



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado en Artes Visuales

*"La Plástica Mexicana durante la Guerra Fría:
El caso de algunos artistas mexicanos que sirvieron de peones y guerreros
en la guerra ideológica"*

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA
KEVIN PATRICK KENNEY LÓPEZ**

**DIRECTOR DE TESIS
MTRO. FAUSTO RENATO ESQUIVEL ROMERO**

México, Distrito Federal, diciembre del 2009

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales





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.

“La Plástica Mexicana durante la Guerra Fría: El caso de algunos artistas mexicanos que sirvieron de peones y guerreros en la guerra ideológica”

Agradecimientos

Esta tesis se lo dedico a mis padres *Harry Thomas Kenney* y *María Luisa López*, con muchísimo cariño, por brindarme su ayuda incondicional, permitiendo llevar a cabo esta investigación académica.

También mi eterna gratitud a mi primo hermano *Leandro López Obaya* (†) y al doctor *Francisco de Santiago Silva* (†), quienes me ofrecieron asistencia técnica, y las múltiples manifestaciones de apoyo de amigos y profesores que me ayudaron a rescatar el tema “*La Plástica Mexicana durante la Guerra Fría*”.

A todos, ¡Muchísimas gracias!

v
ÍNDICE:

I	Introducción	9
1	Antecedentes del tema	17
1.1	Las propuestas visuales del siglo XX fueron condicionadas por los progresos técnicos del arte	21
1.1.1	Los antecedentes del conflicto	27
1.2	La <i>Guerra Fría</i> como un campo simbólico e ideológico de batallas	35
1.2.1	Los conceptos de cultura dominante	43
1.2.2	Los distintos conceptos de la cultura hegemónica	51
1.2.3	Transnacionalización de la cultura	61
1.3	Integración y pluralidad cultural	67
2	Los países históricamente sujetos a la esfera de los <i>Estados Unidos de Norteamérica</i> , tiendan a desarrollar hegemonías culturales que se supeditan a las políticas culturales de aquel país vecino	77
2.1	Agencias e instituciones hegemónicas [o Aparatos Ideológicos de Estado] ...	83
2.1.1	Promotores y galeras	89
2.2	Los creadores enrolados	99
2.2.1	La situación actual	109
2.3	El proceso de despolitización y enajenación de un arte mexicano que extravió su mensaje descolonizador	125
3	La producción plástica como elemento para la acción social	131
3.1	La producción plástica como mercancía que está sujeta a la venta al mejor postor	139
3.2	Los lenguajes artísticos provenientes de <i>América Latina</i> , que tienden a subordinarse a las necesidades del mundo neoliberal	147

C	Conclusiones	153
----------	--------------------	-----

A	nexos	159
B	ibliografía	215
H	emerografía	235



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.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES
Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

INTRODUCCIÓN



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.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

INTRODUCCIÓN

El siglo XX se caracterizó por una serie de cambios políticos, económicos, sociales y culturales nunca antes vistos en la historia de la humanidad. Dichos cambios tienen su principal antecedente en el conflicto de la *Segunda Guerra Mundial*, y el posterior reparto del mundo por parte de las naciones vencedoras, encabezadas por las grandes potencias del mundo occidental, *Estados Unidos* y *Rusia*.

Una vez concluido el conflicto, ambas naciones, junto con sus aliados, dieron origen a una serie de tensiones donde cada grupo trató de establecer que su modelo socioeconómico y político era mejor que el de su contraparte; no obstante, fue en este marco que se dio un fenómeno muy particular conocido como *Guerra Fría*, el cual confrontaba a las naciones del orbe en dos bloques.

Un bloque estuvo conformado por los *Estados Unidos de Norteamérica* y sus aliados de la *Europa Occidental*, que en conjunto integraron la *Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN)*, instituido en el año de 1946, con objeto de ofrecer seguridad a sus miembros frente a posibles ataques por parte de la *Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS)*, encabezada por *Rusia* (*En 1918 tenía por nombre la República Socialista Federativa Soviética de Rusia*), y *Armenia*, *Azerbaiyán*, *Bielorrusia*, *Estonia*, *Georgia*, *Kazajistán*, *Kirguizistán*, *Letonia*, *Lituania*, *Moldavia*, *Uzbekistán*, *Tayikistán*, *Turkmenistán* y *Ucrania*; al antiguo estado federal del bloque euroasiático se aliaron posteriormente *Albania*, *Alemania Oriental*, *Bulgaria*, *Checoslovaquia*, *Hungría*, *Polonia* y *Rumania*, para establecer una alianza estratégica militar de colaboración y asistencia mutua, que sería conocida como el ***Pacto de Varsovia***, establecido en el año de 1955.

