico –dice Vasconcelos-, expresaron con frecuencia la opinión de que nuestro pueblo, particularmente el indio y la clase trabajadora, constituían una casta irremediable,... y afirmaron, asimismo, que toda esta población oprimida era totalmente incapaz de derrocar el despotismo militar y político de Porfirio Díaz. Y, sin embargo, la Revolución y la vida misma burlaron la doctrina positivista según la cual el progreso produce fatalmente una clase afortunada que, por poseer mejores dotes, representa la selección de las especies y tiene, por lo mismo, el derecho casi sagrado de explotar y sostener a su dominio a los ineptos”.¹³⁶

En palabras de Leopoldo Zea, el Positivismo en nuestro país fue...

estaría conformado por dirigentes (industriales, científicos, sabios, sociólogos y filósofos) y dirigidos (resto de la humanidad).

¹³⁵ Palabras de Carlos Díaz Dufo contenidas en un artículo de la *Revista Azul*, citado por Fausto Ramírez: “El simbolismo en México”, en Velázquez Martínez del Campo, Roxana, Fausto Ramírez, Ignacio Henáres Cuéllar, *et al.* *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, MUNAL-CONACULTA-INBA, UNAM-IIIE, Patronato del Museo Nacional de Arte, A. C., 2004; pp. 31-32

¹³⁶ Vasconcelos citado por Zea, *Op. cit.*, p. 31

... una doctrina importada a México para servir directamente a un determinado grupo político [la burguesía porfiriana]... Los positivistas mexicanos eran muy conscientes [del] carácter instrumental de su filosofía... Cuando afirmaban el valor universal de su filosofía estaban afirmando [o justificando] en forma bien conciente el derecho a la preeminencia social de la clase que representaban.¹³⁷

Hablamos entonces de una doctrina filosófica extranjera que intentó tomar forma en la historicidad de un país emancipado de la metrópoli y en búsqueda de su identidad; una ideología que acarreó consigo realidades en el desarrollo material, industrial, económico, cultural y político del país- sin dejar de frente el problema educativo-, pero que terminó minando la base de valores de la sociedad. Determinantemente en *México el positivismo se convirtió en una especie de filosofía oficial poco antes de 1890 y así duró hasta 1910...*,¹³⁸ pero además, esta doctrina europea *contribuyó a una bancarrota moral de la que todavía no se recupera el país.*¹³⁹

Con premura, los “Científicos” no sólo habían impuesto su interpretación positivista para justificar su poder político sino también su control sobre la enseñanza. A la muerte de Gabino Barreda,¹⁴⁰ la instrucción pública pasaría del modelo positivista a favor de la educación -cuyos frutos debieran verse proyectados hacia el bienestar de toda la sociedad mexicana según el doctor Barreda influenciado por su maestro Comte -al modelo unitario del positivismo “científico”: esto no era otra cosa que el monopolio oligárquico del Porfiriato actuando sobre todos los ámbitos del control de la inteligencia del pueblo.

Desde el punto de vista político, el doctrinarismo de Comte que consideraba al Estado en función de la sociedad, sería sustituido por el positivismo spenceriano. Ahora el Estado pasaba a ser guardián, más que de los intereses colectivos, de los del individuo...¹⁴¹

Este reacomodo o interpretación conveniente de la doctrina acorde a los intereses de las altas esferas sociales mexicanas, sería el ariete con el cual golpearían estas al sustrato popular, condenando el progreso en general de la

¹³⁷ *Ibid.*, p. 28

¹³⁸ Henríquez Ureña, *Op. cit.*, p. 332

¹³⁹ Jiménez Rueda, Julio. *Letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989; p. 165

¹⁴⁰ Ocurrida el 20 de marzo de 1881 en la ciudad de México.

¹⁴¹ Delgado González. *Op. cit.*, p. 21

nación a un mero utilitarismo individual. Esta fue una de las causas –entre otras –por las que los jóvenes del Ateneo de la Juventud –en especial Rubén Valenti, Alfonso Cravioto, Antonio Caso, Alfonso Reyes y José Vasconcelos, en la crítica al Positivismo- tomarían el estandarte de la revolución intelectual contra el sistema político y filosófico porfirista, en paralelo a la Revolución armada de 1910.

Irónicamente uno de los personajes –con papel protagonista en esta historia - en el que la juventud del Ateneo, desde su época en la Preparatoria, encontró apoyo y dirección para declinar el positivismo- fue don Justo Sierra; y digo irónicamente porque fue él quien, con enfoque evolucionista, en un principio dio sustento al aparato porfirista justificándolo en sus ensayos políticos. Sierra levantó la figura y rectoría de Porfirio Díaz desde su bastión ideológico y literario, sobre todo en el periódico *La Libertad* -fundado en 1878 donde redactaban don Justo y Francisco Bulnes- con la publicación del Programa político:

... el país [requería] progreso social con orden. Para ello la base necesaria es la paz. El leal soldado que dirige el carro del Estado [Díaz] puede garantizarnos la paz [se pensaba]. Hay que apoyarlo entonces. Además, al pueblo no le importa gran cosa la política. Lo que le interesa es menos política y más prosperidad. A principios de ese año de 1878, se ven pues aparecer, a través de los artículos de Justo Sierra [en *La Libertad*], los elementos de un programa político bastante nuevo para él, en el cual el liberalismo de antaño se va opacando para dar paso a cierto realismo, y que contiene en ciernes ese régimen paternalista y autoritario que se llamará porfirismo.¹⁴²

A pesar de que Justo Sierra se vinculó al Positivismo y al liberalismo, posteriormente se desvinculó del ala liberal de la cual partió.

Se advierte... toda una serie de proclamas de adhesión a los métodos y consignas del positivismo [del cuál tomará su distancia después sin quebrarlo del todo], insustituible según él para organizar el pensamiento y la acción política, social y educativa en el México de su tiempo. Paralelamente se le ve separarse del liberalismo ortodoxo procedente de la “Reforma”, juzgado ahora demasiado “declamatorio” y “utópico”.¹⁴³

¹⁴² Dumas, *Op. cit.*, Tomo Primero, p. 168

¹⁴³ *Idem.*, p. 170

3.1.5.1 Porfirio Díaz, la dictadura y el alba revolucionaria

Porfirio Díaz (caudillo oaxaqueño de origen mestizo nacido el 16 de septiembre de 1830, día y mes por demás significativos para las festividades del primer Centenario de la Independencia de México) tomó el poder después de haber ganado terreno con la revuelta de Tuxtepec *que se llamó “Revolución de Tuxtepec”* [y que] *no pudo ser vencida, y el gobierno logró sólo aislarla en Oaxaca, no sin cruentísimos lances,*¹⁴⁴ cuatro años después de la muerte de Benito Juárez (1872). El 22 de noviembre de 1876 aconteció una segunda entrada triunfal de los liberales a la ciudad de México- antes había sido la de Juárez-, ahora era la del militar laureado: el hecho significó la apertura hacia el ocaso finisecular del futuro de México y el explosivo alud hacia la modernidad. Fue el preámbulo de la entronización de Díaz sobre su dictadura de más de tres décadas. En los albores de la nueva era, enfilados hacia el nuevo siglo...

... hemos de señalar los orígenes del México moderno [en] el Porfiriato (1877-1911) [pues] constituye el primer periodo de relativa paz social, estabilidad política y dinámico desarrollo económico desde el fin de la guerra de Independencia en 1821. En estos años se arraiga la idea de nación moderna.¹⁴⁵

El Porfiriato como parte final de la era moderna de nuestro país hizo patente la idea de nación moderna dentro su retórica oficialista, concepto que es relativamente una *novedad muy resiente en la historia humana,*¹⁴⁶ pero también entendida la nacionalidad como *el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo.*¹⁴⁷ Díaz, en su discurso presidencial del periodo 1900-1904, dijo:

¹⁴⁴ Sierra, Justo. *Evolución política del pueblo mexicano*, Prol. Alfonso Reyes, México, Porrúa, 1986; p. 271

¹⁴⁵ Tenorio Trillo, Mauricio. *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales. 1880-1930*, Trad. Germán Franco, México, Fondo de Cultura Económica, 1998; p. 10

¹⁴⁶ Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Trad. Jordi Beltrán, Barcelona, Editorial Crítica, 1991, p. 13

¹⁴⁷ Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*, Trad. Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1993; p. 19

La experiencia ha demostrado de un modo evidente, que en las agrupaciones humanas en las que no hay comunidad de interés, de sentimientos y de deseos, no existe una nación en el estricto sentido de la palabra, y las unidades que conforman esos grupos, ajenas las unas a las otras, generalmente, y aun antagónicas a veces, no constituyen una verdadera patria... Ante aquella situación, el único programa nacional y patriótico que mi gobierno se propuso llevar a término,... ha consistido en afianzar con la paz [dichos intereses comunes].¹⁴⁸

Hemos de hablar de dicho concepto pues, como se ha insinuado antes, los nacionalismos y las dictaduras nacieron de manera estricta en el siglo XIX; y por supuesto la figura del dictador (al menos en Latinoamérica) es un producto de la modernidad decimonónica. La enérgica herencia paternal y las experiencias bélicas habían hecho de Porfirio Díaz un hombre con temple de acero. A tal punto, es importante resaltar su personalidad para entender que entre otros factores, esta fuera causa y efecto para su lograda ascensión hacia la presidencia de México. Andrés Molina Enríquez –considerado el último de los positivistas mexicanos –nos da una estampa sobre la cuestión.

El hombre nuevo tenía que estar colocado sobre todos los partidos militares, de no ser así, no podía dominarlos a todos. Para dominar a todos los partidos, tenía que adquirir sus prestigios fuera de ellos. Aquí encontramos ya la personalidad del señor general Díaz... De su personalidad militar, derivó su personalidad política, pero no en calidad de partidario que lucha por su partido, sino en calidad de patriota que defiende a su patria: su verdadera personalidad política no data de la Guerra de Tres Años, sino de la guerra contra la intervención y contra el imperio. Al hacer su personalidad militar y política, mostró la honradez, la actividad y la propiedad del buen administrador.¹⁴⁹

Y como buen administrador, lo que Díaz fraguó llegando a la presidencia fue antes que nada concentrar su poder en una maquinaria política con un gabinete de allegados al que procuró imponerle su impronta. Así, al morir el siglo XIX...

... el porfirismo se muda Porfiriato [y al] siglo XX se llega con una camarilla y un protocaudillo... La camarilla: los “científicos” [que surgen hacia la

¹⁴⁸ Molina Enríquez, Andrés. *Con la Revolución auestas*, Estudio introductorio y selección, Agustín Basave Benítez, México, Fondo de Cultura Económica, 2001; p. 114

¹⁴⁹ *Idem.*, pp. 112-113

tercera reelección de Díaz], nuestros primeros tecnócratas; el protocaudillo: Bernardo Reyes, pacificador del Norte en la medida que Díaz lo había sido de todo el país.¹⁵⁰

Este tránsito de siglos, de gobiernos y de políticas –de Juárez a Díaz y del liberalismo al realismo - se vivió bajo el oleaje de la modernidad que rondaba por nuestro país y bajo la sombra amenazante del vecino del norte sobre una nación anhelante de paz. Fue entonces que Díaz comenzó una campaña de estabilización social en el país apoyado en militares de confianza de los que después prescindió; se había impuesto la gran tarea de restablecer el orden, para ello necesitaba un sistema de gobierno que le permitiera además justificar su lugar como dirigente del país. Como parte de esa centralización de su potencia dictatorial, Díaz muy pronto se adjudicó las atribuciones del Poder Judicial y Legislativo, determinó que sólo él elegiría a los gobiernos estatales y dio un significado de omnipotencia a la figura del Presidente y su Consejo a la manera del antiguo absolutismo. Lo mismo sucedió al apropiarse de la tarea del reacomodo del estado social bajo el lema de “orden y progreso” que hizo del progreso mismo un signo esperanzador que costaría muy caro a la nación: *tanta autoridad de paz se daba al progreso, que aquél estado de cosas se convirtió en una paz de régimen... exclusivo del Estado, de manera que lo pacífico daba la idea de que el país gemía bajo la férula de una ominosa dictadura.*¹⁵¹

La dictadura de Díaz dominó el último tercio del siglo XIX mexicano y lo hizo estructurada con cimientos circunstanciales históricos bien definidos. Con una sucinta síntesis, el historiador norteamericano Ralph Roeder anota los orígenes históricos de la dictadura porfirista en unas cuantas líneas que bien valen la pena transcribir aquí:

... la dictadura resultó del origen mismo de la nación, cuyo difícil desarrollo era la consecuencia natural de su breve historia, revolucionaria desde su cuna colonial. Partiendo de la década de la insurgencia, en su lucha por emanciparse de la madre patria (1810-1821); a través de los tres decenios de turbulencia interna que provocaron la invasión norteamericana y la amputación de más de la mitad del territorio nacional (1847-1848); hasta la crisis culminante de la guerra de Reforma y la ocupación francesa (1857-1867), la novel nación fue presa constante de guerras civiles y extranjeras,

¹⁵⁰ Curiel, *La Revuelta*. p. 151

¹⁵¹ Valadéz, José C. *Historia General de la Revolución Mexicana*, Tomo I, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1963; pp. 9-10, *Ils*

que dejaron empobrecidas, casi agotadas las fuerzas vivas del pueblo, cuando recuperó la independencia y se restableció la República en 1867. Las necesidades de la posguerra, apremiantes, improrrogables –paz, prosperidad, progreso, seguridad –clamaban por un caudillo providencial capaz de satisfacerlas, y nueve años más tarde se presentó el general Porfirio Díaz, al frente de un ejército victorioso que, apoderándose del gobierno, se dedicó a realizar la ambición nacional. En el transcurso de las tres décadas subsecuentes, entregado a la magna tarea de hacer patria, logró lenta y pacientemente, la transformación lenta y milagrosa del pueblo mexicano, ganando de hecho y de derecho su confianza y gratitud, y conquistando el reconocimiento y el crédito –financiero, político y moral – del mundo contemporáneo. El milagro era obra de una dictadura, sí, pero la dictadura inspirada en el patriotismo, apoyada por el pueblo y ejercida con autoridad paternal, era un recurso provisional que puso los cimientos de la democracia y dirigió la marcha del pueblo hasta los umbrales del gobierno libre; y lejos de ser un contrasentido político, la dictadura, progresista de Porfirio Díaz fue, en realidad, una fase orgánica del desarrollo revolucionario de la nación que surgió de etapas anteriores y que cedió, a su vez, ante las subsecuentes. Nacida de la guerra, creó la paz; nacida de la pobreza, promovió la prosperidad; nacida de la inestabilidad, produjo la seguridad; nacida del atraso, procreó el progreso; y siendo la conquista de tal evolución, la ambición innata de la nación desde su génesis, aquel largo periodo de transición, visto en perspectiva, seguía en la marcha de las generaciones, perfilándose retrospectivamente, como un eslabón imprescindible en el adelanto de un pueblo.¹⁵²

Es de destacar que en la mirada de Roeder la dictadura se asoma como un “recurso provisional” para consolidar el futuro democrático del país; por otra parte resulta un “milagro” el establecimiento del orden en las entrañas mismas de una República que se apresuró, convulsiva y agitada por las guerras, hacia su renacimiento.

Los años del agónico siglo XIX en que corrió su gobierno serían los de la “paz porfiriana”. Pero ¿a qué se hace referencia al hablar de esta “paz”? ¿a qué nivel se vivió este orden social y este progreso? Si nos atenemos a un cuadro exacto de impresiones –sin ánimo de desestimar los alcances verdaderos de la empresa de Díaz - encontraremos que esa “paz” estaba precisamente entrecomillada: era relativa. En el complejo ámbito de la vida humana, completa en todos los sentidos, estos sustantivos *paz-progreso*, eran engañosas artimañas de la propia modernidad y del propio programa positivista

¹⁵² Roeder, Ralph. *Hacia el México moderno: Porfirio Díaz*, Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1973; pp. 20-21

pues los alcances nunca llegaron a trastocar al edificio completo de la sociedad mexicana.

Sin embargo, podemos ver también que...

A lo largo del siglo XIX la tecnología derivada del conocimiento científico permitió grandes avances económicos tanto en la producción de materias primas y elaboración de manufacturas como en su distribución. Maquinaria agrícola, telares, ferrocarriles, barcos de vapor, electricidad,¹⁵³ telégrafo y teléfonos transformaron el paisaje del campo, las ciudades y los lugares de trabajo. Un nuevo mundo parecía surgir en tanto que otro desaparecía.¹⁵⁴

Hubo paz: si, en cuanto se puso en marcha el poder represor del Estado para destruir a los opositores de la dictadura y en un futuro muy próximo mantener “a raya” al pueblo, sobre todo a las “salvajes” comunidades indígenas del norte y sur del país. Hubo progreso: también, en cuanto se comenzó una política económica favorable a ciertas incumbencias extranjeras, más favorable aún para los intereses de los países capitalistas e imperialistas, que para el buen destino de la nación y sus soberanos. El Porfiriato se caracterizó por su política económica benéfica al capital extranjero con el cual el gobierno pretendía industrializar y modernizar al país para así capitalizarlo y capitalizarse ellos mismos, es decir: la burguesía mexicana monopólica y egoísta.

La afluencia de capital extranjero, y en particular norteamericano, trajo como resultado cierta animación de la vida económica... Sin embargo, estos “éxitos” del régimen de Díaz costaron demasiado caro: el Estado cayó en las redes de la esclavitud financiera y los extranjeros se convirtieron en dueños de casi todas las ramas importantes de la economía. Por otra parte, la tendencia a satisfacer los requerimientos de exportación deformaron el desarrollo de la economía mexicana... condujo a que el país dependiera de la importación de mercancías tan necesarias como maquinaria para industria, transporte, agricultura, etc. El proceso de formación del mercado interno marchó muy despacio debido a que el sistema ferroviario había sido construido tomando en cuenta los intereses del imperialismo norteamericano que concentraba bajo su poder el comercio.¹⁵⁵

¹⁵³ Uno de los símbolos por antonomasia de la modernidad.

¹⁵⁴ Mac Gregor, Josefina: “Hacia el fin del porfiriato”, en Varios autores. *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, Catálogo de Exposición, México, Centro editorial Versal, s. c., 2010; p. 39

¹⁵⁵ Rudenko, B. T.: “México en vísperas de la Revolución democrático-burguesa de 1910 – 1917”, en Alperovich, M. S., B. T. Rudenko, N. M. Lavrov. *La Revolución Mexicana. Cuatro estudios soviéticos*, Trad. Arnoldo Martínez Verdugo y Alejo Méndez García, Tomada de *Anales Científicos de Historia Moderna y Contemporánea*, Academia de Ciencias de la URSS, Instituto de Historia, Moscú, 1955, vol. I, México, Ediciones Los Insurgentes, S. A., 1960; p. 71

Hacia los últimos años de la dictadura (1906-1910), México era como un volcán activado por la cada vez mayor desigualdad socio-económica a punto de expeler el magma mortífero de la corrupción, la insatisfacción espiritual y el insalubre paternalismo gubernamental que enfermaba de sobremanera al pueblo nacional.

La exacerbación del malestar se volcó funesta sobre el campo y sus habitantes, las tierras que pertenecían por herencia a los campesinos comenzaron a ser arrancadas a sus dueños con sucias estratagemas legalizadas por don Porfirio, pues desde...

... los primeros años de la dictadura, Díaz publicó una serie de leyes y decretos agrarios que perseguían el objetivo de aumentar las posesiones territoriales de los grandes terratenientes (hacendados), de los terratenientes medios (rancheros) y de los extranjeros, a costa de la expropiación de los pequeños propietarios y de las tierras comunales. El saqueo a las tierras pertenecientes a las llamadas comunidades indígenas se inició durante la Reforma, pero las medidas agrarias de ese período dirigían su filo contra las propiedades agrarias de la Iglesia, y Juárez hacía esfuerzos para impedir el robo de las tierras propiedad de las comunidades indígenas, en tanto que las reformas agrarias de Díaz disponían principalmente la división de las tierras que pertenecían a estas comunidades.¹⁵⁶

Es posible encontrar los antecedentes del malestar social que llevaron finalmente al levantamiento en armas del pueblo mexicano –o al menos de los estratos marginados y explotados: obreros, campesinos, indígenas – quizá, en un principio, en el poco *interés del régimen* [que] *se limitó al fomento de la producción* [de la moneda por ejemplo, pero] *Jamás se preocupó por resolver el problema de la distribución del ingreso. Hubo progreso económico, pero no desarrollo económico que es diferente;*¹⁵⁷ y por supuesto en el problema agrario; aunado a las condiciones rurales en el ámbito laboral, los obreros de las ciudades no encontraban las condiciones de trabajo que les permitieran estar seguros¹⁵⁸ y

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 23

¹⁵⁷ Silva Herzog, Jesús. *Breve historia de la Revolución Mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista*, Segunda edición revisada, México, Fondo de Cultura Económica, 1972; pp. 59-60

¹⁵⁸ Y esta seguridad era casi nula en todo sentido, incluyendo el de la vida o la salud. En la exposición *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, apareció un óleo del pintor Alberto Garduño titulado *Accidente de trabajo*, en el que se puede ver a un obrero herido llevado por sus compañeros. Los accidentes en las fábricas eran lugares comunes por la falta de políticas e interés para asegurar el bienestar laboral de los trabajadores.

los campesinos eran, como los obreros también, sobre explotados y marginados al máximo.

El desorden y las agitaciones indígenas en el norte y sur del país fueron fuertes dolores de cabeza para la administración que echó mano de conspicuos militares para que se hicieran cargo de dicha pacificación.¹⁵⁹ Uno de aquellos personajes fue, sin duda, el general Bernardo Reyes, gobernador del estado de Nuevo León -padre del maestro, político y detractor del porfirismo Rodolfo Reyes quien fuera a su vez hermano de otro eminente Reyes: el benjamín Alfonso, futuro ciclópeo ateneísta-, fue quien pacificó el norte del país.

Pero el gobierno dictatorial no sólo se tuvo que preocupar y ocupar del interior, pues existía (y aun existe) la amenaza de la Doctrina Monroe entendida en su sentencia como “América para los Norteamericanos”. La célebre frase tradicionalmente atribuida al general Díaz (sin embargo escrita por Nemesio García Naranjo): “Pobre México, tan alejado de Dios y tan cerca de los Estados Unidos”, son palabras nada desatinadas para la más pura realidad en cuanto a la actitud agresiva y expansionista del país imperialista.

Después de tener asegurada la penetración económica, se agregó un nuevo factor, como lo dice el discurso que pronunció el presidente Theodore Roosevelt ante el Senado, el 6 de diciembre de 1904: “Si un Estado americano se muestra incapaz de garantizar la justicia a los extranjeros, si comete o permite que se cometan actos perjudiciales a los derechos y a los intereses de los ciudadanos de la Unión, los Estados Unidos están facultados para asumir un papel de policía interna.”¹⁶⁰

La política norteamericana puso en alerta a Porfirio Díaz y a los “Científicos”, no obstante, las puertas de México quedaron abiertas en su totalidad al capital extranjero; pronto, los intereses estadounidenses chocarían con los británicos sobre la realidad de nuestro país próspero en recursos naturales como el petróleo y los minerales. Respecto a Francia, fue en 1880 que se reactivaron las relaciones comerciales y diplomáticas escindidas anteriormente. Ingleses y

¹⁵⁹ Ramón Corral, gobernador de Sonora, vicepresidente de México en 1904, combatió a los yaquis, quienes no murieron eran subastados para trabajar en las plantaciones yucatecas donde perecieron finalmente. Victoriano Huerta, general sanguinario allegado a Díaz y más tarde perpetrador de la Decena Trágica, los combatió ferozmente.

¹⁶⁰ Py, Pierre. *Francia y la Revolución Mexicana 1910-1920, o la desaparición de una potencia mediana*, Trad. Ismael Pizarro Suárez y Mercedes Pizarro Suárez, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Fondo de Cultura Económica, 1991; pp. 16-17.

estadounidenses se disputaban por el monopolio de las empresas minera, textil, petrolera y principalmente ferrocarrilera. México y sus caudales quedaron al asole de los países imperialistas, al capital extranjero se le había prometido un país pacificado, próspero y sofisticado,¹⁶¹ pero lo más importante era que dicha promesa acarrearba la extracción de riquezas naturales y la generación exorbitante de dinero para engordar los bolsillos de los empresarios todopoderosos. Lo anterior se hizo en detrimento del pueblo mexicano, sobre todo del mundo rural cuya situación agraria había sido olvidada en la gaveta del tiempo. Por ello el grito revolucionario futuro.

En realidad no sólo México sino Hispanoamérica también, se habían convertido en bocado succulento para los “hartos” del poder monetario.

La inversión de la industria, el transporte, la tierra, en cualquiera de los países de América Latina, era considerada por los capitalistas extranjeros el modo más lucrativo y seguro de colocar sus capitales. Al mismo tiempo, constituía el medio más eficaz de sujeción económica y política de los países atrasados.¹⁶²

Tenemos entonces que al cierre de la centuria decimonónica existía una pugna capitalista entre ingleses y estadounidenses por acaparar, en nuestro país, una de las industrias más emblemáticas de la modernidad: la ferroviaria. Pero también el capital norteamericano, a partir de la década de los ochenta, comenzó a detentar la hegemonía de la industria metalúrgica en México (minas con producción de plata, oro, cobre y cinc). Las empresas mineras de Estados Unidos quedaron exentas del pago de impuestos e incluso podían introducir al país maquinaria sin que se les cobrara un solo peso. Otra de las grandes empresas que comenzó a florecer en la época fue la petrolera a partir de 1905. Los abogados mexicanos Del Río y Joaquín D. Casasús (ambos “Científicos”) apoyaron a Edward Doheney, el llamado “rey del petróleo mexicano” quien fuera fundador de la *Mexican Petroleum Company*.

Por otra parte, los estados norteros y de la costa del Pacífico: Chihuahua, Sonora, Coahuila, y Sinaloa vivieron un esplendor minero; en los yacimientos de cobre de Cananea (Sonora) cuya propiedad era detentada por el coronel

¹⁶¹ Aunque esta “sofisticación” requería de una mimesis del mundo occidental.

¹⁶² Rudenko, *Op. cit.*, p. 11

Green, estallaron en huelga en 1906 los trabajadores de esa región debido a las malas condiciones de trabajo y a la sobre explotación. Los hermanos Salomón y William Guggenheim eran los monopolizadores de la minería mexicana desde 1888. De hecho los primeros brillos revolucionarios mas famosos se dieron en este año con dicha huelga a la que se sumó la de los hilanderos de Río Blanco en el estado de Veracruz.

Otros eventos relevantes acontecieron en 1906, y me parece importante subrayarlos aquí para contextualizar el ambiente político, ideológico y cultural en el que se dio el arranque de uno de los proyectos, en el tenor de la cultura nacional, que preludieron la conformación, primero de la Sociedad de Conferencias y luego del Ateneo de la Juventud: la revista *Savia Moderna*.

- 1º de julio, Programa y Manifiesto a la Nación de la Junta Organizadora del Partido Liberal, firmado en San Luis Missouri (EUA) por Enrique y Ricardo Flores Magón, Antonio I. Villarreal, Juan Sarabia, Manuel Sarabia, Librado Rivera y Rosalío Bustamante. Los preceptos del documento sirvieron para prender la mecha a las huelgas de Cananea y Río Blanco del 1º de julio de 1906 y 7 de enero de 1907 respectivamente.
- El 7 de enero, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, futuro líder y maestro del Ateneo, llegó al puerto de Veracruz con sólo 23 años de edad en su haber.
- 31 de marzo, el abogado Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón fundaron la revista literaria y artística *Savia Moderna*, antesala del Ateneo de la Juventud.
- El 7 de mayo se realizó una Exposición de Pintura y Escultura mexicana en los locales de la revista.
- En marzo 27 murió el pintor simbolista francés Eugène Anatole Carrière, quien fuera tema de conferencia dictada por Alfonso Cravioto el miércoles 29 de mayo de 1907 celebrada por la Sociedad de Conferencias y Conciertos.
- Murió el poeta mexicano modernista Manuel José Othón.
- Se publicó *En el camino*, único poemario conocido del ateneísta Ricardo Gómez Robelo.

- En un contexto internacional, en los días 6, 7 y 8 de abril se presentaron obras de arte mexicanas en París.
- Regresó a México el pintor Leandro Izaguirre,¹⁶³ uno de los maestros de la Escuela Nacional de Bellas Artes.
- El último positivista, Andrés Molina Enríquez, asentó un determinismo antropológico: “los aspectos históricos se nutren por tres cosas: medio físico, razas y momento histórico”.
- Otro positivista, Ricardo García Granados realizó un estudio histórico-sociológico de la Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma interpretando en estas el triunfo de la clase media y la derrota del dogma eclesiástico.
- A pesar de la política de tolerancia de Díaz, los problemas entre el clero y el gobierno persistían: la prensa oficial acusaba a la Iglesia de haber creado un partido socialista para difundir la propiedad individual, a la vez que apoyaba la rebeldía del sustrato obrero y criticaba el contrato laboral.
- En cuestión de educación se inauguró un ciclo de conferencias para dar orientación vocacional a la juventud estudiantil.
- 1906-1907, año fiscal en el que se acuñó el mayor número de monedas en el país.
- El periódico *El Imparcial* describió el problema obrero como “quizás el más difícil y trascendental de nuestra época”; Díaz pidió al escritor y poeta Rafael de Zayas Enríquez que preparara un informe confidencial sobre el asunto.

El problema social que se avecinaba desde ese año de 1906 era indudable. De la ciudad al campo y del campo a la ciudad, el sentimiento de malestar comenzó a hervir en la vida mexicana. Las clases medias cultivadas y la población rural, aunque desestimadas por ambas partes cada una de ellas, comenzaron a sentir una incomodidad vital que tenía que explotar algún día.

¹⁶³ También se exhibieron obras de Izaguirre en la exposición de 2010 sobre el Ateneo.

Evidente se hace la antorcha que encendió la mecha de la conflagración civil al entender el proceso por el cual atravesó el pueblo mexicano, pudiéndose ver, entonces, que el...

... estallido de la Revolución mexicana fue el resultado de varios factores: la específica conformación sociohistórica del país [una población en su mayoría rural]; la crisis generalizada del Estado porfiriano; el fracaso de una solución pacífica a la sucesión de 1910; las aspiraciones de las clases medias y populares, contrarias al régimen oligárquico, y el complejo contexto internacional de aquellos días.¹⁶⁴

La crisis agraria que vino depuse de 1907 –sobre todo en Morelos –, la disminución salarial, el incremento de la dependencia del capital extranjero que hacía blanco fácil a la economía nacional de las extranjeras; la dura situación social de exclusión de los indígenas y las capas bajas de la población citadina y rural; las inquietudes culturales y de divertimento no satisfechas; el desempleo, la carencia de instrucción pública para la mayor parte de los mexicanos; la falta de ejercicio democrático para atender la sucesión, en fin la maquinaria estatal y su dominio total del poder, favorecieron a que...

El sistema político correspondiente al periodo de auge económico [descansara] en una auténtica despoltización de los habitantes del país. Fueron años definidos, ilustrativamente, con el lema de “poca política y mucha administración”.¹⁶⁵

Además la mano de hierro de Díaz y su gabinete para perpetuar su poder y prerrogativas alineando con violencia los desórdenes sociales, así como las cada vez peores condiciones laborales de la clase trabajadora, hicieron que la tapa de los vapores del enardecimiento de la población explotase hacia finales de la primera década del siglo XX. Por ello fue que...

La Revolución vino a poner en crisis la “perfecta armonía” a la que supuestamente habría llegado un país en pleno desarrollo. El camino elegido hacia el progreso era falso, y así lo probaban la miseria extrema

¹⁶⁴ Garcíadiego, Javier (Estudio introductorio, selección y notas). *La Revolución Mexicana. Crónicas, Documentos, Planes y Testimonios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México – Coordinación de Humanidades, 2003; p. XIII

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. XVII

del pueblo y la crisis de valores de una superestructura cultura que no se ajustaba a la realidad que regía.¹⁶⁶

El Porfiriato atravesó por crisis multimodal: económica, social, política, agraria, diplomática, cultural, de valores y espiritual, por supuesto la democrática con la sucesión presidencial de 1910 que fue un aspecto importante para el estallido revolucionario. Con ésta vino la detracción de los grupos opositores al régimen: reyistas, magonistas, partido liberalistas, arriaguistas, maderistas antirreeleccionistas, y en general de la parte lastimada del pueblo mexicano quienes decidieron, siguiendo a las cabezas de la oposición, levantarse a luchar por el cambio. El Plan de San Luis Potosí redactado por Madero y algunos allegados a él, estipulaba, entre otras cosas lo siguiente:

El gobierno actual, aunque tiene por origen la violencia y el fraude, desde el momento que ha sido tolerado por el pueblo, puede tener para las naciones extranjeras ciertos títulos de legalidad hasta el 30 del mes entrante en que expiran sus poderes [el punto séptimo consignó lo que sigue] El día 20 de noviembre [1910], desde las seis de la tarde en adelante, todos los ciudadanos de la república tomarán las armas para arrojar del poder a las autoridades que actualmente gobiernan.¹⁶⁷

Unos seis meses después (finales de mayo de 1911) se firmaron los Tratados de Ciudad Juárez, documento que asentó la renuncia¹⁶⁸ y derrota de don Porfirio Díaz - quien fue a terminar sus días en París -; lo que significó el final de una etapa de más de tres décadas en el poder del dictador y el principio de una década de guerra y de transformaciones en nuestro país que estructurarían lentamente la cara del México actual. Así,

La Revolución, en su fase inicial, triunfó en pocos meses, (noviembre de 1910 a mayo de 1911), pero el gobierno que de ella emanó duró poco: fue derribado por la reacción conservadora (febrero de 1913); la guerra civil persiste... durante cinco años. Termina en 1917, salvo que uno que otro brote posterior, a veces muy grave. Mientras tanto, a la reclamación de la "clase media" se había sumado la defensa del proletariado: la Revolución

¹⁶⁶ Sánchez Quintanar, *Op. cit.*, p. 11

¹⁶⁷ Garcíadiego, *Op. cit.*, pp. 100 y 102.

¹⁶⁸ Este punto fue medular para que los cabecillas militares apostados en el norte del país accedieran a las negociaciones para evitar la guerra, mismas que finalmente y por supuesto, no se lograron.

incorporó a sus programas principios de origen socialista. Las reclamaciones del trabajador campesino habían hallado voz en la rebelión de Emiliano Zapata, desde 1910... Y... una constitución, promulgada al fin el 5 de febrero de 1917...¹⁶⁹

El progreso y la modernización de un gran país de naturaleza rural había sido un sueño que se transformó en sangrienta pesadilla. La agricultura que representa la más primitiva forma de subsistencia humana no fue tocada para nada en las políticas públicas de Díaz. Factor negativo para avanzar en el asunto: pocos hacendados detentores de obscenas áreas como propiedades privadas, monopólicas; lujo, comodidades modernas, dinero en abundancia en una minoría además represora. Posiblemente una de las imágenes más conocidas al hablar coloquialmente de la etapa revolucionaria en México, y que proyecta además esa situación de desigualdad social –tratándose de clases sociales marginadas –sea la finca o hacienda de la clase rural adinerada.

Una descripción física bastante clara nos la da Silva Herzog.

El casco de la gran hacienda... el centro de la propiedad rústica, estaba rodeado por altos y sólidos muros protectores. Esto en cuanto a las viejas fincas coloniales... Las nuevas grandes haciendas, organizadas al amparo de la paz porfiriana, ya no necesitaron de esos altos muros... El casco de la finca se componía de la gran casona del propietario, la casa del administrador, la casa o casas de los empleados, las oficinas o el escritorio como generalmente se llamaba, la tienda de raya, la iglesia y la cárcel. Además, las trojes¹⁷⁰, los establos y la huerta. En la casona del propietario se podía disfrutar de todas o casi todas las comodidades de la vida moderna: luz eléctrica, baños de agua tibia, salón de billar, salas espaciosas, el enorme comedor y numerosas recámaras; todo amueblado con lujo, a veces con demasiado lujo y mal gusto... La tienda de raya desempeñaba un papel importantísimo en aquella organización... En la tienda de raya se llevaba al peón cuenta minuciosa de sus deudas, las cuales pasaban de padre a hijos y jamás podían extinguirse...¹⁷¹

La paz se hizo, pero la justicia social se escapó por la puerta grande y no volvió más que en forma de Revolución con la que el pesar de los males que fatigaron el alma del México del Porfiriato, con su profundidad yaciente en el pueblo y sus raíces, arremetió.

¹⁶⁹ Henríquez Ureña, *Op cit.*, p. 346

¹⁷⁰ Especie de almacenes con divisiones de ladrillo para cereales, frutos, etc.

¹⁷¹ Silva Herzog, *Op. cit.*, pp. 41-42

Aquél fue el ambiente en el que el “conservadurismo” de los poderosos se tambaleó por el estruendo trashumante del cambio. Fue el suelo histórico en el que la joven intelectualidad de entre siglos glorificó su caminar en la historia cultural- titánica- de nuestro país. Fue el aire enrarecido que los ateneístas respiraron y que junto a la conflagración social, desde su avanzada intelectual con espíritu de cambio, ayudaron a transformar la cultura y el pensamiento de “algunos” en una nación en vísperas de la Contemporaneidad.

3.1.6 La Escuela Nacional Preparatoria: crisol de la juventud del Ateneo.

... el hombre es capaz de regenerarse si se acostumbra al trabajo, si tiene fuerza de voluntad, si la educación... viene a modificar la dirección torcida de una existencia confiada al azar.

(Julio Jiménez Rueda)

La historia de la educación en nuestro país está estrechamente ligada a la situación política, económica, social e ideológica. Además siendo México un mosaico de realidades socio-culturales, geográficas y étnicas, y teniendo una extensión territorial enorme que para la época que estudiamos se hacía aun más grande por la falta de comunicaciones, los programas educativos “nacionales” eran algo que todavía no podían ponerse en función de manera total. Sin embargo, cuando Díaz tomó la dirección del gobierno y del destino de México, la modernidad trajo el empequeñecimiento del territorio a través del adelanto de la técnica, la industrialización y el orden bajo la dictadura; pero también dispuso una atmósfera de inmovilidad espiritual y una impostura educativa bajo el lema del “Orden y Progreso”, dejando de lado un proyecto eficaz que disminuyera al menos el analfabetismo y removiera la inopia en la que vivía el pueblo de México. A tal punto,

... nuestro magno problema, [ha sido] hacer entrar en la civilización, por especiales métodos pedagógicos, a... millones de semiadaptados y de retrasados que viven junto a nosotros en asombro perpetuo y agitándose oscuramente en una basta tiniebla de ignorancia y de fanatismo.¹⁷²

Ignorancia y fanatismo que debía de ser combatido con la enseñanza laica, gratuita y obligatoria. A finales de 1867, el 2 de diciembre, se estableció el reglamento oficial que regularía la instrucción pública en México a cargo de Gabino Barreda.¹⁷³

La espada de la Reforma no había penetrado la educación colonial. La alianza Juárez-Barreda liquida el pasado escolástico, “azote de la enseñanza de segundo grado”. Barreda limpia el campo y lo siembra con hechos explicables. Sobre esa base erigió una filosofía a la que no hay por qué no llamar por su nombre: positivista. “Lo positivo, lo real, lo que no está expuesto a negaciones, eso es lo que informó la filosofía de la Preparatoria”.¹⁷⁴

Primero, la administración juarista no logró ver los resultados reales de los ideales de educación popular y de sanidad del Estado; después *el régimen de Díaz trajo una novedad brusca y desconcertante: quitó el fardo del problema de sobre las espaldas criollas y lo hizo descansar sobre causas de orden económico; trasladó lo espiritual a lo material.*¹⁷⁵

Hacia la segunda mitad del siglo XIX ocurrió un acontecimiento relevante – ya antes mencionado- en nuestro país: el lunes 3 de febrero de 1868 quedó inaugurada la Escuela Nacional Preparatoria de la ciudad de México, sede San Ildefonso.

Así refiere Vasconcelos la novedad que significó la empresa barrediana, porque fue él, *don Gabino Barreda* [quien] *implantó entre nosotros los fundamentos*

¹⁷² Carballo, Emmanuel. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991; p. 25

¹⁷³ En su artículo 6° se habla de la necesidad de crear una escuela preparatoria. En el programa educativo que Justo Sierra habría de proponer materializar, se consideraba no sólo la educación preparatoria, sino la primaria y secundaria, precisamente con el fin de erradicar el analfabetismo.

¹⁷⁴ Curiel, *Op. cit.*, p. 202. La última frase entre comillas son líneas de las *Prosas* de Justo Sierra citado por Curiel.

¹⁷⁵ Guzmán, Martín Luis. *Notas sobre México y los Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997; pp. 29-30

*de un sistema de pensar distinto del que había prevalecido en los siglos de dominación española y de catolicismo.*¹⁷⁶

A través del positivismo implantado en el mexicano por medio de la enseñanza preparatoria, se pretendía arrancar la vieja estructura del hombre colonial para así, desde su más espesa profundidad, emanar al nuevo hombre de la modernidad.