Ambos grupos, como ya se mencionó, presentaron una franca oposición ideológica, política y cultural, en cuanto a su respectivo modelo socioeconómico. La amenaza proyectada por la esfera de influencia de la *Unión Soviética* y sus aliados fue cada vez más palpable para el bloque liderado por los *Estados Unidos*, al integrarse *China*, *Corea del Norte*, *Cuba*, *Laos*, *Vietnam del Norte* y del *Sur* (a partir de junio de 1975, *Vietnam* se reunificó) y *Kampuchea*. A partir de ahí la tensión fue en aumento, y sólo disminuyó al concretarse, décadas después, con la reunificación de *Alemania* y la desintegración de la *Unión Soviética* en el año 1991, dando por sentado que a partir de entonces sólo existiría un mundo libre, de carácter democrático y de origen federalista y republicano, regido por el libre pensamiento, y operado bajo el esquema económico del capital privado, de mercados libres, donde predomina la propiedad privada y la división del trabajo, ante la colectivización de tierras y la repartición de responsabilidades laborales compartidas por todos.

Posterior a ello, la gran mayoría de los países que integraban el bloque socialista decide preparar un cambio de sistema económico (*al mercantilismo socialista*), con la intención de integrarse a un mundo económico globalizado donde gobiernen los principios y regulaciones de una banca central que se acople y trabaje con el *Fondo Monetario Internacional*, el *Banco Mundial*, y la *Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico* (**OCDE**, fue fundada en 1960 y México es miembro de esta organización desde 1994). A este respecto, muchos países socialistas, inclusive, estuvieron dispuestos a negociar y firmar acuerdos comerciales y militares con el mundo occidental al que por tanto tiempo se opusieron.

Tal proceso histórico sólo es comprensible si consideramos que durante el periodo conocido como *Guerra Fría*, el objetivo fue neutralizar al oponente político y prevenir la propagación de información disidente, evitando con ello crear simpatías internas entre su población, por parte del adversario ideológico.

La rivalidad surgida en este periodo se hizo evidente en casi todos los aspectos de la cultura, tal como lo reportaron de 1952 a 1973 diversas

publicaciones, como *The Washington Post*, *The New York Times* y *The Saturday Evening Post*.

En los *Estados Unidos de Norteamérica (EEUU)*, muchas agencias gubernamentales promovieron programas de ayuda económica y cultural que fueron regularmente utilizados para dar ayuda militar a ciertos gobiernos alrededor del mundo, incluso a *México*, como se dan a conocer en un sinfín de telegramas interpuestos entre la *Embajada de los Estados Unidos de América en México* y las oficinas del *Departamento de Estado en Washington, DC, EEUU*, durante este periodo de la *Guerra Fría* (Véase a *Doyle, Kate*, revista *PROCESO*, 11 de mayo de 1973, pp. 20-25 (t. I.); telegramas del *Departamento de Estado de los EEUU*, número de documento 549, 16 de junio de 1968 (t. II.); número de documento 068545, julio de 1973 (t. III.); número de documento PRM-21, 21 de noviembre de 1978 (t. IV)).

Y aunque este aspecto de usar la cultura como arma política pasó desapercibido por el ciudadano común, la presión ejercida por los medios impresos creció a tal grado que incluso el presidente norteamericano *Dwight David Eisenhower* se vio obligado a pedir una investigación detallada de las actividades de dichas agencias, exhibiendo la participación del *Servicio de Información* y la *Agencia para el Desarrollo Económico de los EEUU*, y los programas internacionales como *The Congress for Cultural Freedom* (Véase a *Saunders: "Who Paid The Piper? CIA and the World of Arts and Letters"*, 1999) que se valió de fundaciones e instituciones como del *Museum of Modern Art (International Council of The Museum of Modern Art)*, establecido en 1929 por la esposa del magnate *John D. Rockefeller* (Véase a *Kozloff: "American Painting During the Cold War"*, mayo de 1973), además del *Walt Whitney Rostow Charity Trust* (Véase a *The New York Times: 25 de febrero de 1967*), y *Creole Petroleum* subsidiaria de la *Standard Oil of New Jersey* (Véase a *World News Digest: "Creole Petroleum Corporation the Venezuelan subsidiary of EXXON, Corp."*; 25 de enero de 1975, p. 37 B3).

De la incidencia de estas organizaciones promotoras de la cultura, mediante el uso de sus conexiones para involucrarse en los asuntos de otros países incluido

México, nos dan referencia, por ejemplo, *Eva Cockcroft* (Cf., “*Abstract Expressionism the Weapon of the Cold War*”, *Art Forum: Junio de 1974*) y *The New York Times* (25 de febrero de 1967), de tal forma que los hechos reportados por los medios de comunicación nos llevan a comparar lo sucedido en esa época con la trama de la novela “*The Ugly American*”, de *William J. Lederer* y *Eugene Burdick*, publicada por primera vez en 1958, concluyendo que la realidad es, muchas veces, más extraña que la ficción.