Continuando con las reformas educativas, en 1886 don Justo Sierra ordenó se cambiaran los programas de instrucción pública; el mecanismo pedagógico positivista de la ENP buscó adaptar al contexto mexicano, un proyecto de educación que generara ciudadanos útiles a la nación y a sus semejantes. No todo parecía marchar bien para la Escuela, pues a finales de la dictadura porfirista, la institución sufrió rechazos y loas según las facciones (conservadores miembros del clero y por los propios liberales).

Pero vayamos más despacio con el ánimo de definir los aspectos que dieron origen a los primeros encuentros estudiantiles alrededor de los años 1903 y 1904 en aquella institución.

Fue en el lapso de esos años que se organizaron “tertulias literarias” en las que participaron alumnos y maestros – entre ellos Luis G. Urbina (1864-1934), Amado Nervo (1870-1919) y Jesús Urueta (1868-1920)- de la escuela; las reuniones se llevaron a cabo en el salón conocido como el “Generalito”.

Tradicionalmente se ha dado el nombre de “El Generalito”, al gran salón abovedado, situado en el lado norte del patio grande de la Preparatoria, [de] la calle de San Ildefonso... Ese salón fue el aula general del Colegio de San Ildefonso; parece que, desde muy viejos tiempos se le dio aquel nombre... para distinguirlo, jerárquicamente en cierto modo, del Aula General que la Real Universidad quería tener como única... En los muros [hay o había] algunas pinturas [como] los murales que [hicieron] en diversas partes del edificio... entre 1922 y 1930... José Clemente Orozco, Diego Rivera, Fernando Leal, Juan [Jean] Charlot, Fermín Revueltas, Rafael Alva de la Canal [*sic*, debía ser Ramón no Rafael] y hasta un fragmento, inconcluso, por David Alfaro Siqueiros.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Vasconcelos, José: “Don Gabino Barrera y las ideas contemporáneas”, en Caso, Antonio, Reyes, Alfonso, Vasconcelos, José, *et al. Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Prólogo Juan Hernández Luna, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 96-97.

¹⁷⁷ Rojas Garcidueñas, *Op. cit.*, pp. 35-36

En estos años ocurrieron al a par algunos hechos importantes- internacionales y nacionales-, culturales, políticos, sociales y artísticos, que tienen que ver con la generación del Ateneo de la Juventud y su contexto histórico, por ello paso a enlistarlos.

1903

- Murió el filósofo y naturalista Herbert Spencer (n. 1820), de cuya visión orgánica evolucionista del mundo se nutrieron los positivistas mexicanos.
- Terminó la primera época de la *Revista Moderna*, fundada en 1898.
- Se publicó la obra *Preludio*, del poeta modernista Enrique González Martínez, uno de los “hermanos mayores” del Ateneo.
- El 14 de abril fueron encerrados en la cárcel de Belén los hermanos Flores Magón, junto con Juan Saravia y Alfonso Cravioto por opositores del régimen porfirista.
- El 22 de marzo se reunió en el teatro Renacimiento la Unión Liberal, organismo de esta ala política- liberales- que pretendió ser contrincante del mismo Díaz como grupo político autónomo; a las reuniones acudían personajes como Trinidad García, Rosendo Pineda, Joaquín D. Casasús, Pablo y Miguel Macedo, Sebastián Camacho, Gabriel Mancera y Enrique C. Creel (todos políticos); Amado Nervo, Luis G. Urbina, Victoriano Salado Álvarez, Juan Sánchez Azcona, Carlos Díaz Dufoo, Jorge Vera Estañol y Porfirio Parra (poetas, escritores e intelectuales).
- El futuro poeta, crítico, pintor y miembro ateneísta correspondiente, Ángel Zárraga, a la edad de 17 años, concluyó sus estudios preparatorios.
- Se reunió el Congreso Católico celebrado en Puebla a favor de las comunidades rurales donde se atacarían los problemas de alcoholismo, el trabajo dominical y se hablaría sobre la creación de escuelas para campesinos sostenidas por los hacendados, lo que significó un gran intento del clero por resolver problemas sociales de la población rural.

- Entre 1903-1905 el gobierno desarrolló –al frente estaba José Yves Limantour- una reforma monetaria donde se adoptó el patrón oro.
- En enero se fundó el periódico *Excelsior* donde llegó a redactar, entre otros, Alfonso Cravioto.

1904

- Los hermanos Pedro y Max Henríquez Ureña se instalaron en Cuba después de salir de su país natal, República Dominicana, al cambiar de gobierno; en La Habana Max fundó la revista *Cuba Literaria* en la que Pedro se dio a conocer como crítico cultural.
- En el diario mexicano *El Imparcial* del 4 de agosto, un cronista narró el asombro del “otro público educado” en la élite culta al ver el estreno de *Coppelia* de Leo Delibes, un ballet con música francesa.
- Ángel Zárraga, entre viajes, logró una exposición de su obra en México para luego regresar a Europa.
- El pintor tapatío Rafael Ponce de León realizó sus cuadros *La Fuente* y *Mi padre*; por su parte Diego Rivera quien fue compañero de Ponce de León en la Escuela Nacional de Bellas Artes, hizo el *Retrato de José Pomar* y *Retrato de Rafael Escontía*, obras que se presume fueron expuestas en la exposición de 1906 realizada en las instalaciones de la revista *Savia Moderna*.
- Octubre, la revista *Arte y Letras* publicó un carbón del pintor Saturnino Herrán.
- Establecimiento de la vicepresidencia como institución permanente; el científico Ramón Corral ocupó la nueva dependencia gubernamental.
- Porfirio Díaz creó una comisión encargada de estudiar la inmigración de chinos a México cuyo número fue en aumento.
- Se realizaron elecciones municipales en San Pedro, Coahuila, donde comenzó la vida política del joven Francisco Ignacio Madero.

Estos acontecimientos nos sirven de marco referencial para contextualizar algo de aquellos años (1903-1904) en los que la juventud estudiantil preparatoriana comenzó a dar signos de vida intelectual y de desafío a la impostura positivista.

En las conferencias del “Generalito” se comenzó a dar gran importancia a uno de los estudios desestimados del positivismo que después retomará el Ateneo: el mundo clásico grecolatino; las lecturas realizadas por los poetas antes mencionados, sobre todo Luis G. Urbina y Jesús Urueta quien, desde 1902 *emprende en el salón Generalito de la Escuela Nacional Preparatoria un exitosísimo ciclo de conferencias sobre temas griegos...*¹⁷⁸ Ellos descubrirán para los estudiantes las lecturas de *La Iliada* y otras obras de los antiguos escritores griegos, agitándose así los primeros aires de reacción contra la “inamovible” enseñanza oficialista positivista, cuyo discurso había mandado al ostracismo a las humanidades, la filosofía y las literaturas.

En la Escuela Nacional Preparatoria se impartían clases enfocadas a las ciencias y el saber inmediato y palpable, matemático y físico; pero las humanidades (literatura, historia, filosofía; el latín y el griego) iban en franca decadencia y relegadas al olvido. En *Pasado Inmediato*, el joven Alfonso Reyes, una de las plumas más eminentes del Ateneo, escribió:

Ayuna de humanidades, la juventud... La imitación europea parecía más elegante que la investigación de las realidades más cercanas... descomposición cultural... un cisma entre lo teórico y lo práctico. La teoría era la mentira, la falsedad, y pertenecía a la era metafísica, si es que no a la teológica. La práctica era la realidad, la verdadera verdad... una reacción contra la cultura, de un amor a la más baja ignorancia... Cuando la sociedad pierde su confianza en la cultura, retrocede hacia la barbarie con la velocidad de la luz.¹⁷⁹

Algunos de los ilustres maestros de la Escuela Nacional Preparatoria fueron: Francisco Díaz Covarrubias, Manuel Fernández Leal, Francisco Bulnes, Eduardo Garay –matemáticos positivistas -; Ladislao de la Pascua, maestro de física; Leopoldo Río de la Loza que impartía química; Alfonso Herrera daba

¹⁷⁸ Curiel, *Op. cit.*, p. 62

¹⁷⁹ Reyes citado por Rojas Garcidueñas, *Op. cit.*, p. 34

historia natural y en sus principios el Dr. Gabino Barreda que enseñaba lógica, y por supuesto Justo Sierra que impartí la clase de historia.

La creación de un instituto que sirviera de guía para formar el sustento pensante y práctico del país debía ser la materialización de los anhelos patrios colectivos; por eso la erección de la ENP sería, según los positivistas,...

... la piedra angular de la instrucción científica y literaria del país; el crisol donde se fundieran los espíritus contradictorios en una época de anarquía social; el centro educativo más idóneo para formar futuros profesionistas con un hondo sentido de responsabilidad ciudadana, útiles a la comunidad y a sí mismos... se pretendía que la Preparatoria, por medio del positivismo, forjara en el ánimo de los mexicanos un carácter práctico y realista; y no dogmático ni idealista.¹⁸⁰

En 1908 una fuerte crítica a la Escuela Nacional Preparatoria, a su sistema pedagógico y por ende a Barreda, su creador, vino a enardecer los ánimos estudiantiles.

No bien arranca 1908, Francisco Vázquez Gómez, médico eminente, amigo del Presidente de la República, activísimo miembro del Consejo Nacional de Educación, más adelante reyista y antirreeleccionista, publica el folleto intitulado *La enseñanza secundaria o preparatoria del Distrito Federal*. A sólo tres años de la creación del Ministerio de Instrucción Pública [1905], el doctor Vázquez Gómez recicla la crítica que la Iglesia Católica –batida en 1867 junto al impensado liberal Maximiliano –endilga al proyecto Barreda de educación preparatoria positivista aprobado por Benito Juárez, el restaurador de la República.¹⁸¹

Los periódicos *El Tiempo* (diario católico) y *El País* se manifestaron en contra de la positivista Escuela Nacional Preparatoria y de su director en turno, Porfirio Parra, haciéndose extensiva la animadversión a Justo Sierra por el apoyo que éste brindó a la institución; no obstante, algunos periódicos como *El Imparcial* y *El Popular* se manifestaron a favor de la Preparatoria.

La crítica se aprovechó para organizar un evento, el domingo 22 de marzo de 1908, que rindiera homenaje y tributo a Gabino Barreda y hacer una defensa de la Escuela Nacional Preparatoria, realizada feroz y consistentemente por parte de la comunidad estudiantil. Algunos de los jóvenes que salmodiaron a coro los eventos, serían un año más tarde nominales de oro

¹⁸⁰ Delgado González *op cit.*, p. 17

¹⁸¹ Curiel, *Op. cit.*, pp. 183-184

de la generación del Ateneo, surgidos de las mismas entrañas de la institución, ya que *esa generación... realiza sus estudios primero en la Escuela Nacional Preparatoria y, luego... la mayor parte... en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, entre los años de 1900 a 1910,... De las dos escuelas mencionadas la más formativa fue la primera...*¹⁸² Se hizo una manifestación pública que contempló una marcha en las calles y una velada trashumante con sedes diversas. A la Preparatoria, donde sobresalieron las intervenciones del arquitecto Jesús T. Acevedo, de Antonio Caso, José María Lozano - miembros de la junta organizadora para el evento-; asistieron también Alfonso Cravioto, Ricardo Gómez Robelo, Pedro Henríquez Ureña, Rafael López y Alfonso Teja Zabre; luego se marchó al Teatro Virginia Fábregas donde Rodolfo Reyes –hermano de Alfonso –y Diódoro Batalla esgrimieron un agudo sablazo contra los “Científicos” y el clero, es decir, contra la burguesía porfirista y el ala conservadora de la sociedad; Batalla arremetió en su discurso diciendo: *¿Acaso nosotros impedimos sus peregrinaciones y sus fiestas a la Guadalupana? ¡Tenéis a Juan Diego, dejadnos a Barreda!...*¹⁸³

Por su parte, en otro teatro, el Arbeu, Justo Sierra hizo un panegírico de Barreda en el que acometió contra los detractores de la institución educativa cuestionándolos por sus anatemas.

¿De qué crimen acusan a Barreda –se pregunta de pronto el orador [Sierra] –los sofistas de todas las tónicas? De haber “descoronado a Dios del Universo?” Falso. Barreda no negó una divinidad tras el cosmos; lo que negó es que este asunto fuera materia de la ciencia. Y, por ende, de la enseñanza, por lo menos de la enseñanza preparatoria, cuya materia únicamente puede ser lo “científicamente comprobado”.¹⁸⁴

Es de destacar que en el Arbeu participó en los decorados de la escenografía para el evento, el muy joven pintor Gonzalo Argüelles Bringas –artista miembro del Ateneo de la Juventud y hermano de Roberto, el poeta de *Savia Moderna*-; en este espacio se incluyó la música¹⁸⁵ ejecutada por la Orquesta del Conservatorio que dirigió el laureado Carlos J. Meneses. Notable fue que a

¹⁸² Rojas Garcidueñas, *Op. cit.*, pp. 24-25

¹⁸³ Curiel, *Op., cit*, pp. 195-196

¹⁸⁴ *Idem.*, p. 203

¹⁸⁵ Se interpretó, entre otras piezas orquestales, la *Marcha Húngara* de Héctor Berlioz.

pesar de las críticas acérrimas contra el régimen, Porfirio Díaz y José Yves Limantour, gran melómano se dice, asistieron al Arbeau. En esta sede habló también Antonio Caso sobre la importancia de la institución educativa; el epílogo del evento en este lugar fue coronado con el Himno Nacional; antes, el poeta Rafael López había hecho uso del escenario para recitar su poesía.

Es posible imaginarnos el ambiente en el que aconteció el encomio de Barreda y la Preparatoria, en el que la presencia del arte (poesía y música), la oratoria y las demandas públicas de la juventud, escuchadas por Sierra, fueron luz ya en 1908 de lo que se había venido gestando desde 1903 en el salón “Generalito”: el levantamiento revolucionario intelectual de la juventud.

Justo Sierra fue un personaje clave en esta historia, no sólo por su apertura y apoyo brindado a los aires de revancha juveniles, sino por el trabajo desempeñado desde las mismas entrañas del poder, es decir, fungiendo como Secretario de Instrucción Pública, creando instituciones educativas como la Escuela Nacional de Altos Estudios y restaurando en 1910 la nueva Universidad Nacional.

3.2 Justo Sierra y la juventud estudiantil.

“No vemos a Justo Sierra apoltronado harpocráticamente (sic) en el sillón arcaico del ministerio. No nos lo imaginamos con binóculos de empañados vidrios azules, en la volteriana ternilla, bostezando de fastidio, sobre las minutas llevadas a la firma... Vemos a un hombre vibrante cual una campana de oro, lírico cual una estrofa pindárica, cristalino cual una gema virginal... capaz de pensar mucho, de amar mucho, porque integran su ecuación personal... un gran talento, una gran cultura y un gran corazón. Creemos que su anhelado advenimiento a la política militante contemporánea es un risueño augurio para los artistas que han sido tan infamemente nulificados en nuestro país.”

(Ciro B. Ceballos)

3.2.1 Datos biográficos

Justo Sierra Méndez nació en Campeche el 26 de enero de 1848, ciudad donde realizó sus primeros estudios, continuándolos después en Mérida hasta la muerte de su padre ocurrida en enero de 1861. El deceso de su progenitor hizo que la familia emigrara a la capital mexicana donde ingresó como interno en el Liceo Franco Mexicano y más tarde al colegio de San Ildefonso, escuela en la que se reveló su vocación literaria;¹⁸⁶ en 1871 obtuvo su título como abogado.¹⁸⁷ De 1868 en adelante, junto al escritor romántico y político liberal, maestro también, Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), ocupó un lugar preferente en las veladas literarias, menesteres muy frecuentados en los círculos intelectuales decimonónicos. Participó en el diario *Monitor Republicano* y en la revista *El Renacimiento* en la que publicó su novela *El ángel del*

¹⁸⁶ Fue hacia 1868 que comenzó la producción literaria del maestro.

¹⁸⁷ Hay que recordar que la carrera de Jurisprudencia era la única forma en la época de tener contacto con las humanidades y las letras. Muchos o la mayoría de los personajes que se resaltan en este estudio fueron abogados de profesión, pero que no siempre la ejercían realmente.

porvenir. Sus preocupaciones por la historia, la sociología y la educación adquirieron mayor madurez y cumplimiento, como se evidencia en los artículos que escribe en *La Tribuna*, en el diario *La Libertad* y en *El Federalista*. Son famosos sus artículos sobre el programa político publicados en *La Libertad*, escritos que justificaron el régimen porfirista. Entre los puestos políticos que ocupó fueron el de Diputado al Congreso, Magistrado de la Suprema Corte de Justicia, Subsecretario de Instrucción Pública y el de Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de 1905 a 1911. Su enorme labor culminó con broche de oro hacia 1910 con la fundación de la Universidad Nacional. La obra escrita de Sierra es una de las más ricas y caudalosas de su tiempo: narraciones, poesías, discursos, doctrinas políticas y educativas así como una serie de ensayos críticos conforman el universo literario del educador quien recibió de Altamirano la herencia de los liberales reformistas y la confección de “Maestro” para las generaciones venideras. Formó grupo con los poetas modernistas de la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*; influyó en discípulos como Luis González Urbina, Luis González Obregón, Jesús Urueta y aún en los jóvenes del Ateneo de la Juventud quienes encontraron en Sierra el espíritu comprensivo que simpatizó con los ideales de renovación que ellos postularon. Insistimos en que la poesía, el teatro y la prosa literaria fueron ejercicios constantes durante toda su vida, por el hecho de haber sido en estas manifestaciones culturales, el campo de acción en el que retribuyó las necesidades de audiencia de poetas, músicos y pintores, así como de educación para la juventud mexicana en general. Su existencia concluyó en el Madrid de 1912.

3.2.2 Sierra y la política

Sierra, venido del seno político del ala liberal, viose separado del liberalismo anterior –de la época de la Reforma -al que criticó; positivista, cuyas consideraciones sobre esta doctrina filosófica son puestas sobre la reflexión de que esta era una cosmovisión rectora, organizadora y necesaria para fundar las bases de un México en evolución. Su sentido humanista al servicio del

quehacer historiográfico y poético, lo habría de mantener, más tarde, al margen de la cerrazón interpretativa de las leyes evolutivas que los “Científicos” habían dispuesto.

En los últimos parpadeos del siglo XIX, Sierra percibió que la dictadura del general Díaz ya no era lo que había esperaba y comenzó a cribar la realidad. Hacia 1893 otro inconforme, Francisco Bulnes, junto a Justo Sierra se volvieron opositores al grupo de los “Científicos”; ambos presentaron su propuesta para reformar la Constitución de 1857, pero Díaz y sus camaradas controlaban todos los órganos referentes a la administración del gobierno. Páginas arriba se dijo que Porfirio Díaz y sus allegados actuaron como agentes del capital extranjero, preferentemente norteamericano; por lo que algunos jefes estadounidenses (entre ellos los presidentes Theodor Roosevelt y Taft) tenían en muy buena estima al dictador, pues Díaz y su gente daban rienda suelta a la rapiña en nuestro país y facilitaban sus intereses expansionistas. Bulnes y Sierra comenzaron a incomodarse por dicha situación y empezaron a criticar al régimen. Dicha inconformidad fue materia periodística durante el Porfiriato, las publicaciones se permitían el lujo de satirizar el ambiente político;¹⁸⁸ sin embargo, el gobierno practicó *una política tolerante hacia las publicaciones periódicas independientes, mientras estas no se excedían en críticas, sobre todo referente a la vida privada de los funcionarios públicos.*¹⁸⁹

Por otra parte, Sierra vio que la loable empresa educadora que se había impuesto llevar a cabo debía estar acompañada, además, de otras acciones que apoyasen el ideal a seguir. Dichas acciones deberían enfocarse hacia la sanidad de la maquinaria política, a un “régimen higiénico”. Era necesario contar con una actitud de “sinceridad” y de “buena política” que se tradujera en el ejercicio de una “buena y abundante administración”.¹⁹⁰ Para ello se requería de gente “honrada y competente” que velara por el bienestar común. Otro aspecto que a él le parecía de inmediata urgencia y que se ha mencionado antes era la reforma a la Constitución de 1857 que había nacido del

¹⁸⁸ Ejemplo de ello lo encontramos en *El Hijo del Ahuizote*, de Daniel Cabrera, publicación pletórica de caricaturas que se mofaban del *status* político del momento.

¹⁸⁹ Valadéz, *Op. cit.*, p. 17

¹⁹⁰ Recordemos la famosa frase que se ventilaba en el gobierno: “Menos política y más administración”.

enmohecido “liberalismo verbal y utópico”;¹⁹¹ ya que era una Constitución anacrónica y contraria, de algún modo, al progreso real de la nación. Esto enmarca bien el discurso político que abrió Justo Sierra en aquellos años finiseculares. Respecto a esta higiene administrativa, don Justo dijo:

No hay secreto. Somos un pueblo muy corto, no tenemos vías de comunicación, apenas nos gusta trabajar, porque nuestro clima es nuestro enemigo [estas ideas de un determinismo geográfico y climático fueron apuntadas ya por algunos científicos y filósofos dieciochescos al referirse a América] y porque hemos pasado súbitamente de la inacción absoluta del régimen colonial a la actividad enfermiza de las revoluciones. Letargo primero, fiebre después, mañana muerte; éste no es un secreto para nadie, todos nos sentimos heridos de ese mal. Para curarlo no bastan específicos ni drogas, es indispensable un régimen higiénico.¹⁹²

Sin embargo, su fe y esperanza la depositó en una juventud bien nutrida y educada, salvada de la muerte por anquilosamiento espiritual y educativo. Es por ello que en la Preparatoria y su comunidad encontró el espacio que necesitaba para que sus ideales fluyeran y se materializaran en el magisterio al que, después de tomar las responsabilidades gubernamentales, extrañó:¹⁹³ *El incomparable Justo Sierra, el mejor y mayor de todos, se había retirado ya de la cátedra para consagrarse a la dirección de la enseñanza.*¹⁹⁴

3.2.3 Don Justo: guía de la juventud porfiriana y apoyo para las artes

Para efectos de esta mirada panorámica creemos que lo más relevante aquí, desde el punto de vista de la exposición de pintura mexicana realizada para conmemora al Ateneo de la Juventud, es lo que Sierra significó para la nación en términos de educación, cultura y apoyo a las artes.

¹⁹¹ Así llamaba Sierra al viejo liberalismo de la época de la Reforma.

¹⁹² Dumas, *Op. cit.*, Tomo Primero, p. 176

¹⁹³ En 1901 Justo Sierra regresó de Europa y en México recibió y aceptó el cargo de Subsecretario de Instrucción Pública; anteriormente había sido ministro de la Suprema Corte, acompañado como su secretario por el poeta Luis G. Urbina.

¹⁹⁴ Alfonso Reyes citado por Garcidueñas, *Op. cit.*, p. 33

No sólo los estudiante recibieron atención del maestro, pues cuando don Justo se encargó de la Subsecretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes y luego del Ministerio, los escritores modernistas que deambulaban buscando apoyo, lo encontraron en Sierra. Desde 1902, año en que hizo público su deseo de reformar el programa educativo, tuvo el deseo de que el arte se administrase desde las instancias gubernamentales. Con ello, músicos, artistas plásticos y escritores se vieron beneficiados. A partir de ese año la casa de Justo Sierra en Tacubaya fue receptáculo de poetas; entabló una franca amistad con Jesús E. Valenzuela, el fundador de *Revista Moderna*, y con sus allegados. El apoyo que el Ministro había de ofrecer fue tal que varios escritores de la época ocuparon cargos en la administración: Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Amado Nervo,¹⁹⁵ Efrén Rebolledo, Jesús Urueta, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Abel C. Salazar, Manuel de la Parra, Luis Castillo Ledón, etc.; después apoyaría de igual manera a los jóvenes intelectuales que darían vida al Ateneo.

Los grupos literarios colocados en las alturas –escribe Urbina -, desconectados de los bajos fondos, perfeccionaban día a día su producción y ensanchaban su cultura. Las clases medias, en particular, se refinaban en su gusto artístico e iban entrando en posesión cada vez más segura del conocimiento de la belleza. Una paz mecánica [el Porfiriato] permitía el desenvolvimiento cultural de los grupos privilegiados. Un ministro de Instrucción Pública [Justo Sierra]... había dado principio a un programa educativo de excelentes resultados en la preparación del ambiente escolar para difundirlo con lentitud, pero a la vez con seguridad, hacia los abismos de un medrosos y secular analfabetismo.¹⁹⁶

La política cultural de Justo Sierra fue de gran trascendencia en el México pre-revolucionario, pues habría de activar dispositivos administrativos que velaran por los intereses culturales, artísticos y educativos, para así montar a México en el vagón correcto de la locomotora llamada modernidad educativa y cultural.

¹⁹⁵ Nervo a su vez presentó al entonces joven pintor Roberto Montenegro, su primo, con el entonces subsecretario de Instrucción (1904) del que recibió gran apoyo. Este ejemplo en el que Sierra otorgó becas y dispuso puestos administrativos para intelectuales y artistas se repitió no en pocas ocasiones.

¹⁹⁶ Carballo, *Op. cit.*, p. 25

En el cumplimiento de su deber y como parte de sus tareas públicas, el Ministro procuraba estar siempre presente en los eventos públicos de importancia – recordemos 1908 y la defensa de la Escuela Nacional Preparatoria y de Barreda- y de llevar consigo a sus amigos, intelectuales que dieron marcha junto a él a la nacionalización de la cultura; y en algunas ocasiones fueron excelentes anfitriones de valores artísticos extranjeros.¹⁹⁷ En el ágora pública, Sierra participó con la juventud en sus efusiones, tomó parte en la famosa “protesta literaria” contra la otra *Revista Azul* de Manuel Caballero.¹⁹⁸ La revista se postuló en contra del modernismo literario, cosa contraria a la primera *Revista Azul* de Carlos Díaz Dufoo padre y Manuel Gutiérrez Nájera.

La neorevista azul se proponía una política literaria intransigente con un enemigo que ella misma se había decretado... El guante arrojado por Caballero, reportero de duelos, no lo recoge la Revista Moderna de México, blanco de su artillería, menos Jesús E. Valenzuela, José Juan Tablada o Amado Nervo. Quien lo recoge es el Salón Soto, iniciado por Luis Castillo Ledón. Dos son sus acciones: la publicación de una protesta... y una marcha pública...¹⁹⁹

Justo Sierra... *vio nacer a esta nueva generación, la alentó públicamente y quizá hasta ‘bendijo sus rebeldías’. Así lo hizo en 1907, cuando la juventud intelectual realizó una marcha y un mitin en defensa del ‘Arte Libro’²⁰⁰ y en contra de la reanimación de la Revista Azul.*²⁰¹

¹⁹⁷ Ejemplo de ello fue la velada del 27 de febrero de 1901 en honor de la actriz española María Guerreo quien visitó México; el homenaje se efectuó en el Conservatorio Nacional, a este acudieron (según reportes del periódico *El Imparcial*) Justo Sierra, Porfirio Díaz, Ezequiel A. Chávez –el otro maestro de protagónico papel - entre otros. Los poetas que se sumaron a acompañarlos fueron Balbino Dávalos, Luis G. Urbina, José Juan Tablada y Amado Nervo. En la música se oyeron varias piezas para piano y orquesta ejecutadas por la Orquesta del Conservatorio Nacional, interpretando entre otras obras la *Overtura Egmont* de Beethoven. Como esta famosa velada, citada en la historiografía sobre el Ateneo de la Juventud en repetidas ocasiones, existen otros ejemplos de los eventos culturales que se organizaban para dar la bienvenida a artistas y personalidades destacadas de la cultura mundial, en la que figuraron nuestros poetas y músicos.

¹⁹⁸ El 8 de abril de 1907 apareció publicada en *El Diario* (periódico con el que colaboraron Pedro y Max Henríquez Ureña) la “Protesta Literaria” contra Caballero y su *Revista Azul*. Dicha publicación representó para el Salón Soto un ultraje en contra del Duque Job. Para el 17 de abril se realizó una marcha callejera como parte de la protesta. El “Salón Soto” se refiere a la casa que cohabitaban los hermanos Henríquez Ureña y los hermanos Castillo Ledón, entre las calles de Soto y Calle 7 de la colonia Guerrero, en la que se realizaron reuniones literarias, de las que quizá la más famosa fue la vez que se reunieron a leer el *Banquete* de Platón.

¹⁹⁹ Curiel, *Op. cit.*, p. 109

²⁰⁰ Libro: punto importante a resaltar ya que los ateneístas girarían en torno a este “objeto” en el que vertieron sus acciones en ideas. Vasconcelos habría de comentar sus consideraciones

Don Justo tenía una concepción casi religiosa de la educación a la que le daba prioridad para salvaguardar a la nación y su población sumida, la mayoría, en la más severa pobreza y en la peor ignorancia.

Uno de los caminos para lograr el “milagro” sería a través de las Bellas Artes, es decir, implantar el gusto por la máxima expresión humana en la mayoría de la población. La música estaría muy presente en este ideal, sobre todo a partir de 1902 cuando dispuso una nueva programación de los estudios musicales para el Conservatorio Nacional.²⁰² Las modificaciones que Sierra hizo en ese año en los programas de educación artística en general, serían refrendados hacia 1905 cuando tomó el Ministerio Instrucción Pública y Bellas Artes.

Gran importancia cobró, dentro de los programas modernos de educación a través de las artes, el teatro popular.

La educación del pueblo a través de la formación del gusto estético, del culto a la belleza, es una concepción difundida por toda la América hispánica a principios de siglo: es uno de los fundamentos de esa enseñanza colectiva de la juventud latinoamericana que Rodó codificó en 1900 en su Ariel... otras ideas semejantes al arielismo ya habían sido expresadas por Justo Sierra antes de 1900. En cuanto a la creencia en la virtud educadora del teatro, en su papel como formado del gusto estético es muy moderna y muy antigua a la vez; pero la concepción específica del teatro popular, de un teatro para el pueblo, es por lo general uno de los pensamientos de la democracia moderna.²⁰³

Por otra parte, ¿cuál era el ambiente artístico, cultural y de divertimento que brindaba la capital del país al despuntar el siglo XX?

sobre los libros “que se leen sentados y los que nos hacen ponernos de pie”. Además, este “objeto” (el libro) fue de suma importancia y tuvo gran protagonismo –o debió tenerlo – en la exposición *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, pues los curadores dimos gran peso a las publicaciones librescas dispuestas museográficamente en vitrinas para dar una muy somera idea del universo de esta asociación contenida en ellas.

²⁰¹ Quintanilla, Susana: “Los muchachos ateneos. Genealogía y trayectoria del Ateneo de la Juventud”, en *Memorias de la Revolución en México*, 20/10, No.5, Otoño 2009, México, CONACULTA/INAH/, 2009, p.124

²⁰² El 11 de septiembre de ese año, Sierra y el melómano secretario de Hacienda José Ives Limantour, asistieron al Teatro del Conservatorio para escuchar del estreno en México de *La Virgen*, ópera de Jules Massenet que dirigió el destacado director Carlos Meneses e interpretada por la orquesta del Conservatorio Nacional de Música. La obra se presentó posteriormente en el Teatro Arbeu con la presencia de Porfirio Díaz, José Ives Limantour, Leandro Fernández, Bernardo Reyes y Justo Sierra, y como invitado especial el embajador francés Camille Blondel.

²⁰³ Dumas, *Op. cit.*, Tomo Segundo, p. 103

En la ciudad existían algunos teatros: el Principal, el Arbeu, el Hidalgo, el Virginia Fábregas (antiguo Renacimiento); en dichos espacios continuábase representando la tradición del teatro lírico (opereta, zarzuela y gran ópera).

Las atracciones eran muchas y variadas: ópera, zarzuela, y drama en los teatros... Los fines de semana había serenatas, corridas de toros (la diversión más atractiva para los varones), ascensiones en los globos aerostáticos de Cantoya, funciones de circo, peleas boxísticas y lucha libre. Las librerías estaban abiertas todos los días. Además de ofrecer las últimas novedades, eran el sitio de encuentro y lucimiento de las vanidades intelectuales.²⁰⁴

La compañía teatral de María Guerrero y Fernando Díaz Mendoza ofrecía obras de Lope de Vega entre otros dramaturgos. La famosa obra *Casa de Muñecas* de Ibsen fue traída por Teresa Mariani; es importante resaltar que Ibsen era poco conocido en México (autor que los ateneístas leerían con gran atención);²⁰⁵ lo mismo ocurría con las obras del italiano D'Annunzio.²⁰⁶ En 1904 la introducción novedosa del ballet fue coronada por la presentación de la bellísima obra *Coppelia*, del compositor francés Leo Delibes.²⁰⁷ La gran música europea (sobre todo la instrumental) había encontrado un rezago en el gusto mexicano. La música instrumental conocida para entonces era reservada sólo para el teatro lírico que se había anquilosado en el gusto común. Destacan los compositores (pianistas y creadores de música para tal instrumento

²⁰⁴ Quintanilla, Susana. <<NOSOTROS>>, *La juventud del Ateneo de México. De Pedro Henríquez Ureña a José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán*, México, Tusquets Editores, 2008; p. 35.

²⁰⁵ De hecho se había confabulado una velada en honor de Ibsen quien murió en 1906 para realizarse en el Teatro del Conservatorio a la que asistirían, entre otros, Luis G. Urbina, Antonio Caso, Porfirio Díaz, Justo Sierra, Julián Carrillo (como director de la orquesta) y el poeta Salvador Díaz Mirón como invitado especial (a la que negó su invitación); finalmente no se efectuó tal velada en honor al dramaturgo.

²⁰⁶ Genaro Fernández MacGregor, uno de los escritores miembros del Ateneo de la Juventud, en las conferencias pre-ateneístas de 1908 –de la Sociedad de Conferencias y Conciertos – participó con un ensayo sobre el escritor italiano Gabriel D'Annunzio. En *La Revuelta* (p. 139), Fernando Curiel destaca una nota interesante sobre la visión del “hombre moderno” anti-positivo, que a su vez MacGregor rescata de la lectura de D'Annunzio: *Por “hombre moderno” entiende Fernández MacGregor aquél que vive azotado por un “ambiente de tempestad”, sabedor de “lo exiguo de su poder y lo inmenso de su anhelo”. Lo que lo hace proyectar sobre el Universo “la sombra aterradora de sus concepciones pesimistas”. Y Nadie más pesimista que el sabio y el artista... es evidente que... el “hombre moderno” resultaba, no opuesto al, sino antípoda del, “hombre positivista”. El homo fraguado por Barreda y sus seguidores era todo menos que pesimista.*

²⁰⁷ Por los mismos años en Francia eran ya famosas las expresivas bailarinas de ballet clásico pintadas por Degas.

considerado más para lugares privados, como las residencias) Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Gustavo Campa. No fue hasta que Carlos J. Meneses,²⁰⁸ músico al frente de la Orquesta del Conservatorio Nacional (1902-1912) que se pudo establecer como parte del repertorio (y esto significó tal vez el comienzo del cambio de gusto estético musical) la gran música sinfónica; y *en esos conciertos, organizados y dirigidos por el Maestro Meneses, está el germen de Damma per Música,*²⁰⁹ *que Antonio Caso escribió algunos años después, y también el incentivo para la inquietud artística, musical, de Vasconcelos y otros ateneístas.*²¹⁰

La Subsecretaría de Instrucción Pública y luego el Ministerio se preocuparon también porque las otras manifestaciones estéticas como la pintura y las exposiciones de arte nacional que de ella emanaran, en su esfuerzo por expandir la educación y la adquisición del gusto estético en el pueblo fuera acorde a la realidad del país, la cual era que la mayoría de la población se encontraba en apremiante necesidad de instrucción. Se vigiló entonces por formar colecciones accesibles al público cuya sede sería la Escuela Nacional de Bellas Artes. Y la producción plástica mexicana no sólo era menester nacional, pues en la época se hablaba ya del éxito que tenían las muestras de nuestros artistas en el extranjero.

Se ha celebrado en París una Exposición de Arte Mexicano, organizada por la Delegación en esa ciudad de nuestra Secretaría de Instrucción y Bellas Artes. El simple hecho de que haya sido posible celebrar en la capital del mundo, una exhibición de arte con elementos nacionales, habla muy alto en pro de los enormes progresos que la educación ha hecho, de poco tiempo a ésta parte, en el país. En la sección de pintura de este certamen, tomaron parte Ramos Martínez, cuyo talento de acuarelista y

²⁰⁸ Según Rojas Garcidueñas, J. Meneses dirigió, hacia 1906, los *Nocturnos* y *La siesta de un Fauno* de C. Debussy en México, recibida no tan felizmente por la crítica. Esto último es comprensible si se ve desde la óptica de la transformación del gusto estético musical que, como los cambios de la ideología y las ideas, sólo se logran pasado el tiempo dentro de los inmutables cánones venidos de las esferas altas y de las críticas reacias al cambio. Recordemos que Claude Debussy va a ser uno de los primeros músicos que romperían con los paradigmas de la música tonal, abriéndose camino hacia las experimentaciones sonoras que, desde Wagner, llegarían a ser atendidas por Arnold Schoenberg, Richard Strauss y la reivindicación del ritmo en Stravinsky, por citar algunos ejemplos. A la estética musical de Debussy, correspondería en la pintura al Impresionismo, una de las vanguardias del fin de siglo.

²⁰⁹ Este libro de Antonio Caso publicado en 1920 por la Editorial Cvltura e ilustrado por Roberto Montenegro, se mostró en la exposición de 2010 sobre el Ateneo de la Juventud en el Museo Mural Diego Rivera.

²¹⁰ Garcidueñas, *Op. cit.*, p. 22

pastelista, ha llegado a la maestría;²¹¹ el extraño e intenso Julio Ruelas; Roberto Montenegro, de refinada elegancia y encantadora fantasía; Rosas, que ganó su pensión, triunfando en un concurso en nuestra Academia y Juan Téllez, cuya peregrinación de artista, señalada ya por obras fuertes y admirables, guían con su divino ejemplo, Velázquez, el Greco y Goya. En escultura expusieron numerosas obras Enrique Guerra, que ha figurado dignamente en varios salones de París y Federico Nava, lleno de bríos y de talento cada vez más desarrollado. Manuel Fernández, alumno del grabador Jaurico, envió yesos, aceros y marfiles notables por su mérito. En la inauguración tomaron parte los jóvenes pianistas R. Galindo y José Vargas Núñez.²¹²

México figuró en las exposiciones mundiales, como fue el caso de la Exposición Universal de París de 1889. En aquel año, contando con veinticuatro años de edad, el joven escultor Jesús Fructuoso Contreras que se encontraba becado en París por el gobierno mexicano, fue comisionado por Díaz para decorar el Pabellón de México o Palacio Azteca con altorrelieves,²¹³ los trabajos realizados –doce en total – estuvieron dedicados a deidades prehispánicas y gobernantes temporales: Centéotl, Tláloc, Chalchiuhtlicue, Xochiquetzalli, Camaxtli y Yacatecuhtli; Itzcóatl, Netzahualcóyotl, Totoquihuatzin, Cacama, Cuitláhuac y Cuauhtémoc. Contreras y su arte lucieron y gustaron en Francia, pero no tuvo buena crítica al regresar nuestro país. A finales del Porfiriato, a pesar de las reformas y el apoyo que Sierra dio a la educación y las artes, el desarrollo del arte vanguardista con tintes nacionalistas tardó en desenvolverse en nuestro país; los artistas no eran bien pagados y el público estaba poco educado estéticamente para hacer frente a los nuevos temas y formas artísticas, además había un magro interés por proteger el patrimonio cultural y artístico del pasado indígena. Esta situación se reflejó hasta en la antigua Academia de San Carlos, cuya planilla de maestros se manifestó en la huelga de 1911. Por otra parte comenzó a existir una nueva esperanza en el cambio de gusto estético y en lo que el futuro depararía a México y su cultura.

²¹¹ Una pequeña pero bella acuarela: *La Habana*, de Alfredo Ramos Martínez de 1900, dedicada al escultor Jesús F. Contreras se expuso en la muestra.

²¹² Cravioto, Alfonso, Castillo Ledón, Luis, Sierra, José María, *et al. Savia Moderna 1906, Nosotros 1912-1914*; Tomo I. Núm, II, abril de 1906; México, FCE, 1980; 680pp. *Ils* (Revistas Literarias Mexicanas Modernas, Facsímil).

²¹³ El pabellón fue diseñado por el arquitecto Antonio M. Anza y por el doctor Antonio Peñafiel.

Según el articulista Manuel G. Revilla, la Academia, si había sido el bastión más firme del arte durante los siglos anteriores, no sería así ya en la última veintena de años del siglo XIX. Revilla hizo esta observación sobre la producción artística desde una perspectiva nostálgica del pasado, comenzando con la época colonial; con respecto a la arquitectura afrancesada del Porfiriato Revilla la rechaza y echa de menos la arquitectura de manufactura virreinal y las formas mestizas.²¹⁴

Las ferias representaban una visión fugaz, un micro universo de la modernidad cuya promesa era precisamente la proyección progresista del pasado en el presente y hacia un futuro idealizado en que la humanidad, gracias a la ciencia entronaría su vida en un mundo feliz y ordenado.