Al analizar las *artes plásticas* de esa época se observa que un buen número de artistas incorporó temas políticos y sociales a su obra. También destaca el uso de nuevas técnicas artísticas, por ejemplo, la instalación y el espectáculo teatral (*performance*), como los nuevos medios de expresión conceptual y minimalista empleados para entablar un diálogo entre espectador y creador respecto a los problemas de la urbe moderna, ejemplos de esto son: La marginación social a causa de la pobreza extrema, las enfermedades sociales y la discriminación. También se tocan temas contra de la guerra, la violencia en el hogar, la violencia en contra de la mujer, la violencia de la mujer en contra de la mujer y otras formas de violencia, protestas contra la alienación de grupos de conciencia, género, etnia, religión y preferencia sexual. La complejidad de los temas elegidos por los creadores plásticos refleja la situación tumultuosa y difícil de dicho periodo.

En el caso de *México*, al analizar la obra de algunos artistas de la época, como *Enrique E. Echeverría*, *Vicente Rojo* y *José Luis Cuevas*, vemos que sus obras repentinamente dejan de tener un contenido político para satisfacer la demanda del mercado norteamericano; esto en parte obedece a las restricciones impuestos por el gobierno estadounidense gracias a la iniciativa del senador norteamericano *Joseph McCarthy*, del estado de *Wisconsin*, durante el periodo de 1947 a 1957, quien activamente apoyado por las compañías norteamericanas boicoteó creaciones artísticas de contenido ideológico, político, social o económico que en los *Estados Unidos* pudieran interpretarse como arte pro soviético o anti estadounidense (Cf., *Hauptman: “The Suppression of Art in the McCarthy Era”*, *Art Forum*; pp. 48-52, octubre de 1973).

XIII

Sabemos que *Enrique Echeverría*, también se unió a las filas del grupo de creadores conocidos como *Los Independientes*; *Vlady*, *Héctor Xavier* y *Alberto Gironella*, son parte de este grupo que regularmente exponían en la galería *Prisse*, y que rechazaron el *realismo social* de lo que los críticos e historiadores del arte denominaron la “Escuela Mexicana de la Pintura”, y en su lugar optaron por una filosofía que deshumanizaba el arte, enfatizaba el individualismo de conciencia social sin tendencias ideológicas, y donde no se mencionaba la *Revolución Mexicana*. Los creadores plásticos: *Ben Shahan* (*ruso-norteamericano*), decía, y lo repitió *Jack Levine* (*lituano-norteamericano*), que “el arte no-objeto era el arte de la *Guerra Fría*” (Cf., *Varios: Goldman (et. al)*, “*Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*”, p. 13, 1989).

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE
PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

1. ANTECEDENTES DEL TEMA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

1. ANTECEDENTES DEL TEMA

La *Guerra Fría* se puede entender a través del estudio de los procesos ideológicos, porque fue en esencia un conflicto histórico de principios económicos, jurídicos, políticos y filosóficos. La ciencia del *Materialismo Histórico* generó sus propias teorías económicas, precisamente donde el Estado ejerce un control absoluto sobre la mayoría de los bienes, y este modelo económico es contrario al adoptado por el *Materialismo Metafísico [mecanicista]* de *Mercados Libres* (a partir de este punto referido como *Materialismo Mecánico*), que se caracteriza por ser de inversionistas privados, o grupos de ellos, los que controlan el capital, y generalmente estos grupos suelen trabajar en conjunto con el Estado. Tal contienda política causó, y sigue causando, estragos entre naciones, sociedades e individuos (*Valga la ocasión para señalar la crítica hecha por Karl Marx a la filosofía de Ludwig Andreas Feuerbach y al Materialismo Metafísico [mecanicista] del siglo XVII y XVIII; véase a Sánchez Vázquez: “El Joven Marx: Los Manuscritos de 1844”, 2003 (t. I); Feuerbach: “Crítica de la filosofía de Hegel”, 1974 (t. II); y Engels: “Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana”, 1955, (t. III).*

Sabemos que el término *ideología* es una idea desarrollada por *Cabanis, Destutt de Tracy*, en el año de 1801, para identificar [...] “el análisis de las sensaciones y de las ideas” según el modelo de *Condillac* que ahora se conoce como la *ideología alemana* (Cf., *Althusser: Op. cit., 1977, p. 120*). Nos dice *Louis Althusser*, autor del libro *La filosofía como arma de la revolución*, que la *ideología alemana* se concibió como una construcción vacía e imaginaria del ensueño [...] “que carece de historia, ya que su historia acontece fuera de ella, allí donde existe la única historia que existe, la de los individuos concretos” (*Ibíd., p. 122*).