Las exposiciones mundiales eran, en palabras del secretario porfiriano Manuel Fernández Leal, la oportunidad para México de “figurar en el conjunto admirable de países que, fraternizando en ideales, en ambiciones y en tendencias, marchan unidos a la vanguardia del progreso”.²¹⁵

Para entonces, Francia –París – era el eje de rotación de la cultura, la ciencia y la idea de progreso en el que giraba México y el mundo; el paradigma de modernidad: la “capital del siglo XIX”; por otra parte el racionalismo moderno norteamericano y europeo conducía a las ciudades cosmopolitas hacia un estado económico superior al de los países hispanos. La exposición de 1889 fue la oportunidad de Díaz y su gobierno para franquear la visión que el orbe tenía de un México atrasado y bárbaro, revuelto en su propia corrupción y sangre, y de ponerlo dentro del concierto de las naciones civilizadas. El gobierno dispuso su propia idea del México moderno y progresista; en realidad *la participación de México en las ferias mundiales iba a la par de la consolidación política y económica de la élite porfiriana.*²¹⁶ Estas exposiciones mundiales tenían como sedes las urbes más modernas de la época: Londres, París, Chicago; fueron como una especie de comunicación entre los “Estados modernos” que competían por estar en el tiempo presente de esa visión mundial, en el riel del

²¹⁴ La arquitectura colonial encontrará un par de voces que hicieron el llamado a su revaloración artística en dos arquitectos de la época: Federico Mariscal y Jesús T. Acevedo.

²¹⁵ Tenorio Trillo, *Op. cit.*, p. 27

²¹⁶ *Idem.*, p. 11

progreso como motores del cambio en el que la capitalización –el poder económico – y la fuerza de la industria primaban.

En aquellos años el capitalismo rebasó las fronteras europeas para convertirse en un fenómeno mundial con la expansión de los Estados Unidos y de un Japón recién salido del régimen feudal... Las potencias europeas se aprestan a repartirse el territorio de África y para tal efecto se reúnen en Berlín en 1885. India se vincula a la corona británica en 1872. China y América Latina se convierten también en territorios potenciales para la inversión y el comercio. La exaltación de la ciencia y la técnica se hermana con la organización de las exposiciones mundiales para mostrar las maravillas del desarrollo industrial. La torre Eiffel se convierte en el emblema de la nueva era del acero, caracterizada por la grandiosidad. Empieza a surgir una cultura de masas, así como un nuevo sujeto colectivo: la clase trabajadora.²¹⁷

La modernidad positivista tenía una fe ciega en el progreso y la ciencia, en la técnica y la tecnología como herramientas para la captación del conocimiento y derroteros para llegar al bienestar humano en común. Lo moderno se metaforiza en la idea en sí; la confianza en el progreso nubló a su vez la visión del futuro al poner el concepto mismo de modernidad en línea con la idealización de la misma, es decir de lo que “debería ser” el mundo. Por ello las ferias mundiales representaban ese ideal del “así debe ser” de la vida al presentar en ellas, en vitrinas y teatros levantados, las maravillas de la ciencia, los adelantos de la técnica y sus invenciones, las curiosidades y exotismo de otras tierras, así como el arte de vanguardia.²¹⁸ El caso es que el afán de modernización había llegado a México junto con el Porfiriato, como un torrente que tenía que ser introducido en el país para evitar el atraso de la nación en todos sus rubros. Y la educación, que era parte importantísima –según los pensadores liberales como Justo Sierra- tenía que ser implantada con modelos prácticos y efectivos para que se pudiera llevar al grueso de la población. Sin embargo, la realidad era otra ya que México se dirigía hacia un proceso de transformación violento, que no vería el “triumfo futuro” sino hasta 1917 con la nueva Constitución.

²¹⁷ Velázquez Martínez del Campo, *Op. cit.*, p. 22

²¹⁸ Cf. Tenorio Trillo, *Op. cit.*

3.2.4 Justo Sierra, la Escuela Nacional Preparatoria y la Historia nacional

Además de apostar por la reestructuración de la instrucción media y superior y las artes, Sierra formuló programas para elevar el nivel y el alcance de la instrucción primaria y así atacar a discreción el analfabetismo, uno de los grandes males que en los países subdesarrollados ha aquejado y sigue asiéndolo hoy a sus pobladores.

De todo ello, se insiste que la preocupación mayor, o por lo menos a la que dio gran impulso fue la educación media cuyo baluarte estaba en la Preparatoria.

En el centro de las preocupaciones de la reforma de la instrucción y la educación se encontraba la Preparatoria; era la piedra de toque del sistema de la educación moderna en México y mal o bien había desempeñado su papel en el transcurso de sus treinta años de existencia.²¹⁹

Justamente fue ese espacio en el que el espíritu del educador lo llevó a acercarse a la comunidad juvenil por medio de las clases de historia que impartía en las aulas de la Escuela Nacional Preparatoria; desde allí y en la tribuna, exaltando su pensamiento histórico inevitablemente adherido a su formación y carácter, Justo Sierra se acercó a la juventud estudiantil, sustrato esperanzador de la sociedad. Los escolares lo aclamaban, respetaban y admiraban; y esto quizá en parte se debía a su manera de enseñar y de escuchar a los estudiantes.

Justo Sierra supo ver la historia de México como una realidad autónoma, viva en el tiempo, y no sólo como el reflejo pasivo de un esquema ideológico surgido de otra circunstancia. Sierra pertenece a una corriente que pretende, por vez primera, interpretar a México a través de una doctrina filosófica, y realiza así la obra máxima de la historiografía positivista mexicana: *México, su evolución social*. En ella se conciliaba ya la filosofía con la historia –si bien a la luz de las categorías de la evolución –, y se aceptaba la legitimidad de la interpretación en el examen de la historia de México. La importancia de esta obra reside, entonces, en

²¹⁹ Dumas, *Op. cit.*, Tomo Segundo, p. 71

ofrecer una solución al problema del ser de México, presentándolo como la resultante de una conjunción histórica, en la que se mezclaban el pasado indígena y el colonial par integrar una nueva entidad: el pueblo mexicano. Una nueva ruta historiográfica estaba abierta.²²⁰

Uno de las plumas ateneístas más ilustres, don Alfonso Reyes, en el prólogo al libro de Sierra, *Evolución política del pueblo mexicano*, con inteligente, evocadora y comprensible síntesis sobre las clases de historia que el maestro impartió en la Preparatoria, escribió:

El alumno, entregado a las aspiraciones que él iba suscitando a sus ojos, confiándose por las sendas que él le iba abriendo en los campos de la narración... sufría el magnetismo de los pueblos, y le parecía contemplar panorámicamente... el hormigueo de hombres... El maestro creía en el misticismo geográfico, en la atracción de la tierra ignota, en el ansia de encontrar al hombre austral de hielo o al hombre meridional de carbón con que soñaban las naciones clásicas... los islotes hechos de una sola perla preciosa... con que soñaba la gente marinera de la Era de los Descubrimientos... Los aventureros que buscaban la ruta de las especias... o la deslumbrante Cruz del Sur... La historia se unificaba en el rumor de una gigantesca epopeya; la tierra parecía abonada con las cenizas de sus santos y de sus héroes; los pueblos nacían y se hundían... Así el relato se enriquecía con las palideces de evocación e interpretación de aquel estupendo poeta que, para mejor expresarse, había abandonado el silabario del metro y de la rima. Maestro igual de la historia humana ¿cuándo volveremos a tenerlo?²²¹

Aquél ánimo y simpatía hacia la juventud tuvo una expresión en 1909 cuando Sierra, a través de Porfirio Parra quien era director de la Escuela Nacional Preparatoria, ordenó que se les otorgara gratuitamente a los alumnos un ejemplar del *Ariel*,²²² obra cumbre del uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917) en la que hace un encomio a la juventud hispanoamericana. Esta obra fue una de las más influyentes demostraciones literarias del intelecto, dentro de las concepciones del ser latinoamericano, en la que se conformará, no sólo el

²²⁰ Sánchez Quintanar, *Op. cit.*, p. 14

²²¹ Reyes Alfonso: "Prólogo", en Sierra, *Op. cit.*, p. XII.

²²² Publicado por primera vez en 1900; después en México, Bernardo Reyes, gobernador de Nuevo León y padre de Rodolfo y Alfonso, financió otra reedición. Esta obra está inspirada en *La Tempestad* de William Shakespeare escrita en 1611; Ariel es el "genio del aire" que representa lo más álgido del pensamiento y la razón humana; Calibán es el salvaje, falto de educación y corrupto de espíritu; y Próspero (Rodó mismo) es el maestro que guía, en este caso, a la juventud latinoamericana.

esquema de la juventud del Ateneo, sino un programa mayor de integración hispanoamericana sobre la educación y la cultura: el *arielismo*.

En su búsqueda de otras filosofías distintas al positivismo, los ateneístas se interesaron por los valores estéticos y espirituales, no sólo europeos, sino además encontrando en los maestros hispanoamericanos –como Hostos, Rodó y Sierra- el acceso hacia otros horizontes. El *Ariel* de Rodó aglutinó el simbolismo hispanoamericano como un “renacimiento idealista” y sirvió de libro guía para la juventud en ciernes de su desarrollo espiritual y cultural.

No debe caber duda del entusiasmo que Justo Sierra pusiera en atención a las demandas de una juventud en su proceso de liberación del yugo porfirista-positivista. El magma que arrojaría dicha juventud se ramificaría como la salida de un volcán, por sus bordes, abarcando la cuesta abajo del siglo XIX y quemando a la filosofía imperante. Es decir, que la juventud intelectual del México del Porfiriato, - o al menos aquellos que decidieron unir sus afinidades intelectuales, artísticas y culturales, porque no fue así con sus puntos de vista sobre la política nacional- dispuesta a diseñar el panorama cultural y artístico del México posmoderno desde las trincheras de la modernidad en franca opacidad, recibieron y retribuyeron a su vez los ideales educativos que el Ministro proyectase hacia el final de su vida. La mancuerna Sierra-ateneístas surtiría efecto, al menos en lo referente al vivaz espíritu de autodefinición juvenil en una sociedad cuya aglomeración de malestares e inconformidades despertaría con el tronido de dos revoluciones: la lucha armada y la mental.

Ahora estudiemos un poco el antecedente inmediato (ideológico, cultural y artístico) que presidió aquella revolución intelectual, mental, del que tuvieron influencia los escritores y artistas de la generación del Ateneo: hablemos un poco de la generación Azul.

3.3 Antecedentes estéticos. Modernismo y Academia.

“¡Hijos del siglo, vosotros y yo, todos somos huérfanos!”

(Duque Job)

“Siempre debe haber enigma en la poesía. Ese es el objeto de la literatura”

(Stéphane Mallarmé)

Existe una condición en las atmósferas estéticas extensible a los artistas de toda época que resulta insoslayable a toda *poiesis* artística: la contundencia del *antecedente*. Y es que durante el desarrollo del lenguaje, de la expresión artística, pues *¿qué movimiento literario, qué estética, qué poética no fue eso, un “estilo y un lenguaje”?*,²²³ los abalorios ideológicos y culturales van urdiendo el encadenamiento que conforma un estilo o escuela artística. Porque los formalismos en las estéticas precedentes que cada artista o escuela diluyen en su historicidad “contaminan”, por decirlo de algún modo, las estéticas subsecuentes. Así, por ejemplo *El estilo romántico entra en conflicto con el clasicismo académico y con la tradición del barroco decorativo, de los que extrae lecciones a la vez que los liquida [el] primer Romanticismo [fue] producto de una poética innovadora.*²²⁴ Por supuesto y sin embargo, existen también las innovaciones.

El tema de este apartado es precisamente el de los antecedentes estéticos y culturales - históricos -, de la generación ateneísta. Dichos antecedentes culturales inmediatos fueron los que se enmarcan en el Modernismo (Simbolismo y Decadentismo)²²⁵ - y el academicismo neoclásico – con el Realismo y el Naturalismo a cuestras- que en México corrieron en

²²³ Gutiérrez Girardot, *Op. cit.*, p. 27.

²²⁴ Arnaldo, Javier. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, La balsa de la Medusa, 36, 1990; p. 23

²²⁵ Estética surgida en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX. Se vio con signos apocalípticos la decadencia de la sociedad europea de la época. El decadentismo premia el desencanto, el hastío, la desesperanza, el pesimismo.

paralelo con el porfirismo político y el Positivismo como terreno filosófico, puesto que la *mayor parte de los ateneístas se educaron bajo el influjo del positivismo, que era la doctrina oficial impartida en la Escuela Preparatoria e institutos de cultura afines a la misma.*²²⁶

Para no entorpecer el breve bosquejo que pretendemos, deberemos dirigirnos de manera general pues...

Si queremos dibujar un paisaje, no podemos detener la mirada en cada objeto singular ni dejar que cada cosa se destaque ante las demás; tenemos que sacrificar la autonomía de todas ellas para convertirlas en rasgos de líneas que las rebasan o en matices de zonas de color más amplias: sólo así se revela la estructura del paisaje.²²⁷

Es por esto que las anotaciones que se vierten aquí, fueron tratadas de manera general para los propósitos de la exposición de pintura que dio origen a este escrito. Y es que el primero de los dos núcleos (“La generación modernista o azul”) con los que se estructuró la muestra, arrancaba específicamente con el Modernismo y el academicismo como preámbulo- con el complemento de las menciones al Porfiriato con las imágenes y libros que se dispusieron en las vitrinas- a la generación del Ateneo de la Juventud.

Vayamos al tema.

La impronta de la modernidad dio vida a sus especificidades culturales y estéticas principalmente con el Modernismo, movimiento de finales de la centuria decimonónica por antonomasia, nacido en la literatura y la poesía extendido luego a la pintura y la música. Junto a esta estética la modernidad política se hacía vigente en los modelos de los países europeos y de los Estados Unidos de Norteamérica; ciudades como Londres, Chicago y la gran “capital del siglo XIX”, París, contenían en su atmósfera cosmopolita todos los valores de la era moderna: lujo, urbanización, industrialización, tecnología, ciencia, artes, economía en crecimiento; un exacerbado colonialismo y un

²²⁶ Delgado González, *Op cit.*, p. 13

²²⁷ Villoro, Luis. *En México, entre libros. Pensadores del siglo XX*, México, El Colegio Nacional / Fondo de Cultura Económica, 1995; p. 9

gusto por el exotismo; así como prácticas altruistas venidas de la moral positivista. De hecho,

Francia había llegado a ser para nosotros, cuando no la fuente principal, el canal por el que recibíamos la cultura moderna, aun antes de nuestras guerras de independencia, y continuó siéndolo hasta el siglo XX; las ideas alemanas e inglesas nos llegaron principalmente a través de ella.²²⁸

Mientras tanto, en las tierras hispanoamericanas ocurría un fenómeno negativo, una especie de sentimiento de degradación a ciertos niveles de la vida en correspondencia con la autoconfianza de los países desarrollados; era un complejo de inferioridad que aquejaba a la misma España y sus conquistas de antaño. Sin embargo, en ciertos círculos como los de la razón y la educación, algunos de los grandes personajes de la época, enfrentaron este asunto con estoicismo desde nuestras raíces culturales, por lo que *en Hispanoamérica no todo fue complejo de inferioridad. José Enrique Rodó, Justo Sierra, José Martí y Rubén Darío fueron exponentes de un espíritu de reivindicación de la grandeza vernácula.*²²⁹

La era moderna se caracterizó por las grandes ambivalencias dentro del entorno espiritual y material humano y sus producciones; fue una época de grandes impulsos artísticos, pero también de un sentimiento de hastío generalizado en los círculos de la bohemia artística, que convivía con una gran confianza y fe en el progreso del mundo con el avance de las técnicas. Los antecedentes de esta modernidad son viejos, de una geografía occidental; sin embargo, en lo que al movimiento literario del Modernismo se refiere, puede encontrarse su crisol de manera más puntual a lo que podemos decir, entonces que...

... el modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que había de manifestarse en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.²³⁰

²²⁸ Henríquez Ureña, *Op. cit.*, p. 149

²²⁹ Delgado González, *Op. cit.*, p. 9

²³⁰ Referencia a la tesis de Federico de Onís mencionada en Gutiérrez Girardot, *Op. cit.*, p. 28

Cabe resaltar que uno de los aspectos más relevantes de este movimiento y que a su vez contiene gérmenes de otras estéticas antecedentes, es el concepto o sentido de la “libertad”, resaltado por uno de los más eminentes miembros y guía del Ateneo:

... para [Pedro] Henríquez Ureña la <<libertad en el arte era el verdadero logro del modernismo, lo que de él había que defender y desarrollar... El modernismo fue esencialmente heredero del romanticismo, que proclamó la libertad en el arte; pero al mismo tiempo, reaccionó contra las formas superficiales o descuidadas en que el romanticismo hispánico había solido expresar esa libertad. <<En América –le escribía Henríquez Ureña a Alfonso Reyes en 1913 – hacen mucho daño las escuelas descuidadas como el romanticismo...>> Desde principios de siglo el modernismo iba despojándose del esteticismo²³¹ que había predominado en sus primeros años...²³²

La antorcha de la época de la razón con la Ilustración dieciochesca, encendida desde el Humanismo de los siglos anteriores, significó ya en el XVIII la franca investida contra la dogmatización religiosa del orden universal de herencia medieval, para ser allanado el suelo y dar paso a la ciencia, la razón, la tecnología y la industria, en cuyos fuegos se consumiría el mundo de antes. El nuevo orden moderno global, había engendrado al individuo, enarbolando al Yo y su libertad con el ya moderno anclaje del Romanticismo. Además la modernidad trajo consigo la expansión del capitalismo, una europeización vigorosa, la secularización del pensamiento, el racionalismo, la fe en la ciencia, laicización de la educación y amplias relaciones entre las potencias conquistadoras y sus colonias.

Al empedreñarse el siglo XIX bajo el asalto del XX, la corriente del pensamiento humano y la cara de sus estructuras políticas, sociales, ideológicas y artísticas se tornó multiforme arraigando las heterogeneidades. El Modernismo como escuela o movimiento cultural y sus exponentes surgió, lo hemos insinuado anteriormente,...

²³¹ ESTETICISMO: Se refiere a la búsqueda de la belleza por sí misma, el valor intrínseco de ésta era la verdad, y la verdad era sinónimo de belleza. El esteticismo era una respuesta sutil contra el aceleramiento de la realidad del mundo entregado al fetiche del progreso.

²³² García Morales, Alfonso. *El Ateneo de la Juventud. Orígenes de la cultura contemporánea mexicana*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992; p. 25

... en el intervalo temporal que va de 1880 a 1890 [en el que] cohabitan dos corrientes superpuestas: junto al asomo de nuevos módulos estéticos que empiezan a monopolizar el horizonte literario hispanoamericano (es decir, el naciente modernismo finisecular), se detecta la supervivencia de remanentes formales y cosmogónicas de la antigua escuela, el Romanticismo, que continúan vigentes hasta la primera generación modernista y de las que aún se notan vestigios en las obras iniciales de la segunda hornada de escritores (Rubén Darío, Julio Herrera y Reissin, Leopoldo Lugones, etc.). Y es que las tendencias que se engloban dentro de lo que se ha llamado “modernismo” no niegan, en sentido estricto, ningún valor sustancial del movimiento anterior; si acaso rechazan el desaliño estilístico, los lugares comunes, las imágenes manidas o ciertas estructuras del pensamiento; en cambio, el modo de sentir, de mirar el mundo, permanecerá inalterable en líneas generales.²³³

En la historia cultural de Hispanoamérica resalta por su propio brillo y “original intento de originalidad” el Modernismo literario primero, pictórico y musical después.

La comparación entre las literaturas de los países metropolitanos y de los países periféricos resulta provechosa sólo si se tienen en cuenta sus contextos sociales. De otro modo, las literaturas de los países periféricos seguirán apareciendo como literaturas “dependientes”, miméticas, es decir, incapaces de un proceso de definición y de formación original, incapaces de ser, simplemente, literaturas, expresión propia.²³⁴

Para nuestra gran fortuna, México fue uno de los grandes protagonistas en este movimiento con sus monumentales figuras literarias como Manuel José Othón, Luis G. Urbina, Díaz Mirón, José Juan Tablada, Amado Nervo y por supuesto el mayor de todos: Manuel Gutiérrez Nájera, Duque Job.²³⁵ Se dice que Nájera fue el introductor del Modernismo en México, y lo perpetuó en la *Revista Azul* (1894-1896) junto con el co-editor de la misma, Carlos Díaz Dufoo. En la revista aparecen los nombres de otros escritores mencionados ya como José Juan Tablada, Luis G. Urbina, Balvino Dávalos, Jesús Urueta, Federico

²³³ Gutiérrez, José Ismael. *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*, Madrid, Editorial Pliegos, 2007; pp. 189-190.

²³⁴ Gutiérrez Girardot, *Op. cit.*, p. 33

²³⁵ Nájera utilizó una variedad de seudónimos durante toda su producción en las letras de México y sus órganos portavoces: “Fru-Fru”, “M. Can-Can”, “Fritz”, “Janius”, “Pomponet”, “Ignotus”, “Duque Job”, “Recamier”, “Cura de Jalatlaco”, “Perico de los Palotes”, “Rafael”, entre otros.

Gamboa, Rafael de Zayas Enríquez, Jesús E. Valenzuela y el mismo Díaz Dufoo. Las condiciones ideológicas y socio-económicas de México en las que se desarrolló dicha estética ya las conocemos, recordémoslas.

Preocupada sólo por su enriquecimiento, la burguesía [porfirista] vuelve sus ojos al orden social de la Colonia: la explotación de la tierra y de los hombres que la trabajan. El nuevo dueño de la tierra ocupa el lugar del conquistador y del clero. Latifundista y burócrata, la burguesía fue incapaz de industrializar el país, de entender el progreso como algo más amplio que su propio progreso personal. Inepta para cumplir sus tareas, las delega en la burguesía extranjera (principalmente europea), de la cual se convierte en amanuense. En este contexto surge el modernismo, el movimiento literario más significativo y valiosos de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. El modernismo no es producto del Porfiriato, aunque tampoco se puede afirmar que nace y alcanza sus mejores realizaciones al margen de esta nueva etapa en la que la burguesía se afirma y vuelve prepotente.²³⁶

Como se ha anotado anteriormente, *el período modernista aglutinaría a casi cualquier tendencia que se consideraba moderna frente a lo que era juzgado antiguo.*²³⁷

En los primeros párrafos del primer tomo de *Revista Azul*²³⁸ titulados “Al pie de la escalera”, Nájera consignó con su poético paisajismo alegórico la ventura deseada para el órgano portavoz del modernismo literario en México, líneas que bien valen la pena transcribir aquí:

Al pie de la escalera

“En un volante **azul** que me envía el regente de la imprenta leo estas palabras escritas con lápiz: *falta el programa*. Calle¡ Es verdad... ¿Un programa...? Yo no he tenido nunca un programa! ¿Un programa...? ¡Eso no se cumple jamás! Somos Carlos y yo, íntimos amigos e incunables enamorados de **lo bello**. Sentimos ambos **la dicha de vivir** porque tenemos casa... Nos parece divinamente hermosa la naturaleza... **El arte** es nuestro Príncipe y Señor, porque el arte descifra y lee en voz alta el poema vivificante de la tierra y la armonía del movimiento en el espacio...

²³⁶ Carballo, *Op. cit.*, p. 24

²³⁷ Gutiérrez, José Ismael, *Op. cit.*, p. 199

²³⁸ La revista tuvo vigencia de mayo de 1894 a octubre de 1896 con 8 volúmenes editados.

Para la <<loca de la casa>> no teníamos casa y por eso fundamos esta REVISTA. Azul...! ¿Y por qué azul? Porque en lo azul hay sol, porque en lo azul hay alas, porque en lo azul hay nubes y porque vuelan las esperanzas en bandadas. El azul no es sólo un color: es un misterio... una virginidad intacta. Y bajo el azul impasible, como la belleza antigua, brinca del tallo la flor, abriendo ávida los labios; brota el verso, como de cuerno de oro el toque de diana; y corre la prosa, a modo de ancho río, llevando **cisnes** y barcas de enamorados, que sólo para alejarse de la orilla se acordaron un breve instante de los remos... Nuestro programa se reduce a no tener ninguno. Ni hoy como ayer ni mañana como hoy... y siempre igual. Hoy como hoy; mañana de otro modo; y siempre de manera diferente... Si llueve, leeremos, oyendo llover, los libros que huelen a papel húmedo, los que el correo nos trae de Europa y de casa se llevan los amigos. Y la *Revista* de ojos y traje azul charlará de aquellos, y leerá en altavoz los trozos que le agraden. Nos proponemos no llegar jamás a casa... con las manos vacías: traeremos ya la novela, ya la poesía, ya la acuarela, ya el grabado, ya el vals para la señora, ya el juguete para el niño... Pero a esta casa no llegarán los envidiosos, los mal educados, los que al pisar alfombras las enlodan, los que no saben conversar con una dama. Para que no entre esa gentuza y para recibir a los amables invitados estoy de guardia al pie de la escalera. No es de mármol pero subid. Hay flores en el corredor y alegría de buen tono en los salones.”²³⁹

En verdad maravilla a los sentidos la capacidad escénica que la pluma modernista najeriana tenía para activar visiones, sensaciones, aromas, nebulosidades y efectos anímicos con los que el espíritu puede quedar embelezado a capricho de las sutilidades, de los decorados y exactitudes de este tipo de literatura y poesía. Con éstas palabras, Nájera conminó a “todos” los que se llamasen así mismos artistas a que convergieran, con su producción y “actitud modernista”, desembarazándose de las antiguas y enrejadas reglas de los movimientos anteriores y, sin embargo, manteniendo ese espíritu de libertad requerido por esta estética –ya antes por el Romanticismo-.

Tanto el Neoclasicismo, como el Romanticismo y el Modernismo, queriéndose desembarazar del yugo literario que ejerció el estado colonial, recibían con buenos ojos las novedades literarias del resto de Europa, recursos que luego adaptaban a la sensibilidad nacional. Todo aquel que sentía la necesidad de libertad y que rechazaba las ajadas estructuras formales venidas

²³⁹ El Duque Job (Manuel Gutiérrez Nájera). “Al pie de la escalera”, en *Revista Azul*, Tomo I, Núm. 1, México, 6 de mayo de 1894; pp. 1-2.

sobre todo de la Península Ibérica, y que aceptaba esa libertad como motor de expresión, era bien acogido en el seno del Modernismo.

De aquella cita he resaltado algunas palabras no a capricho, sino porque son sintomáticas de la actitud y símbolos de dicha estética: “azul”, “lo bello”, “la dicha de vivir”, “El arte”, “cisnes”, entre otras.

En la carta prólogo que el escritor y periodista español Juan Valera hace al libro *Azul*, obra escrita por el nicaragüense Félix Rubén García Sarmiento, conocido como Rubén Darío,²⁴⁰ y publicada por primera vez en 1888; Valera hace toda una disertación cuestionándose él mismo y a Darío sobre el por qué del nombre (*Azul*) del libro, obra considerada como iniciadora del Modernismo literario hispanoamericano.

Valera caracteriza el arte de Darío como un arte de grande originalidad, de espíritu cosmopolita, de conocimiento de todo lo moderno, especialmente de todo lo francés hasta el punto de llegar a un “galicismo mental”, producto de una profunda cultura literaria, de trabajo pensado y consciente, lleno de amor a la naturaleza, pero inmoral y en definitiva, pesimista.²⁴¹

Además apunta que Víctor Hugo ya antes había expresado la misma coloración del arte: *L'Art c'est l'azur*. Es considerado también por Valera el espíritu de escritor cosmopolita e individual de Darío: *Y usted ni imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo.*²⁴²

La noción de “lo bello”- digamos de manera empírica- es antiquísima en las concepciones de orden estético en la especie humana. Han corrido mares de tinta desde la antigüedad hasta nuestros días sobre la cuestión; me ceñiré a decir solo que “la belleza” y su propagación va a ser una de las banderas que ondeará en la amistad que rodeó a los miembros del Ateneo de la Juventud. Recordemos por otra parte que el Romanticismo ensalzó a la vida misma como el arte, donde la vida del artista era su magna obra: “la dicha de vivir”; el modernismo –aunque pesimista- continuó con el mismo pensamiento, el mismo

²⁴⁰ Nacido en la ciudad de Metapa, hoy Ciudad Darío, Matagalpa, el 18 de enero de 1867, fallecido en León el 6 de febrero de 1916

²⁴¹ Castillo, Homero. *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Editorial Gredos, 1974; p. 11

²⁴² Valera, Juan: “Carta-prólogo”, en Rubén Darío, *Azul*, decimocuarta edición, Madrid, ESPASA-CALPE, S. A., 1966; p. 12 (Colección Austral No. 19)

sentir. Vasconcelos habría de comentar algo semejante a ello, en el marco de las Conferencias de 1910, en cuanto al horizonte de posibilidades culturales que experimentaba la juventud²⁴³ sin limitantes para la vida:

La emoción de vivir [dice Vasconcelos] en el mismo tiempo, en el mismo ambiente en el que el ideal de formas inagotables se está revelando y haciendo en el espíritu de nuestros contemporáneos, presta energía, dignifica nuestras vidas. Al contrario, la repetición de un viejo pensar nos pone en incertidumbre, en inquietud y como nostálgicos.²⁴⁴

Y que decir del “arte” mismo, que ha tomado sustancia verbal en las teorías estéticas y en el sentimiento más profundo y excelso del humano como su más preciada expresión y su más caro lenguaje.

En cuanto al último elemento que entresaco del texto de Nájera: *El modernismo de escuela, principalmente formal y decorativo, preciosista, tuvo por símbolo al cisne, el ave heráldica de Rubén Darío pronto desacreditada por los imitadores. González Martínez opuso otra tendencia en el búho de su célebre soneto.*²⁴⁵

Me otorgué la libertad de transcribir el “célebre soneto” en el que aparecen las dos aves, y que además me parece no debe faltar en ningún estudio sobre el modernismo mexicano, máxime tratándose de Enrique González Martínez, uno de nuestros más laureados poetas modernistas y “hermano mayor” de los ateneístas.

“Tuércele el cuello al cisne”
(Enrique González Martínez)

*Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.*

Huye de toda forma y de todo lenguaje

²⁴³ Y por supuesto aquí es de gran importancia el *Ariel* de José Enrique Rodó, que subraya el valor de la juventud, sobre todo de la hispanoamericana.

²⁴⁴ Hernández Luna, Op. cit., pp. 95-96.

²⁴⁵ González Guerrero, Francisco. *En torno a la literatura mexicana. Recensiones y ensayos*, Prólogo y recopilación de Pedro F. de Andrea, México, Secretaría de Educación Pública, 1976; p. 69

*que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda, y adora intensamente
la vida y que la vida comprenda tu homenaje.*

*Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas,
y posa en aquél árbol su vuelo taciturno.*

*Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.²⁴⁶*

El poema donde el “sapiente búho” trastorna la existencia del “cisne de engañoso plumaje”,²⁴⁷ es una clara crítica al formalismo y al esteticismo; crítica de aquellas escuelas que “hacen daño por no ser bien atendidas”.

Otras descripciones y precisiones emergen de los estudios literarios e históricos sobre este movimiento literario. Homero Castillo da varias de ellas citando a los críticos y estudiosos de dicha estética. Por ejemplo, para el uruguayo Juan M. Filartigas, el modernismo era importante por su sentido de liberación postrada en cada artista, en cada hombre de letras. Otro uruguayo, Oswaldo Crispo Acosta, “Lauxar”, pensaba que el modernismo emanaba de la imitación de los clásicos para luego caer en el paradigma de la poesía gálica:

Para “Lauxar” son características del modernismo: la reflexión, el narcisismo literario, la indiferencia por el medio ambiente con el consiguiente gusto por la artificialidad, el horror de “lo vulgar”, cierta contaminación sádica, erótica, llena de hastío y de amargura, sobre todo, una refinada técnica artística... Erwin K. Mapes declara que el modernismo consistió realmente en adaptar al castellano y sintetizar en uno solo un gran número de procedimientos literarios empleados por varias escuelas francesas del siglo XIX, particularmente por el romanticismo, el parnasianismo²⁴⁸ y el simbolismo. [El pensador Arturo Torres-Rioseco

²⁴⁶ *Idem.* p. 70

²⁴⁷ En la exposición sobre el Ateneo de la Juventud se exhibió la obra original que Saturnino Herrán diseñó para el libro de González Martínez *La muerte del cisne*, así como la edición de 1915 del libro.

²⁴⁸ PARNASIANISMO: movimiento literario francés de la segunda mitad del siglo XIX, surgido como antítesis del romanticismo. Los románticos, según los parnasianos, abusaban de los sentimientos y la subjetividad; los parnasianos buscaban hacer “el arte por el arte”, desde el aspecto formal y no de contenido, buscaban hacer poesía y arte sin intromisión de la realidad social. Su inspiración (contraria al romanticismo que rescata la Edad Media) la hallaron en la antigüedad clásica greco-latina y en el Oriente.

puntualiza la novedad en el modernismo en cuanto la atención recibida a la idea de “musicalidad” en la poesía, imponiendo nuevas métricas y rítmicas poéticas. Define al modernismo como el] resultado por una parte de nuestra actividad ideal ante la vida y del deslumbramiento ante el paisaje, de la herencia de lujo y de la pereza que recibieron de la Colonia nuestras clases altas, de la devoción que siempre sentimos por las culturas helena y neolatina, de la imitación de los modelos franceses contemporáneos, y, por otra, de cierta predisposición al ritmo, al color, a lo fantástico, a lo exótico, a la ternura y al símbolo. [Por último, para Max H. Ureña, el modernismo] es el culto por la aristocracia de la forma, unido a la renovación del *idearium* poético... En el orden espiritual, el movimiento recogía la inquietud del pensamiento contemporáneo, inquietud que se hermana al cosmopolitismo, con una pesquisa ansiosa de nuevas sensaciones, y culmina en el misticismo trágico de la vida... retorno a la ingenuidad y sencillez de la naturaleza, fuente de toda estética; ni podía considerarse desligada de ciertas tradiciones literarias, como el culto a la antigua Grecia, respaldado por la tendencia humanística y robustecido por la influencia de los parnasianos franceses.²⁴⁹

El otro órgano portavoz del modernismo en México fue sin duda la *Revista Moderna* (y *Moderna de México*) (1898-1911). En ella escribieron, entre otros: Amado Nervo, José Juan Tablada, Francisco Manuel de Olaguíbel, Efrén Rebolledo, Rubén M. Campos, Jesús Urueta y Balbino Dávalos. El director de la revista –aunque considerado por algunos un poeta no tan relevante – y benefactor de escritores y artistas del momento fue don Jesús E. Valenzuela, quien fuera amigo del gobernador de Chihuahua, Enrique Creel. Se dice que Valenzuela hizo fortuna gracias a las concesiones del gobierno de Díaz; por el momento no interesa aquello, lo importante es que en 1898 comenzó a dar apoyo económico para la *Revista Moderna*. Los modernistas se reunían en la casa del propietario de riquísimas y extensas tierras y haciendas en Chihuahua; por resultas del destino, Valenzuela enfermó y perdió toda su fortuna. Fue entonces que a partir de...

... 1903 [arruinado ya] compartió con Amado Nervo la propiedad y dirección de la revista, y ésta tuvo que transformarse para sobrevivir. Redujo su formato y dejó de ser exclusivamente literaria; pasó a llamarse *Revista Moderna de México. Magazine mensual político, científico, literario*

²⁴⁹ Castillo, *Op cit.*, pp. 15-17

y de actualidad y se convirtió decididamente en una revista de la alta sociedad, con una clara orientación progubernamental.²⁵⁰

Además de los poetas anteriormente mencionados que colaboraron en *Revista Moderna*, escritores de signo modernista cuya “religión” estética los había separado de toda realidad socio-política al seguir los preceptos occidentales, a ella se adhirieron después jóvenes talentosos que llegarán a formar parte de la generación siguiente y que, no sólo serán eminentes escritores comparables a sus predecesores, sino que también darán un giro hacia otra manera de sentir, una renovación literaria y cultural.

En *Revista Moderna* advertimos una nítida relación entre literatura y porfirismo; y, además, a partir de 1903, bajo el nombre de *Revista Moderna de México*, declara expresamente que se abre a la actualidad y a la política... órgano del modernismo mexicano [en ella escribieron] poetas que más tarde serán considerados “ateneístas”... Roberto Argüelles Bringas (1875-1915)²⁵¹, Ricardo Gómez Robelo (1883-1924), Enrique González Martínez (1871-1952), Rafael López (1873-1943), Manuel de la Parra (1878-1930), Efrén Rebolledo (1877-1929), Abel C. Salazar (1878-1925), Luis G. Urbina (1864-1934), Jesús Urueta (1868-1920), Ángel Zárraga (1886-1946).²⁵²

De entre la lista de escritores de la revista se asoma el nombre de Ángel Zárraga quien, además de escribir poesía fue un gran cronista y crítico de arte; personaje relevante ya que es uno de los pocos pintores, de excelente factura y considerado dentro de la transición de escuelas, que se encontrará posteriormente en la nomenclatura ateneísta como miembro correspondiente desde Europa, junto a Diego Rivera.²⁵³

Por otra parte, si Nájera contribuyó a la renovación de la prosa y la poesía en México, en la forma y expresión, en la plástica...

... no será sino hasta los noventa [del siglo XIX] cuando, la escultura primero (en la obra de Jesús Contreras) y luego la pintura (en la producción de Julio Ruelas y de Germán Gedovius), den muestras de

²⁵⁰ García Morales, *Op. cit.*, p.36

²⁵¹ Hermano de Gonzalo Argüelles Bringas, el pintor que colaboró años más tarde en *Savia Moderna*.

²⁵² Curiel, *La Revuelta*, p. 54

²⁵³ Ambos pintores, Zárraga y Rivera, tuvieron su etapa modernista influenciada por el simbolismo.

cambios estilísticos notables respecto al realismo académico entonces vigente y que pueden ya ser asimilados en algunas corrientes expresivas del modernismo. Pero la total apertura de la plástica a la renovación modernista no habrá de ocurrir sino en la primera década de este siglo [XX].²⁵⁴

Dentro de la denominada “generación azul o modernista”, tanto en las letras como en la plástica, brillan los nombres –algunos ya mencionados – de: Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Luis G. Urbina (1864-1934), Amado Nervo (1870-1919), José Juan Tablada (1871-1945) y Enrique González Martínez (1871-1952), poetas; Federico Gamboa (1864-1939) y Ángel de Campo, Micrós (1868-1908), novelistas y cuentistas; Jesús Fructuoso Contreras (1866-1902), Julio Ruelas (1870-1907), Alberto Fuster (1870-1922), Germán Gedovius (1867-1937) y Joaquín Clausell²⁵⁵ (1866-1935), artistas plásticos. Habría que agregar a un pintor difícil de encajonar en una sola escuela pues su prolífica producción lo hizo navegar en el vaivén de los estilos: el tapatío Roberto Montenegro Nervo²⁵⁶ (1881-1968²⁵⁷).

Deberé resaltar en este espacio que varios de los pintores que se irán mencionando, además de su producción de obra de caballete y mural,²⁵⁸ su trabajo se encuentra también dentro de las publicaciones (revistas y libros en su mayoría) ilustradas por ellos.

Julio Ruelas, quien además había sido uno de los maestros de Ángel Zárraga en la Escuela de Bellas Artes, tuvo una enorme colaboración en *Revista Moderna* y alguna en la revista norteaña *Arte*,²⁵⁹ de Enrique González Martínez y Sixto Osuna, por mencionar algunas.

²⁵⁴ Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM/IIIE, 2008; 484; p. 15

²⁵⁵ En realidad Clausell está considerado dentro de la vanguardia del Impresionismo. Hay que señalar que Zárraga prefería utilizar en sus reflexiones el término impresionismo y no simbolismo para referirse al arte de vanguardia. (Ver nota al pie No. 20 del texto de Fausto Ramírez “El simbolismo en México” del catálogo de exposición *El Espejo simbolista*, p. 58.)

²⁵⁶ Primo del poeta Amado Nervo.

²⁵⁷ Las fechas de nacimiento y defunción del pintor las tomé de la cronología que la especialista Esperanza Balderas (investigadora del CENIDIAP) da como ciertas, pues en otras fuentes la mayoría difiere, sobre todo con la de nacimiento. Para los interesados en el tema pueden consultar el catálogo de exposición *El Universo de Montenegro. Fragmentos*.

²⁵⁸ En el caso de Montenegro, Rivera, Murillo, Zárraga, etc.

²⁵⁹ Exhibida en la muestra.