Es un hecho histórico que la cultura fue repetidamente usada como una arma en contra de individuos, grupos, sociedades y naciones, mucho antes de que se empleara el término *ideología*, por parte de los ideólogos alemanes, o que fuera usada en la teoría de *Karl Marx*, o en la lucha ideológica, económica, política y cultural que sostuvieron por más de setenta y tres años el bloque de naciones encabezados por los *Estados Unidos de Norteamérica* y sus aliados, en contra de *Rusia*, *China* y otros pueblos del bloque socialista. Los ejemplos se multiplican. Los chinos, provenientes de los territorios que ahora se conocen como *Corea del Norte* y *Corea del Sur*, conquistaron las *Islas Niponas*. La cultura china llegó a introducirse en los territorios de *Indonesia* e *India*, durante la dinastía *Wei* y sus seis dinastías *Ch'in*, que inició en el año 206 a.C. y acaba en el año 618 a.C. cuando comienza la dinastía *T'ang*. Los chinos fueron imponiendo su cultura a medida que avanzaba su conquista y, al mismo tiempo, iban asimilando ciertos aspectos de las culturas pertenecientes a los pueblos. Los romanos, cuando no podían imponer su voluntad cultural sobre los pueblos sometidos como en el caso del pueblo judío en *Palestina*, en tiempos de los emperadores *Adriano*, *Calígula*, *Marcus Aurelius*, y *Nerón*, primero arrasaban con su enemigo y todo lo relacionado con él, después arrojaban una gruesa capa de sal de mar como prueba de su desprecio y como una advertencia de lo que les aguardaba a aquellos que se opusieran a su dominio. La *Gran Bretaña*, en tiempos de *Elizabeth I de Inglaterra* (1533–1603 d.C.), divulgó *La Leyenda Negra*, con objeto de confabular en contra del mundo papista, y particularmente *España*, *Francia* e *Irlanda*, sus naciones contrincantes. El caso de la película *Citizen Kane*, del director *Orsen Wells*, fue hecha con el propósito de desacreditar a *William Randolph Hearst*, empresario y dueño de una importante cadena de diarios en los *EEUU*.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y
GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

***1.1 Las propuestas visuales del siglo XX, fueron condicionadas
por los progresos técnicos del arte***

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

1.1 Las propuestas visuales del siglo XX, fueron condicionadas por los progresos técnicos del arte

Durante la primera mitad del periodo conocido como el decimonónico, se vuelven a retomar las técnicas, los materiales y las teorías estéticas de la composición, típicamente empleadas durante la época de las *Luces*, del *Renacimiento*, del *Medievo* y durante el periodo *Clásico* griego. Este florecer creativo, logró hacer múltiples avances en el campo de las investigaciones teóricas, donde las bellas artes se aliaron con las ciencias sociales, así también, con las ciencias naturales y las científicas, asimismo se manifestaron los avances hechos por las ciencias en las artes. Un ejemplo de esto fue el desarrollo de las nuevas resinas sintéticas formadas de acetato de polivinilo; con la innovación de medios polimerizados para aglutinar los pigmentos, tanto de elaboración sintética como de origen mineral o natural, nacen las pinturas acrílicas de secado rápido, de alta resistencia a las extenuantes, cambiantes y hostiles situaciones de la intemperie, y con una vida de duración que previamente no se conocía, en particular, con las pinturas elaboradas de base de óleo. Gracias a los avances hechos en el campo de investigaciones de los Polímeros, por parte de la *Instituto Politécnico Nacional de México* y con la clara colaboración de *José Clemente Orozco (1882-1949)*, *Diego Rivera David (1886-1957)* y *José de Jesús [DAVID] Alfaro Siqueiros (1896-1974)*, por esta razón, estos estetas y sus obras poseen una gran diversidad de medios expresivos, que les facilitó exponer sus imágenes políticas de confrontación visual e ideológica del régimen y de sus detractores, de tamaño monumental y sobre una variedad de superficies y expuestas a la intemperie, esto previamente no se daba por las limitaciones impuestas por las técnicas tradicionales.

La encáustica, por ejemplo, fue una técnica ampliamente empleada por los griegos, tanto para pintar murales, decorar sus artesanías, o como un elemento de la arquitectura naval para impermeabilizar los cascos de sus barcos; presuntamente, los griegos clásicos obtuvieron la encáustica de los egipcios, quienes lo usaban para pintar sobre un buen número de superficies. Hoy en día, vemos que las láminas hechas con este material pueden ser suspendidas en el aire por medio de alambre o con hilo, colocadas sobre tela u otros materiales para crear pinturas al estilo caballete, o pueden colocarse en paredes para crear un mural, y también pueden combinarse con distintas cerámicas para hacer esculturas. Precisamente son estas características versátiles de uso, así como sus propiedades refractarias de luz, las que permiten a este material dar el efecto de movimiento al ser manipuladas por el observador, creando de esta forma una ilusión *óptica*.

En el sentido preciso del término usado, una obra *cinética* debe tener otras cualidades aparte de la movilidad:

[...] el movimiento debe producir un efecto muy particular cuando el espectador manipula o sostiene la pieza observada. En algunos casos, como en el arte óptico, donde la pieza vista no es movable y el espectador no se mueve, da el efecto de ser cinético (Cf., Gardner: "Art Through the Ages", p. 126, 1948).

Es suficiente decir que el *arte óptico*, aun cuando algunos académicos no lo consideran una rama del *arte cinético*, no representa movimiento: sólo da la impresión de movimiento. Siendo así, que en el *arte cinético* sí ocurre algo de movimiento; en el *arte óptico*, la obra da la apariencia de estarse moviendo; en representaciones de objetos movibles, solamente el objeto representado da la apariencia de estar moviéndose por cuenta propia (*Ídem, id., p. 126*).

Fue inmediatamente después de la *Primera Guerra Mundial*, en *Rusia*, donde se realizaron las primeras piezas *cinéticas* (*Ídem, id., p. 126*). Entre los

exponentes más destacados tenemos a *Vladimir Tatlin*, *Rodchenko*, *Naum Neemia Pevsner* y *Antoine Pevsner*, además de un buen número de artistas no rusos, como *Man Ray*, *Alexander Calder*, *Marcel Duchamp*, *Victor Vasarely*, quienes trabajaron en el mismo movimiento artístico (Cf., *Lucie-Smith: "El Arte Hoy"*, p. 291, 1976). Pero es en los *manifiestos* de los *artistas realistas* (*Gabo – Naum Neemia Pevsner –*, y *Antoine Pevsner*, 1920), donde el lenguaje claramente denuncia el arte del pasado y proclama una nueva dinámica creativa, con ritmos cinéticos (Cf., *Stagos: "Concepts of Modern Art"*, p. 214, 1994). Treinta años después del *manifiesto*, *Naum Gabo* escribió nuevamente acerca del mismo tema:

La escultura constructivista no sólo es tridimensional, sino que realmente pertenece a la cuarta dimensión, ya que estamos incluyendo el elemento Tiempo, dentro de él. Cuando hablo del Tiempo, me refiero al movimiento y al ritmo: tanto la habilidad de una pieza de ser realmente movable, como la ilusión del movimiento que se percibe a través del flujo de líneas y formas en la escultura como en la pintura. En mi opinión, el ritmo de la obra es tan importante como el espacio, la estructura, y la imagen (Ibídem, p. 216).

La primera obra que cumplió con todos los requisitos propuestos por el *manifiesto*, fue *Construcción Cinética*, realizada en el año 1920, que consistía en una serie de barras metálicas movidas por un motor eléctrico, que al girar producía la ilusión de una onda (*Ibídem*, p. 216).

Sería hasta una década después, cuando *Láslo Moholy-Nagy* produjo una construcción *cinética* mediante el uso de luz sobre distintas superficies de metal. En su obra *Maquina de Luz*, combina la idea de escultura con luminiscencia y el entorno ambiental. La energía reflejada de la superficie metálica, daba la ilusión de solidez (Cf., *Stagos: Op. cit.*, p. 221, 1994).

Algunos pueden alegar que el padre de este movimiento fue *Alexander Calder*. Pero lo que nadie puede negar es cuán importante ha sido el impacto de este movimiento plástico en las obras que hoy se desarrollan. El movimiento de

arte cinético, que comenzó en los años cincuenta y llegó a su apogeo en 1967, inicia un declive desde la exposición *Movimiento de Luz*, en *Paris* (*Ídem, id, p. 221*). En términos prácticos se puede decir que esta tendencia ha dejado de ser un género *vanguardista*, pero no los conceptos teóricos que lo impulsaron. Este concepto ambiental, de crear una ilusión de solidez mediante la luz reflejada y de producir la ilusión de movimiento, también se puede obtener por medio de las propiedades refractarias del esmalte vítreo sobre placa metálica, o pintura encáustica sobre vidrio, cerámica, madera o tela. Sin duda sigue siendo un área que aún no se ha estudiado en su totalidad y, por lo tanto, es necesario ampliar la investigación mediante la experimentación empírica.

Algunos autores de la época, como fue el caso de los españoles refugiados en México: *Miguel Prieto (1907-1957)*, *Josep Renau (1907-1982)*, *Antonio Rodríguez Luna (1910-1985)* decidieron usar sus propuestas visuales, para el desarrollo minucioso de crear obras que tuvieran características *cinéticas* y *ópticas*, que a su vez les permitieron expresar y comentar sobre la cultura del consumo y sus efectos, que tienden a deshumanizar a la sociedad.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y
GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

1.1.1 Los antecedentes del conflicto

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

1.1.1 Los antecedentes del conflicto

Previamente, los críticos *Clement Greenberg*, *Michael Fried* y *Harold Rosenberg*, proclaman que el arte está muerto. También decretan muerto el arte figurativo de índole grecorromano. Esta hipótesis, dicen estos críticos y académicos de arte moderno, se basa en el hecho de que en el arte todo se ha experimentado, se ha elaborado y se ha visto. Por lo tanto, lo único que queda por hacer es volver a repetir lo que ya se hizo en el pasado (Véase a los siguientes cuatros textos: *Debray: "Vida y muerte de la Imagen/historia de la mirada en Occidente"*, 1994 (t. I); *Varios: Formaggio (et. al), "La 'muerte del arte' y la estética"*, 1992 (t. II); la antología de *Varios: Alcaraz (et. al), "Estética después del fin del arte: Ensayos sobre Arthur Danto"*, 2005 (t. III); y *Saunders: Op. cit., 1999 (t. IV)*).