Originario de Zacatecas, realizó estudios en Europa donde se adentró en el conocimiento de la escuela simbolista. En 1882 recibió una beca del gobierno mexicano para estudiar en las academias de arte de las ciudades alemanas de Munich y Karlsruhe, espacios donde se nutrió del mundo goethiano y de la mitología germana. Regresó a México en 1895 con todo este acervo simbólico en su imaginación. Tres años después, su fama de excelente dibujante, pintor e ilustrador simbolista-decadentista fue acreditada por la *Revista Moderna*. Murió en París el 16 de septiembre de 1907 por la tuberculosis; sus restos están en el cementerio de Montparnasse resguardados por la figura de una musa que se duele, modelada por el escultor mexicano Arnulfo Domínguez Bello,²⁶⁰ quien para esas fechas estaba becado también en París por Justo Sierra. La obra de Ruelas fue protegida por su amigo y mecenas, el adinerado empresario dueño de grandes concentraciones de tierra en Chihuahua, don Jesús Luján a quien retrató.

En efecto, Julio Ruelas nos ha dejado dos cuadros reveladores: el *Retrato de Jesús Luján* (1901) y *Entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna* (1904).²⁶¹ El primero, enmarcado en un soberbio alarde de áureos entrelaces, diseñado por el propio artista, y que parece prolongar la composición del cuadro en el ámbito del espectador, es el prototipo del *dandy* o “esteta”, espiritual y refinado, a quien los modernistas tenían como interlocutor ideal. Las estampas y el ejemplar abierto de la revista que están sobre la mesa, así como el lujo del mobiliario y de la ambientación, son indicio del exigente gusto “modernista” del personaje...²⁶²

Fue hacia 1880 en Francia que nació el Simbolismo –corriente estética del Modernismo-, durante la época post-impresionista. Su venida al mundo se acentuó como una reacción contestataria ante la industrialización y el espejismo del progreso; *Contra la tendencia analítica disgregadora del cienticismo positivista, y la correlativa parcialización del conocimiento, el simbolismo se aferraba a la noción del mundo como un inmenso “organismo” totalizador en el que el hombre se refleja y*

²⁶⁰ Domínguez Bello también es autor de un busto en yeso del maestro Santiago Rebull, expuesto en la muestra sobre los ateneístas (primer núcleo sección neoclasicismo y academia).

²⁶¹ Obra inaugural de la exposición *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, Museo Mural Diego Rivera, 2010.

²⁶² Ramírez, “El simbolismo en México”, *Op. cit.*, p. 35

reconoce.²⁶³ Este “organismo totalizador” era contrario al superorganismo positivista en el que, en su evolución hacia el progreso, sus partes se iban diferenciando haciéndose cada vez más complejas, es decir, el organismo se dividía para su funcionamiento como mecanismos de un todo.

El Simbolismo persistió guardando los ecos del romanticismo al recrear, a través de las imágenes y personajes, esas mareas de emociones humanas que se clavan en la imaginación, en la subjetividad que venera a una Naturaleza visible también en los sueños que evoca fantasía, erotismo, luz y vida; sí, pero también muerte y oscuridad, marasmo y decrepitud, así como una fuerte carga religiosa y un sensualismo refinado en las formas. El simbolismo no cerró sus fronteras en las esquinas del viejo continente, sino que llegó a trastocar el entusiasmo y la *poiésis* de algunos pintores mexicanos como Saturnino Herrán, Julio Ruelas, Ángel Zárraga, Jorge Enciso y Roberto Montenegro.

En 1886 apareció en Francia el Manifiesto Simbolista, redactado por Jean Moréas, documento que dio voz y soporte al movimiento. El simbolismo conlleva otro “ismo”, el *misticismo*: lo oculto, la negra noche y el subconsciente humano con todos sus misterios. Y a este mundo solo se entra a través de los símbolos, los sueños, la imaginación, el sentimiento. El mundo se hace complejo ante los ojos de los que se consumen en el utilitarismo: se ha simbolizado en el arte.

En una entrevista concedida al periódico *L'Echo* de París, en julio de 1891, Stéphane Mallarmé expresó que el *misterio* es un elemento fundamental del lenguaje poético: “Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del gozo del poema, que debe revelarse poco a poco: *sugerir*, ahí está el sueño... Siempre debe haber enigma en la poesía, ese es el objeto de la literatura.” Sin pretenderlo, la novedad de su visión acerca de la poesía lo convirtió en la cabeza del movimiento simbolista, que unió, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, a un heterogéneo grupo de escritores, pintores, escultores y músicos diseminados por toda Europa, cuyo influjo llegó hasta tierras mexicanas... Los simbolistas estuvieron unidos, no por un estilo, sino por una convicción: la de la supremacía del arte por encima de todos los demás medios de expresión o de conocimiento. También compartieron una actitud de rechazo ante la frialdad de la razón científica y la imposición de un desarrollo industrial y tecnológico, lo que más tarde

²⁶³ *Idem*, p. 36

Freud –quien tanto debe a los simbolistas –identificaría como el *malestar en la civilización*. Herederos del romanticismo, los artistas simbolistas percibieron y se rebelaron contra la profunda crisis que vivió el mundo occidental a finales del siglo XIX, que culminó con el estallido de la primera guerra mundial.²⁶⁴

Roberto Montenegro es otro de los grandes artistas y gestores de la cultura y arte mexicanos²⁶⁵ por mucho. Es considerado uno de los pioneros del muralismo nacional; su obra temprana anclada al modernismo (*Art Nouveau*) se localiza en la gráfica e ilustraciones que realizó para diferentes publicaciones (libros y revistas), tan solo mencionaremos aquí algunas de ellas. Revistas y periódicos: *Blanco, Negro y Rojo, Revista Moderna de México, Savia Moderna, Revista de Revistas, Mundial Magazine, Le Temóin*; etc., etc., entre una cascada de libros de poemas y prosa en los que realizó las portadas o ilustraciones interiores en diferentes estilos, incluyendo el *Art Nouveau*. La idea general alrededor de la cual orbitaban los literatos y artistas de ésta época híbrida, un tanto contradictoria si se entresaca su esencia, sería la congruencia entre ideas y formas venidas de una mixtura de estilos.

Los escritores, por ejemplo, partieron de una reinterpretación de temas y actitudes románticas, descubrieron y utilizaron también los métodos de observación... y las estructuras narrativas [del] naturalismo; la perfección formal, el cincelado de la frase y la actualización y muy personal reinterpretación de los mitos clásicos, propios de los parnasianos; la búsqueda de niveles profundos de realidades que se esconden bajo la superficie aparente de las cosas, emprendida por los simbolistas... sugieren más que nombran o describen ideas y estados de ánimo muy complicados. Por su parte, los artistas plásticos echaron mano de las formas y/o de los temas que les brindaban el naturalismo, el impresionismo, el japonismo, el *art nouveau* y el simbolismo... Sólo una condición se le exigía al artista: la sinceridad o congruencia con la vertiente elegida. Poetas y pintores estaban impregnados, además, de un heterogéneo conjunto de nociones y vivencias vinculadas con dos fenómenos peculiares de la cultura finisecular: el esteticismo y el decadentismo.²⁶⁶

²⁶⁴ Velázquez Martínez, *Op cit.*, pp. 21-22

²⁶⁵ A él se deben la creación de colecciones sobre artesanías y juguetes mexicanos así como la revaloración del arte indígena y la producción de pintores mexicanos decimonónicos como Hermenegildo Bustos y Agustín Arrieta.

²⁶⁶ Ramírez, *Modernización y modernismo*, pp. 19-20

Cohabitando con la estética modernista, se encontraba aun vigente el naturalismo y realismo académico dentro de las artes plásticas. La Escuela Nacional de Bellas Artes -antigua Academia de San Carlos- representaba el lugar de la formación artística europea donde imperaba aun el gusto por el neoclasicismo y los lineamientos académicos. Este renacimiento de lo clásico greco-latino trasnochó hasta principios del XX al que se dirigió en decidida agonía. La severidad de las reglas academicistas, su interpretación de la naturaleza a través de un realismo y perfeccionismo en la forma, quedaba al dedillo con la filosofía positivista basada en las cosas comprobables, verdaderas e inmediatas, no en especulaciones. Sin embargo, al enfilarse el fin de la modernidad, tanto la estética del atinado estudio académico de los cuerpos y de la naturaleza, como la del romanticismo van a comenzar a suspenderse en vilo dando muestra de una crisis de valores artísticos. De antaño, en la vieja escuela de pintores,

Se comprende... que los artistas de la academia produjeran pinturas encaminadas a satisfacer los nobles sentimientos y la elevada moral del público selecto que le brindaba todo su apoyo. Con pedantesca artesanía se pintaron escenas bíblicas del viejo y del nuevo testamento, a cuyo sentido religioso se le daba menor importancia que a la moraleja terrenal; escenas históricas sobre pasajes conmovedores y ejemplares de amor y sacrificio; retratos en los que la fisonomía, los vestidos y el ambiente concurrían a subrayar el rango social y las virtudes superiores del modelo. Se exigía que los seres y las cosas estuvieran representados con el mayor verismo posible, pero aureoladas con una elegancia, con una suavidad que los despojara de vulgaridades.²⁶⁷

Al correr los años, rayando la centuria XX, la plástica –como en su momento también la literatura -comenzó a dar vistas de una verdadera necesidad de renovación, pues...

... ¿qué pintores distinguidos había en México, entre 1900 y 1910, en verdadero ejercicio creador, no en el puro magisterio de la academia? Alfredo Ramos Martínez, que había regresado de Francia en 1898, permaneció aquí pocos años y se volvió a París, en donde estuvo hasta 1911. Lo mismo hizo el Dr. Atl, yendo y viniendo entre Europa y México. El mismo Leandro Izaguirre, también ausente sólo regresó hacia 1906. Ángel Zárraga presentó una exposición, en 1904, entre dos viajes. Julio Ruelas,

²⁶⁷ Tibol, Raquel. *Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea*, México-Buenos Aires, Editorial Hermes S. A., 1964; pp. 44-46.

también se fue de nuevo a Europa, en los primeros años del siglo y no volvió más... José María Velasco estaba como los otros al final de su vida, toda su obra estaba ya hecha y pertenecía a otra época.²⁶⁸

En 1908 el pintor Salvador Arteaga se incorporó a la cartilla de maestros de la Escuela de Bellas Artes, pero su entrada no significó solo la de otro maestro insigne, sino que su intención fue la de romper con las prácticas anquilosadas del neoclasicismo positivista. Con ello se comenzó una labor de renovación del ejercicio del pincel y el cincel, cuyo papel sería el de soslayar el viejo proyecto de consecución de las obras a la manera en que Leandro Izaguirre, desde 1892, había plasmado en *El Martirio de Cuauhtémoc*, cuadro de tema histórico. En el tránsito generacional los viejos maestros de artes como Félix Parra, Germán Gedovius, Alfredo Ramos Martínez, Sóstenes Ortega, Alberto Fuster y Leandro Izaguirre, jugaron un papel decisivo en la transformación de la mirada. Los pintores Saturnino Herrán²⁶⁹ y Francisco de la Torre considerados simbolistas-nacionalistas serían un parte aguas en el cambio. La crítica les era favorable; el arquitecto *Federico Mariscal* agració a Herrán con el doble calificativo de "El más mexicano de los pintores y el más pintor de los mexicanos".²⁷⁰ No olvidemos que el escultor más reconocido²⁷¹ del Porfiriato, Jesús F. Contreras, a pesar de sus influencias sensualistas²⁷² y simbolistas aprehendidas durante su estancia en Europa, combatió el anquilosamiento academicista en México. En general, en torno a la plástica mexicana de finales del Porfiriato, es decir, en el período de transición del academicismo al las nuevas formas, podemos decir que...

Las artes plásticas vivían un momento renovador, caracterizado por los desencuentros que existían entre las nuevas tendencias y la plástica tradicionalista que se llevaba a cabo en la Academia de San Carlos. Todavía hace algunos años esta [primera] década [del siglo XX] había sido calificada por los estudiosos del arte como decadente y falta de creatividad,

²⁶⁸ Rojas Garcidueñas, *Op cit.*, pp. 23-24.

²⁶⁹ En octubre de 1918, a los 31 años de edad, murió Saturnino Herrán de una grave enfermedad en el esófago en un hospital de la colonia Santa María la Rivera.

²⁷⁰ Ramírez, Fausto. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Verde, 1914-1921*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990; p. 86.

²⁷¹ Con la obra *Malgré-Tout* ("A pesar de todo"), realizada unos diez años después del Pabellón Azteca, su fama fue eminente. Es sabido que en aquellos años Contreras perdió su brazo derecho por culpa del cáncer que lo aquejaba.

²⁷² Aprendidas de la obra de Auguste Rodin.

apelativos que se debieron a que durante un largo periodo fue un lugar común creer que la mayoría de las obras que se crearon en aquél momento estaban adscritas a los estrechos paradigmas de las enseñanzas académicas, en los que el arte era repetitivo, ausente de creatividad e inspirado en copias de obras de temáticas religiosas, mitológicas y bíblicas, bajo los cánones tradicionalistas y académicos.²⁷³

El academicismo se encontraba ya en la situación a la cual llegan todas las escuelas o estilos artísticos en las épocas coyunturales. Recordemos bien que el arte cambia con la marea del devenir histórico; al darse las mutaciones políticas, económicas, científicas y tecnológicas, los demás factores de las comunidades humanas (social, cultural, artístico, ideológico, etc.), al agotar sus caudales, requieren de renovaciones, desapareciendo sus vetustas estructuras para dar nacimiento a otras. Y las revoluciones armadas, fugaces e inmediatas en cierto sentido, son un vehículo de reacomodo del orden de la vida orgánica y espiritual. Fue por ello que al encarar el nuevo siglo encaminado a la gran crisis social que vivió México como su Revolución, encontramos que:

A fines del siglo XIX y principios del XX la decadencia, en materia de pintura, se acentúa de una manera lastimosa. El academicismo agotado o desvirtuado... La emoción, la espontaneidad, el gesto original, casi han desaparecido, y en su lugar se advierte la timidez en las concepciones, el dibujo amanerado y el colorido de receta... Por ese tiempo, el romanticismo de corbatón, de sombrero de ala ancha, capa española, y a veces con mostacho y perillas, se pasea por cafés y tabernas, hablando mucho y haciendo poco. Aun la producción popular que, a pesar de todo, mantiene siempre su interés, por no estar contaminado con las ideas sofisticadas, muestra una notable falta de calidad solamente substituida por la gracia y la ingenuidad mexicana.²⁷⁴

En México ante este panorama de ambivalencias ideológicas, de progreso mundial, de industrialización y capitalización, de transformación del espacio urbano, de cosmopolitismo, de tradiciones vernáculas, de exotismo, de barbarie y sofisticación, de mutaciones estéticas en el ámbito de una modernidad y un modernismo cuyo edificio se desmoronaba o se encontraba con los estilos nacientes, la nueva estética con resabios modernos y aun románticos, de formas academicistas, iría enfilándose tenuemente al sendero de la

²⁷³ González Matute, Laura: "Savia Moderna. Antesala al Ateneo de la Juventud", en *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, Catálogo de Exposición, pp. 96 y 98.

²⁷⁴ Justino Fernández, citado en Rojas Garcidueñas, *Op. cit.*, pp. 23-23

contemporaneidad con aquellos nuevos pintores, jóvenes en esa época, que conformarían parte del entramado pre-ateneísta (en *Savia Moderna*): Diego Rivera, Benjamín Coria, Sóstenes Ortega, Gonzalo Argüelles Bringas; los que estuvieron antes en su periodo modernista (decadentismo y *art Nouveau*) como Julio Ruelas y Roberto Montenegro (en *Revista Moderna*); y con los que se hallaban en la transición: Saturnino Herrán, Francisco de la Torre, Ángel Zárraga y mas tarde el mismo Diego Rivera, empujados por los ya conocidos Joaquín Clausell (impresionista), Gerardo Murillo y Jorge Enciso. En paralelo, las plumas modernistas (Urbina, González Martínez, un poco el mismo Justo Sierra, Nervo, Tablada, antes de ellos Nájera; de afuera Darío y José Martí, entre otros) animarán a los nuevos escritores que venían presionando el anticuado cascarón positivista para dar cuenta de la contemporaneidad: Vasconcelos, Reyes, Torri, González Peña, Fernández MacGregor, Caso, Luis Guzmán, Gamboa, Henríquez Ureña, etc. Con estos destellos nominales, poco a poco nos vamos enfilando hacia aquél cúmulo de amigos enlazados por las artes, las letras y el pensamiento en acción renovadora contra los vetustos panegiristas porfirianos: el Ateneo de la Juventud.

3.4 1906: Sabia Moderna y la exposición de pintura. Antecedente ateneísta.

“Aquello era un Areópago, un Parnaso, un palacio, una corte de Medicis”.

(Jesús Villalpando)

Para entender de forma ordenada la historia de la conformación de la sociedad civil conocida como El Ateneo de la Juventud, atenderemos al orden cronológico que el poeta Gabriel Zaid anotó.

El grupo se forma en la revista *Sabia Moderna* [1906], arma un escándalo contra la segunda *Revista Azul* (1907), crea la Sociedad de Conferencias (1907), arma otro escándalo en memoria de Gabino Barreda (1908), constituye formalmente el Ateneo de la Juventud (1909), lo transforma en el Ateneo de México (1912) y empieza a disolverse con el cuartelazo de Huerta (1913). Unos se suman a la insurrección, otros se van del país, muchos colaboran con Huerta o simplemente callan y se dedican a los suyos, como antes con Díaz: como un mal que no depende de ellos y que es mejor atenuar, trabajando por la cultura.²⁷⁵

Es 1906 el año del preámbulo ateneísta ¿Por qué? Por varios motivos. En primer lugar porque aun no se conocían todos los futuros ateneístas y los que ya se conocían lo habían hecho en su época de estudiantes en la Preparatoria. Continuaron frecuentándose varios de ellos y encontrándose en las clases que impartían en la misma escuela, como jóvenes educadores; *Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Carlos González Peña, Nemesio García Naranjo y Julio Torri* –por citar a algunos- *terminarán nutriendo las filas del modernismo, impartiendo clases en la Escuela Nacional Preparatoria... A los pintores les aguardaba el academicismo* [en el] *período 1901-1906.*²⁷⁶ Sería el año de encuentro de figuras trascendentales cuya amistad quedaría sellada por sus afinidades intelectuales y culturales universales; entre sí encontrarían a sus maestros y guías en el sendero de la actividad del estudio, de la escritura y la producción de obras de arte. Había

²⁷⁵ Gabriel Zaid citado en Curiel, *Op. cit.*, p. 23

²⁷⁶ Curiel, *Op. cit.*, p. 73

llegado la hora de la coyuntura histórica para la juventud mexicana y latinoamericana.

Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), pieza vital en este tablero, llegó al puerto de Veracruz el 7 de enero de 1906; y pisó México para de inmediato ponerse a trabajar junto al cubano Arturo R. de Caricarte en la *Revista Crítica*, fundada y administrada por ellos.²⁷⁷ Cuatro meses después (lunes 23 de abril de 1906), bajo la recomendación de un compatriota de Caricarte, Arturo G. Mújica, Henríquez Ureña arribó a la capital del país para colaborar en la redacción de *El Imparcial*, dirigido por el abogado Rafael Reyes Spíndola (1866-1922).²⁷⁸ La llegada de Henríquez Ureña a nuestro país puede ser tomada como detonante de la empresa que después vendría a girar el entorno cultural en la ciudad de México. Sin embargo, fue la fundación de una revista la que actuó como imán de jóvenes talentosos, con ella dará inicio la estructuración de la nueva generación de artistas y escritores que después serán las grandes luminarias de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo XX.

3.4.1 Nacimiento de la revista y sus fundadores

Un par de meses antes de que Pedro Henríquez Ureña llegara a la ciudad de México, el muy joven Alfonso Reyes (1889-1959),²⁷⁹ había visitado el despacho localizado en el número 32, quinto piso del número 88 de la Avenida 5 de Mayo para encontrarse con las oficinas de *Savia Moderna. Revista mensual de Arte*. La publicación comenzó su vida el 31 de marzo de ese año, y no la inició sin presencia artística desde su alumbramiento, pues exhibió una obra del pintor

²⁷⁷ Fernando Curiel dice no haber paradero físico de este documento con el que comenzó la maquinaria pensante de P. Henríquez Ureña a transformar el ambiente cultural en México, como guía, crítico, maestro y cernidor de talentos del grupo ateneísta.

²⁷⁸ Diario del cual será despedido tiempo después por ideologías políticas contrapuestas.

²⁷⁹ En 1906 tenía sólo diecisiete años de edad, lo que hacía de Reyes el más joven del grupo.

Antonio Fabrés²⁸⁰ para la primera portada: se trataba de *una mujer semidesnuda, calzada con sandalias griegas, que toca el arpa entre dos columnas, evoca a la musa de las artes, voluptuosa, helénica y generosa en carnes. En los números siguientes fue sustituida por la del dorso y el rostro de un corredor indio, de perfil, dibujado al carbón por Diego Rivera.*²⁸¹

Savia Moderna había nacido, como su antecesora directa *Revista Moderna*, para servir a las artes y a todo lo que tuviera que ver con el pensamiento, tanto vernáculo como extranjero; en ella exaltaron sus propensiones literarias y filosóficas sus redactores, y en ella se dio a conocer, de la mejor manera estética posible a través de imágenes entreveradas en sus páginas, algunas obras plásticas de pintores ya consolidados y algunos por desarrollarse, como fue el caso de Diego Rivera.

En las primeras semanas de 1906, un grupo de jóvenes poetas, narradores y artistas fue convocado por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón para editar una revista que tenía, según Alfonso Reyes, un nombre absurdo: *Savia Moderna*... Además de los directores Cravioto y Castillo Ledón, José María Sierra aparece como secretario de redacción y hay una lista compuesta por 33 redactores, tres fotógrafos y 24 artistas. De estos 16 corresponden al grupo de alumnos de Fabrés: Juan de Dios Arellano, Benjamín Coria, Fernando Elizalde, Armando García Núñez, Alberto y Antonio Garduño, Antonio Gómez, Saturnino Herrán, Francisco Llop, Roberto Montenegro, Sóstenes Ortega, Diego Rivera, Juan M. Rondero, José Ruiz, Carlos Saldivar y Francisco de la Torre. Ángel Zárraga aparece como redactor...²⁸²

De los nombres anteriores de pintores destacamos los de Antonio Fabrés, Benjamín Coria, Armando García Núñez, Alberto Garduño, Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Sóstenes Ortega, Diego Rivera, Francisco de la Torre y Ángel Zárraga por haber sido parte de los artistas que

²⁸⁰ Pintor catalán maestro de la Escuela de Bellas Artes. Entre las clases que daba en la Academia, el pintor se daba tiempo para encargarse de la decoración de la Sala de Armas de la casa de Porfirio Díaz ubicada en la calle da Cadena.

²⁸¹ Quintanilla, <<Nosotros>> *Op. cit.*, p. 21 (La portada con el dibujo de Rivera fue expuesta en facsímil en una de las vitrinas que se encontraba en el núcleo dos de la muestra de 2010 en el Museo Mural Diego Rivera).

²⁸² Muñoz, Víctor. *Herrán, la pasión y el principio*. Intro., Carlos Fuentes, México, Grupo Financiero BITAL, 1994; p. 28, *ils.*

conformaron la exposición *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*. Y por supuesto también los dos directores de *Savia Moderna*, Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón de los que se exhibieron fotografías y un par de libros. Ambos personajes tuvieron gran protagonismo dentro de esta historia al grado de considerarlos como el primer empujón que tuvo la juventud porfiriana al decidir crear un órgano literario y artístico que diera casa a aquellos “perdidos” intelectuales y artistas que merodeaban sus propios deseos y prurito de saber.

Luis Castillo Ledón (1880-1944), originario del estado de Nayarit, incursionó también en el terreno de la poesía, además de realizar estudios literarios e históricos. Era un *hombre experimentado en los avatares del periodismo...* [actividad que practicó en Guadalajara donde fundó] *El Monitor de Occidente* [ya en la capital de la República] *fue admitido en la sección de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Instrucción Pública...*²⁸³ El abogado Alfonso Cravioto (1883-1955),²⁸⁴ hidalguense de nacimiento y socialista de alineación política, fue un personaje –como varios de ellos –polifacético; su vida se movía entre las amabilidades del arte y los derroches de la bohemia, obscurecidas de pronto por la brumosa senda de la política y el activismo militante. Defendiendo siempre sus ideales, Cravioto llegó a resaltar en Hidalgo dentro del liberalismo y más tarde agregado a las filas del Club Ponciano Arriaga y del magonismo, activismo que le costó su estancia en la cárcel de Belén, en abril de 1903. *Quienes lo conocieron en 1906 admiraban tres de sus muchas virtudes: la fortuna* [económica que lo llevó a ser el mecenas de la revista] *el buen gusto literario y la pasión por las artes plásticas.*²⁸⁵ Practicó las letras en diferentes periódicos como *El Desfanatizador*, diario político y contrario al régimen; dentro de los estudios nacionalistas colaboró con una modesta aunque reconocida obra con la que campo del *colonialismo* tuvo una de sus principales avanzadas poéticas con [su] *único libro de versos El alma nueva de las cosas viejas*²⁸⁶ (1921)... *el libro de Cravioto*

²⁸³ Quintanilla, *Op. cit.*, p. 23

²⁸⁴ Sus estudios profesionales los realizó en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, como muchos de sus compañeros.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 22

²⁸⁶ Este libro contiene una ilustración de Roberto Montenegro y se expuso en la muestra sobre el Ateneo de la Juventud en 2010.

–que es una serie de estampas sobre aspectos y personajes de la colonia -, es más bien hábil y erudito que valioso como obra poética.²⁸⁷

En la ciudad de México, Alfonso Cravioto comenzó a vincularse con los poetas de *Revista Moderna* y, después de haber recibido una suculenta herencia, simpatizando con el pensamiento modernista, decidió aportar dinero para fundar una revista que continuara con la obra de *Revista Moderna*, pero con sangre renovada; a su llamado acudieron para apoyarlo en la idea de crear un nuevo espacio de expresión, entre otros: Nemesio García Naranjo e Isidro Fabela.²⁸⁸ Este fue el nacimiento de *Savia Moderna*, en marzo de 1906.

A continuación anoto el organigrama de *Savia Moderna* el cual tuvo gran valor informativo sobre los miembros y sus nombramientos dentro de la misma, para el desarrollo de la investigación, de manera que de la revista pudimos obtener –para la exposición- una lista de primera mano de los nombres de pintores y escritores que debíamos incluir ineludiblemente en la muestra.

Los nombres en negrillas son de aquellos que aparecieron en la muestra, ya sea presentes con alguna obra plástica, literaria o simplemente con alguna fotografía o mencionados en alguna de las cartas manuscritas que se mostraron, para hacer justicia, en lo que se pudo, a esta lista dentro de la exposición. Aunque se entiende que de alguna manera estuvieron presentes todos al exponer la revista *Savia Moderna*.

²⁸⁷ Martínez, José Luis. *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990; p. 33

²⁸⁸ Don Isidro Fabela (originario de Atlacomulco, Edo. Mex., 1882-1964), fue –entre muchas cosas más- un importante diplomático mexicano, gran conocedor del derecho internacional y defensor de los derechos humanos. Parte de su legado al pueblo mexicano lo podemos constatar en el Museo Casa del Risco o Centro Cultural Isidro Fabela.

Savia Moderna

- Directores: **Alfonso Cravioto** y **Luis Castillo Ledón**.
- Secretario de Redacción: José María Sierra (tomos 1-3) (de los tomos 4 y 5 este nombramiento lo tuvo **Pedro Henríquez Ureña**).
- Redactores: **Acevedo Jesús T.**, Altamirano Antonio H., **Amador Severo**, **Argüelles Bringas Roberto**, Bermejo Manuel M., **Cabrera Rafael**, Carpio Manuel, **Caso, Antonio**, **Colín Eduardo**, Dávalos Marcelino, **Elizondo José F.**, Gamboa José J., **García Naranjo Nemesio**, **Gómez Robelo Ricardo**, **Herrera Alberto**, **López Rafael**, Nervo Rodolfo, **Ozuna Sixto**, Padilla Benjamín, Palacios Juan, **Parra Manuel De La**, Pomar José, **Salazar Abel C.**, Symonds Guillermo E., **Uthoff Enrique**, Uranga Julio B., Valenzuela Emilio, Valenti Rubén, Velasco José B., **Villalpando Jesús**, Zárate Ruiz Francisco, **Zárraga Ángel**, Zepeda Winkfield Alfonso (El nombramiento de jefe de redacción lo tuvo Roberto Argüelles Bringas del tomo 3 al 5; para el tomo 3 ya no aparecen los nombres de Jesús T. Acevedo, Roberto Argüelles Bringas y Enrique Uthoff en la redacción, pero se agregan a la lista Juan B. Delgado, Pedro Henríquez Ureña, Delio Moreno Cantón, **Alfonso Reyes** y Luis Rosado Vega).
- Artistas: Arellano Juan De Dios, **Argüelles Bringas Gonzalo**, **Coria Benjamín**, Elizalde Fernando, **Enciso Jorge**, **García Núñez Armando**, **Garduño Alberto**, Garduño Antonio, Gómez Antonio, **Herrán Saturnino**, Lillo Rafael, Llop Francisco, Martínez Carrión Jesús, **Montenegro Roberto**, **Ortega Sóstenes**, **Ponce De León Rafael**, **Rivera Diego**, Rodríguez Federico, Rondejo Juan N., Ruíz José, Saldivar Carlos, Sierra Ricardo, **Torre Francisco De La**, Zubieta Francisco.
- Fotógrafos: José M. Lupercio, Kampfner Y Casasola.
- Administrador: Evaristo Guillén.²⁸⁹

De este cosmos nominal – sólo algunos de ellos - seguirán como grupo hasta 1914, año en que el Ateneo de la Juventud murió, y no de vejez.

La publicación se distribuía en las librerías de mayor prestigio de la época: Viuda de Ch. Bouret, Maurice Guillot, Librería Madrileña, Joaquín Canales, Andrés Botas, Maucci Hermanos, Ramón Araluce. Por supuesto se vendía también en las mismas oficinas de la revista.²⁹⁰

Con *Savia Moderna* nos adentramos ya en el terreno de los escritores, ensayistas, filósofos y artistas contemporáneos –pero que aun tenían la

²⁸⁹ E. Guillén, amigo de Alfonso Cravioto. Fue vocal del Club Ponciano Arriaga y apresado con Ricardo Flores Magón en Santiago Tlatelolco (1903) por opositores al régimen.

²⁹⁰ Hasta la fecha, el edificio de la Palestina sigue existiendo en 5 de Mayo esquina con Bolívar, en el Centro de la ciudad de México.

“moribunda” modernidad a cuestras -. Podemos darnos cuenta de esto último por ejemplo en los homenajes que hacen a Manuel José Othón y por supuesto a Manuel Gutiérrez Nájera, poetas de la generación modernista anterior.

Como buena continuadora de la *Revista Moderna*, el ya viejo órgano del modernismo mexicano,²⁹¹ en el texto introductorio que recuerda al del Duque Job (“Al pie de la escalera”), éste llamado “En el umbral”, se puede leer una especie de testamento del ideal estético del que estos intelectuales se ufanaban, en el buen sentido del término y quizá con toda razón.

Al iniciar una labor como la nuestra, amplia de libertad, bella de juventud, y excelsa de arte, huelga toda frase que revele programa... y todo pensamiento sospechoso de sectarismo. Los agrupados en esta Revista – humilde de vanidad, pero altiva de fe – aspiramos al desarrollo de la personalidad propia, y gustamos de las obras más que de las doctrinas... Clasicismo, Romanticismo, Modernismo... diferencias odiosas. Monodien las cigarras, trinen las aves y esplendan las auroras. El Arte es vasto, dentro de él, cabremos todos. Vengan, pues, a nosotros, los cultores de la sagrada Belleza. La puerta está franca a los bellos sentimientos y a las bellas palabras. Savia nueva y crepitante nos da derecho a vivir. Ideales sinceros e intensos, nos dan derecho al Arte. He aquí explicado por qué somos y a qué venimos. Aristarco atisba. Pero Marzo preside nuestro advenimiento, y el hada de la Primavera circunda nuestra vida incipiente con su florido presagio.... ¡Salud a los Artistas! ¡Salud a la Prensa! ¡Salud a todos!²⁹²

En *Savia Moderna* acudieron aquellos literatos y artistas, jóvenes, pero famélicos de expresión cultural y hartos de la impostura y la falta de humanidades. Al mismo tiempo, *Savia Moderna* [fue] el esfuerzo coordinador de un grupo juvenil, preparado: fue, como centro de cohesión, aquél en que se afirmó el Ateneo de la Juventud, del cual *Savia Moderna* habría podido ser el órgano de que careció más tarde.²⁹³ Así que podemos rastrear la vida del grupo pre-ateneísta y del Ateneo mismo en estas publicaciones que se relacionan entre sí (*Revista Moderna* y *Savia Moderna*) desde finales del siglo XIX.

²⁹¹ García Morales, *Op. cit.*, p. 2

²⁹² Cravioto, Alfonso, *Savia Moderna* p. 21

²⁹³ Monterde, Francisco: “*Savia Moderna, Multicolor, Nosotros, México Moderno, La Nave, El Maestro, La Falange, Ulises, El Libro y el Pueblo, Antena, etcétera*”, en *Las revistas literarias de México*, México, INBA, Departamento de Literatura, 1963, p. 12

Entre febrero y agosto de 1906, publican en Revista Moderna de México, a veces repetidamente, pre-ateneístas como Rubén Valenti, José Santos Chacon, Jesús Urueta, María Enriqueta, Roberto Argüelles Bringas, Pedro Henríquez Ureña, Efrén Rebolledo, Eduardo Colín, Alfonso Cravioto (ya como codirector de Savia Moderna) y Rafael López... los vínculos de Revista Moderna de México y Savia Moderna. La segunda prosigue el interés de la primera en lo tocante a las artes plásticas... En las tres revistas, Revista Moderna, Revista Moderna de México y Savia Moderna, se hospeda entre 1898 y 1906 la posible antología de la literatura ateneísta primigenia: poesía y prosa.²⁹⁴

3.4.2. Otros escritores miembros de *Savia Moderna*

Con el fin de reivindicar en este escrito un poco más a algunos de los redactores que aparecen en la lista nominal de *Savia Moderna* pero que de alguna manera no fueron tan visibles en la exposición *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, y al mismo tiempo hacer justicia a la historiografía sobre el tema, a continuación anotaré algunos datos sobre ellos.

Del poeta veracruzano Roberto Argüelles Bringas²⁹⁵ (1875-1915) podemos decir que...

...además de sus composiciones juveniles de la época de la Revista Moderna, sólo cuenta con cinco poemas difundidos –y quizás algunos más extraviados en las páginas de revistas fugaces –de la época del Ateneo y de la revista Nosotros, con los que se ganó la admiración de los poetas de su tiempo.²⁹⁶

Como Cravioto y Guillén, Argüelles Bringas también desfiló por las líneas de la militancia política y el activismo contra Porfirio Díaz por lo que fue encarcelado un tiempo. Era un aficionado al ejercicio físico –como José Juan Tablada

²⁹⁴ Curiel, *Op. cit.*, p. 96

²⁹⁵ Hermano de Gonzalo el pintor.

²⁹⁶ Martínez, José Luis, *Op. cit.*, p. 24

(1871-1845)²⁹⁷ quien era boxeador amateur – que practicaba ya instalado en la ciudad de México, donde se ligó al grupo de Tablada (López, de la Parra, Salazar) en la Subsecretaría de Instrucción Pública.

Había miembros quienes provenían de la estirpe castrense: Alfonso Reyes – cuyo nombre aparece en la redacción de la revista hasta el tomo tercero – Alfonso Cravioto y Nemesio García Naranjo (1883-1962).²⁹⁸ Es bien sabido que *Alfonso Reyes y Nemesio García Naranjo estaban estrechamente ligados a los cacicazgos regionales... Caso era integrante de la clase media en ascenso... Vasconcelos provenía de los estratos medios bajos... Henríquez Ureña... provenía de una familia ponderosa.*²⁹⁹

Uno de los personajes más sobresalientes del grupo es sin duda el arquitecto Jesús Tito Acevedo (1882-1918),³⁰⁰ gran impulsor del mundo ateneísta. Aficionado a la pintura, la música y la literatura, talentoso dibujante y gran conversador –así lo atestiguan Reyes, Julio Torri y Rivera – fue quien abrió el panorama a la revalorización de la arquitectura colonial mexicana. Acevedo quiso introducir en México las ideas estéticas de William Morris y John Ruskin, artistas que se influenciaron por el arte medieval; para ellos el artesano del medioevo era un instrumento para acercarse a las raíces folclóricas de los pueblos de aquella época. En México, según Jesús T. Acevedo, el artista colonial debía ser entendido de la misma manera. El arquitecto veía en nuestra época colonial una especie de Edad Media en la que los gremios daban vida a los artistas y sus obras en el tiempo. La búsqueda de la belleza arquitectónica fue siempre una preocupación para Acevedo, quien *termina imaginando, como Morris en News from Nowhere, la ciudad ideal del futuro, en la que todo, los edificios, sus habitantes y cada uno de sus detalles, estén subordinados a la belleza.*³⁰¹ Jesús Acevedo organizó un taller de lectura en su casa a la que acudían los jóvenes

²⁹⁷ Poeta y escritor enorme de las letras modernistas mexicanas. José Juan Tablada fue el más prolífico crítico de arte, sus escritos están hechos entre 1890 y 1945. Arengaba al artista mexicano a que trabajara con espíritu nacional y que su arte estuviera enfocado a ser entendido por todos con una identidad popular. En lo político fue un declarado antimaderista.

²⁹⁸ García Naranjo fue director de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. En la exposición de 2010, además de su presencia fotográfica, se exhibió un libro sobre Porfirio Díaz (1930) de su autoría.

²⁹⁹ Cruz Rodríguez, Miguel. *El Ateneo de la Juventud: renacimiento cultural en los albores de la Revolución mexicana*, Boletín INEHRM, México, No. 8, abril-junio de 1995; p. 5.

³⁰⁰ Retratado en 1915 por Diego Rivera durante su encuentro en Madrid. El cuadro de la época cubista fue uno de los más sobresalientes en la exposición de 2010 en el MMDR.

³⁰¹ García Morales, *Op. cit.*, p. 64

intelectuales que lo rodeaban; el recuerdo más mencionado hasta el cansancio sobre estas reuniones es cuando leían *El Banquete* de Platón en voz alta personificando a los griegos que le daban vida. Sin duda un dato esencial es la contribución de Tito a los estudios arquitectónicos que darían un giro a la historia del arte de construir en nuestro país. Dos años después de su fallecimiento (1920) se publicó póstumamente su libro *Disertaciones de un Arquitecto*,³⁰² obra inaugural –junto a la del también arquitecto Federico E. Mariscal- del *colonialismo* arquitectónico mexicano.

Importante para nuestra historia artística son también sus comentarios a la exposición, que por entonces se hizo, de la obra de dos de nuestro pintores, Gonzalo Argüelles Bringas y Diego Rivera... a la distancia, advertimos la perspicacia de quien tan prematuramente supo interesarse por uno de los pintores que, años más tarde, iba a convertirse en una de las primeras figuras pictóricas de nuestro tiempo. La elegancia de su pensamiento y lo certero de sus interpretaciones son las dos virtudes más notorias de los trabajos de Acevedo. Muy bien enterado de su materia, muy al día en doctrinas estéticas, tuvo, además, el don de aplicar con tino sus ideas y expresarlas con una elocuencia sobria y persuasiva. Como todos sus contemporáneos ateneístas, Acevedo –reconocido por maestro – estaba muy penetrado de lecturas inglesas y francesas y profesaba una franca devoción helenística a la que debemos algunas de sus más hermosas páginas.³⁰³

Otro de los miembros, Eduardo Colín³⁰⁴ (1880-1945), nacido en la ciudad de México, estudió en la ENP y luego en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, institución donde se³⁰⁵ *inició como poeta... desarrolló una importante labor en la crítica. Estudio las grandes figuras del Modernismo... De estilo nervioso y entrecortado, Colín fue un crítico al que importaba más la exactitud del pensamiento que la elegancia del periodo... Las notas, que el llamó Definiciones, son pequeñas obras maestras de crítica sintética.*³⁰⁶

Uno de estos personajes que más llama la atención, tanto por la escasez de datos como por su composición intelectual y su sapiencia “adelantada”, es

³⁰² Libro expuesto en la muestra de 2012

³⁰³ Martínez, José Luis, *Op. cit.*, pp 293-294

³⁰⁴ Colín apareció en las fotografías de la exposición del Ateneo.

³⁰⁵ Además Colín había sido el ganador del primer premio del certamen literario del Instituto Científico y Literario de Oaxaca en 1902

³⁰⁶ *Idem.*, p. 26

sin duda Ricardo Gómez Robelo (1884-1924).³⁰⁷ Originario de la ciudad de México, Robelo...