Esta actitud elitista, planteada con el fin de excluir a todos los que apoyan lo que es tradicional y popular, se debe en gran medida a que los creadores, en muchos casos, también pertenecen al sector avanzado de la crítica y al sector académico, como lo fueron *Clement Greenberg*, *Michael Fried* y *Harold Rosenberg*. Contribuyentes a esta misma forma de pensar, fueron los productores de la escuela alemana *Bauhaus* y de la revista holandesa *De Stijl*, quienes promovieron la idea de que "El arte moderno tiene la obligación de suprimir diferencias entre las distintas disciplinas académicas, e inclusive borrar la línea entre lo que se percibe como arte industrial, arte comercial, y las artes plásticas de índole clásica" (Cf., *Fontanilla: "Historia de la pintura desde Bizancio e Picasso"*, pp. 193-234, 1992). Coincidentes con este pensamiento, los fundadores de la tesis dadaísta propusieron borrar la frontera entre el arte y la vida (*Vicens: "Arte abstracto y arte figurativo"*, 1979, p. 40), convencidos de que el genio necesario para producir una obra maestra, tiene poco que ver con el oficio de aprender a manejar las técnicas tradicionales, el estudio formal de la perspectiva, proyección

de la luz y sombra, representar y formar pliegues artísticos en un ropaje, y la exploración de la composición artística, proponiendo, en gran medida, que los maestros de la *Edad Media*, del *Renacimiento*, de la *Época de las Luces*, y de otras corrientes artísticas, tienen poca relevancia cuando se habla del arte actual.

Pudiéramos comparar el *action painting*, con el género musical *rock & roll* o el *jazz*, ya que el *action painting* surge en *Estados Unidos*, a comienzos de los años cincuenta, como un movimiento rebelde y contracultural. *Antoni Tàpies*, nos dice que este movimiento artístico se asemeja más a la música *jazz*, ya que sin plan previo se compone repentinamente y se rompe con todos los esquemas de la tradición clásica (*Ibíd.*, p. 114). Ahora, si al hablar de música – que tiende a la abstracción – uno pudiera decir que los críticos y académicos reconocen que existen varios géneros y estilos musicales entre los muchos que existen hoy en día, usemos como ejemplos la música vernácula y la música clásica. El hecho de que surja un nuevo estilo de música, como el *jazz* o el *rock & roll*, en sí no anula la vigencia y validez de la música de índole clásica, pues sabemos bien que actualmente existe un mercado comercial para ambos tipos de música. (*Varios: Alcaraz (et. al), op. cit., 2005, p. 151*). Pero al hablar de arte moderno *vis a vis* arte tradicional se propone, y también se afirma, que la escuela de artes plásticas de origen grecorromano ya no tiene relevancia ni vigencia en el mundo artístico de hoy. Estas son algunas de las proclamaciones hechas por los críticos *Clement Greenberg*, *Michael Fried* y *Harold Rosenberg*, y muy posiblemente tiene algo que ver con la forma en que las sociedades desarrolladas tienden a reafirmar su posición, como cultura dominante, entre los países que no lo son (*Vicens: Op. cit., 1979, p. 140*).

Probablemente la respuesta la tenga el autor irlandés *Padriag Pearse*, quien comenta en varias ocasiones sobre el sistema educativo de la cultura hegemónica y la forma en que ésta se impone sobre una nación conquistada, como pasó en el caso de *Irlanda*.

Los ingleses han establecido un simulacro de sistema educativo y los fines que persigue son precisamente todo lo contrario de lo que un sistema educativo tiene por objetivos. La educación debe fomentar, pero ésta otra pretende dominar: La educación debe templar; pero la otra busca debilitar (Cf., Pearse: “La maquina asesina”, panfleto febrero de 1916).

También, el autor irlandés *Gerry Adams*, comenta sobre este mismo tema en su ensayo: “La cultura es lo que la cultura hace”.

El colonialismo cultural requiere del decaimiento del espíritu nacional, de la revisión de la historia y de la destrucción de una identidad distinta. Busca transformar a mujeres y hombres en simples objetos. Y los objetos no tienen voz ni voto; están a la venta (Cf., Varios: Lippard (et. al), “Cercanías distantes”, 1997 (b), p. 205).

Pero nosotros, que vivimos y radicamos al sur de un país dominante, sabemos bien que el arte, y en particular el *Arte Hispanoamericano, Africano, Asiático* y del *Medio Oriente*, está prosperando y sigue siendo vigente. Se puede decir que estas regiones quieren mantener su propia identidad. El maestro *Jorge Alberto Manrique* nos dice:

[...] como es bien sabido, la imagen de un pueblo, sus aspiraciones y modo de ser quedan plasmados indeleblemente en su arte. [...] la historia del arte mexicano es la historia misma del país. No puede hablarse de la primera sin aludir al segundo (Cf., Varios: D’Espezel (et. al), “Historia del arte una aproximación al arte moderno”, 1998 (a), p. IX).