Estaba adelantado a su época, vivía en otro país; sus referentes literarios, musicales y visuales eran ignotos para quienes no tuvieron las mismas coordenadas que las de él: Edgar Allan Poe... la filosofía de Schopenhauer... Mallarmé, Oscar Wilde y John Ruskin, los lienzos <<alucinados>> de Whistler y la música alemana postromántica.³⁰⁸

El único libro que publicó fue un poemario en verso llamado *En el camino* (1906) en el año de *Sabia Moderna*. Sus otras obras están perdidas entre algunas crónicas y reseñas críticas de pintura y literatura. Otro poema lo dio a conocer la revista *El Maestro* y ha quedado por allí un escrito destinado a ser conferencia...

... sobre los símbolos plásticos de la teosofía precolombina, relacionándolos... con la civilización egipcia... Por odio a la mediocridad y por amor al genio, prefirió pues gastar su talento con su vida, antes que decidirse a consignarlo para que corriera una fortuna incierta. Pero su obra, así como la de aquellos otros que imprimieron su magisterio en la generación del Ateneo, queda marcada, invisible e indeterminable quizás, en las obras de sus contemporáneos para quienes su espíritu fue fecundación; allí es donde debe reconocérsela.³⁰⁹

Rafael López (1873-1943), quien es mencionado hasta la insistencia en la historiografía sobre el Ateneo y por la historia de la literatura mexicana, había llegado a la ciudad de México en 1901; su actividad poética aparecía en *Revista Moderna* y en *El Mundo Ilustrado*. Fue un poeta que participó en muchos de los eventos públicos que la juventud organizó (como la velada en honor a Barreda de 1908). *Habiendo iniciado su obra dentro del periodo y la tendencia modernista [llegará] al Ateneo de la Juventud con una sensibilidad ya formada, aunque dispuesto a contribuir con su obra a la empresa común del grupo...*

³⁰⁷ Los apodos entre los miembros eran frecuentes: por ejemplo Pedro H. Ureña era "Sócrates", el de Robelo era "Rodión", tomado del personaje de una novela de Dostoievsky, y Vasconcelos llamaba "Euforión" –poeta griego del siglo III a.C.- a Reyes.

³⁰⁸ Sergei I. Zaitzff, citado en Quintanilla, *Op. cit.*, p. 30

³⁰⁹ Martínez, José Luis., *Op., cit.*, pp. 291-292

*al servicio de aquella labor de comprensión espiritual de México emprendida por los ateneístas.*³¹⁰

Nemesio García Naranjo (1883-1962), abogado proveniente del estado de Nuevo León, *fue uno de los estudiantes más populares de la Escuela Nacional de Jurisprudencia y era considerado un hombre de letras... Competía en notoriedad con Abel C. Salazar*³¹¹ *y Manuel de la Parra*...³¹²

En el retrato ateneísta que los estudiosos han hecho sobre el grupo y la época, podemos observar que dentro del ambiente que rodeo la primera mocedad -de algunos de ellos-, se encontraban las nutridas –unas más que otras – bibliotecas familiares. Los libros son un artículo importantísimo en este relato, tanto al interior del estudio sobre los ateneístas como lo fue para la exposición de pintura y documentos sobre el Ateneo, en la cual hubo presencia abundante de libros.

La llamada generación del Ateneo modificó el programa cultural e intelectual, proponiendo una visión diferente y novedosa sobre temas filosóficos, literarios y en última instancia, políticos... no fueron una instancia uniforme y estática. Su actividad se desarrolló... de acuerdo a los ritmos de la situación política y cultural del país... A pesar de sus diferencias, los ateneístas compartían rasgos comunes... Además de su juventud... la importancia de los libros... los identificó y aglutinó... en el taller de Jesús T. Acevedo como en las bibliotecas de Antonio Caso y Alfonso Reyes...³¹³

Ejemplo eminente lo tenemos en Antonio Caso (1883-1946). Nacido en la ciudad de México, filósofo y maestro generacional, contó con la fortuna de tener a la mano la modesta pero expurgada biblioteca de Antonio Caso padre, en cuyo acervo se hallaban algunos libros de filosofía, área del conocimiento que practicaría durante su vida y en la que vaciaría sus afinidades estéticas y teóricas. A su casa acudieron en varias ocasiones los miembros de *Savia*

³¹⁰ *Idem.*, p. 23

³¹¹ Abel C. Salazar (1878-1925), nacido en Tenango del Valle, Edo. Mex., fue abogado y poeta. En la exposición se mostró un libro de su autoría titulado *Voces Lejanas* (1919), ilustrado por Julio Ruelas. Manuel de la Parra (1878-1930), poeta zacatecano. Tiene una bella y famosa obra poética llamada *Visiones lejanas* (casi del mismo nombre que la de Salazar) ilustrada por Roberto Montenegro, el otro pintor modernista que junto a Ruelas ilustraron las páginas de *Revista Moderna*.

³¹² Quintanilla, *Op. cit.*, p. 37

³¹³ Cruz Rodríguez, *Op. cit.*, p. 5

Moderna. Como los otros preparatorianos, Caso se había deslumbrado por el gran “teatro del mundo” montado por el Porfiriato, cuya ansia de modernización materialista, pudo haberles hecho sentir, al comienzo, que vivían en un Estado privilegiado por el progreso. Sabemos, ¡bien lo sabemos! que la situación cambiaría después. Caso *quería ser filósofo, pero como no había posibilidades de estudiar formalmente para ello se inscribió en la Escuela Nacional de Jurisprudencia. Era aplicado, aunque muy pronto quedó claro que sus prendas apuntaban a la oratoria.*³¹⁴

Caso resaltó por muchas cualidades que se develaron durante su desarrollo intelectual en la ENP y en los primeros atisbos de conferencista; la insistencia de traer al relato la presencia del Positivismo es porque fue Caso uno de los que caracterizó la crítica más severa contra esta “doctrina de los hartos”, contribuyendo al desmantelamiento de la misma.

La oratoria fue para él, el espacio en el que se desarrolló de manera natural, como si del mismo mundo de las ideas proviniera. Para Caso:

Es, sin duda, la palabra, el más amplio de los símbolos estéticos del pensamiento. Más que las formas esculturales o pictóricas, más aún que el sonido musical, la frase reproduce los variados matices del espíritu, encausando las complejas asociaciones de ideas y el caprichoso torrente de las emociones. En esa arca santa del ingenio, se depositan los más exquisitos frutos de la mente; cristalizan los ensueños, las intuiciones se formulan y las ficciones esplendorosas encuentran sus moldes perdurables... Así como en el milagro eucarístico, Dios desciende a la hostia que comulgan los fieles, así en la eucaristía de la palabra, el genio, ese dios, desciende al verbo y de ahí va a cumplir su éxodo redentor, esclareciendo las conciencias, vigorizando los anhelos y acelerando la marcha de nuestra ilustre estirpe, hacia una vida mejor y más lejana a cada momento, de la animalidad primordial...³¹⁵

La manera con la que se acercaron a un público más amplio – quizá más del que pudo tener la revista – fue a través de la oratoria, y esto se va a entender de manera más clara un año después (1907) cuando fundan el segundo proyecto pre-ateneísta: La Sociedad de Conferencias y Conciertos. Antes de ello, *Savia Moderna* organizó a mediados de 1906 una exposición de pintura con cierto eco trascendente, puesto que se logró fuera del marco oficial, a la

³¹⁴ Quintanilla, *Op. cit.*, p. 29

³¹⁵ Caso, Antonio: “El Silencio”, en *Savia Moderna*, p. 45

vez que fue un espacio diseñado para la expresión de la pujante juventud artística del México pre-revolucionario en búsqueda de su definición.

3.4.3 La Exposición de Pintura

El 7 de abril de 1906 en el local que daba a la calle Santa Clara números 20 y 21,³¹⁶ los miembros de la revista *Savia Moderna*, con el apoyo del Lic. José Algara y el Ing. Gabriel Oropeza, encabezados por el pintor Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, organizaron una exposición de pintura extra-académica, por tratarse de una muestra que excedió los marcos académicos de la Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos), única institución que realizaba este tipo de eventos en la ciudad. Esto es sintomático de la rebeldía juvenil que se podía aspirar en el ambiente ciudadano de la época en la que los artistas y escritores buscaban otras alternativas estéticas diferentes a las antiguas.

Este episodio pre-ateneístas es quizá el más famoso de aquel año 1906, además su importancia radica, desde nuestro punto de vista, por lo menos en dos aspectos trascendentales: por la audacia para montar dicha exposición y ser un evento en contra de la misma Academia –y por lo tanto en contra del marasmo porfirista- y por tratarse de una exposición en la que se le dio cabida no sólo a los viejos maestros sino que también a los pintores jóvenes que comenzaban a dar señas de grandeza artística.

Para fortuna nuestra existía la práctica en nuestro país de reseñar esta clase de eventos culturales, y las reseñas de dicha exposición no fueron la excepción. Las plumas de Roberto Argüelles Bringas, Ricardo Gómez Robelo y

³¹⁶ Rojas Garcidueñas dice que fue en Motolinía, sin embargo, en el Tomo I núm. 3 página 156 de la revista se mencionan la calle de Santa Clara no. 20 y 21 como locales donde se hizo la exposición de 1906; la misma información sobre la calle Santa Clara también es considerada por Quintanilla. Las divergencias pueden deberse en parte a lo que Matute comenta sobre la obra de Garcidueñas respecto a la obra del historiador estadounidense Innes. Por supuesto que damos mayor el privilegio de la veracidad a la información obtenida de la propia revista. Pudo darse el caso también de que las calles cambiaran de nombre.

más tarde Alfonso Reyes, así como la nota publicada en el diario dominical *El Mundo Ilustrado*, dan testimonio del triunfo de la exposición de *Savia Moderna*.

... en la Exposición (de Savia Moderna)... el pintor Gerardo Murillo dio una conferencia... En ese certamen llamaron la atención [obras de] [Germán] Gedovius [uno de los viejos maestros de la Escuela de Bellas Artes, de origen alemán] paisajes de Diego Rivera... delicadas impresiones y notas de color de Francisco de la Torre y figuras de Antonio y Alberto Garduño, [Saturnino] Herrán, [Salomé] Pina [otro viejo maestro], [Sóstenes] Ortega y Lillo y varias esculturas de Gabino Zárata. Pero el <<clou>> de ese salón fue el lote de cuadros al óleo presentados por Joaquín Clausell... Junto a Clausell lució otro singular artista: Jorge Enciso, de Guadalajara...³¹⁷

Según escribiera años más tarde Alfonso Reyes en *Pasado Inmediato* (1941), también figuraron en la exposición de 1906 de *Savia Moderna*, obras de Rafael Ponce de León.³¹⁸ Dice Reyes (citado por Garcidueñas) que *En pocos meses, y con unos cuantos documentos, provocó* [refiriéndose a la conferencia de Murillo en la exposición] *la efervescencia del impresionismo y la muerte súbita del estilo pompier. La pintura académica se atajó de repente.*³¹⁹

La exposición parece haber tenido buen éxito y afluencia de gente interesada según nos dice Argüelles Bringas en su crónica: <<*Sabia Moderna*>> *tiene una muy alta satisfacción. Público numeroso acudió a la cita y pudo apreciar el fin de nuestro empeño, la desinteresada labor inteligente de nuestros pintores y escultores, y la necesidad estética y moral de tales manifestaciones.*³²⁰ La clausura de la exposición estuvo precedida nuevamente por un discurso de Murillo y embellecida poéticamente por Rafael López.³²¹

José Rojas Garcidueñas en su estudio sobre el Ateneo de la Juventud, al hablar acerca de la exposición de *Savia Moderna*, también menciona algunas obras que pudieron haberse expuesto en aquella muestra:

³¹⁷ Rojas Garcidueñas, *Op., cit.*, p. 46 (cita de la crónica que se publicó en *El Mundo Ilustrado*)

³¹⁸ En el Tomo I núm. 2 de abril de 1906, p. 152 de *Savia Moderna*, se consignó la noticia sobre la partida a Europa del pintor tapatío Rafael Ponce de León con motivo de continuar sus estudios artísticos. La nota destaca que es, en efecto, un pintor "ya bastante conocido en los círculos artísticos de nuestro país".

³¹⁹ *Idem.*, p. 46

³²⁰ Argüelles Bringas, Roberto: "Nuestra Exposición de Obras de Arte", en *Savia Moderna*, Tomo I núm. 3; p. 167

³²¹ El poema de López se publicó en el mismo número de la revista, páginas 168-170.

- Gerardo Murillo "Dr. Atl": *Las bañistas*, ca. 1900-1905
- Rafael Ponce de León: *La fuente*, óleo (1904); *Mi padre*, acuarela (1904)
- Diego Rivera: *Retrato de José Pomar*, pastel (1904); *Retrato de Rafael Escontría*, carbón (1904); *Retrato de Rafael Ponce de León*, óleo (1905);³²² *Hacienda de Chiconquiuitl*, óleo (1906); *Autorretrato* (1906), dedicado a Alfonso Cravioto.

Según Rojas Garcidueñas, *Perdido en parte y en parte muy disperso está el acervo de pintura y escultura que presentó Savia Moderna en su exposición de la calle de Motolinia... un ilustrativo lote de la pintura de aquellos años y de esos artistas se conserva en el Museo de Guadalajara, otros cuadros están en México y algunos en Guanajuato...*³²³

Por otra parte, la entrega tres de la revista consignó, además de la reseña de Zárraga a la exposición de pintura, algunas imágenes de las obras que se colgaron para dicha empresa, en los que destacan:

- Francisco de la Torre: *Los tres besos*, pastel.
- Diego Rivera: *Marina*, óleo.
- Alberto Garduño: *Pensativa* y un *Retrato*, óleos.
- Gonzalo Argüelles Bringas: *Pozo*, pastel.
- Germán Gedovius: *Interior de convento*.
- Jorge Enciso: *La Isla de Mexcala, Chapala*.
- Joaquín Clausell: *La nieve eterna* y una *Marina*.

Savia Moderna cumplió lo que había ofrecido, sobre todo en lo referente a la belleza de sus páginas. Ello fue posible por la concurrencia de una nueva pléyade de pintores [además] correspondió al gesto de hermanar las letras y las imágenes con una exposición dedicada a los <<nuevos>>, como se les decía a los pintores que habían formado con Fabrés y que eran dirigidos por Gerardo Murillo, quien había regresado de Europa tres años antes lleno de ideas de vanguardia. El día de la apertura, Tablada hizo una presentación <<amable y elegante>> de Murillo, quien a su vez impartió una conferencia... Justo Sierra visitó la exposición... En la

³²² En la exposición de 2010 tuvimos un retrato de Rafael Ponce de León, obra de Rivera pero con ca. de 1900.

³²³ Rojas Garcidueñas, *Op. cit.*, p. 49

clausura, Rafael López leyó un poema, mientras que Murillo improvisó un discurso en el que encomió el esfuerzo de *Savia Moderna* por ofrecer en México productos de arte al gusto de la época.³²⁴

Y así fue, en efecto –según los propios cronistas- que Gerardo Murillo compartió la palabra con el poeta modernista José Juan Tablada exaltando la magnitud del evento y disertando sobre el arte de vanguardia al tiempo que la poesía emanaba; es importante mencionar la presencia del entonces Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, el maestro Ezequiel A. Chávez, y por supuesto de Justo Sierra en la exposición, pues como lo hemos dicho anteriormente, el ya para entonces Ministro de Instrucción Pública apoyaba estos eventos culturales que la juventud realizaba y continuaría acudiendo durante los próximos años a las conferencias que el grupo de amigos concedería a partir de 1907 en diversas sedes, ya que *Más que Savia Moderna o su exposición de pintura (1906), la Sociedad de Conferencias (1907-1909) fue la que tradujo un decidido acercamiento del nuevo grupo con el Ministro de Instrucción Pública.*³²⁵

³²⁴ Quintanilla, *Op. cit.*, p. 41

³²⁵ Curiel, *Op. cit.*, p. 141

3.5 1907-1908: La Sociedad de Conferencias y Conciertos.

El hombre volcado a la literatura principia por buscar en ella el placer de la inteligencia y de los sentidos, la amistad con el pensamiento de los mejores, la enseñanza y la norma para la propia conducta. Luego, cuando se ve constreñido por un secreto mandato interno a escribir él también, sigue alguno de estos caminos: escribe sobre la vida y de la vida, o bien escribe sobre lo escrito, cuenta su vida con los libros.... Viene a ser un vivir sobre la reflexión de otras vidas...

(José Luis Martínez)

Para 1907 el arquitecto Jesús T. Acevedo (1822-1918) propuso a los ex-miembros de *Savia Moderna* que organizaran una Sociedad de Conferencias y Conciertos, la cual estuviera formada por intelectuales y a la que acudieran músicos, pintores, poetas y escritores destacados con el fin de *propagar el amor a las ideas nobles y bellas*.³²⁶ Si un año antes habían sido Cravioto y Castillo Ledón los promotores de la agrupación alrededor de la revista, 1907 habría de ser el año de Acevedo como cohesor de la juventud.

Quizá el origen de la Sociedad se halle en *las veladas literario-musicales organizadas en las oficinas de la Revista Moderna, con el solo propósito de que "hubiera intimidad y cordialidad", lográndose "que desfilaran por las veladas muchos escritores y artistas, músicos y pintores"*.³²⁷ Lo cierto es que los jóvenes escritores y artistas, en su época de estudiantes en la ENP, ya habían practicado las reuniones literarias en el salón de actos "Generalito" dentro de la Sociedad de alumnos de la institución, cuyo impacto fue tal que la misma prensa oficial cubrió la noticia.

El *Imparcial* informó: "El primer aniversario de la Sociedad de alumnos de la Escuela Preparatoria, se celebró en el Salón de Actos de la Escuela, el 12 de julio de 1907 con una velada literario-musical a la que asistió el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra, acompañado del director Porfirio Parra, La parte literaria fue un gran éxito, José de J. Núñez y Domínguez recitó su poesía "Los soñadores" y el alumno Alfonso

³²⁶ Hernández Luna, *Op. cit.*, p. 13

³²⁷ Curiel, *Op. cit.*, p. 107

Reyes fascinó al Auditorio...” Alfonso Reyes terminaba, ese año de 1907, sus estudios de Preparatoria, tenía dieciocho años.³²⁸

Pero las primeras lecturas públicas de la Sociedad de Conferencias y Conciertos (1907) se realizaron en el Casino de Santa María la Ribera, y las de 1908 se lograron hacer en el Teatro del Conservatorio Nacional;³²⁹ las sesiones aparecerían a veces publicadas en *El Imparcial*, *El País*, *El Popular*, *La Patria* y en la *Revista Moderna de México*;³³⁰ los conferencistas se reunían en la casa de Acevedo, o en la de Henríquez Ureña o en la biblioteca de Antonio Caso.

El gran mérito de estas conferencias fue su carácter público, lo que decía mucho del espíritu abierto a la expansión del conocimiento y la educación por parte de sus participantes: *La conferencia se convertía en un instrumento de comunicación cultural a través del cual se acercaba un grupo de jóvenes informados a un público virtualmente interesado en ponerse al día en cuestiones filosóficas, estéticas y literarias...*³³¹

Las lecturas se hacían a viva voz y el evento se acompañaba siempre de intermedios poéticos y musicales. Los temas de las lecturas eran asuntos de novedad en nuestro país, se abarcaban cosas de filosofía moderna, arte y literatura; la cita era los miércoles por la noche. Siguiendo a la historiografía anoto a continuación los temas que se trataron en las conferencias.

CONFERENCIAS

- 29 de mayo de 1907: Alfonso Cravioto inauguró el primer ciclo cuyo tema fue sobre el recién desaparecido Eugène Anatole Carrière (Enero 16, 1849 – marzo 27, 1906) “La obra pictórica de Carrière”.
- 12 de junio, Antonio Caso con su lectura sobre “La significación y la influencia de Nietzsche en el pensamiento moderno”.
- 26 de junio, el dominicano Pedro Henríquez Ureña expuso “Un clásico del siglo XX, José María Gabriel y Galán”.
- 10 de julio, Rubén Valenti habló de “La evolución de la crítica literaria”.

³²⁸ Rojas Garcidueñas, *Op., cit.*, p. 37

³²⁹ Estas conferencias con los que los intelectuales se acercaron a un público más numeroso pudiera ser un antecedente de la Universidad Popular por tratarse precisamente del encuentro de los maestros y estudiosos con el sustrato trabajador de la sociedad.

³³⁰ La *Revista Moderna* cambió su nombre a *Moderna de México* en 1903.

³³¹ Matute, *La Revolución Mexicana*, p. 50

- 24 de julio, Jesús T. Acevedo ilustró “El porvenir de nuestra arquitectura”.
- Para concluir este primer ciclo, el poeta y crítico mexicano Ricardo Gómez Robelo habló sobre la “Obra de Edgar Allan Poe”.

Estas ponencias fueron rematadas con la poesía de Nemesio García Naranjo, Manuel de la Parra, Luis Castillo Ledón, Roberto Argüelles Bringas, Abel C. Salazar, Eduardo Colín y Alfonso Reyes; y con la música de Chopin, Beethoven y Bach, entre otros.

Las conferencias públicas de la Sociedad significaron el acercamiento de los jóvenes intelectuales –apoyados por Sierra- hacia el público de México en general; no buscaban llegar solamente a los oídos de los iniciados, sino ir más allá. Con ello estaban resaltando una labor sin más intención de compartir su conocimiento y expandirlo para el beneficio de la educación del pueblo, o al menos eso se entiende. El acto significativo también estriba en la apertura y lance de esta juventud que se dio a la tarea de lograr una empresa intelectual de calidad y grandeza en la profusión del estudio de la temática variopinta a la que se consagraron, y por el hecho simple y llano de vivir la experiencia del saber y la exaltación de la belleza artística y del pensamiento que ellos coronaron como la *máxima* de la expresión humana, y que mejor hacerlo a través de la palabra escrita y hablada, oratoria y libresca, aderezándola con música.

3.5.1 Una protesta contra una “falsa revista”

El año 1907 también fue de manifestación estudiantil, y esta vez sería en contra del periodista Manuel Caballero y su *Revista Azul*, contraria en alma a la de 1894 de Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo. Lo que ocurrió fue que Caballero dio a luz –con la venia de Carlos Díaz Dufoo- a una revista homónima pero de visión opuesta a la estética de la primera revista.

La neorevista azul se proponía una política literaria intransigente con un enemigo que ella misma se había decretado... El guante arrojado por

Caballero, reportero de duelos,³³² no lo recoge la Revista Moderna de México, blanco de su artillería, menos Jesús E. Valenzuela, José Juan Tablada o Amado Nervo. Quien lo recoge es el Salón Soto, iniciado por Luis Castillo Ledón. Dos son sus acciones: la publicación de una protesta... y una marcha pública.³³³

Desglosemos brevemente lo anterior. La *Revista Azul* de 1907 estaba en contra de los preceptos modernistas –estéticos– con los que la revista de 1894 se había formado, por lo que la hacía de alguna manera estar en oposición. Los intelectuales que hicieron suya la “ofensa literaria” coincidieron a que debería de accionarse una protesta para impugnar a Caballero su error, en la primavera de 1907.

Henríquez Ureña narra sabrosamente lo ocurrido aquel 17 de abril de 1907: “se citó a toda la juventud en el jardín de la Corregidora Domínguez... a las cuatro de la tarde se hallaban reunidos allí, agrupados bajo un estandarte romano que ostentaba el lema “arte libre”, los jóvenes escritores y poetas y varios alumnos de las Escuelas profesionales... La manifestación partió precedida por la Banda del Regimiento de Zapadores y en alto el estandarte sostenido entre otros por el joven pintor Gonzalo Argüelles Bringas... Se recorrieron varias calles céntricas atravesando la de Plateros, arteria principal de la ciudad y yendo a terminar en la Alameda.”³³⁴

La “Protesta Literaria” se publicó el 8 de abril de 1907 en *El Diario*, periódico en el que redactaban Max y Pedro Henríquez Ureña. Es importante resalta que la reacción de “esta” juventud mexicana ante dicha situación, tuvo eco en Latinoamérica gracias a la voz de los Henríquez Ureña, puesto que...

³³² “Reportero de duelos”; la cita hace alusión a las narraciones que Caballero hacía de los duelos efectuados en la ciudad. Uno de aquellos fue el suscitado entre Irineo Paz –abuelo de Octavio Paz – quien dio muerte al hermano de don Justo, Santiago Sierra. Se ha interpretado este hecho como una posibilidad por la que Justo Sierra halla tomado parte en la protesta literaria contra la revista de Caballero, puesto que el se hallaba del lado de Paz. Justo Sierra pensaba que Manuel Caballero había instigado a Irineo Paz para batirse a duelo con Santiago Sierra. Sin embargo, el propio Octavio Paz ha desmentido el hecho: Caballero no tuvo nada que ver con el duelo. Por otra parte, aunque Justo Sierra junto con Luis Castillo Ledón estuvieron al frente de la protesta literaria, Fernando Curiel no interpretó en dicha manifestación que se haya tratado de una animadversión de Sierra contra Caballero.

³³³ Curiel, *Op. cit.*, p. 109

³³⁴ Elisa García Barragán, “El Ateneo de la Juventud: significado histórico y cultural”, en Ramírez, Fausto, Garrido, Felipe, *et al. Saturnino Herrán. Jornadas de Homenaje*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989; p. 69

El escrito [Protesta Literaria] es más que una protesta contra la nueva *Revista Azul* y la condescendencia de Díaz Dufoo, es sobre todo un manifiesto del <<grupo de la juventud intelectual>>. En esos días Pedro Henríquez Ureña envió a Santo Domingo una crónica de los hechos, en la que por primera vez presenta abiertamente a su grupo como la <<nueva generación mexicana>>...³³⁵

Y así se iría abriendo la puerta grande de la conciencia latinoamericana y de la bien llamada “nueva generación” hacia la búsqueda de la identidad a través del cultivo del conocimiento y la alta cultura en un mundo que se transformaba a la velocidad de la tecnología y el progreso en vísperas de la Revolución.

3.6 1909-1914: El Ateneo de la Juventud y de México.

“La juventud es el descubrimiento de un horizonte inmenso, que es la vida”.

(José Enrique Rodó)

“El Ateneo vivió entre luchas y fue, en el orden de la inteligencia pura, el preludio de la gigantesca transformación que se iniciaba en México.”

(Pedro Henríquez Ureña)

Establecido en páginas anteriores el contexto histórico en el cual se gestó el Ateneo de la Juventud, damos paso a bosquejar brevemente la idea central en la que se construyó la exposición de arte en el Museo Mural Diego Rivera en octubre de 2010, y por supuesto este escrito.

³³⁵ García Morales,. *Op. cit.*, p. 53

Finalmente, habiendo incursionado con la empresa de la Sociedad de Conferencias, un año antes del estallido revolucionario, el círculo de amigos y su agrupación no sólo va a cambiar de nombre y reestructurará la confección como asociación, sino que también creció en número de miembros. José Vasconcelos testimonia el nacimiento de la nueva generación cuya autodefinición será importante para ella misma al reconocerse como tal.

Florece una generación que tiene derecho a llamarse nueva, no sólo por sus años, sino más legítimamente porque está inspirada en estética distinta de las de sus antecesores inmediatos, en credo ideal que la crítica a su tiempo calificaría con acierto, pero que no es ni romántico ni modernista ni mucho menos positivista o realista, sino una manera de misticismo fundado en la belleza, una tendencia a buscar claridades inefables y significaciones eternas. No es fe platónica en la inmortalidad de las ideas, sino algo muy distinto, noción de la afinidad y el ritmo de una eterna y divina sustancia.³³⁶

Y esta generación tomó forma de sociedad civil, con una madurez intelectual y cohesionada de manera más sólida el 28 de octubre de 1909. Es el nacimiento del Ateneo de la Juventud conformado bajo aquél alegórico adjetivo: la juventud.

En 1906 Cravioto y Ledón con su revista reunieron al grupo, un año más tarde Jesús T. Acevedo los volvió a conglomerar en la Sociedad de Conferencias, pero la figura magistral del dominicano Pedro Henríquez Ureña – no por poca estima e importancia escribió Max un libro sobre el “hermano y maestro” que fue Pedro- va a estar presente durante todo el ensamblaje del grupo, y llegado 1909 con el Ateneo de la Juventud sería crucial su presencia, pues fue... ..

... el centro, la conciencia y el guía. Seleccionó y educó a sus distintos miembros... creía que el primer deber del intelectual hispanoamericano era la difusión de las ideas modernas, establecer un medio cultural libre de provincianismos y a la altura de su tiempo... Y veía en el <<pequeño grupo intelectual>>, en la élite activa y bien dirigida, la mejor forma de lograrlo [la base] fueron los estudiantes...³³⁷

³³⁶ Vasconcelos, José: *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, p. 15

³³⁷ García Morales, *Op. cit.*, p. 2

3.6.1 Antecedentes históricos del Ateneo

Se ha considerado uno de los antecedentes inmediatos de esta asociación – porque no es que hayan sido originales en este sentido los de “la juventud”, pues antes de ellos existían ya ateneos incluso desde la antigüedad grecolatina³³⁸- al de Madrid.³³⁹ Pero en México existieron otros ateneos como el que se formó el 22 de noviembre de 1840, primer Ateneo en la ciudad de México- llamado Ateneo Mexicano-³⁴⁰ impulsado por el embajador español Ángel Calderón de la Barca. Este Ateneo se reunía en el Colegio Mayor de Santa María de Todos los Santos, inspirado como modelo del de Madrid. En 1882 nació El Ateneo Mexicano de Ciencias y Artes –con Vicente Riva Palacios como presidente- durante el gobierno de Manuel González;³⁴¹ hay que subrayar que este Ateneo de carácter científico estaba a favor del Positivismo que se abriría paso posteriormente en la ENP. Una veintena de años después, el 8 de mayo de 1902 el propio Porfirio Díaz dio oficial alumbramiento al Ateneo Mexicano y Literario en cuyas filas encontramos a Luis González Urbina, Amado Nervo, Balbino Dávalos, Victoriano Salado Álvarez y Ezequiel A. Chávez; es decir, algunos de los poetas modernistas³⁴² de la generación anterior con los que se habían vinculado los jóvenes del Ateneo de 1909 es sus mocedades.

³³⁸ Ya en el año 135 a. C. el emperador Adriano había fundado un Ateneo en la capital del Imperio.

³³⁹ Parece ser que este Ateneo español estaba integrado por gente de edad mayor.

³⁴⁰ Entre sus miembros estaban Miguel Valentín, Miguel Bustamante, José María Bocanegra, Manuel Moreno Jove, José Gómez de la Cortina, Manuel de la Peña y Peña, Lucas Alamán, Ignacio Cumplido y Andrés Quintana Roo (fundador, entre otros, de la Academia de Letrán)

³⁴¹ Presidente que apoyó económicamente su fundación. Quizá una de las mayores diferencias entre este Ateneo científico y el de 1840 era en que el primero había dejado fuera de sus intereses a la política, mientras que el de 1882 contribuiría con ella; tal vez por ello Manuel González decidió apoyarlo.

³⁴² Y el más conspicuo de ellos, Manuel Gutiérrez Nájera, en 1884 –diez años antes de los días de *Revista Azul*- había instado a Justo Sierra con escritos publicados en su propio periódico (*La Libertad*) a que erigiera un Ateneo para ampliar el sendero estrecho que había dejado, según Nájera, la Academia de la Lengua. En 1901, José Porrúa- miembro del Ateneo de Madrid- visitó México y al entrevistarse con Sierra le sugirió lo mismo.

3.6.2 El de la Juventud (1909)

Entre 1908 y 1909 la situación general del país se vivía dentro de un malestar burbujeante: pésimas condiciones y atraso en la agricultura, en la minería, industria metalúrgica, extracción petrolera; una enorme deuda externa e interna, y una incomodidad en toda la vida misma. La revolución se avecinaba infranqueable así como las facciones se hacían visibles al calor de las reyertas: liberales, anarcomagonistas, reyistas, maderistas-antirreeleccionistas, católicos y conservadores.

Mientras eso pasaba, se preparaban las actas³⁴³ para ser firmadas por los que serían- entre los antiguos seguidores y ahora nuevos miembros de la camarilla- socios del Ateneo de la Juventud. Con este documento, *26 jóvenes intelectuales reunieron sus esfuerzos de manera más organizada y no exenta de compromiso social, y formaron una asociación civil debidamente constituida el 28 de octubre de 1909.*³⁴⁴

En el artículo 2 de los Estatutos del Ateneo³⁴⁵ se asentó que la disolución de la asociación civil se haría –dado el caso- cuando la mayoría así lo deseara. Y esto sucedió en 1914. Las firmas que aparecen de inmediato en el nacimiento del Ateneo son los de Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Jesús Tito Acevedo, Rafael López, Alfonso Cravioto y Alfonso Reyes.

Había socios numerarios y correspondientes, a la enumeración de algunos de los nombres ya antes mencionados se agregan otros. De hecho existe una lista bastante larga –que por cierto fue de enorme ayuda durante la

³⁴³ La redacción del documento fundador del Ateneo de la Juventud tiene como fecha el 13 de noviembre y no el 28 de octubre de 1909. Además, según Curiel, tiene una errata con el nombre del arquitecto Acevedo: dice “F. J. Acevedo”, debe decir J. T. Acevedo.

³⁴⁴ Matute, *Op. cit.*, p. 50

³⁴⁵ El primer Secretario de Actas del Ateneo; fue Jenaro Fernández Macgregor, quien no comulgaba con la idea de introducir el debate político dentro del grupo ateneísta político de algunos ateneístas. Sin embargo, José María Lozano y Nemesio García Naranjo, ambos “corralistas” – introdujeron dicho debate por lo MacGregor renunciaría a la asociación cediendo su lugar a Isidro Fabela. Fungieron como presidentes del Ateneo: Antonio Caso, Alfonso Cravioto, José Vasconcelos, Enrique González Martínez y finalmente Antonio Caso consecutivamente.

investigación para la exposición- que el historiador Álvaro Matute realizó en su estudio sobre el grupo, misma que me permito transcribir aquí.³⁴⁶

Lista de socios del Ateneo de la Juventud

| No. | Nombre | Fechas | Lugar de Nacimiento | Profesión | Adscrito como |
|-----|----------------------------|-------------|------------------------------------|------------|-------------------------------|
| 1 | Acevedo, Jesús T. | (1822-1918) | México, D.F. | Arquitecto | N |
| 2 | Alarcón, Alfonso G. | (1884-1953) | Chilpancingo, Gro. | Médico | C (Posiblemente en Puebla) |
| 3 | Araiza, Evaristo | (1884-1965) | Altar, Son. | Ingeniero | N |
| 4 | Argüelles Bringas, Roberto | (1875-1915) | Orizaba, Ver. | Poeta | N |
| 5 | Barajas, Carlos | (1875-1918) | Guanajuato, Gto. | Médico | |
| 6 | Bravo Betancourt, Ignacio | (1880-1945) | Jiquilpan, Mich. | Abogado | N |
| 7 | Cabrera, Luis | (1876-1954) | Zacatlán, Pue. | Abogado | |
| 8 | Cabrera, Rafael | (1884-1943) | Puebla, Pue. | Médico | C (Posiblemente en Puebla) |
| 9 | Camarillo, María Enriqueta | (1872-1968) | Coatepec, Ver. | . | |
| 10 | Caso, Antonio | (1883-1946) | México, D.F. | Abogado | N |
| 11 | Castellanos, Jesús | (1879-1912) | La Habana, Cuba | Abogado | C |
| 12 | Castellanos Quinto, Erasmo | (1879-1955) | Santiago Tuxtla, Ver. | Abogado | N |
| 13 | Castillo Ledón, Luis | (1880-1944) | Santiago Ixcuintla, Terr. de Tepic | Bachiller | N |
| 14 | César, Francisco J. | . | . | Abogado | N |
| 15 | Colín, Eduardo | (1880-1945) | México, D.F. | Abogado | N |
| 16 | Cravioto, Alfonso | (1883-1955) | Pachuca, Hgo. | Abogado | N |
| 17 | Dávalos, Marcelino | (1871-1923) | Guadalajara, Jal. | Abogado | N |
| 18 | Enciso, Jorge | (1879-1969) | Guadalajara, Jal. | Dibujante | |

³⁴⁶ He eliminado una parte estadística de la lista de Matute y añadí el rubro de la forma de cómo se asociaron al Ateneo los miembros: Numerario (N) o correspondiente (C). Los Correspondientes eran aquellos –los menos- que de alguna forma no se encontraban presentes en México pero que participaban desde donde se hallasen. La información sobre el estatus de socio la tomé de Fernando Curiel, *La Revuelta*.

| | | | | | |
|----|--|-------------|----------------------------------|------------|---------------------------|
| 19 | Escobar, Enrique | . | . | . | |
| 20 | Escofet, José | (1884-1939) | Piera, Anoia (de origen catalán) | . | N |
| 21 | Fabela, Isidro | (1882-1964) | Atlacomulco, Méx. | Abogado | N |
| 22 | Fernández Mac Gregor, Genaro | (1883-1959) | México, D.F. | Abogado | |
| 23 | García Naranjo, Nemesio | (1883-1962) | Lampazos, N.L. | Abogado | N |
| 24 | Gómez Robelo, Ricardo | (1884-1924) | México, D.F. | Abogado | N |
| 25 | González Blanco, Pedro | (1879-1962) | Llanes, Asturias, España | . | |
| 26 | González Martínez, Enrique | (1871-1952) | Guadalajara, Jal. | Médico | |
| 27 | González Peña, Carlos | (1885-1955) | Lagos de Moreno, Jal. | . | N |
| 28 | González Roa, Fernando | (1880-1936) | Salamanca, Gto. | Abogado | N |
| 29 | Guzmán, Martín Luis | (1887-1976) | Chihuahua, Chih. | Bachiller | |
| 30 | Henríquez Ureña, Max | (1885-1968) | Santo Domingo, R.D. | Abogado | C (desde La Habana, Cuba) |
| 31 | Henríquez Ureña, Pedro | (1884-1946) | Santo Domingo, R.D. | Abogado | N |
| 32 | Herrán, Saturnino | (1887-1918) | Aguascalientes, Ags. | Pintor | |
| 33 | Herrera y Ogazón, Alba | (1885-1931) | México, D.F. | Pianista | |
| 34 | Jiménez Domínguez, Enrique | (1891-1952) | Orizaba, Ver. | Abogado | |
| 35 | López, Rafael | (1873-1943) | Guanajuato, Gto. | . | N |
| 36 | Lozano, Carlos E. | (1888-1918) | Guadalupe, Zac. | Pianista | |
| 37 | Lozano, José María | (1878-1933) | San Miguel el Alto, Jal. | Abogado | N |
| 38 | Mariscal, Federico | (1881-1971) | Querétaro, Qro. | Arquitecto | |
| 39 | Mariscal, Nicolás | (1875-1964) | México, D.F. | Arquitecto | |
| 40 | Mediz Bolio, Antonio | (1884-1957) | Mérida, Yuc. | Abogado | |
| 41 | Méndez Rivas, Joaquín | (1888-1966) | México, D.F. | Abogado | |
| 42 | Novoa, Guillermo | . | . | Abogado | N |
| 43 | Osorio, Miguel Ángel, (Ricardo Arenales, Porfirio Barba Jacob) | (1883-1942) | Bogotá, Colombia | . | |

| | | | | | |
|----|-----------------------------|-------------|---------------------------|-----------------------|-------------------------------|
| 44 | Palacios Enrique, Juan | (1881-1953) | México, D.F. | . | N |
| 45 | Pallares, Eduardo | (1885-1972) | México, D.F. | Abogado | N |
| 46 | Pani, Alberto J. | (1878-1955) | Aguascalientes, Ags. | Ingeniero | |
| 47 | Parra, Manuel de la | (1878-1930) | Sombrerete, Zac. | . | N |
| 48 | Ponce, Manuel M. | (1882-1948) | Fresnillo, Zac. | Pianista, compositor | |
| 49 | Pruneda, Alfonso | (1879-1957) | México, D.F. | Médico | |
| 50 | Quijano, Alejandro | (1883-1957) | Mazatlán, Sin. | Abogado | |
| 51 | Rebolledo, Efrén | (1877-1929) | Actopan, Hgo. | Abogado | C |
| 52 | Reyes, Alfonso | (1889-1959) | Monterrey, N.L. | Abogado | N |
| 53 | Rivera, Diego | (1886-1957) | Guanajuato, Gto. | Pintor | C (en alguna parte de Europa) |
| 54 | Romero de Terreros, Manuel | (1880-1968) | México, D.F. | Doctor en Historia | |
| 55 | Rosa, Leopoldo de la | (1886-1964) | Panamá, Colombia | . | |
| 56 | Salazar, Abel C. | (1878-1925) | Tenango del Valle, México | Abogado | N |
| 57 | Santos Chocano, José | (1875-1934) | Lima, Perú | . | |
| 58 | Silva y Aceves, Mariano | (1887-1937) | La Piedad, Mich. | Abogado | N |
| 59 | Teja Zabre, Alfonso | (1888-1962) | San Luis de la Paz, Gto. | Abogado | N |
| 60 | Torre, Francisco de la | (1883-1943) | San Miguel el Alto, Jal. | Pintor | |
| 61 | Torri, Julio | (1889-1970) | Saltillo, Coah. | Abogado, Dr.en Letras | N |
| 62 | Urbina, Luis G. | (1864-1934) | México, D.F. | . | |
| 63 | Urueta, Jesús | (1867-1920) | Chihuahua, Chih. | Abogado | |
| 64 | Valenti, Rubén | (1879-1915) | Comitán, Chis. | Abogado | |
| 65 | Valenzuela, Emilio | (1884-1947) | México, D.F. | . | |
| 66 | Vasconcelos, Calderón, José | (1882-1959) | Oaxaca, Oax. | Abogado | N |
| 67 | Velázquez, Miguel A. | . | . | . | N |
| 68 | Xico, Eduardo | . | . | Abogado | |
| 69 | Zárraga, Ángel | (1886-1946) | Durango, Dgo. | Pintor | C (en alguna parte de Europa) |

(Matute, Álvaro, *La Revolución Mexicana: actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*, pp. 60-63)

Hay discrepancias interesantes sobre ciertos miembros ateneístas que da la historiografía consultada; Curiel tomó en cuenta las ausencias y adiciones a la lista nominal. Además Curiel argumenta que existe un documento en los archivos de la Capilla Alfonsina³⁴⁷ donde se añadieron los siguientes nombres a lápiz:

- E. Mariscal
- E. González Martínez (Enrique)
- E. Jiménez Domínguez
- J. Méndez Rivas
- A. Mediz Bolio
- M. L. Guzmán (Martín Luis)
- A. Quijano
- Leopoldo de la Loza

En la lista de Matute aparece Martín Luis Guzmán (1887-1976), Curiel dice que este escritor no figurara en las actas de creación del Ateneo porque en ese momento se encontraba en Phoenix, Arizona como comisionado del gobierno mexicano. Otro que no aparece según Curiel es Ramón López Velarde (1888-1921) por haberse “tardado” en llegar a la capital.³⁴⁸ El historiador estadounidense John Schwald Innes agregó a la lista de ateneístas a Luis Cabrera³⁴⁹ y a Manuel Romero de Terreros, ambos faltan en la lista de Pedro Henríquez Ureña; por otro lado Innes no menciona a María Enriqueta Camarillo y Roa viuda de Pereyra (1872-1968),³⁵⁰ a Rafael Cabrera³⁵¹ ni al pintor – importantísimo – Francisco de la Torre.³⁵²

³⁴⁷ Durante el desarrollo de la investigación los curadores de la exposición dimos con el mismo documento en la Capilla Alfonsina, con el que pudimos cotejar esta información.