En *México*, como en muchos otros países, existe un género de arte propio que surge como expresión artística a fines de la *Guerra por la Independencia de España*, y que tiene el propósito de unificar a un país joven, multicultural, bajo un mismo estandarte (*Varios: Runes (et. al), op. cit., 2001 (b), p. 247*). Esto se ve

reflejado en las pinturas que escogen como tema los paisajes y otros temas relacionados a la vida cotidiana de la nueva república. En la escultura vemos que el maestro *Manuel Vilar*, de la *Academia de San Carlos*, a diferencia de muchos de sus compañeros, se interesa de inmediato por tratar temas relacionados a *la Historia Nacional de México*. (Véase a *Varios: Acevedo (et. al)*, “*Las academias de arte: VII coloquio internacional en Guanajuato (1935-1985)*”; 1985 (a)).

Para contrarrestar y servir como arte de oposición, durante el periodo que se conoce como la *Reforma (1857)*, nace el *arte decimonónico* de *José Guadalupe Posada*. Ahora se describe esta tendencia artística como de carácter nacionalista, que tuvo por objeto incorporar costumbres y tradiciones de la vida cotidiana de la época. Mediante este esquema de imágenes de cultura popular, *José Guadalupe Posada* se atrevió a presentar las injusticias del día y a la vez ridiculizar las idiosincrasias de los participantes políticos de su época.

En tiempos de *Porfirio Díaz*, las artes plásticas son puestas al servicio del Estado con el propósito de construir monumentos y otros artefactos artísticos que proclamaban las valiosas aportaciones que *México* había hecho al mundo. En gran medida, durante este período se adoptan muchos temas y modelos cosmopolitas de estilo europeo – no español –, como lo fue el *neoclasicismo europeo* y el *arte nouveau* (*Varios: Runes (et. al)*, *op. cit.*, 2001 (b), p. 247). El legado del presidente *Porfirio Díaz*, fue crear un *México* moderno, y en su programa de modernización adoptó la arquitectura, las artes plásticas y las modas provenientes de *Francia* e *Inglaterra* (*Ídem*, p. 247).

Después vino la integración cultural del país, donde se reconoció que *México* es un país multicultural, compuesto por culturas euroasiáticas, africanas, e indígenas (*Ídem, id.*, p. 247). Finalmente se convirtió en el programa nacional del presidente *Lázaro Cárdenas*. Durante esta época hay imágenes no glorificadas de los indígenas, como fue el caso de *Tata Jesucristo* de *Francisco Goitia* (*Ibíd.*, p. 247). También el maestro *Gerardo Murillo Coronado (Dr. Atl)*, nos relata en su libro: *El arte en la Nueva España durante la formación de la Nacionalidad*, que la

cultura nacional es la reflexión de los valores, actitudes, aspiraciones y pensamientos de un país (*Ibíd.*, p. 248).

En el caso de los muralistas mexicanos del siglo XX, vemos que éstos reafirmaron los valores y aspiraciones propiamente mexicanos y no europeos, al reconocer las injusticias cometidas durante la dictadura de la presidencia de *Porfirio Díaz* y durante la *Conquista de México* (*Ídem*, p. 101-102). En estos y muchos casos más, se presentaron nuevas ideas que daban por hecho que: “La emancipación del indio, en esencia es la liberación del proletariado” (*Cf.*, *Plejanov: “El papel del individuo en la historia”, 1998, p. 27*).

Hoy en día, esta inclinación artística de expresar un enfoque de cultura nacional, se refleja en las pinturas de caballete, murales y otros formatos plásticos de creadores que así reafirman su identidad cultural (*ideales, sueños, creencias y costumbres*). Ejemplos de ello son *Francisco Toledo, John Valdés, Amalia Mesa-Baines* y *Javier de la Garza*. Muchos de ellos han elegido propagar sus ideas y explorar temas de carácter polémico, donde se proclama que “Ya es hora de rechazar la ideas que no respetan nuestra diversidad cultural, nuestras lenguas nativas y nuestras creencias” (*Véase la antología de textos de Varios: Lippard (et. al), op. cit., 1997(b)*).

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE
PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

***1.2 La Guerra Fría como un campo simbólico e ideológico de
batallas***

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

1.2 La Guerra Fría como un campo simbólico e ideológico de batallas

Las contradicciones económicas, ideológicas, y culturales que se dieron entre el *comunismo* y el *capitalismo*, dieron como resultado un conflicto abierto por propagar las ventajas de un modelo sobre otro. Entendiendo que el *comunismo* es el modelo socioeconómico donde hay un alto desarrollo de las fuerzas de producción, con un sistema social sin clases, donde el pueblo mayoritario pertenece al partido comunista, y donde sobresale la igualdad entre miembros, existiendo la propiedad única perteneciendo al pueblo que ejercita su autoridad sobre los medios de producción, bajo el lema: “Cada uno según su capacidad; a cada uno, según sus necesidades” (Véase a Sánchez Vásquez: *Op. cit.*, 2003). Ésta se contrasta con el *socialismo*, entendiéndose que es la primera fase e inferior a la *sociedad comunista*. La base económica del *socialismo* de carácter *marxista*, es que el Estado es dueño de la propiedad social de los medios de producción y tiene la obligación de dirigir la economía de la nación. Y que dentro del esquema social sí existen clases sociales: la campesina, la obrera, la militar y la política (*miembros del partido único*).