³⁴⁸ El poeta zacatecano autor del célebre poema *La Suave Patria*, llegó a la ciudad de México en 1914. Hizo una gran amistad con el pintor Saturnino Herrán, cuya *Oración fúnebre* fue creada por Velarde a la muerte del pintor ocurrida en 1918.

³⁴⁹ Por ello incluimos en el guion curatorial un libro de Cabrera titulado *El Cantar de los Cantares del Glorioso Salomón*, de 1919. Cabrera en esta obra utilizó el seudónimo de “Lucas Ribera”.

³⁵⁰ Al parecer es la única mujer –gran maestra y escritora- asociada al Ateneo. En la exposición de pintura y documentos sobre el Ateneo (2010), tuvimos la fortuna de contar con un par de obras de la escritora: *Rosas de la infancia* (1929) y *Fantasía y realidad* (1933).

³⁵¹ El ingeniero Rafael Cabrera aparece en una fotografía tomada para el primer aniversario de la revista *Cvltura*, fechada el 15 de agosto de 1917. El ingeniero está en dicha foto con varios miembros del Ateneo de la Juventud. Esta fotografía (digitalizada y ampliada) se montó en la entrada del Museo Mural Diego Rivera, documento que daba comienzo al recorrido visual de la exposición.

³⁵² De este pintor mostramos en la exposición un óleo sobre madera titulado *El caminante*, (parte central del tríptico *El Viajero*) de 1910. Se trata del retrato de un indígena y su caballo; el

3.6.3 Las Conferencias del Ateneo de la Juventud (1910)

También el Ateneo de la Juventud se distinguió por ofrecer conferencias públicas –cuya chispa primigenia hemos visto que se remonta a las sesiones de *Revista Moderna* y a las tertulias literarias del “Generalito”-. Se publicaron las de 1910 en ese mismo año en un solo libro con temas interesantes que los ateneístas ya propiamente llamados así, desarrollaron y leyeron en voz alta.

Conferencias de agosto – septiembre de 1910

- “La filosofía moral de don Eugenio María de Hostos” (Antonio Caso)
- “Los poemas rústicos de Manuel José Othón” (Alfonso Reyes)
- “La obra de José Enrique Rodó” (Pedro Henríquez Ureña)
- “*El pensador mexicano* y su tiempo” (Carlos González Peña)
- “Sor Juana Inés de la Cruz” (José Escofet)
- “Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas” (José Vasconcelos)

Los ateneístas se leían entre ellos, se aconsejaban,³⁵³ y se calificaban; mientras Martín Luís Guzmán consideraba la labor intelectual del grupo como “seria” y puesta al servicio de la entrega total de sus quehaceres, Pedro Henríquez Ureña ensalzaba el “espíritu filosófico”; Alfonso Reyes promulgaba el interés por lo clásico griego; sin duda el sentido nacionalista e hispanoamericanista estuvo presente en el grupo, atestiguado por los temas de las conferencias de 1910.

Su crítica hacia el Positivismo como doctrina impuesta era una de las cosas que los identificaba como grupo opositor. Este factor lo encabezaba Antonio Caso quien en 1909 dictó siete conferencias sobre la historia de la doctrina positivista en la ENP. Esta crítica era en realidad también un rechazo a la dictadura porfirista. Por su parte Martín Luís Guzmán se desengañó de la figura del dictador a quien había admirado mientras que Vasconcelos trataba

trato de las figuras, no definidas con el realismo neoclásico académico, da muestra ya de ese tránsito de dos épocas artísticas. Además el año (1910) es de por sí emblemático.

³⁵³ En la figura de Pedro Henríquez Ureña encontraron –en especial Alfonso Reyes- al guía y maestro, al cernidor del grupo cuando había que integrar nuevos miembros.

de déspota a Díaz y lo acusaba de haber promovido la desaparición de las humanidades en el orbe universitario y de haber detenido el proyecto reformador iniciado por Juárez; además el Porfiriato y la elite surgida de el habían encajonado a la cultura y las artes en los gabinetes de algunos cuantos privilegiados.

3.6.4 El Ateneo de México (1912-1914)

Al tronido de la Revolución, muy pronto algunos de los ateneístas se enlistaron a las órdenes de Madero o Villa y tomaron las armas; Vasconcelos (con los maderistas), Martín Luís Guzmán (se une a la División del Norte villista) junto con Ricardo Gómez Robledo. Los ateneístas unieron sus ideales filosóficos con los políticos, rechazando el Positivismo doctrinal y al gobierno. Cuando Porfirio Díaz abandonó el poder y con Madero como nuevo presidente de México, los ateneístas encabezados por José Vasconcelos adquieren una condición institucional y se renombran como el Ateneo de México a partir de 1912.

Es el tiempo en que se crea la Universidad Popular Mexicana en pro de la educación del pueblo en su mayoría. El nuevo Ateneo ya miraba hacia la revolución y sus ideales. Vasconcelos nos dice que Antonio Caso fue el único que se resistió a virar hacia esa dirección por su propia condición de maestro; Caso renunció a la política para dedicarse al magisterio mientras Vasconcelos hizo todo lo contrario.

La herencia ateneísta va a continuarse inmediatamente después de 1914, año de la muerte del Ateneo como agrupación. Esta continuación la tuvo también en “grupos” que van a desdoblarse en generaciones, las que forman parte ya de otro estudio. Fernando Curiel nos dice:

La generación de 1915 y la futura de Contemporáneos se suma a la revuelta. En 1913 los Siete Sabios fundaron la Sociedad Hispana de Conferencias y Conciertos, a imitación de la ateneísta Sociedad de Conferencias de 1907. En 1919, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de

Montellano y José Gorostiza Alcalá formaron un Ateneo de la Juventud, émulo del de 1909.³⁵⁴

El catálogo de la exposición *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, contiene un texto que aborda parte de esta herencia ateneísta con los Contemporáneos.

La fragmentación del Ateneo, debido a causas sobre todo de índole ideológico-político, activa una nueva visión del fenómeno a estudiar que tiene que abordarse, a partir del segundo lustro de la segunda década del siglo XX, precisamente con esta condición, y los estudios estarán encaminados, entonces, a sus miembros ya no como parte de un todo generacional, sino ahora individual.

Concluyo este capítulo con un par de visiones de dos estudiosos de la cultura mexicana, José Luis Martínez y Carlos Monsiváis, que tienen que ver justamente con la idea doble dentro de la interpretación histórica del Ateneo de la Juventud: el grupo y los individuos ateneístas.

Por su parte, José Luis Martínez reflexiona:

El mensaje espiritual... contenía un amplio repertorio de intereses destacados y un firme propósito moral. Aquellos pueden resumirse como sigue: interés por el conocimiento y estudio de la cultura mexicana, en primer término; interés por las literaturas española e inglesa y la cultura clásica –además de la francesa ya atendida desde el romanticismo–; interés por los nuevos métodos críticos para el examen de las obras literarias y filosóficas; interés por el pensamiento universal que podría mostrarnos la propia medida y calidad de nuestro espíritu; interés por la integración de la disciplina cultivada en el cuadro general de las disciplinas del espíritu. El propósito moral. Que acaso no necesito enunciar, fue el emprender toda labor cultural, con una austeridad que pudo haber faltado a la generación inmediata anterior. Los nuevos escritores no se confiaron ya a las virtudes naturales de su genio ni se entregaron, seguros de su gloria, a los placeres de la bohemia [de la generación anterior modernista]...

³⁵⁴ Curiel, *La Revuelta*, p. 39

Por otro lado, Monsiváis dice:

La leyenda del Ateneo resulta inevitable: el sistema político y social vencedor en la Revolución, precisa de una legitimidad integral. Fundar la cultura de la Revolución en un grupo de la evidente brillantez del Ateneo, es hacerse las bases sólidas. Los historiadores de la cultura oficial eliminan incongruencias, desvanecen contradicciones y disparidades... insisten en describir un vasto paisaje fraternal... Como tarea colectiva, el Ateneo es... sólo una renovación voluntariosa que, al no ser proseguida, se disuelve sin mayor consecuencia y entre signos de admiración.

Luego Curiel confirma la nota:

Pareciera que se predica de dos cuestiones diversas. Piedra miliar, para Martínez, el Ateneo; leyenda manipulada, en cambio, para Monsiváis. Renovación viva, en un caso; muerte, en el otro. Martínez funde en un todo a los personajes y a la obra; Monsiváis, por el contrario, sepáralos: brillantes ellos, no la tarea colectiva.³⁵⁵

CONCLUSIONES CAPITULO 3

Como hemos podido coligar, el grupo que comenzó a gestarse desde los años 1903-1904 con las tertulias literarias de los maestros de la Escuela Nacional Preparatoria en el “Generalito” y que llegó a la cúspide como asociación llamada Ateneo de la Juventud y de México ya en sus últimos días en plena lucha de facciones, queda enmarcado dentro de la gran historia intelectual y cultural de nuestro país en un margen sociopolítico definido. Con aquella generación que se decía así misma “nueva”, renovada, resurgida de la postración de las viejas estructuras mentales y políticas, rompió al unísono – junto a la Revolución armada- como las olas en el arrecife, estruendosa, sus ataduras para encarar a la dictadura, criticar una doctrina filosófica forastera, con armamento también filosófico.

³⁵⁵ *Idem.*, pp. 48-49

Estoy de acuerdo con Curiel al tomar, como marco de referencia temporal, para finalizar parte del análisis sobre el Ateneo de la Juventud, 1929 con la derrota que Vasconcelos tuvo al postularse como candidato presidencial. De hecho desde 1914 el Ateneo debe entenderse desde su atomización y buscarse el estudio de los personajes que algún día constituyeron la asociación civil, sin dejar de buscar el estudio mas profundo sobre la asociación.

El estudio de los “estudiosos” jóvenes ateneístas debe hacernos reflexionar en pleno siglo XXI que se trató también de una admirable condición de verdadera entrega y pasión por el pensamiento y la exaltación de una cultura mexicana en ciernes. Es de asombrar quizá sin exagerar el paradigma que la generación del Ateneo o del Centenario dispuso para nosotros como herencia de alta cultura, álgida en nuestra historia como no se ha presentado jamás desde aquellos “días alcionios”.³⁵⁶

Por otra parte, me parece –por lo menos en la revisión historiográfica que seguí- que hace falta mucho que escribir sobre el Ateneo, aunque por supuesto existen magníficos acercamientos a las obras y a sus autores por parte de investigadores serios que se han entregado al estudio del Ateneo de la Juventud (Héctor Perea, Susana Quintanilla, Curiel, Matute, Rojas, Morales, etc.).

*En este paisaje de gran amplitud [nacimiento de la cultura literaria contemporánea y nacimiento del siglo XX con la afectación de la Revolución mexicana], el Ateneo figura en una esquina representado por los obres de letras que cumplieron con las tareas de la revolución cultural, junto a quienes llevaron la revolución política. A tales próceres se les confiere la responsabilidad de haber dado el primer aliento a nuestra cultura contemporánea.*³⁵⁷

Los insignes nombres de aquellos intelectuales y artistas –de los que algunos lograron envejecer y otros se eternizaron jóvenes por sus decesos tempranos (como Cravioto y Ruelas) entre poetas y pintores- quedarán, así se esperaba, en el Panteón de las alturas culturales, pero también en la memoria viva de

³⁵⁶ Tal vez la no muy lejana muerte de Carlos Fuentes, antes de Monsiváis, Bolívar Echeverría, Carlos Montemayor, etc., por mencionar algunos destacadísimo intelectuales escritores del México actual, represente para nosotros una gran pérdida de gente que no se ha llegado a aparecer como grupo, quizá desde los Contemporáneos, herencia ateneísta.

³⁵⁷ Martínez Carrizales, *Op. cit.*, p. 243

nosotros, sus sucesores en el tiempo, a los que debemos la grandeza de sus obras y el que México figure internacionalmente en el pensamiento y consideración de los estudiosos de otras geografías.

El estudio sobre los ateneístas llega a detonar la misma interrogante: ¿cuál es el verdadero significado histórico de aquella asociación o pléyade de individuos? La visión dual de la que hicimos mención a través de las consideraciones, por un lado del “grupo” visto por José Luis Martínez, y por el otro del valor del “individuo ateneísta” en la consideración de Carlos Monsiváis, parece quedar de pronto aún en el tintero. La lista que Matute coligó comprende quizá más la idea generacional planteada por Luis González; el mismo historiado comenta que... *De hecho, los miembros del Ateneo son, unos más, otros menos: Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Enrique González Martínez, Julio Torri y Martín Luis Guzmán. La lista... es flexible.*³⁵⁸ De cualquier modo, el haber logrado una exposición de pintura y documentos que englobara el “espíritu del Ateneo” (parafraseando el título de la serie de mesas redondas que alguno jóvenes estudiantes de Filosofía y Letras de la UNAM hicieron en 2009 en torno al tema) en 2010 en las salas del Museo Mural Diego Rivera, fue un verdadero reto. Algunos de los propósitos perseguidos por el proyecto museológico se lograron bastante bien, otros, desde mi propia reflexión, necesitaron mayor empuje. Por otro lado, el guion científico de la exposición que representó, como antes mencioné, el bastidor en el que se empotró teóricamente la muestra, queda ahora dispuesto aquí como parte medular del contenido histórico de esta tesis.

En el capítulo cinco se abordarán aquellos puntos, generales y particulares, en cuanto a los resultados de la exposición desde un punto de vista reflexivo y crítico.

³⁵⁸ Matute, *Op. cit.*, p. 65

CAPÍTULO CUATRO

4. ELEMENTOS DE REFERENCIA PARA EL MONTAJE DE EXPOSICIÓN: LOS OTROS GUIONES.

4.1 Guion Museográfico.

Ya en el capítulo tres desarrollamos el guion científico, que es el documento que contiene la información obtenida de la investigación histórica (científica). Ahora toca el turno a otro de los guiones que conforman las referencias para el montaje de una exposición: el museográfico.

Dado que existen numerosos escritos en bibliografía especializada donde se tratan los conceptos museológicos, donde además pareciera que hasta nuestros días no se ha encontrado una diferenciación sucinta entre ciertos conceptos (como Museología y museografía) más que en lo referente a la praxis;³⁵⁹ aquí nos ceñiremos sólo a dar una definición para comprender el concepto de guion museográfico, y nos enfocaremos a ilustrar dicha definición con un ejemplo de este guion con datos de la exposición que ahora estudiamos.

Sabemos además que no existe una, sino varias estrategias y herramientas con las que se desarrollan las exposiciones, dependiendo, como se ha dicho, de la realidad museológica particular. Sin embargo, podemos coincidir de manera general sobre la idea o noción del guion, diciendo que es un esquema guía, escrito y programático, con el que una actividad puede apoyarse para seguir su desarrollo sobre un marco de referencia, de manera ordenada.

Siendo así, los guiones son indispensables en un proyecto expositivo cuyo carácter científico requiere de la presencia de estos escritos esquematizados.

Los guiones (científico, curatorial y museográfico) deben seguir una coherencia entre sí; así mismo el guion... *museológico se debería utilizar a nivel global, es*

³⁵⁹ *Vid., Mosco, op. Cit.*

*decir [integrar en éste] todo lo relacionado con la exposición y no sólo con los contenidos, sería el que los contiene a todos.*³⁶⁰ Por lo anterior he decidido nombrar al guion que contiene la información obtenida de la investigación histórica, con el fin de no crear mayor confusión, como “científico” y no museológico.

En cuanto a lo referente a los guiones utilizo la tipología propuesta por la museóloga e historiadora Alejandra Mosco Jaimes. Revisando algunas fuentes sobre museología e historia del museo, pude leer varias de las definiciones sobre ciertos conceptos museológicos (incluyendo las del ICOM), sin embargo, para no extenderme aun más en el escrito (pues no pretendo hacer una colección de citas conceptuales sobre la cuestión), y aprovechando que la tesis de maestría de Mosco Jaimes en la que hace uso de algunas de estas referencias bibliográficas para proponer una tipología sobre guiones, me fue de gran utilidad la síntesis que ella realizó. Por lo mismo utilizo su tipología.

Si ya dijimos que no hay un consenso en cuanto a la forma y la información que deben tener los contenidos de los guiones, puesto que cada museo sigue sus propios esquemas, sin embargo podemos considerar ciertos elementos que deben estar presentes inevitablemente en el guion museográfico. Para ello seguiremos la siguiente definición, ejemplificando gráficamente con el guion de la exposición sobre el Ateneo de la Juventud.

*Guion museográfico. Es el documento donde se plasma la distribución de los núcleos temáticos (contenidos) junto con la colección... en el espacio, además de todo el mobiliario, estrategias gráficas, tecnológicas y didácticas que se utilizan para la exposición.*³⁶¹

Quizá falten o sobren elementos pero considero, siguiendo la tipología mencionada, que los que enuncio a continuación en el ejemplo, son los básicos en este tipo de guion. O al menos así lo he comprendido ahora que construyo los guiones después de haber revisado un poco la literatura respecto a dichos elementos, en el terreno museológico, sobre la que se deberían realizar los proyectos de exposición en teoría.

³⁶⁰ Mosco Jaimes, *Op. cit.*, p. 70

³⁶¹ *Idem.*, p. 77

Estoy considerando, en todo caso, la idea central que es la de “distribución” y las nociones generales deshiladas de esta contenidas en la cita anterior; así mismo agrego otros elementos que a mi ver caben en este guion.

- Distribución (espacial dentro del *contenedor*) de los núcleos temáticos.
- Distribución de los objetos (obras de arte y documentos: cuadros, esculturas, libros, revistas, fotografías, etc.). Debe incluir la información puntual de las obras, vertida en las fichas técnicas que forman los cedularios de pie de imagen.
- Distribución de los recursos museográficos (mamparas, vitrinas, nichos, etc.)
- Distribución de textos de sala y demás documentos informativos que estén proyectados para incluirse en el espacio de las salas de exposición. Esto se conecta directamente con el departamento de diseño.
- Anotar las necesidades materiales que se requieren para el alzado de las estructuras museográficas antes mencionadas, así como una estimación de costos de los materiales; esta información se liga al área administrativa como elemento importantísimo a prever.

GUIÓN MUSEOGRÁFICO

Título de exposición: ***El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana***

Tipo de exposición: Temporal

Fechas de exposición: Octubre 2010 – Febrero 2011

Sede: Museo Mural Diego Rivera

| SALA 1 | NÚCLEOS TEMÁTICOS | RECURSOS MUSEOGRÁFICOS Y DE DISEÑO (Mamparas, vitrinas, color, etc.; diseño visual de textos, cédulas de pie de objeto, etc.) | IMAGEN DE OBRA Y FICHA TÉCNICA | OBSERVACIONES |
|--|---------------------------------|---|---|---|
| Sala Inferior (plano) | La generación modernista o azul | Mampara de entrada en L  |  | Esta obra inaugura el recorrido espacial de la exposición junto con el texto nuclear. |
| MATERIALES Y COSTOS MDF, madera, clavos, pintura, pegamento, etc. | | TEXTO DE SALA | Autor: Julio Ruelas Título: <i>Entrada de don Jesús Lujan a la Revista Moderna</i> , 1904 Técnica: Óleo/tela Medidas: 32 x 50 cm Col. | |


GUIÓN MUSEOGRÁFICO

Título de exposición: ***El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana***

Tipo de exposición: Temporal

Fechas de exposición: Octubre 2010 – Febrero 2011

Sede: Museo Mural Diego Rivera

| SALA 2 | NÚCLEO TEMÁTICO | RECURSOS MUSEOGRÁFICOS Y DE DISEÑO (Mamparas, vitrinas, color, etc.; diseño visual de textos, cedulas de pie de objeto, etc.) | IMAGEN DE OBRA Y FICHA TÉCNICA | OBSERVACIONES |
|---|--|--|--------------------------------|--|
| Sala Superior (plano) | El Ateneo de la Juventud. La generación roja | Vitrina con un cedulario general de obras  | | Esta vitrina contiene varios documentos (libros, revistas, fotografía, recortes de periódico). - Algunos libros necesitan soporte especial. |
| MATERIALES Y COSTOS Madera, pintura, acrílico, clavos, martillo, foamboard, etc. | (texto) | TEXTO DE SALA | | |

Como se puede observar, este sencillo esquema de guion museográfico nos da una idea de los posibles elementos a utilizarse en una cierta ubicación física dentro de las salas de exposición referente a la información textual así como los materiales necesarios para la construcción de mamparas, etc., sirviendo de guía tanto al área de museografía como al de investigación y al diseñador a la hora de proyectar en el espacio de las salas de exposición la obra y la información que la respalda ubicándola en un contexto. Y se habla de la “proyección en el espacio” puesto que de eso se encarga directamente la museografía, entendiéndola como la *disciplina que conjuga diversos conocimientos y áreas relacionadas con la creación, uso e intervención del espacio, la aplicación del*

*diseño y la tecnología para exponer colecciones, el conocimiento científico y las artes en un espacio museal.*³⁶² Pero también se observa que se agregan a este guion, elementos que conciernen al área administrativa de la institución, como lo referente a los costos de los materiales. En el caso específico, a veces los investigadores teníamos diálogo directo con los museógrafos y la administración para prever que se contara con todos los materiales y el dinero suficiente para comprarlos.

También nos aporta datos generales sobre la muestra, como el título de exposición, su tipología, el museo sede donde estará ubicada y su vigencia en salas. Hay que tomar en cuenta que la museografía es experimental y pragmática, por lo que se le utiliza acorde al ámbito de determinado museo: es esencial para la estética espacial museística. Comprendemos entonces que...

... el campo de acción [casuística] de la Museografía, creadora de una ambientación, mobiliario, material de muros, distribución de espacios, instalación lumínica [revela] necesidades museísticas varias y símbolo externo de las corrientes ideológicas y estéticas de cada ciclo histórico [considerándose como una] actividad pragmática y descriptiva...³⁶³

Ya en la práctica museal, es importante reiterar que el área de museografía debe mantener un diálogo constante con las otras áreas: investigación, administración, dirección y muy especialmente con el de diseño, y viceversa. A su vez, el diseñador profesional debe ofrecer varias propuestas de cedulas, diseños de textos y ornamentos que puedan incluirse en las mamparas, vitrinas y demás recursos museográficos. Cabe recordar también que, tanto la museografía como los recursos del diseño no deben perseguir el fin de opacar a las obras cuyo valor estético debe estar por encima del museográfico; por lo que la museografía debe atender a ser un soporte técnico-visual de la obra sin hacerle sombra. Además, la museografía facilita recursos que pueden contribuir a dar soluciones espaciales y lógicas dentro del recorrido de exposición para el visitante.

Es importante señalar que este documento (el guion museográfico) se trabaja (o al menos así lo hicimos en el MMDR durante la exposición) por copias que

³⁶² *Idem.*, p. 28

³⁶³ León, *Op. Cit.*, p. 108

se les entrega a cada departamento encargado del montaje; en caso de modificaciones, el responsable de la exposición –en este caso fuimos los investigadores – tiene la obligación de facilitar nuevas hojas de documento con los cambios que vayan proyectándose por escrito, con el fin de que todo el museo se encuentre al día de las modificaciones y las etapas del desarrollo de la exposición en las que se encuentre.

4.2 Guion Curatorial.

Como se ha mencionado anteriormente, los conceptos museológicos han tenido mucha atención por parte de los expertos en museos y por la Museología misma, sin embargo no existe en la actualidad una división certera entre la museografía y la Museología; aun mayor dificultad para su definición representa el término de *curador* y por extensión *curaduría*. La dificultad y controversia para aceptar estos términos radica en que son términos empleados en áreas ajenas al museo (como en la medicina y la religión),³⁶⁴ por lo que su carácter dentro del universo museal es brumoso. Pero podemos tomar la definición siguiente de curador:

El curador es el investigador que conoce y estudia los temas y los materiales que dan motivo a la existencia y determinan las funciones de un museo. Para esto aplica los conocimientos de su especialidad y contribuye de esta manera a la conservación y divulgación de estos temas y materiales. Sus actividades se orientan en dos sentidos, por una parte, la organización, control y manejo de las piezas que forman las colecciones, y por otra, su estudio, identificación y clasificación, para conocer e interpretar el significado de éstas. En consecuencia, el curador además de tener a su cargo el cuidado de las colecciones, es quien sistematiza y conforma los contenidos temáticos y materiales de las exposiciones. Asimismo, tiene indirectamente injerencia y responsabilidad en los contenidos temáticos de los comunicados informativos y promocionales que emite el museo y en los programas educativos y de divulgación que realiza. Resumiendo la

³⁶⁴ Vid. Mosco , *Op. cit.*

investigación y la gestión de colecciones en un museo son responsabilidad del curador.³⁶⁵

Respecto al guion curatorial, podemos decir que...

... es justamente el “eslabón” faltante entre el tradicional guion científico y el guion museográfico, pues es ahí donde se sintetiza y “traduce” la información científica a un lenguaje claro y sencillo (expresado principalmente en el cedulario), además de las estrategias interpretativas dirigidas al público. En este punto también se conciben los materiales y actividades complementarias de la exposición, pues deberán estar en completa armonía con los objetivos interpretativos.³⁶⁶

Otro de los factores por los cuales ha sido difícil y confuso definir los conceptos que competen al universo museal, es la lengua de origen desde donde se estén tratando los conocimientos sobre el museo. El francés, español e inglés son las lenguas en las que se han escrito y difundido la mayor parte de las preocupaciones metodológicas y teóricas de la Museología.

En cuanto al término “curador”, derivado del inglés, *curator*, este se utiliza indistintamente en México para el especialista encargado de una colección, como para quien tiene la facultad de concebir los contenidos de un proyecto de exposición temporal... en otros países de habla española el cargo puede estar en manos de un “comisario” o de un “conservador de exposición”.³⁶⁷

Lo cierto es que al parecer este tipo de terminología especializada aún no ha quedado establecida certeramente por los expertos en museos, pero los esfuerzos por tratar de unificar ciertos criterios que sirvan de base y guía para los proyectos expositivos, museológicos, continúan actualmente siendo revisados.

Pasemos ahora al análisis reflexivo de la exposición.

³⁶⁵ Larrauri, I., citado en Mosco, *Op. cit.*, pp. 30-31

³⁶⁶ *Idem.*, p. 303

³⁶⁷ Berndt, *Op. cit.*, p. 62

CAPÍTULO CINCO

5. ANÁLISIS CRÍTICO Y REFLEXIÓN FINAL SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS DE LA EXPOSICIÓN “EL ATENEO DE LA JUVENTUD Y LA PLÁSTICA MEXICANA”.

5.1 Marco teórico de la Museología.

Los estudios museológicos sugieren históricamente la existencia de un fenómeno inherente al ser humano: el coleccionismo.

Dicho fenómeno se ha registrado en la memoria de las civilizaciones en las que se ha desarrollado, desde la Antigüedad hasta nuestros días; y dentro del discurso museológico nunca falta. La Museología también tiene su historicidad; por esta condición histórica, resulta ser un tema que tiene un valor vigente. Además el estudio del tópico se hace más importante, al expresarse la idea de que el museo es una de las instituciones de mayor relevancia en el marco de la sociedad contemporánea, con sentido polivalente, por lo que hace al discurso aún hoy más pertinente. Es entonces, un tema que puede interesar por ello también a la ciencia histórica.

Una cierta noción museográfica ha precedido a la razón sistematizada, “científica” de la museológica a través del tiempo. Podemos decir que en 1727 se inauguró el discurso formal de la museografía con la publicación del tratado sobre *Museographia*, obra del marchante alemán Caspar Friedrich Neickel. En la obra describe la noción de un *museo ideal* dentro de la visión enciclopedista y científica de la Ilustración dieciochesca cuyo motivo a resaltar es el mismo que el naturalista sueco Carl Linneo (1707-1778) hiciera en su trabajo científico: *clasificar*.³⁶⁸

³⁶⁸ Vid. Alonso Fernández, *Op. cit.*

Sabemos de hecho que la disciplina museológica, o como una “ciencia” en ciernes, es demasiado joven; pero sus esfuerzos han rendido frutos y la crisis del museo visto como “cementerio” hacia finales de la centuria XX, ha sido también motivo de reflexión histórica y replanteamiento en el terreno teórico.

A lo largo de nuestro siglo [XX] se han producido cíclicas invectivas contra la realidad y funcionalidad de los museos, en sincronía con los acontecimientos culturales, especialmente los artísticos. Una de las últimas ha coincidido con la crisis de la institución y con la llamada “revolución romántica” de mayo de 1968. Situación que ha durado hasta prácticamente 1982, con una inflexión muy significativa en torno a 1977, año en que se abre al público el Centro Nacional Georges Pompidou, en París. En esta crisis el museo ha tocado el fondo de algunos de los problemas planteados y ha servido –paradójicamente... de acicate a la renovación y aplicación de la ciencia museológica [en este tiempo ha surgido una] *nueva museología*.³⁶⁹

En este espacio anotaremos sólo algunos aspectos acerca de la Museología, que nos han servido de apoyo para este texto. No es mi interés y no es el lugar para extenderme en dicho tema por el momento, lo anotado aquí es sólo para contextualizar y apuntalar las reflexiones finales en torno a la exposición sobre el Ateneo de la Juventud, como estudio de caso.

Podemos hallar históricamente el alumbramiento de la reflexión sobre el ser de la Museología el día de ayer, hacia el final de la primera mitad el siglo XX. Esta preocupación, reflexión y giro de la disciplina aparecieron casi dos siglos después de haberse estructurado el museo como lo conocemos hoy, entidad que también tiene su lugar en la historia de la civilización humana, pues *el Museo surge en un momento preciso de la historia, producto de una ruptura conceptual (a finales del siglo XVIII) articulada en el paso del coleccionismo privado al desarrollo de un proyecto pedagógico-informativo de carácter público*.³⁷⁰

Al culminar la destrucción de las dos grandes guerras mundiales, surgió la idea universal de un patrimonio de la humanidad que debe ser conservado. Fue 1946 el año de creación del *International Council of Museums* o ICOM, organismo mundial, amparado por la UNESCO, que desde entonces ha velado

³⁶⁹ *Idem.*, p. 24

³⁷⁰ Zunzunegui, Santos. *Metamorfosis de la mirada. Museo y Semiótica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003; p. 39

por los museos y su ciencia: por su existencia, desarrollo, dinamismo, utilidad y permanencia en el tiempo. En 1977 se formó el Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), con este organismo se comenzó a tomar mayor conciencia sobre el destino y utilidad de la Museología para ser considerada como disciplina independiente y académica.

El desarrollo de las investigaciones museológicas y el establecimiento y definición de los principios de la museología como ciencia adquieren en el siglo XX su total consolidación y crecimiento [en países como] Francia, Italia... España... Estados Unidos y Canadá, especialmente después de la Primera Guerra Mundial [y en otras latitudes y países como] Polonia, las antiguas Checoslovaquia y República Democrática Alemana, Hungría o la ex –Yugoslavia... Argentina, Brasil, Chile o México... Japón, Australia, han destacado también en la innovación e impulso de la museología en la segunda parte del siglo XX.³⁷¹

Entre los puntos más importantes que se han discutido se encuentra el sentido y la necesidad de modernización y actualización constante del museo – necesaria por ser este un ente vivo y en movimiento acorde con la civilización de la que emana y su flujo histórico-, así como el carácter multidisciplinario que su quehacer implica.

Las líneas anteriores se conectan a mi labor como historiador en un museo de arte; dicha labor la proseguí sin tener previamente un bagaje teórico sobre el terreno museológico. El conocimiento lo fui adquiriendo en la práctica a lo largo de los cuatro años de labor en el MMDR, y que ahora reafirmo en este estudio de caso de manera científica; lo cual es válido si tomamos en cuenta que...

... al menos en México, el trabajo que se lleva a cabo en los museos, en su mayoría aún se realiza partiendo principalmente de dos vías: la experiencia personal, es decir, con base al trabajo práctico y al aprendizaje empírico, y desde la formación de disciplinas alternas a la museología, de cualquier manera, pocas veces se lleva a cabo un ejercicio de reflexión acerca del quehacer de los museos y sus implicaciones en el campo de la museología.³⁷²

³⁷¹ Alonso Fernández, *Op. cit.*, p. 21

³⁷² Mosco Jaimes, *Op. cit.*, p. 7

Las reflexiones que se vierten en el siguiente punto, servirán de valoración retrospectiva, en el suelo de una autocrítica constructiva, a esta experiencia profesional.

Para asentar el concepto de Museología, retomo las consideraciones que la museóloga Alejandra Mosco anota en su tesis de maestría por tres cosas: primero porque, a pesar de que su experiencia profesional no se ha desarrollado en el ámbito de los museos de arte, en su tesis retoma diversas definiciones de varios textos especializados en la materia, de autores que han dedicado sus estudios al ámbito de la Museología, reflexionándolas y construyendo su propia conclusión, de la que parto para la comprensión teórica de su campo de acción. Segundo, porque la no existencia de una definición axiomática sobre los conceptos museológicos, deja esta cuestión con un espacio en el que se puede aventurar la indagación, pero como dije no es mi intención hacerlo aquí. Tercero porque el ámbito de desarrollo laboral de la que parte hace referencia a la realidad museal mexicana. Mi objetivo es sólo puntualizar el concepto de Museología como referente teórico. Entonces, argumentado así el motivo, hago uso de la definición siguiente.

En general se entiende por Museología a la...

... disciplina científica que tiene por objeto el análisis de la realidad histórico-social, de los principios y métodos del proceso de adquisición, conservación, investigación, exposición y difusión de objetos, el conocimiento y la creación artística, así como la búsqueda de planteamientos para desarrollar todos los quehaceres de la actividad museal.³⁷³

Apoyado de esta conclusión conceptual, me dispongo a describir las actividades que pude realizar en el Museo Mural Diego Rivera, que bajo este supuesto teórico, debieron hacerse, dentro de mi perfil como historiador y no como museólogo, entorno al desarrollo y montaje de la exposición *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*. Antes desmenuzo un poco la idea anterior con el fin de comprender aún más los elementos a los que hace referencia.

³⁷³ *Idem*, p. 28

En primer lugar se dice que la Museología es “disciplina científica”; *Entendiendo por disciplina una actividad humana que presenta un cuerpo de doctrina en sus reglas y métodos operados con una instrucción artística, histórica, científica o técnica...*³⁷⁴

Luego, la Museología comprende en su campo de estudio e interés, las funciones y objetivos de un museo: coleccionar, conservar, mostrar, investigar, interpretar y difundir el patrimonio, tangible e intangible, de la humanidad; siendo que...

La exégesis del patrimonio es al propio tiempo la explicación de la vida integral del hombre sobre la tierra a través de los hechos y objetos por él producidos a lo largo de los tiempos, y conservados y transmitidos generación tras generación hasta nuestros días.³⁷⁵

Y por último, la Museología, como toda ciencia o disciplina, hace esfuerzos teórico-prácticos por consolidar epistemologías y estrategias que, de aplicarse en una realidad dada, puedan contribuir a la solución de problemas dentro de su campo, así como el apoyar al conocimiento de otras ciencias y disciplinas, por lo que la hace una actividad multidisciplinaria. Además, respecto al enorme ámbito de acción de las humanidades y las ciencias sociales, la...

Museología como ciencia... entra en el campo científico como una disciplina histórica, ya que tiene por objeto el análisis de la realidad histórico-social... Indudablemente, el permanente dinamismo que debe afectar el arte repercute de forma directa en la experimentación museológica que, sin perder un cuerpo de doctrina cada vez más sólido por la reflexión y corrección de las experiencias museográficas, manifiesta un carácter experimental en lo que afecta a sus métodos operativos de análisis, siempre fundamentados en una exposición histórico-crítica.³⁷⁶

Un elemento que resalto del concepto de dicha disciplina, por pertenecer más al quehacer del historiador es el de la *investigación*, actividad imprescindible en el museo de la que ya se ha hablado páginas arriba.

Expuesto lo anterior, vayamos ahora a la reflexión.

³⁷⁴ León, *Op. cit.*, p. 114

³⁷⁵ Alonso Fernández. *Op. cit.*, pp. 123-124

³⁷⁶ León, *Op. cit.*, pp. 94-95

5.2 Análisis de la exposición desde una perspectiva museológica.

Podemos decir en términos generales que una exposición museal es...

... un conjunto de objetos e ideas (bienes materiales y conocimientos relacionados entre sí), que se exhiben [y se exponen de manera ordenada y lógicamente] a un público [heterogéneo], particular o general, por ser dignos de mostrarse y cuya exhibición persigue un fin [o varios objetivos particulares y generales de carácter económico, educativo, cultural, académico, etc.] determinado. [Hablando específicamente de las exposiciones temporales de arte] La exposición exhibe algo que es digno de exponerse ante un público por su valor cultural; muestra algo que resulta interesante ver porque representa un logro en el campo de la cultura o un hito importante de nuestra historia y es de “público interés”... los conocimientos que generalmente apoyan los objetos (o los explican) deben ser muy claros, las ideas deben “exponerse” también claramente... Los objetos y conocimientos presentados en la exposición se relacionan entre sí lógicamente, ya sea a partir del género de objetos (exposición de libros), o de un autor... o de un tema... ³⁷⁷

Ahora bien, en mi opinión son varios los elementos que pueden influir en la preparación o el desarrollo de una exposición temporal de arte. Intervienen factores a los que he llamado endógenos y exógenos.

- **Endógenos.** Podrían ser todos aquellos factores que tienen que ver directamente con cada museo, sea público o privado – naturaleza que determina, por ejemplo, su presupuesto -, así como la tipología del museo (arte, historia, ciencias, etc.); la ideología de sus directivos y colaboradores y los objetivos que persigan las exposiciones que de éstos emanen.

Según la experta Aurora León,...

... un hecho cierto es que el museo privado es tradicional y conservador en sus principios ideológicos ya que está al abrigo de toda injerencia política por parte del poder, mientras que el museo público, estatal, está

³⁷⁷ López Barbosa, Fernando (Coordinador). *Manual de montaje de exposiciones. Dirigido a museos, bibliotecas, casas de cultura, oficinas de divulgación cultural y entidades educativas*, Colombia, Museo Nacional de Colombia, 1993; pp. 11-12

capacitado para ejercer una acción doble: contestar o asimilarse a las acciones estatales... paradójicamente, la libertad de acción en relación con las actividades artístico-vitales del museo, es más viable en un museo regido por subvenciones estatales que en museos de financiación privada.³⁷⁸

Desde mi punto de vista, además del perfil adecuado de los trabajadores de un museo, hago hincapié en la ideología que los directores de dichas instituciones poseen –ideología que además puede vertirse de manera estructural y jerárquica hacia los demás miembros del equipo del museo- así como el grado de preparación académica, de experiencia en el campo; en el nivel de conciencia y sensibilidad (elementos que tienen que ver con el perfil) de que su gestión representa un cargo público enfocado en la creación de conocimiento del mundo para ser dirigido a una sociedad y no a un individuo o a una voluntad caprichosa. Lo mismo puedo decir para el resto de los profesionistas que laboran en los museos como visionarios enfocados al servicio de la sociedad. Y el hincapié en ello proviene de mi interés en entender los supuestos alcances que una exposición de arte, bien ejecutada en todas sus etapas, debe desarrollar en cuanto al factor más importante dentro de los objetivos de todo museo: el público, su educación, sensibilización, entretenimiento y deleite estético. Al respecto...

Una tarea muy consecuente con el principio de no hacer del museo una entidad autoritaria sino lo más ampliamente democrática radica en dos postulados: 1º Que la dirección del centro camine progresivamente en la descentralización del papel de un director hasta la formación de un equipo competente en la organización museológica y, posteriormente, la participación del público en las actividades del museo. 2º La preparación de un nuevo cuerpo organizador –los “animadores” del museo –que superen la idea monolítica de conservación y posesión museística haciendo del museo realmente un centro productor, del que se extraigan eficaces relaciones intelectuales, artísticas y afectivas ejercidas en un diálogo profundo y una participación fructífera entre artistas y público. No son postulados inamovibles los que rigen la actividad del museo contemporáneo; su hacerse día a día aconseja, desde una perspectiva actual, una autocrítica que enriquezca su sentido y una reflexión objetiva que indague, sin posturas esnobistas, artificiales y efímeras, en los

³⁷⁸ León, *Op. cit.*, p. 170

resultados obtenidos por las últimas experiencias y en las metas que más sólidamente pueden llevarse a cabo.³⁷⁹

Enuncio lo anterior porque considero que estos factores, por supuesto que determinan en parte el carácter, el enfoque y los resultados de una exposición temporal de arte, sea positiva o negativamente.

- **Exógenos.** Los elementos exógenos que pueden llegar a influir en el desarrollo y los alcances de exposiciones temporales de arte, son variopintos. Por una parte, se debe tomar en cuenta la ubicación geográfica de la institución, pues no es lo mismo un museo regional o de un ámbito rural, que un museo ciudadano donde se han centralizado los espacios culturales; de esta última ubicación espacial también depende si se encuentra en el centro de la urbe o en las periferias. Parecerían no ser factores importantes, pero si los son. Aunque lo anterior se entiende más por la afluencia de público y su tipología, sin embargo puede ser referente de la respuesta en cuanto a la producción de exposiciones temporales de arte. En general, y partiendo de una obviedad, se puede decir que el determinante más importante en la gestación de proyectos museísticos está históricamente determinado por la sociedad y la época en la que se desarrollan; cada civilización en determinada época histórica hace manifiesta su necesidad cultural y artística proyectándola de diversas maneras. Una de ellas es la *musealización* de los objetos con valor histórico-cultural, material y estético. Por supuesto tiene que ver el nivel de desarrollo de estas civilizaciones. Otro elemento de este tipo podría estar directamente relacionado con los contextos en los que se llevan a cabo los proyectos museísticos. Y para el caso que estudiamos, dentro del ámbito institucional de un museo público estatal, la exposición de arte llamada *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, se desarrolló en el marco específico de la celebración nacional del Centenario de la Revolución mexicana. La necesidad

³⁷⁹ *Idem.*, p. 127

oficialista y el carácter histórico de la ocasión, fue un detonante directo para la temática de la muestra.

Hemos dicho hasta el hartazgo que no hay recetas universales que definan el desarrollo de este tipo de proyectos culturales de los que surge conocimiento del mundo, que tienen que ver directamente con la triple vocación de los museos: coleccionar, conservar y mostrar; y cuyo elemento primordial al que va dirigido dicho conocimiento es el o público o los visitantes de museos.

Sin embargo, la experiencia personal, el conocimiento de otras experiencias tenidas por otros gestores de exposiciones (como el de la historiadora Berndt) por una parte, y los poquísimos escritos sobre dichas experiencias laborales en el campo académico o de trabajo, y la vasta bibliografía teórica especializada en el ámbito de los museos en el que se han preocupado los autores por la parte teórica en su mayoría, me han hecho el querer escribir sobre mi propia vivencia. Quizá esta reflexión sirva de algo a quien realice por primera vez un trabajo de investigación histórica para un museo de arte.

Como he dicho, mi participación profesional en el desarrollo y montaje de esta exposición de pintura de artistas mexicanos, se llevó a cabo para el programa de exposiciones del Museo Mural Diego Rivera, planeada para finales de 2010, bajo el perfil del historiador: no del historiador del arte, no del museólogo o egresado de alguna otra de estas disciplinas específicas relacionadas con el museo.

Ahora bien, considero que dicha muestra tuvo excelentes resultados pero también tuvo algunas observaciones que hay que atender. Esta es una reflexión retrospectiva sobre los alcances discursivos de la muestra, de cuyos objetivos pude ser testigo en ciertos aspectos al estar ya en salas la colección de objetos artísticos, estudiados en su conjunto por los investigadores, y dispuestos en forma de exposición temporal.

Para hacer dicha reflexión, cabe hacer énfasis en cuanto a mi aporte individual –es decir, el trabajo que hice al desarrollar, tanto la investigación histórica (guion científico) como la gestión de la colección y el apoyo en su distribución museográfica – y en cuanto al trabajo realizado por el resto del equipo del

MMDR. Sin embargo, mi labor quedó atada inevitablemente a la de los demás por ese imán multidisciplinario del que tanto hablamos; sin este esfuerzo en conjunto, mi aporte no hubiera tenido los resultados finales.

Es importante recordar que si una de las funciones principales del museo es el de proveer programas de exposiciones para el público, en esta cuestión el museo y los creadores de exposiciones, los curadores bajo los perfiles “adecuados” (historiadores, museólogos, restauradores, etc.) que fungen como los *mediadores* entre los objetos mostrados y el público, estos al pretender una empresa educativa que active sensibilizaciones de distinta índole en los individuos y comunidades, a través de proyectos museísticos “atractivos”, adquieren un compromiso social al desarrollar el conocimiento de cierto pedazo del mundo desde sus diferentes campos de estudio, y al externarlo a sus semejantes, o al menos a aquél público interesado en ciertos temas, de manera fehaciente, entretenida y con el objetivo de aportar algo.

Fue por ello que para la construcción del proyecto expositivo, tuve que estar conciente de los siguientes puntos a considerar como historiador-investigador adscrito al equipo de trabajo de esta institución educativa para el desarrollo de dicha empresa.

- En primera instancia, considerar la pertinencia y el valor histórico del tema que se trabajaría para la exposición y bajo que contexto se haría dicha labor.
- Después, la realización de la investigación histórica utilizando fuentes confiables de información, haciendo uso del bagaje teórico adquirido en la enseñanza universitaria.
- El enfoque que tomaría aquella labor como resultado del trabajo intelectual del historiador.
- Las estrategias didácticas y museográficas con las cuales proyectaríamos el conocimiento del tema, históricamente, en el ámbito del museo.
- Los objetivos a perseguir con dicho proyecto.
- El grado de compromiso ético y profesional como educador y difusor de la cultura, las artes y la historia.

- El diálogo multidisciplinar surgido de esta actividad.
- Por último, después de haber montado la exposición, considerar los logros finales de la muestra en estos rubros atendiendo a las necesidades y exigencias del público, sobre todo a que el discurso histórico y estético pudiera ser efectivo al ser comprendido por el visitante.

5.2.1 Fases en el desarrollo de la exposición de pintura y documentos

El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana

A continuación enlisto en orden los procedimientos para el desarrollo del proyecto expositivo, desglosando en cada punto referente a la exposición, la descripción de las actividades haciendo a su vez la reflexión de los posibles pormenores surgidos de esta y todo lo que ello implicó.

Proyecto y primeras estrategias: Hacia los últimos meses de 2008, se puso en la mesa de discusión el tema de un posible proyecto. Poco tiempo después de que el departamento de investigación fuera informado en reunión con la dirección del museo sobre la propuesta de exposición para los festejos del Centenario, nos dimos a la tarea de hacer una primera revisión historiográfica y un rastreo de posibles archivos a consultar. La información coligada de la literatura especializada nos reveló los primeros nombres de algunos pintores adscritos al Ateneo de la Juventud y de la existencia de la revista pre-ateneísta *Savia Moderna*; pero también nos mostró que el Ateneo de la Juventud no era una mera camarilla de artistas, sino mucho más. Se trataba de un tema vasto del cual se disparaban varias aristas de estudio; sin embargo el andamiaje histórico era el punto persistente.

Elaboramos un documento por escrito en el cual proponíamos una primera bibliografía y una lista de los archivos y bibliotecas a consultar (como

los del IISUE, el histórico de la SEP, la Hemeroteca Nacional, la Capilla Alfonsina, la fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, la Biblioteca de las Artes y el Fondo Reservado del CENIDIAP, la Biblioteca Central de la UNAM y la de Estéticas de la misma institución, la Fototeca del INAH, etc.) para iniciar la investigación de campo; así mismo establecimos los objetivos que perseguía la exposición: homenajear la memoria y obra de los ateneístas en conjunto y presentar ejemplos de la producción artística (obra plástica) de la época, revisando la historia del arte y la cultura nacional para darla a conocer al público. Todo ello con el fin de contribuir institucionalmente a festejar cien años de la Revolución mexicana. En este proyecto se propuso un primer título tentativo y una primera lista de obra; aún no teníamos la división temática puesto que la investigación estaba en ciernes. Había que madurar el proyecto con la revisión histórica del tema. Se platicó con la administración lo concerniente a la estimación de costos y la viabilidad económica del proyecto. El protocolo con todo su contenido se entregó en una carpeta de manera ordenada y lo más completo posible para ser revisado y valorado por la dirección del museo.

Calendario de actividades: Junto con el protocolo se entregó un primer calendario de investigación en el cual estipulamos la ubicación de archivos y bibliotecas de la ciudad de México, así como los días en los que estaríamos ausentes del museo por atender al trabajo de campo, labor inherente al historiador. Inicialmente los dos investigadores decidimos acudir al unísono a los mismos archivos con el fin de discutir inmediatamente la información coligada y así ir generando directrices de investigación para constituir el enfoque de la muestra y la estructuración temática. Sin embargo, dadas las otras actividades ajenas a la investigación que teníamos que realizar en el museo, los calendarios tenían que ser modificados constantemente, lo que ocasionó que tuviéramos que dividirnos los días y los lugares de investigación. Esto sucedió por lo que ya dijimos anteriormente: puesto que el MMDR no contaba con recursos humanos dedicados a una función específica, ocasionó que el departamento de investigación debiera realizar otras actividades que le restaban tiempo de sus quehaceres primordiales. Entre dichas actividades estaba el apoyar en el desarrollo de otras exposiciones temporales, intermedias

entre las tres o cuatro exposiciones mayores del año, y el atender a los grupos escolares y demás público interesado en visitas guiadas, concertadas y fortuitas entre otras cosas.

Elaboración de carpetas de registro: Al correr el tiempo del desarrollo de la exposición, con el fin de que quedara un registro de la misma en el museo, el departamento de investigación debía archivar en carpetas toda la documentación referente al desarrollo de la muestra; dividimos las carpetas según el tipo de documento a guardar, para llevar un mejor control y orden del registro de la exposición. Unas dedicadas a todos los escritos institucionales, como documentos de petición de obra para las colecciones, los formularios de préstamo, los esquemas de revisión de la obra sobre su estado físico, etc.; en otras se guardaban las listas de obra que se actualizaban según iba avanzando la investigación y conforme la temática de la muestra. Dispusimos además otras carpetas donde se guardaban copias de la historiografía y documentación obtenida de las fuentes primarias (archivos), así como imágenes impresas de obra y de fotos de los artistas, escritores y demás personajes del Ateneo de la Juventud para su identificación. Otras carpetas las designamos para todo aquello que tenía que ver con el catálogo de la exposición: los textos de los autores que escribieron para la publicación, se integraban los documentos que hacían referencia a toda la información interinstitucional entre la editorial y el museo; requerimos de carpetas especiales para almacenar los discos del archivo fotográfico de las obras destinadas a figurar en el catálogo como apoyo visual para los textos y para la lista de obra con imágenes. Toda esta información, más los otros documentos de la exposición que se encargaban de dar seguimiento otras áreas del museo (como la secretaria de la dirección, la subdirección o la administración) fue de vital importancia guardar, de manera ordenada y de ser posible con copias de respaldo (en papel y electrónicas) puesto que ahora forman la memoria de la exposición y así mismo constituyen el archivo histórico de las actividades de aquel proyecto en el museo.

En teoría cada departamento debe asumir la responsabilidad de contar con sus propias carpetas para contener ordenadamente la información concerniente a sus áreas de responsabilidad.

Los documentos, tanto emitidos por el museo como las respuestas institucionales guardados en las carpetas, además de funcionar como registro, sirven para respaldar el trabajo del museo. Por otra parte pueden ser una fuente de datos sobre las etapas del desarrollo de un proyecto de exposición. Y finalmente deberían ser de utilidad a todo aquel investigador interesado en la información que se genere de estos proyectos y, de existir la posibilidad, que sean un archivo abierto a la investigación y que pueda ser consultado.

Costos: En cuanto a la estimación de costos, generalmente recaía esta responsabilidad en la administración y en el área de museografía, por lo que en lo personal, tuve poco que ver con ello.

Los tiempos para la investigación. Esta es la parte medular (lo fue para mí) de la labor de un historiador en el desarrollo de una exposición de arte. Fue con el ejercicio heurístico de la información (que desarrollamos los investigadores), en la labor intelectual como historiador, con el uso de las metodologías y el conocimiento adquirido en la academia, que en conjunto con la museografía y el diseño (para mostrar ordenada y estéticamente atractiva a la mirada la colección) con lo que se logró proyectar espacialmente el diseño y discurso de esta exposición de arte.

Ya antes he hablado de los criterios de selección de los autores para la investigación, y se ha dispuesto en el capítulo tres de este escrito el guion científico, documento resultado de la indagación histórica.

La manera en como abordé la revisión historiográfica fue siguiendo la lectura reflexiva, comparativa y crítica de las fuentes. Los investigadores, al hacer uso de las fuentes, fuimos deshilvanando información específica con la cual se pudiera construir la estructuración nuclear-temática de la muestra. La mayoría de los autores revisados que abordan a profundidad el tema sobre el Ateneo de la Juventud son historiógrafos y especialistas en arte mexicano, por lo que el enfoque de sus obras está determinado por esta razón. Al ir realizando las lecturas, pudimos cotejar que al menos las autoridades principales en el tema (Innes, Rojas Garcidueñas, Matute, Luis González y Curiel; además de Hernández Luna, García Morales, Delgado González, Martín Quiariarte; Fausto Ramírez, etc.) atienden al estudio del contexto histórico de la época, no sólo de los años precisos en que vivió la agrupación como Ateneo de la Juventud y de

México (1909-1914), sino que todos acogen temáticamente para entretener el discurso histórico, alrededor de la teoría de las generaciones (González y González), un tiempo que va desde los últimos años del Porfiriato hasta por lo menos las primeras tres décadas del siglo XX (Curiel). En estos años históricos y su contexto, se insertan temas sociales, económicos, políticos, geográficos; nacionales, latinoamericanos y aún occidentales y orientales (como los estudios sobre el ámbito grecolatino, temática rescatada por los ateneístas y sus maestros) dentro del campo de la literatura, la filosofía, la educación y el arte; así como los grandes paradigmas culturales como el Modernismo y otros ismos (decadentismo, simbolismo, parnasianismo, clasicismo, romanticismo; porfirismo, positivismo, etc.).

Además, las lecturas de estos historiadores atentos al Ateneo de la Juventud en sus estudios, nos allanaron el camino al ponernos en sus escritos testimonios y al mencionarnos obras (libros, arte) monumentales que nos condujeron directamente al mundo ateneísta, a través de citas textuales – algunas de ellas muy socorridas, que se repiten en la historiografía – y la comprensión cabal, no sólo de la producción literaria y artística de la época, sino también del actuar de los ateneístas y su generación en la historia de México. Las fuentes bibliográficas nos facilitaron nombres de pintores y escritores, títulos de libros y autores de otros tiempos que “algunos” preparatorianos leían; así mismo encontramos una serie de anécdotas (Quintanilla) y perfiles biográficos. Incluso hubo quien nos proporcionó una gran lista de aquellos personajes considerados dentro de la asociación civil (Matute). En el relato encontramos también insistencias temáticas (como el Positivismo y la filosofía) y la exaltación constante, histórica, de personajes de la generación del Centenario que la historiografía hace parecer como soles que iluminaron a la juventud porfiriana (como lo fue Justo Sierra).

Con el ariete de la información como arma contra la vacuidad, por fin logramos establecer los núcleos de la exposición, su contenido y el enfoque histórico, puesto que el tema era demasiado histórico; lo cual aprovechamos para materializar, apoyados en los objetos exhibidos, el discurso historiográfico. En el tránsito de la labor histórica para la exposición, los investigadores realizamos un sin número de actividades paralelas y lidiamos con

problemáticas referentes a otros proyectos para los que el museo demandaba tiempo y dedicación. Fue por ello que los tiempos de investigación no se pudieron seguir al dedillo según los calendarios. Esto es una situación muchas veces insoslayable y forma parte de las tareas dentro de una institución pública; esto sólo se entiende al enfilarse el universitario hacia la vida laboral activa, fuera de la comodidad y seguridad del salón de clases. Como fue mi caso en el trabajo dentro del museo.

Localización de obra. Inherente a la investigación, el periodo de rastreo de la obra es de vital importancia, lógicamente.

Una vez formada una lista completa de los pintores que consideramos dentro del tema, para la localización de sus obras nos dimos a la tarea de revisar diversos catálogos de exposición de otros museos, poniéndonos en contacto interinstitucional; enviamos las correspondientes cartas de petición de las piezas. Localizamos obra, no sólo en los museos y colecciones privadas de la ciudad de México, sino también en museos del interior (como el Museo Regional de Guadalajara o el Museo Casa de Diego Rivera de Guanajuato). Llegado este punto, informamos a la dirección y a la administración de nuestras intenciones de traer obra del interior del país, por lo que solicitamos nos facilitaran los recursos necesarios para su traslado (viáticos para el viaje, personal, etc.); así mismo se dio paso a la activación de los seguros correspondientes que amparan a la obra en caso de percance.³⁸⁰ Tuve la oportunidad de ir yo mismo por obra a Guadalajara y Guanajuato como Comisario, una experiencia que me dejó el realizar parte de mis responsabilidades como curador de la exposición en este museo. Sin embargo, la mayor parte de las obras y documentos se obtuvieron de colecciones ubicadas en la ciudad de México.

El suministro de documentos como cartas, libros, revistas y fotografías las obtuvimos de colecciones privadas y de los fondos documentales de instituciones (como la Capilla Alfonsina, la Fototeca del INAH y el Archivo

³⁸⁰ Toda obra que entra en un proyecto de exposición, ya sea que provenga de fondos privados o institucionales, no se puede mover de su lugar de origen sin la póliza correspondiente a la activación del seguro. Esto es algo importantísimo en el desarrollo y los tiempos de una exposición, pues cuando la emisión de los seguros (que lleva todo un proceso institucional tardado) se retrasa, las obras tardan más en obtenerse. Esto lo realizaba generalmente la secretaria junto con la subdirección.

General de la Nación). Para hallarlos, tuvimos que hacer tarea de campo, es decir: acudir a revisar los archivos para elegir las fotografías y documentos, los libros y revistas (basados en la investigación científica previa) que consideramos indispensables para el discurso expositivo de la muestra. Lo mismo pasó con las pinturas.

Registro de obra. Los datos del registro fueron los tradicionales para la obra plástica (autor, título, fecha, técnica, medidas y colección) contenida en la ficha técnica.

Ejemplo:

Autor: Armando García Núñez
 Título: *El camino*, 1913
 Técnica: Óleo / tela
 Medidas: 53 x 70.5 cm
 Colección: Particular

Para las cartas anotamos el autor, a quien se dirigió la misiva, fecha, medidas, colección y observaciones.

Ejemplo:

Autor: Carta manuscrita de Justo Sierra a Jesús F. Contreras
 Fecha: 8 de Septiembre de 1900
 Medidas: 20.5 x 25.2 cm
 Colección: Particular

Los libros los registramos de la siguiente manera

Ejemplo:

Autor: Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos.
 Título y fecha: *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, 1910
 Observaciones: Dedicado al general Bernardo Reyes
 Técnica: Impreso
 Medidas: 23 x 15 cm
 Colección:

Para el caso de los libros y revistas que se mostraron, fue necesario hacer una revisión exhaustiva, sobre todo del contenido visual referente a las ilustraciones contenidas en los mismos realizadas por los artistas de la época, como fue el caso de Julio Ruelas y Roberto Montenegro que ilustraron con viñetas *Revista Moderna*; Diego Rivera, Jorge Enciso, Francisco de la Torre, y los demás pintores que ilustraron las páginas de *Savia Moderna* o de los que aparecieron obras impresas en su interior (como fue el caso de Joaquín Clausell, Alberto Garduño, Gonzalo Argüelles Bringas, Germán Gedovius, Herrán entre otros). Lo mismo para los libros de poetas y prosistas, en caso de que la portada o alguna ilustración del interior haya sido obra de algún artista de la exposición.³⁸¹

Ejemplo:

Autor: Amado Nervo

Título y fecha: *Los jardines interiores*, 1905

Imprenta Sucursal de Francisco Díaz de León, 94 pp.

Ilustraciones de Julio Ruelas y Montenegro

Técnica: Impreso

Medidas: 19.5 x 14.5 cm

Colección: Particular

Las fotografías fueron registradas cada una según la información de origen obtenida de los archivos y otras fuentes, o de la que pudimos encontrar en la historiografía; en ocasiones, al no contar con información suficiente, tuvimos que hacer una ficha descriptiva basada en la indagación histórica.

Ejemplo:

Autor: No identificado

Título: Retrato de Jorge Enciso con dedicatoria "Para mi amigo Luis Castillo Ledón, Jorge Enciso", 24 Septiembre de 1911

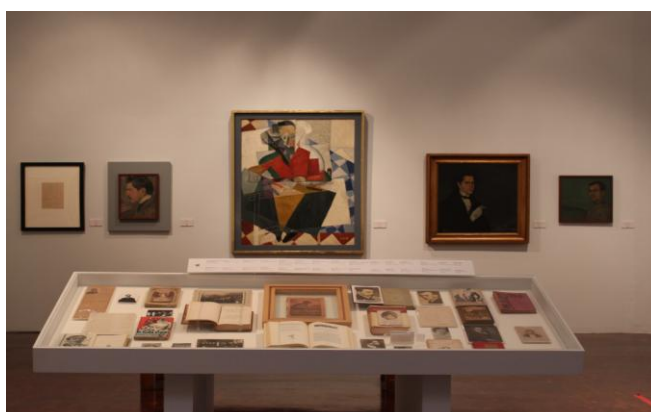
Técnica: Impresión digital

³⁸¹ Según Fausto Ramírez en su obra *Crónica de las artes plásticas en los años de López Verde, 1914-1921*, 1915 fue un año en que la ilustración de libros y revistas se volvió una actividad considerable para los pintores que carecían de un sustento económico decente.

Colección:

Es importante destacar que junto con el registro escrito, cuando se está documentando la obra que se va a exponer, siempre debe ir acompañado de un registro fotográfico.

Hablando de los libros, en este punto surge un asunto que me parece fue el hecho más complejo para la lectura del discurso expositivo, y que en cuanto al factor museológico-museográfico la exposición tuvo un error importante, sobre todo referente a la falta de información en salas para el público. Y es que en nuestro afán por materializar en el discurso visual, el historiográfico, incluimos unos libros de los autores que leían los ateneístas (Platón, Schopenhauer, Zola, etc.) en la exposición. Consideramos las obras escritas puesto que existen citas textuales, tomadas de algunas plumas ateneístas (José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes) que se repite en la historiografía ateneísta, que arrojan información sobre lo que leían estos intelectuales. Por ejemplo, uno de los autores que aparece constantemente en el discurso historiográfico (además de ser un episodio de los días de las tertulias literarias en casa de Jesús Acevedo o de Antonio Caso, cuando leían *El banquete*) es Platón. Por ello decidimos poner en una de las vitrinas ubicada en la planta superior, en el núcleo dos de la exposición, algún autor al que aquellos jóvenes intelectuales solían dar lectura; el problema fue que las vitrinas (en general) las desbordamos con documentos y libros; pertinentes en el discurso, pero visualmente, museográficamente, carecieron de aire o espacio expositivo; además no se puso mayor información en salas para justificar al público por que de pronto se veía alguna pintura de Rivera, de Francisco de la Torre, del Dr. Atl., o de Montenegro, rodeando una vitrina con un libro de Platón, de Herbert Spencer o John Ruskin, junto a algún libro de Caso, Vasconcelos o Reyes. La imagen inferior ejemplifica lo anterior.



Museográficamente, sobre unas vitrinas gemelas, se dispuso una cédula general conteniendo la ficha técnica de cada libro y documento, pero por ninguna parte se presentó algún texto explicando el porqué de la presencia de dichos libros, lo que hizo que el público no versado en el tema tuviera que pedir información respecto a ese punto, por lo que en este punto se hizo necesaria la presencia de los curadores o de alguna de las personas preparadas para dar las visitas guiadas que explicara este asunto.

Si atendemos a lo que en teoría debe hacerse –no sólo en cuanto a la museología y museografía compete, sino en todo nivel de comunicación – en cuanto a la emisión de un conocimiento, el cual debe ser claro, explícito y entendible, el discurso expositivo en partes adquirió un nivel muy académico y poco claro para el público; lo cual representó un fallo en la comunicación de la exposición en cuanto a que el discurso estuviera dirigido a un público visitante heterogéneo. Creo que el error se debió en gran parte a que no contemplamos bien el reducido espacio de las salas (que no permitía mayor información en su muros); pero más allá de que los curadores nos empecinamos - debido al enfoque histórico de la exposición - en tratar de abarcar lo más y mejor posible todo aquel universo ateneísta y su contexto cultural, social y artístico, para mostrarlo al público como conjunto, dejándonos llevar un tanto por una perspectiva positivista por el valor del documento, el error fue el no haber prevenido el número de documentos y de piezas a disponer en salas, lo que hizo que se redujera el espacio para los textos. Puede entenderse lo anterior en parte porque...

El “universalismo artístico” que caracteriza a la mayoría de los museos es un grave inconveniente a la hora de proyectarlo: las obras se apiñan e instalan de forma deficiente (tanto en el plano técnico como pedagógico), el circuito a recorrer excede la capacidad física y de atención mental del público, la falta de espacio para la exposición de las obras o para salas de reserva obstruyen aún más los espacios de descanso o de servicio público...³⁸²

También de esto se trata finalmente este escrito, de reflexionar sobre los errores de la exposición.

³⁸² León, *Op. cit.*, p. 79

- **Revisión de obra:** Este proceso forma parte del registro de obra. El procedimiento (al menos así aprendí a hacerlo en el MMDR) consistió en marcar con plumones, plumas o lápices de color sobre una imagen de la obra, basados en una simbología general utilizada para este tipo de actividad, todo los detalles físicos que la pieza presentó en cuanto a su deterioro; tomando en cuenta, para el caso de las pinturas, tanto el lienzo (que es la pintura en sí, como su soporte o marco); los libros se revisaban de las cubiertas y su interior. La revisión debe hacerse lo más detallada posible apoyada siempre de un registro fotográfico del procedimiento.

Este procedimiento es de vital importancia, no sólo para el registro de obra, sino como un respaldo que ampara el trabajo profesional del responsable de dicha labor, y ampara a la propia institución, puesto que esto se realiza *in situ* y en presencia de los dueños o encargados de las colecciones que prestan sus obras para el armado de una exposición. El documento de revisión se firma por ambas partes de común acuerdo con la información vertida en los diagramas, quedando una copia en manos del *comodante* y otra en poder del *comodatario*.³⁸³ No obstante que esta labor debería pertenecer al ejercicio profesional de los restauradores, sin embargo en mi experiencia y con mi perfil académico, la realicé siempre de manera cuidadosa, profesional y en buen término, apoyado del personal del museo avezado (y formado quizá también en la experiencia de años) en dicha actividad.

Acopio de obra: Este proceso se entiende como el traslado o movimiento de la obra, desde los domicilios de origen de las diversas colecciones de las cuales emanan los objetos destinados para formar la exposición, hasta el museo sede.

Normalmente tanto el embalaje como el transporte lo suelen hacer empresas especializadas en las que el equipo de montaje no va a intervenir, de ahí que sólo hemos de saber aquellas características de la

³⁸³ El *comodante* es la institución o la persona que presta las obras al *comodatario*, quien es la institución o persona que recibe las obras y se hace responsable de éstas durante el periodo de préstamo.

pieza como el peso, la fragilidad y aquellas específicas y concretas que la afecten puntualmente...³⁸⁴

La cita anterior nuevamente se queda a un nivel ideal en el funcionamiento de los museos. En este caso, nosotros mismos realizamos esta labor, apoyando a los museógrafos avezados en esta tarea.

Este movimiento significa haber llegado ya a una fase muy avanzada del desarrollo de exposición, pues manifiesta que ya se tienen completos los guiones (lo cual no significa que estos puedan sufrir pequeños cambios), así como una lista de obra “definitiva”.³⁸⁵ También debe haber ya un gran adelanto del acondicionamiento espacial –museográfico – de las salas para recibir la obra. Para llevar un orden de ruta, en este caso, se trazó previamente un calendario en acuerdo con las colecciones estipulando el día y la hora en que los responsables deben recoger las piezas. El traslado se hizo en vehículos oficiales del INBA. El movimiento de obra debe ser efectuado por personal capacitado en el manejo de obra artística, asegurando su estado en los vehículos y vigilando su traslado hasta su destino.

Debo decir que durante mi trabajo en el museo constantemente fue capacitado por el personal que sabía del movimiento de obra para colaborar con ellos en esta actividad. De hecho, uno de los conocimientos que el historiador adquiere o debe adquirir durante su vida profesional, es el manejo correcto de documentos y objetos de años de antigüedad resguardados en los archivos, pues estos forman parte de las fuentes materiales con las que trabaja.

Toma fotográfica de la obra: Otra labor que nos fue confiada a los curadores fue el estar al tanto del trabajo del fotógrafo profesional que se encargó de tomar las imágenes de obra para el catálogo. En ocasiones, las sesiones de fotografía se realizaron en los domicilios de las colecciones

³⁸⁴ Rico, Juan Carlos. *Dossier metodológico. Montaje de exposiciones*, España, Dirección General de Universidades de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, Universidades Públicas Andaluzas, Juan Carlos Rico, 2010; p. 24: <http://www.uca.es/web/actividades/atalaya/atalayaproductos/producto42finalantesdeimprimir.pdf>

³⁸⁵ “Definitiva”, puesto que hasta no estar ya enteramente montada la exposición, la lista de obra puede sufrir modificaciones ocasionadas por diversos factores, como que al final algún coleccionista decida no prestar una pieza de su colección, etc.

privadas, la otra parte se realizó en el museo con la obra ya en el. Para efectuarlo de manera correcta, teníamos que mover cuidadosamente la obra y los documentos, acomodándolos en sitios específicos para que los fotógrafos hicieran su labor, trabajo que por cierto fue sumamente profesional y de gran calidad.

Montaje de la exposición de acuerdo al guion museográfico: Una vez que se reunieron todas las piezas (o la mayoría de ellas) en el museo y se terminó de tomar las fotos, con guion en mano, museógrafos y curadores supervisados por la dirección, nos dimos a la tarea de hacer el tendido de la obra en salas para ir armando el discurso expositivo.

Para el núcleo uno dispusimos la obra de los artistas de la época del Modernismo como antecedente estético inmediato a la generación del Ateneo de la Juventud; se montaron piezas de Julio Ruelas y Saturnino Herrán (pintor considerado dentro del periodo de transición entre el academicismo y la nueva visión moderna del arte mexicano), por citar dos artistas entre otros; así mismo en este núcleo se dispuso la obra de los maestros y alumnos de la academia (Leandro Izaguirre, Antonio Fabrés, Arnulfo Domínguez, Jesús Fructuoso Contreras, Alberto Fuster, Germán Gedovius, Santiago Rebull, José M. Obregón, Ángel Zárraga, etc.) según el guion museográfico basado en el científico. Las vitrinas de esta sección contenían libros y documentos que contextualizaron el Modernismo y el Porfiriato (fotografías de Manuel Gutiérrez Nájera, Justo Sierra, Porfirio Díaz, etc.; libros de Rubén Darío, Jesús Urueta y Amado Nervo entre otros poetas modernistas; la compilación de Sierra de 1901 *México su evolución social*; y por supuesto no podía faltar la *Revista Azul* entre otros documentos como cartas y caricaturas satíricas de la política porfiriana del *Hijo del Ahuizote*, *El Mundo Ilustrado*, etc.). Esta parte del discurso contempló intrínsecamente la época en que los jóvenes ateneístas aun eran estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria, años en los que paralelamente los viejos maestros académicos seguían realizando obras bajo esquemas neoclásicos; es decir, es el trance entre el modernismo y el neoclasicismo positivista, y la búsqueda de nuevos temas y técnicas artísticas; así mismo es la época en que la juventud se comenzó a revelar desde su bastión escolar en la Preparatoria, es la época en que Reyes, Vasconcelos,

Caso, Acevedo, Guzmán, etc., comenzaron a reunirse alrededor de las conferencias dictadas por los viejos maestros modernistas (Urueta, Urbina) en el “Generalito” sobre temas griegos; días en que comenzaron a renegar de la enseñanza positivista.

En la escalera que da paso a la planta superior, lucieron óleos impresionistas de Joaquín Clausell, uno de los pintores galardonados en la exposición de 1906 de la revista *Savia Moderna*. El Núcleo dos dedicado a la generación del Ateneo, estuvo inaugurado por un cuadro de Saturnino Herrán titulado *El Caminante*, 1910. Para hacer justicia al maestro organizador de la exposición de 1906, el pintor Gerardo Murillo, se colgó un dibujo a tinta de un paisaje de su autoría, además en una de las vitrinas se presentó un libro de cuentos de su autoría titulado *El Padre Eterno. Satanás y Juanito García*, 1938; objeto interesante para aquellos que no sabíamos que el pintor también tuvo producción literaria.

En esta sala se dispusieron las obras no tanto con un sentido cronológico sino por autor; los visitantes pudieron ver óleos de Montenegro, Herrán, Benjamín Coria, Jorge Enciso, Armando García Núñez, Diego Rivera, Alberto Garduño, Gonzalo Argüelles Bringas, Rafael Ponce de León, etc., pero también se mostraron obras de viejos maestros como Alfredo Ramos Martínez y Sóstenes Ortega; es decir, aquellos pintores que se reunieron alrededor de de *Revista Moderna* (Montenegro) y más tarde en *Savia Moderna* y que seguirían, los menos (Rivera, Herrán, Zárraga, Enciso y de la Torre), allegados al grupo ateneísta. La presencia de estos artistas respondió a la revisión del discurso de la historia del arte y cultura nacional.

En las vitrinas se distribuyeron fotografías de los ateneístas, así como las menciones bibliográficas a los autores que leían (Platón, Bergson, etc.) y documentos: cartas, recortes de periódico y revistas, como la imprescindible *Savia Moderna*. De este modo el discurso expositivo siguió una lógica temática muy bien consignada; todos los elementos que aparecieron expuestos materializaron el discurso historiográfico fidedignamente.

Textos de sala: Dispusimos únicamente de tres grandes textos de sala. Una cédula introductoria donde se subrayó la importancia de la exposición dentro del marco de los festejos del Centenario y se recordaba o informaba al

público que ese año, 2010, en octubre, se habían cumplido 101 aniversario de la conformación del Ateneo de la Juventud (28 de octubre de 1909), lo cual daba la perfecta justificación al proyecto. Se destacaba algunos de los nombres más conspicuos de maestros, pintores y escritores de la generación del Centenario y se explicitaba el trasfondo de la exposición. Además el texto recalcó la vocación del Museo Mural Diego Rivera: *Revisar movimientos pictóricos mexicanos del pasado para actualizarlos y darlos a conocer al público visitante.*

El texto del núcleo uno (La Generación Modernista o Azul) desvelaba el por qué se daba el epíteto de “generación” en los nombres de los núcleos, y se explicaba que la idea la habíamos tomado del historiador Luis González y González. Por supuesto este texto informaba sobre el contexto del Modernismo como antecedente estético e ideológico inmediato al Ateneo de la Juventud, mencionando los nombres de los poetas y artistas nacidos en aquella generación dentro del contexto social, político y cultural del Porfiriato. La cédula del núcleo dos puso al conocimiento del público cronológicamente la existencia de la siguiente generación, la del Centenario o del Ateneo de la Juventud; generación marcada por la decadencia del régimen porfirista y del Positivismo, y por el eminente azote de la Revolución; resaltamos los nombres de los ateneístas más conocidos, entre ellos los de Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón, fundadores de *Savia Moderna* (1906), y el del arquitecto Jesús T. Acevedo quien impulsó la creación de la Sociedad de Conferencias y Conciertos (1907), culminando este panorama con la fundación y desaparición del Ateneo de la Juventud como grupo (1909-1914).

Enfatizo que aquí es donde pienso que estuvo el error: la falta de información visual, textual, para la mayoría del público que desconocía el tema. Los textos facilitaron información general sobre el tema de la exposición, pero no explicaban cuestiones específicas (como lo que ya comenté de los libros). Esta impresión me quedó cuando realicé algunas de las visitas guiadas a la exposición y la mayoría de las preguntas que me tocó responder se centraron en la sección de las vitrinas donde se expusieron los libros de los autores que los ateneístas leían como lecturas alternas a las escolares debido a su inconformidad con el paradigma positivista. Además, el haber atiborrado de documentos y libros las vitrinas, creo que fue un desatino visual y un alud de

información que quizá llegó a cansar al público. Por lo demás, la exposición fue bien recibida por el público.

Un debate multidisciplinar: En páginas arriba anotamos los criterios que los curadores usamos para seleccionar obra, aquí falta solo relatar un hecho interesante que sucedió durante el montaje de la exposición y que tiene que ver con el discurso anteriormente expuesto, en la dimensión multidisciplinar del trabajo museal.

Por decirlo de alguna manera, el área de museografía quedó acéfala en pleno desarrollo del proyecto, por lo que la dirección del museo se vio en la necesidad de contratar un museógrafo (“jefe”) externo, lo cual fue, al principio, todo un caos. Se presentaron algunos malentendidos entre las visiones de cada área desarticulando un tanto la multidisciplina. Por una parte, el modo y enfoque de trabajo del museógrafo no pudo cuajar con las maneras operativas de los museógrafos, sobre todo con uno de ellos, y las discusiones enfrascadas en terquedades no se hicieron esperar; por otra parte la visión que el museógrafo tenía con respecto a las obras seleccionadas a veces chocaba con la visión de los curadores. Con respecto a los documentos (libros, revistas; fotos y cartas), sobre todo cuando se trataba de algún libro o revista, cuyo valor determinamos (los historiadores) no por su estética visual sino por la importancia de su contenido o la relevancia de su autor, y para nosotros representaba una pieza fundamental, el museógrafo generalmente puso la balanza hacia el valor estético y se negaba a exhibirlos. Esto activó una serie de discusiones (en buen tono) en las que debimos hacer uso de la razón científica para llegar a acuerdos que permitieran nutrir a la exposición y no atender a fines individualistas que además quebrantarán ese diálogo multidisciplinar. Una frase que siempre utilizó el museógrafo en el diálogo con los curadores es que no quería exponer “timbritos”, refiriéndose a obras pequeñas o documentos que según el no tenían ninguna relevancia visual. Finalmente, y después de algunos malos entendidos, logramos establecer con el museógrafo puntos comunes a favor del buen resultado y buen balance de la muestra.

Diseño de cédulas de sala y de pie de imagen: En cuanto al diseño y al papel del diseñador (Víctor Acuña), me parece que quedó un poco relegado.

Lo que sí es que durante el desarrollo de la exposición, quizá porque el tiempo se vino encima y debido a que el guion curatorial y la lista de obra sufrieron algunos cambios de última hora (ocasionados por la disponibilidad del préstamo de obra) el trabajo de diseño se vio entorpecido. Además, la lista de documentos fue larga y con muchos detalles. El diseñador presentó diversas propuestas de cédulas y viñetas (desde mi perspectiva muchos de los diseños era bastante buenos) que pudieron enriquecer y embellecer visualmente la exposición; finalmente la decisión de la dirección se tomó y no se incluyeron las viñetas también por falta de espacio.³⁸⁶ Las cédulas de pie de objeto se montaron (como tradicionalmente se hacía en el MMDR, sobre foamboard) con la información típica de cada pieza (autor, título, fecha, técnica y colección); para resolver el asunto de las vitrinas se diseñó una sola cédula con la información de todos los documentos cuando así se requirió. Finalmente las cédulas presentaron un bello y discreto diseño que lució mucho y resaltó así mismo cada obra.

Facilitación de información sobre el contenido de la exposición al demás personal del museo: Es muy importante que todos en el museo sepan en general de que se trata la exposición, pues muchas veces ocurre que el visitante se acerca a preguntar al personal que tienen más cercano a ellos: los custodios. Sobre todo ellos y los designados a ofrecer las visitas guiadas (tuvimos el apoyo de gente de servicio social) son a los que se debe informar más sobre el contenido de la exposición. Lo que hicimos fue armar recorridos a la muestra para todos los que trabajamos en ese momento en el museo para ponerlos al tanto de lo que trataba la exposición (ya montada por supuesto), aparte de entregarles un breve escrito con un resumen general del tema. Constantemente durante el montaje, había custodios o personal de otras áreas que se acercaba a nosotros (los curadores) interesados en saber del tema, lo cual me llenó de alegría y a lo que siempre estuve dispuesto a comentar. Y esto tiene que ver también con el entusiasmo e interés que despertó en mí el tema. Esto parecería un a bagatela, sin embargo es un factor importante, pues

³⁸⁶ Pensamos en adecuar en tamaño una viñeta de Roberto Montenegro, publicada en *Revista Moderna*, que sirviera de marco a muro para un poema de Justo Sierra. Finalmente quedó fuera del guion museográfico.

un tema que no despierta interés para el investigador, difícilmente podrá ser emitido a los demás el mensaje del contenido de buena manera y con la pasión que se necesita.

Catálogo de exposición. Otra de las tareas que me asignó la dirección del museo fue apoyar a la formación del catálogo supervisando que la información de las cédulas de pie de objeto y que las imágenes correspondieran a cada texto. Esto lo realicé directamente en las oficinas de la editorial trabajando en conjunto con los formadores del catálogo. Fue una tarea laboriosa y minuciosa pues tenía que verificar que todos los datos de las imágenes estuvieran correctos, y que cada imagen concordara con el texto. El catálogo es la memoria de una exposición. Contenida en los textos –resultado del trabajo de investigación – y en las imágenes, el lector del catálogo puede rememorar, a la vez que informarse de manera más profunda, la experiencia de la exposición (en el caso de haberla visitado).

El catálogo de exposición de la muestra sobre el Ateneo, desde mi perspectiva, se trata de un catálogo-libro con buena información académica, de fácil lectura y con un diseño que atrae la mirada del lector apoyado en las imágenes de obra que apoyan cada texto.

Los autores de los textos para el catálogo. La elección de los autores para el catálogo es algo que previmos desde el principio del proyecto. Tuvimos la fortuna de contar con especialistas en el tema de las bellas artes y la historia del México revolucionario. Aparte de los tradicionales textos institucionales que presentan el catálogo, junto con las aportaciones al mismo que los curadores hicimos, el catálogo cuenta con cuatro excelentes textos de las plumas de cuatro especialistas en el tema. Con el texto de la doctora Josefina MacGregor, *Hacia el fin del Porfiriato*, el lector puede sumergirse en una mirada panorámica del contexto histórico de la época en el que resalta aspectos económicos, políticos, sociales y culturales; el texto de la historiadora del arte, Laura González Matute establece de fondo la existencia y su lugar en la historia ateneísta de *Savia Moderna* como *Antesala del Ateneo de la Juventud*, abordando sucintamente la exposición de pintura y en general el estado en el que se encontraba la producción plástica de la época. Otro escrito, en este caso enfocado hacia un tema poco recurrente al hablar del Ateneo de la

Juventud: la gestación de colecciones, pues para decirlo en palabras de su autor, el doctor Héctor Perea: *varios de ellos fueron importantes coleccionistas, además de influyentes impulsores de un nuevo enfoque cultural y, en particular, de exhibición del arte, pensando ya en función de un público mexicano posrevolucionario.*³⁸⁷

Por último, para enmarcar un poco lo que sería la herencia ateneísta inmediata en cuanto a otros grupos de escritores y artistas pos-ateneístas, el texto del maestro Arturo López, aborda, como el título mismo lo dice, el legado: *Nocturno de los ángeles: Los Contemporáneos/ Un legado modernista y ateneísta.*

Habiendo establecido así la experiencia que viví en torno a mi ejercicio profesional bajo el perfil de historiador, doy paso a concretar lo que deduzco de este escrito de tesis.

³⁸⁷ Perea, Héctor: "Ateneístas y amigos en el diseño de una cultura", en *El Ateneo de la Juventud*, catálogo de exposición, p. 125

CONCLUSIONES FINALES

Las conclusiones finales a las que he podido llegar a lo largo de esta reflexión sobre mi labor como historiador en el Museo Mural Diego Rivera, en torno a la exposición de pintura y documentos *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, las he ordenado en tres rubros a saber; todos los puntos los considero en torno al valor de la tarea del investigador, en particular del historiador por supuesto, y su razón de ser en el museo y en la social.

1. El museo y la exposición
2. El trabajo de investigación vertido en el guion científico.
3. La tesis

- I. A) El museo

En primer lugar puedo decir que el haber trabajado en el MMDR me dio la oportunidad de poner en práctica la rama del saber a la cual pertenezco como profesionalista; cosa importante puesto que el ideal de “todo” universitario es sumarse a la vida laboral y ejercer la carrera que ha elegido. Y como he justificado y defendido, el perfil académico del historiador como prospecto para realizar la tarea de investigación histórica en una institución de este tipo es más que pertinente. La formación universitaria me proporcionó las bases para la indagación histórica con carácter científico; es decir, siguiendo un *corpus* metodológico sufragado por las técnicas de investigación de la ciencia histórica. Fue por ello que pude realizar, a la vez que comprender de lo que se trata la investigación histórica, el “oficio del historiador”, y acercarme a esta compleja actividad intelectual que nunca termina de mejorarse. El área de conocimiento a la cual me acerqué gracias a las pequeñas pero constantes investigaciones que realicé para apuntalar las diferentes exposiciones temporales en las que participé en dicho museo como investigador, fue la historia del arte mexicano, principalmente, y su contextualización histórica;

como fue el caso de la muestra que hoy estudiamos. Mi contribución en el museo fue de carácter intelectual en mayor grado, sin embargo dicho conocimiento no se quedó sólo en ello, pues adquirí otro tipo de saberes prácticos necesarios para el trabajo en un espacio educativo como este; así mismo pude enfrentar las problemáticas surgidas de una institución pública tan compleja como lo puede ser el Museo Mural Diego Rivera en todo sentido, desde mi condición como historiador.

Una de las cosas más importantes es que pude poner en praxis mis conocimientos adquiridos durante mi formación universitaria en el desarrollo de las investigaciones para las exposiciones temporales y la permanente (el mural) en el museo; y lo importante de ello estriba en la posibilidad de haber materializado con dicha praxis el terreno teórico del cual parten las humanidades como la ciencia de la Historia. Además, aspecto importante también fue que me dio la oportunidad de transmitir conocimiento histórico al público, lo que debe ser así mismo una misión obligada del historiador que pretende perseguir un objetivo social y educador.

Por otra parte, después de haber realizado esta reflexión basado en la literatura teórica de cómo deberían ser llevados los proyectos expositivos (incluyendo la realización de los guiones) y de cómo debería ser la vida y razón de ser de un museo dentro de un ideal museológico y social, ahora puedo, de manera *a posteriori*, cotejar lo complejo que es una institución educativa en constante movimiento como lo es un museo de arte. Además de comprender el o los ¿por qué? de ciertas formas del funcionamiento, tanto de la estructura organizacional de la institución a la que pertencí como investigador, así como de los proyectos de exposición que tienen que ver con factores diversos y que están directamente relacionados con cuestiones de interdisciplinariedad y con la multidisciplina que requiere el trabajo museal. Puedo concluir, por otro lado, que no existe un perfil claro para laborar dentro de un museo como lo es el Mural Diego Rivera; pero lo cierto es que un historiador queda inserto definitivamente dentro de los perfiles profesionales de los recursos humanos que una institución como esta requiere para su funcionamiento. Lo antes dicho es muy importante tomando en cuenta que es el historiador quien mejor debe conocer las herramientas para penetrar en el tiempo y volver su mirada hacia el

pasado y encontrar así los hechos que conforman la cadena de acontecimientos que dan vida a la historia del ser humano. A través de sus hazañas, victorias y derrotas; creaciones y expresiones como las artísticas; los mitos, las expresiones religiosas e ideológicas, el hombre va construyendo parte de su identidad (individual y social, siendo ésta última la más relevante históricamente hablando), y para conocer la configuración del presente, es necesario indagar en el pretérito. Así que la investigación dentro de un museo de arte, como se ha venido diciendo, es un factor primordial para que éste y su *contenido* o la colección (ya sea que pertenezca a la institución o se forme durante el desarrollo de algún proyecto expositivo) tenga dinamismo y vigencia en el tiempo; y quien mejor para sortear las problemáticas surgidas de dicha labor que un historiador formado académicamente y en la experiencia para lograrlo. Puedo constatar, sin embargo, que el historiador que pretenda ejercer su vida profesional dentro de un museo de arte o de otro tipo, si quiere tener mayor éxito en los proyectos a los que dedique su tiempo en realizar, puede y debe actualizar su conocimiento y contribuir al diálogo multidisciplinar con otras ciencias y disciplinas.

Los aspectos negativos y positivos que surgieron durante mi desarrollo profesional dentro del museo, después de la vivencia, los tomo como aprendizaje también; aprendizaje que repercute no sólo en el ejercicio profesional del área específica de conocimiento académico, sino que incluye el ámbito personal. Debo decir sin ánimo de vanidad que aprendí a sentir y palpar ese sentido del humanista del que tanto oímos hablar y leemos en las páginas de los grandes historiadores y humanistas en general, al proyectarme como educador también al servicio de la sociedad. Enfatizo lo anterior por el propio discurso de las humanidades que tiene que ver con el aspecto de la Historia como ciencia social. Como promotor del arte y la cultura nacional, con dichos proyectos logré incluirme en el ámbito del educador. Estas palabras pueden tomarse como bagatelas, sin embargo y atendiendo a uno de los objetivos que representa este escrito, puedo asegurar que son palabras que se desprenden de la experiencia laboral fuera del ámbito escolar; pues finalmente de esto se trata el tener la oportunidad de cursar una carrera universitaria: sumarse a las filas de la gente que trabaja para poder aportar, en este caso, un poco del

conocimiento de nuestra herencia cultural y artística a través del estudio de la historia.

B) La exposición

Ahora bien, respecto a la exposición que estudiamos, realizada junto con mi amiga y colega Ariadna Patiño, puedo decir que dispuso ante nosotros un reto profesional que finalmente logramos realizar, y he de afirmar que en general, de manera exitosa.

La experiencia de haber tenido un gran tema a desarrollar con una investigación histórica; el contacto directo con las obras de arte, documentos y libros de época; la gestión de la colección que significó también el haber convivido de cerca con el entusiasmo de los coleccionistas quienes nos facilitaron sus obras dándonos su voto de confianza, acrecentado al ver el éxito de la exposición ya montada; el desarrollo del discurso expositivo; la labor multidisciplinar; en fin: la planeación y desarrollo de la exposición y su proyección museográfica en las salas del museo así como la buena aceptación de nuestra labor por parte, primero de las autoridades del museo y luego, más importante aún por el público, significan hoy, en esta mirada retrospectiva, una recompensa a mi labor profesional como historiador en ciernes.

El haber contribuido a difundir el conocimiento de un tema histórico de gran trascendencia para nuestra cultura nacional, y de manera distinta haberlo proyectado - para decirlo en palabras del historiador, antropólogo y museógrafo español Joan Santacana Mestre-: como un “ensayo visualizado para un museo” fue una experiencia única y compleja.

Es pertinente señalar aquí el éxito que tuvo un proyecto de esta naturaleza que permitió exceder los lindes de las abstracciones plasmadas en la escritura historiográfica y teórica, para visualizar el discurso en los muros, mamparas y vitrinas iluminadas artificialmente en las salas del museo. La historiografía adquirió forma como colección de piezas artísticas y documentos literarios que evocaron, trayendo al presente, la vida de una pequeña pero importante esquina de un contexto específico (el Porfiriato), particularmente rico en historia nacional. *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana* fue una exposición que abordó, en la estructuración de un espacio visual, la relación existente

entre aquellos pintores, poetas, filósofos y músicos (además de personajes públicos y revolucionarios) que tuvo cabida en la vida intelectual, social, política y cultural del México moderno. Esto último es precisamente el núcleo de la perspectiva laboral en el museo ante dicha labor, y por otro lado la medula espinal que da vida y sustento a este escrito: el trabajo teórico-práctico que significó el armado de la exposición a través de la investigación histórica, la gestión de la colección, la colaboración con otras disciplinas (museografía, diseño, etc.) y la huella de la muestra que significa la edición del catálogo de exposición.

Ahora bien, no obstante el éxito de la muestra, debo recordar al lector que uno de los motivos que me llevaron a escribir estas páginas fue el haber identificado una debilidad en el discurso expositivo que tuvo que ver directamente con la falta de información para el público. Esto se dio, como antes dije, en una cierta ubicación del el espacio museográfico donde se encontraban unas vitrinas con libros de autores que los ateneístas solían leer para compensar la falta de filosofía, literaturas y humanidades en el programa educativo de la Escuela Nacional Preparatoria. Al no haber un texto a muro que justificara o explicara la presencia de dichos libros (Platón, Schopenhauer, etc.), pudiera haberse entendido por parte del visitante no versado en el tema como una especie de descontextualización de los objetos (libros) allí mostrados, por lo que en varias ocasiones, se hizo necesaria la presencia de uno de los investigadores u alguien del personal capacitado para dar visitas guiadas y explicar al visitante el porqué de la combinación de libros con obra plástica. Insisto, sólo noté este hecho en aquella sección que correspondió al núcleo dos de la exposición. Esta reflexión es de gran importancia pues destaca el conocimiento que tuve del proyecto en toda su profundidad, conociendo así tanto sus aciertos como sus desaciertos. Y como dije antes, este es uno de los puntos de esta reflexión.

II. La investigación histórica del tema.

En cuanto al perfil profesional del historiador, recordando a su vez uno de los objetivos más importantes del sentido de ser del museo: exponer objetos representantes del devenir histórico-cultural de la civilización humana para darlos a conocer a la sociedad, con fines variados, para lo cual se hace necesaria, imprescindible la labor de la investigación histórica (científica), en este caso para contextualizar el discurso visual de la exposición; puedo decir en este caso que mi investigación - apoyada en la revisión historiográfica y documental - en torno al proyecto específico sobre *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, fue llevada con buenos resultados según los objetivos de la muestra: homenajear a los artistas y escritores ateneístas bajo el enfoque del discurso histórico con motivos del Centenario revolucionario, y mostrar algo de la producción plástica de la época, aportando así, desde una perspectiva diferente a la tradicional historiográfica (con la exposición) algo del conocimiento sobre el tema dirigido al público. Pienso que la información derivada de la indagación (vaciada en el guion científico de esta tesis) fue la suficiente y correcta para sustentar el discurso expositivo.

La investigación para el guion científico, procuré esquematizarla de manera clara y consecuente con los temas tratados, ligando siempre las circunstancias históricas con la presencia de los ateneístas, basándome en las monumentales obras historiográficas de los grandes estudiosos del tema.

Por otra parte, atendí a las metodologías que requiere este tipo de investigación científica haciendo uso de fuentes, no solo de segunda mano sino también inmediatas (como lo fue el haber utilizado los recursos documentales de los archivos). Finalmente la experiencia *in situ* que me proporcionó el espacio arquitectónico del museo y en general toda la labor realizada en él, así como el contacto directo con las obras que presentamos para aquel proyecto, y la gestión de colecciones enriqueció el ejercicio heurístico propio del investigador.

Insisto en que el haber podido mostrar algo del discurso historiográfico físicamente en las salas de exposiciones temporales del museo, significó el haber podido lograr traspasar el nivel teórico de las humanidades. Además,

retomando las acuciosas palabras de Collinwod: *Cuando por fin sale* [el estudiante universitario] *de ese estado [escolar] y prosigue el estudio por su cuenta, [el estudiante] advierte que nada está finalmente establecido, y el dogmatismo, que siempre es señal de inmadurez, lo abandona.* Palabras que apoyan la posibilidad de la “experiencia” laboral y el conocimiento adquirido a través de ésta.

La tarea del historiador - que de alguna manera siempre tiene que ver con encarar el pasado con el presente a través de la interpretación de los acontecimientos relevantes del *homo socialis* acaecidos en el mar del tiempo, y proporcionarlos a la “comunidad” a través de la producción historiográfica, el magisterio, la gestión cultural, los proyectos museísticos, etc. – debe comprender en todo momento, márgenes de acción (espacios) que le permitan encontrar un ejercicio dialéctico, de interlocución con el lector de libros o publicaciones especializadas, así como con el público visitante de museos. Esto quiere decir nuevamente que el terreno en el que se desarrolla el ejercicio profesional del humanista (historiador) no queda ceñido únicamente al ámbito académico del cual emana inevitablemente como profesión científica, sino que encuentra otros modos de expresión. Actualmente, el museo (en este caso hablo específicamente del de arte) representa un “espacio” serio para poder realizar interpretación histórica, científica, artística y “humanista”, siendo desde mi perspectiva este último rubro el más complejo de determinar cuando no se vela por una verdadera proyección del conocimiento a nivel socio-educativo. Particularmente en el desarrollo de las exposiciones de arte, como he mencionado y sustentado bajo el amparo del aparato crítico, no en pocas ocasiones sucede que el nivel social y humanista de los discursos expositivos (sobre todo pienso en las exposiciones de arte contemporáneo) pertenecen aún a círculos menores de visitantes de lo que debería ser el ideal de museo público. *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana* logró atraer en su momento (al calor de un supuesto nacionalismo oficialista que había olvidado un homenaje a los ateneístas) a un público interesado en saber un poco sobre el tema. Gracias al soporte del trabajo de investigación científica para la muestra, pudimos lograr que, al menos, se supiera de la existencia del grupo de aquellos ciclópeos (unos más, otros menos) jóvenes porfirianos.

Finalmente siempre nos encontramos en un nivel de aprendizaje perenne durante toda nuestra vida, y el desconocimiento de las cosas desaparece con el embate del estudio y la a través de la experiencia.

III. La tesis

Este escrito ha hecho también surgir reflexiones en cuanto a su naturaleza. Como he dicho en la introducción general, no se trata de una tesis tradicional porque parte de una realidad concreta y específica; es decir, parte de una experiencia profesional que le precede en el tiempo. Y su valor se centra en torno, no del descubrimiento de una verdad oculta sobre un tema nuevo o sobre una nueva conclusión respecto a un viejo problema historiográfico; en este caso mi aporte radica en que se trata del relato de una experiencia particular de la vida laboral del profesionalista (historiador en este caso) que desarrolla sus habilidades en el campo de estudios del que egresa partiendo de estudios universitarios. Labor específica que me enfrentó, además, al ámbito multidisciplinar en un complejo terreno como lo es el museo actual, específicamente el Museo Mural Diego Rivera donde fungí como investigador.

Lo que esperaba es que este relato sirviese de algo a aquél estudiante de historia o titulado interesado en ingresar a laborar como investigador en un museo público (mi experiencia fue en el INBA) para tener conocimiento de cómo se puede llevar a cabo un proyecto expositivo de arte. Claro, tendrá su propia e irreplicable experiencia, sin embargo, el conocimiento de una experiencia similar puede ser de utilidad.

Por otro lado, la forma en que abordé el problema u objeto de estudio (la exposición) concretada en estas páginas, debe observarse, porque existe pertinencia, puesto que existe una investigación histórica que se acota, como se ha defendido, al desarrollo de contenidos para los núcleos de la exposición de arte. La confección del escrito requirió de una investigación además, sobre el nivel teórico de la museología sobre el cual deberían desarrollarse los proyectos expositivos de un museo de arte dentro de un ideal. Hemos visto

que precisamente se trata de un “ideal” alrededor del cual falta establecer, no las bases ni las técnicas que se muestran variopintas de acuerdo a la realidad museal específica en torno a los proyectos museísticos, pero si una homogenización, en la medida en que esta sea posible, de ciertos aspectos museológicos, más que históricos, que permita mejores resultados a los proyectos en torno al universo de los museos actuales. Esto, por parte de la museología, de la mano del investigador, en este caso del historiador, quizá competa a éste (en general) soslayar las barreras multidisciplinarias y encontrar mayor campo de diálogo con otras ciencias y disciplinas de cuyos conocimientos es imposible prescindir para lograr realizar grandes proyectos que en verdad lleguen a un nivel social y humanista, cuya labor se transforme en educación y, porque no, en entretenimiento y deleite.

Este escrito nació por una necesidad retrospectiva, una inquietud que llamó mi atención al presenciar ciertos detalles importantes (que ya analicé) en el nivel discursivo de la muestra aludida, que se manifestaron a la hora de que el público visitó la exposición. Otro de los rieles temáticos en los que se mueve dicho trabajo es, como se comprende, el perfil del historiado y su labor en un museo cuya tipología se encuentra dentro de los espacios de difusión del arte y la cultura. Por supuesto se resalta el desarrollo de la investigación histórica que sustenta sólidamente, científicamente, verazmente, lo que se expone ante un público crítico e inteligente: una colección de objetos artísticos dispuestos de manera ordenada, con sentido y objetivos.

Quiero resaltar esta reflexión tomando en cuenta para ello el sentido de una “comprensión” de los resultados de la exposición de pintura. Al realizarse el proyecto expositivo naturalmente me hallé ante un nivel de comprensión (tanto del tema histórico como del desarrollo del trabajo museográfico que implicó el montaje de la exposición); sin embargo, este escrito subraya un nivel más de “comprensión”, si tomamos esta palabra como la “apreciación” del fenómeno que se estudia (la exposición) en toda su magnitud. Y la experiencia contiene a *posteriori* los elementos necesarios para la recreación del fenómeno.

Es muy importante pensar en todo momento en el público heterogéneo y en las estrategias de comunicación más adecuadas para ellos, ya que es a éste quien va dirigido el discurso expositivo de un proyecto museológico. Si en

este momento estuviera en mis manos nuevamente desarrollar una exposición de arte (o quizá de otra naturaleza o tipología), teniendo en cuenta esta reflexión y evaluación del trabajo previo, por supuesto que mejorarían los resultados teniendo ahora como arma, tanto el conocimiento académico que me permite acceder a las técnicas de investigación, como la experiencia laboral de cuatro años en un museo de arte público, y por supuesto este trabajo reflexivo que culminó en tesis.

BIBLIOGRAFÍA

ABBAGNANO, Nicola *Diccionario de filosofía*, segunda edición en español, trad. Alfredo N. Galletti, México, Fondo de Cultura Económica, 1963; 1186 pp.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*, Trad. Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1993; 316 pp.

ALVIRA, Rafael, Kurt Spang (editores). *Humanidades para el siglo XXI*, España, EUNSA (Ediciones Universitarias de Navarra, S. A.), Pamplona, 2006; 150 pp.

ALPEROVICH, M. S., B. T. Rudenko, N. M. Lavrov. *La Revolución Mexicana. Cuatro estudios soviéticos*, Trad. Arnoldo Martínez Verdugo y Alejo Méndez García, Tomada de *Anales Científicos de Historia Moderna y Contemporánea*, Academia de Ciencias de la URSS, Instituto de Historia, Moscú, 1955, vol. I, México, Ediciones Los Insurgentes, S. A., 1960; 180 pp.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *El Zarco, La Navidad en las montañas*, Intro. María del Carmen Millán, duodécima edición, México, Editorial Porrúa, 1977; 144 pp. (Colección "Sepan cuantos...").

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Introducción, Bolívar Echeverría, trad. Andrés E. Weikert, México, Editorial Itaca, 2003; 128 pp.

BERNDT León Mariscal, Beatriz. *La investigación y la profesión del investigador en un museo de arte mexicano. Algunas consideraciones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Iberoamericana, 2005; 160 pp. *l/s*.

CARBALLO, Emmanuel. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991; 382 pp.

CASTILLO, Homero. *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Editorial Gredos, 1974; 432 pp.

CHÁVEZ Galindo, Ana María, Menkes Bancet, Catherine, Solares Altamirano, Blanca (Coordinadoras). *Ciencias Sociales y multidisciplinaria. Memorias de la VII Jornadas Multidisciplinarias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008; 228 pp.

COLLINGWOOD, R. G. *Idea de la Historia*, Segunda Edición, Trad. Edmundo O'Gorman y Jorge Hernández Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1965; 324 pp.

CASO, Antonio. *Antología filosófica*, Prólogo de Samuel Ramos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993; 260 pp.

_____. REYES, Alfonso, *et al. Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Prol. Juan Hernández Luna, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000; 510 pp.

CURIEL, Fernando. *La Revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, Segunda edición corregida, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999; 470 pp. *Ils*

CURIEL Defossé, Fernando, Dir. *El Positivismo en México*, Antología, Prólogo y selección de Antonio Sosa, México, UNAM, 2005; 236 pp.

CRUZ Rodríguez, Miguel. *El Ateneo de la Juventud: renacimiento cultural en los albores de la Revolución mexicana*, Boletín INEHRM, México, No. 8, abril-junio de 1995; pp. 4-5

DARÍO Rubén, *Azul*, decimocuarta edición, Madrid, ESPASA-CALPE, S. A., 1966; 168 pp. (Colección Austral No. 19)

DELGADO González, Arturo. *Martín Luis Guzmán y el estudio de lo mexicano*, México, SEP SETENTAS, 1975; 184 pp.

DESVALLÉES, André, François Mairesse (Directores). *Conceptos claves de museología*, trad. Armida Córdova, Armand Colín – ICOM, 2010; 87 pp.
http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf

DOMÍNGUEZ Martínez, Raúl. *Panorama general de la investigación en institutos y centros de humanidades de la Universidad Nacional durante el siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Seminario de Educación Superior/Miguel Ángel Porrúa, 2007; 414 pp.

DUMAS, Claude. *Justo Sierra y el México de su tiempo. 1848-1912*, Tomo Primero, Trad. Carlos Ortega, Revisión y coordinación Marta Pou Madinaveitia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986; 572 pp. *Ils*.

_____. *Justo Sierra y el México de su tiempo. 1848-1912*, Tomo Segundo, Trad. Carlos Ortega, Revisión y coordinación Marta Pou Madinaveitia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986; 686 pp. *Ils*.

DUVERGER, Maurice. *Métodos de las Ciencias Sociales*, 11ª edición, pról. Enrique Tierno Galván, trad. Alfonso Sureda, Barcelona, Editorial Ariel, 1980; 594 pp.

FERNÁNDEZ Alonso, Luis. *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid, Ediciones Istmo, S. A., 1993; 424 pp. *Ils*

GARCÍA Barragán, Elisa. "El Ateneo de la Juventud: significado histórico y cultural", en RAMÍREZ Fausto, GARRIDO Felipe, *et al.* *Saturnino Herrán. Jornadas de Homenaje*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989; pp. 67-79.

GARCÍA Morales, Alfonso. *El Ateneo de la Juventud (1906-1914), Orígenes de la cultura contemporánea mexicana*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992; 295 pp.

GARCIADIEGO, Javier (Estudio introductorio, selección y notas). *La Revolución Mexicana. Crónicas, Documentos, Planes y Testimonios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México – Coordinación de Humanidades, 2003; 512 pp. *Ils*

GONZÁLEZ Guerrero, Francisco. *En torno a la literatura mexicana. Recensiones y ensayos*, Prólogo y recopilación de Pedro F. de Andrea, México, Secretaría de Educación Pública, 1976; 208 pp. (SEP SETENTAS)

GONZÁLEZ Navarro, Moisés. *Sociedad y cultura en el porfiriato*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994; 228 pp.

GUTIÉRREZ Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Tercera edición, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 2004; 172 pp.

GUTIÉRREZ, José Ismael. *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*, Madrid, Editorial Pliegos, 2007; 464 pp.

GUZMÁN, Martín Luis. *Notas sobre México y los Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997; 88 pp. (Fragmentos de *Obras Completas*)

HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, versión castellana de Manuel Jiménez Redondo, Buenos Aires, Taurus, 1989; 464 pp.

HALE, Charles, intro., selec., y notas. *Justo Sierra: Un liberal del porfiriato*, México, FCE, 1997; 120 pp.

HENRÍQUEZ Ureña, Pedro. *Memorias, Diario, Notas de viaje*, Segunda Edición corregida y aumentada, intro. Enrique Zulueta Álvarez, México, Fondo de Cultura Económica, 2000; 223 pp.

_____. *Historia cultural y literaria de la América hispana*, Edición de Vicente Cervera Salinas, España, Editorial Verbum mayor, S. L., 2008; 506 pp.

HOBBSAWM, Eric *La Era del Imperio. 1875-1914*, Tercera Edición en rústica, Trad. Juan Faci Lacasta, Barcelona, Crítica, 1998; 404 pp. *Ils*

HOSAK, L, D. Krandzalov, Z. Kristen, *et al.* *Fundamentos teóricos de la Historia*, México, Juan Pablos Editor, 1973; 110 pp.

JIMÉNEZ Rueda, Julio: *Letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989; 200 pp. (Colección Popular).

KRAUZE, Enrique. *Pedro Henríquez Ureña*, México, Editorial Clio, 2000; 64 pp.

LEÓN, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Sexta edición, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1995; 382 pp.

LORD, Barry, Gail Dexter Lord. *Manual de Gestión de Museos*, Segunda Edición, trad. Josep Ballart, Barcelona, Editorial Ariel S. A., 2005; 256 pp. *Ils*

MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990; 374 pp. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie 29)

MARTÍNEZ Carrizalez, Leonardo: "La perspectiva revolucionaria del Ateneo de la Juventud", en PÉREZ DE SARMIENTO, Maritza, Liliana Weinberg, Jaime Vélez Storey, *et al. El orden cultural de la Revolución Mexicana. Sujetos, representaciones, discursos y universos conceptuales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2010; (Colección 2010).

MATUTE Álvaro, *El Ateneo de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999; 96 pp.

_____, *La Revolución Mexicana: actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*, Segunda Edición, México, Editorial Océano, 2010; 278 pp. *Ils*

MILES, Roger and Lauro Zavala, editors. *Toward the Museum of the Future. New European Perspectives*, London and New York, Routledge, 1994; 210 pp. *Ils*

MOLINA Enríquez, Andrés. *Con la Revolución auestas*, Estudio introductorio y selección, Agustín Basave Benítez, México, Fondo de Cultura Económica, 2001; 494 pp.

MOSCO Jaimes, Alejandra. *Metodología interpretativa para la formulación y desarrollo de guiones para exposiciones*, (Tesis de Maestría en Museología), México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel Negrete"-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Secretaría de Educación Pública, 2012; 352 pp.

MOYA Cantero, Eugenio. *La disputa del positivismo en la filosofía contemporánea*, Pról. Jacobo Muñoz, Murcia, España, Universidad de Murcia, 1997; 268 pp.

MOYSSÉN, Xavier. *La crítica de arte en México. Estudios y Documentos 1. 1896-1921*, Tomo I, México, UNAM, 1999; 688 pp.

MUÑOZ, Víctor. *Herrán, la pasión y el principio*. Intro., Carlos Fuentes, México, Grupo Financiero BITAL, 1994; 199 pp.

NOVELO, María Luisa, et al. *Zárraga*, Grupo Financiero BITAL, 1997; 217 pp., *ils.* (Catálogo de exposición).

ORTEGA y Gasset, José. *Origen y epílogo de la filosofía*, segunda edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1977; 120 pp.

PAZ, Octavio. *Tiempo nublado*, México, Editorial Artemisa, S. A. de C. V., 1985; 208 pp.

PY, Pierre. *Francia y la Revolución Mexicana 1910-1920, o la desaparición de una potencia mediana*, Trad. Ismael Pizarro Suárez y Mercedes Pizarro Suárez, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Fondo de Cultura Económica, 1991; 308 pp.

QUINTANILLA, Susana. <<NOSOTROS>>, *La juventud del Ateneo de México. De Pedro Henríquez Ureña a José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán*, México, Tusquets Editores, 2008; 360 pp.

_____. “Los muchachos ateneos. Genealogía y trayectoria del Ateneo de la Juventud”, en *Memorias de la Revolución en México*, 20/10, No.5, Otoño 2009, México, CONACULTA/INAH/, 2009, pp.113-143.

QUIRIARTE, Martín. *Gabino Barreda, Justo Sierra y el Ateneo de la Juventud*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970; 102 pp.

RAMÍREZ, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM/IIIE, 2008; 484 pp., *ils.*

_____. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Verde, 1914-1921*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990; 220 pp., *ils.*

REYES, Alfonso. *Pasado inmediato y otros ensayos*, México, El Colegio de México, 1941; 194 pp.

_____, Pedro Henríquez Ureña. *Correspondencia 1907-1014*, vol. 1, Edición de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 1986. (Biblioteca Americana)

RICO Nieto, Juan Carlos (coord.), *La caja de cristal, un nuevo modelo de museo*, España, Ediciones TREA, S. L., 2008; 224 pp.

_____. *Dossier metodológico. Montaje de exposiciones*, España, Dirección General de Universidades de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, Universidades Públicas Andaluzas, Juan Carlos Rico, 2010; 144 pp.

http://www.uca.es/web/actividades/atalaya/atalayaproductos/producto42finalant_esdeimprimir.pdf

RODÓ, José Enrique. *Ariel*, Pról. Fernando Curiel, Epílogo de Pedro Henríquez Ureña, México, Factoría Ediciones, 2000; 146 pp. (Col. La serpiente emplumada, 19).

ROJAS Garcidueñas José, *El Ateneo de la Juventud y la Revolución*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1979; 160 pp. (Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana –BINEHRM).

ROEDER, Ralph. *Hacia el México moderno: Porfirio Díaz*, Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1973; 510 pp.

SÁNCHEZ Quintanar, Andrea (Estudio introductorio y selección de textos). *Tres socialistas frente a la Revolución mexicana. José Mancisidor, Rafael Ramos Pedrueza, Alfonso Teja Zabre.*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994; 486 pp.

SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1999; 340 pp., *il.*

SANTACANA Mestre, Joan y Núria Serrat Antolí, (coordinadores). *Museografía Didáctica*, Barcelona, Ariel Patrimonio, 2005; 654 pp. *ils*

SCHLOSSER, Jules von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. 2da edición, trad. José Luis Pascual Arranz, Madrid, Akal, 1988; 272 pp. *ils*.

SIERRA, Justo. *Evolución política del pueblo mexicano*, prol. Alfonso Reyes, México, Porrúa, 1986; 304 pp.

SILVA Herzog, Jesús. *Breve historia de la Revolución Mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista*, Segunda edición revisada, México, Fondo de Cultura Económica, 1972; 402 pp. *ils*

_____. *Trayectoria ideológica de la Revolución Mexicana, 1910-1917, y otros ensayos*. Primera edición en la Biblioteca Joven, México, Fondo de Cultura Económica, 1984; 216 pp.

TAYLOR, Francis Henry. *Artistas, príncipes y mercaderes. Historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*, Barcelona, Luis de Carlat Editor, 1960; 628 pp. *ils*

TENORIO Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, trad. Germán Franco, México, Fondo de Cultura Económica, 1998; 416 pp., *ils*.

TIBOL, Raquel. *Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea*, México-Buenos Aires, Editorial Hermes S. A., 1964; 250 pp. *Ils.*

VALADÉZ, José C. *Historia General de la Revolución Mexicana*, Tomo I, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1963; 402 pp. *Ils* (Obras Selectas sobre Historia de México)

Varios Autores. *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, Catálogo de Exposición, México, producción editorial Centro Versal, s.c., 2010; 192 pp. *Ils*

VASCONCELOS, José. *Ulises Criollo*, primera parte, México, FCE, 1983, 264 pp. (Col. Lecturas Mexicanas 11)

_____. *La Raza Cósmica*, México, Asociación Nacional de Libreros, A.C., 1983; 192 pp.

VELÁZQUEZ Martínez del Campo, Roxana, Fausto Ramírez, Ignacio Henáres Cuéllar, *et al.* *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, MUNAL-CONACULTA-INBA, UNAM-IIIE, Patronato del Museo Nacional de Arte, A. C., 2004; 320 pp. *Ils.*

VILLEGAS, Abelardo. *Positivismo y Porfirismo*, México, SEP SETENTAS, 1972; 224 pp.

VILLORO, Luis. *En México, entre libros. Pensadores del siglo XX*, México, El Colegio Nacional / Fondo de Cultura Económica, 1995; 224 pp.

ZEA, Leopoldo. *El positivismo y la circunstancia mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica / SEP, 1985; 192 pp.

_____. *El positivismo en México: Nacimiento, Apogeo y Decadencia*, México, FCE; 484 pp.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Metamorfosis de la mirada. Museo y Semiótica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003; 174 pp. *Ils*

ARCHIVO

FONDO RESERVADO HEMEROTECA NACIONAL

CRAVIOTO Alfonso, CASTILLO LEDÓN Luis, SIERRA José María, HENRÍQUEZ UREÑA Pedro, ARGÜELLES BRINGAS Roberto, GUILLÉN Evaristo. *Savia Moderna 1906, Nosotros 1912-1914*; México, FCE, 1980; 680 pp. *lls* (Revistas Literarias Mexicanas Modernas) (Facsimil).

GARCÍA, Telésforo, "LAS DOCTRINAS DE D. GABINO BARREDA Y LA INTEGRACIÓN DE LA PATRIA MEXICANA". Discurso pronunciado el 19 de febrero de 1901 en la velada que organizaron los positivistas para conmemorar el natalicio del Dr. Barreda. En *Revista Positiva*, México 1º de febrero de 1901, Núm. 2; pp. 67-75.

GAMA, Valentín: "Consideraciones sobre la enseñanza Preparatoria, en *Revista Positiva*, México 1º de abril de 1901. *Revista Azul* / Tomo I / México, 6 de mayo de 1894 / Núm. 1

DEPARTAMENTO DE ARCHIVO HISTÓRICO Y REPROGRAFÍA SEP

MAN, Wilhelm: "La doctrina de Herbert Spencer y las líneas directrices para el progreso de la educación, por el Dr. Wilhelm Mann", en *BOLETÍN DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA, ÓRGANO DE LA SECRETARÍA DEL RAMO*, Variedades Universitarias, Tomo V, Núm. 7, México, 30 de enero de 1906; pp. 456-506.

DOCUMENTOS

Fondo: Secretaría de Educación Pública
Sección: Colección personal sobresaliente
Serie: Expediente personal
Subserie: URBINA LUIS G.
Años:
Lugar: México, Distrito Federal
No. de Expediente: U1 / 4 **Legajo:** 2
Observaciones:
N. de folios: 97

Fondo: Secretaría de Educación Pública
Sección: Colección personal sobresaliente

Serie: Rivera Barrientos, Diego
Subserie: Expediente personal
Años:
Lugar: México, Distrito Federal
No. de Expediente: R3 / 26
Observaciones:
N. de folios: 14

Fondo: Secretaría de Estado y del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes
Sección: Colección personal sobresaliente
Serie: Expediente Personal
Subserie: Antonio Caso
Años: 1907-1919
Lugar: México, Distrito Federal
No. de Expediente: C2 / 6
Observaciones:
N. de folios: 45

Fondo: Secretaría de Estado y del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes
Sección: Colección personal sobresaliente
Serie: Expediente Personal
Subserie: Guzmán, Martín Luis
Años: 1908-1912
Lugar: México, Distrito Federal
No. de Expediente: G4 / 4
Observaciones:
N. de folios: 27

ARCHIVO IISUE

Expediente 1644 de: **Francisco de la Torre**
Fondo: **Antonio Caso** Expediente: 2712 / DOCS I, II, III

Expediente No. 224/221/30167-I
Año: 1904-Historia Escolar
ÁNGEL ZÁRRAGA
Expediente No. 19/221/16586
JOAQUÍN CLAUSELL

ARCHIVO DE LA CAPILLA ALFONSINA

Álbum # 1 de recortes de periódico con caligrafía a tinta de Alfonso Reyes.
(Varios artículos hemerográficos)
Periódico *El Norte*, Chihuahua 2 de septiembre de 1907 (en la página 7 del
álbum, Archivo: Capilla Alfonsina)

CASO, Antonio, Alfonso Reyes, *et al.* *Conferencias del Ateneo de la Juventud*,
México, Imprenta Lacaud, 1910; 168 pp.

CRUZ RODRÍGUEZ, Miguel. *El Ateneo de la Juventud: renacimiento cultural en
los albores de la Revolución*, Boletín INEHRM, México, No. 8, abril-junio de
1995; pp 4-5