Estos dos últimos sistemas son absolutamente opuestos al *capitalismo* de Estado o *capitalismo monopolista* de Estado, siendo el *imperialismo* su forma más compleja y pura (Véase a Trotsky: “*My Life*”, 1971); el *capitalismo* es un modelo socioeconómico que se basa en la premisa de propiedades y ganancias privadas, y donde se favorece la creación de mercados libres. Éste no se debe confundir con el *mercantilismo*, modalidad inferior de la *sociedad capitalista*, que avoca establecer el poder de los mercados y la habilidad de una nación en obtener riqueza a través del comercio internacional. Tanto el *comunismo* y el *socialismo marxista*, como el *imperialismo*, *capitalismo* y el *mercantilismo*, pretendían ser

sistemas democráticos durante este periodo. En cuanto a los dos primeros, se basan en un sistema parlamentario donde hay un solo partido y solamente los miembros de partido del pueblo, tienen la facultad de dictaminar y ejercer su mandato de rumbo, en términos militares, sociales, y económicos de la sociedad; en cuanto al *imperialismo*, *capitalismo*, y el *mercantilismo*, sus sistemas políticos son independientes del modelo socioeconómico y, por esta razón, se dan casos tan variados que van desde: la dictadura impuesta por la aristocracia; dictadura de las oligarquías o plutocracias; dictadura de partido político; a uno de carácter democrático representativo y plural. En la mayoría de los casos, pero no siempre, se basan en un sistema electoral de diversos partidos que representan al electorado. Los miembros de cada partido elijen a sus candidatos y los votantes, legalmente registrados (*algunos, no todos los miembros de la sociedad tienen el privilegio de votar*), emiten su voto aprobatorio, mientras que las autoridades electorales confirman, validan y ratifican a los representantes de los partidos elegidos por el sufragio efectivo de la sociedad. Esto, siempre y cuando no haya la intención de robarse las elecciones o el plebiscito (*Véase ejemplos de estos en Varios: Muñoz Ledo (et. al), "La Ruptura que viene: Crónica de una transición catastrófica", 2008*).

Dentro de las sutilezas de la contienda llamada *Guerra Fría*, se fueron intercambiando los términos *cultura* e *ideología*, con el propósito de elevar la batalla llevándola al campo *simbólico* e *ideológico*. Se pretendió construir sistemas de creencias dogmáticas, estableciendo jerarquías culturales de distintos niveles de complejidad intelectual, para que fueran más accesibles al destinatario y receptor final. El mensaje denotado intentó capturar la simpatía de los eruditos de cada sociedad, apelando a la capacidad intelectual de los mismos para entenderlas.

En el caso de los trabajadores con cierto poder adquisitivo, o de producción intermedia, se utilizó un mensaje que empleaba versiones más amplias y conceptos menos refinados que el grupo anterior. Y para el caso de las clases

populares se elaboraron construcciones intelectuales mucho más simples y crudas.

En cuanto al *sistema comunista*, el éxito del modelo dependió de una forma imperante de utilizar la educación para instruir y facilitar la comprensión de la teoría revolucionaria, ya que es a ésta a la que corresponde transformar al individuo para proyectarlo a la acción revolucionaria (Véase a Trotsky: “*The Permanent Revolution*”, 1969).

En cambio, el *capitalismo* optó por educar al individuo para convertirlo en un miembro productivo dentro del esquema de producción, promoviendo su lealtad hacia el consumo de productos como premio a su ardua labor y, al mismo tiempo, facilitando el bienestar económico, social y político del sistema.

“La lucha de clases” se da por el expreso antagonismo que existe entre trabajador asalariado y el dueño del capital. En otras palabras, el enfrentamiento entre el carácter social de la producción y la forma en que el capitalista se adueña del producto de trabajo. El economista *Adam Smith*, señala que los capitanes de la industria sólo le añaden un valor agregado, o producto neto, a la mano de obra del trabajador (*capital ficticio*), para compensar por el lapso de tiempo que transcurre entre la inversión inicial (*capital flotante y capital de riesgo*) del arrendamiento del *capital humano* y el momento cuando acontece el intercambio de producto o servicio por *capital real*, generado una ganancia o pérdida. Por lo tanto, los trabajadores no comparten las utilidades de la empresa, porque ya han sido compensados con *capital real (sueldos pagados)* por sus actividades. Lo que el filósofo, historiador y académico, *Karl Marx* llamó “La explotación del trabajador”, en su libro *El Capital* (Véase a Marx: “*El Capital: Crítica de la economía política*”, 1970).

Ahora sabemos que para la representación de las utopías, tanto la *dialéctica material e histórica del comunismo* como la *democracia del materialismo mecánico* (Véase el *materialismo metafísico [mecanicista] de los siglos XVII y XVIII y también cf., Feuerbach: Op. cit., 1974*), – no se dio de forma real o

concreta en el mundo, pero durante esta etapa de la lucha geopolítica – no era suficiente derrotar militarmente al contrincante en el campo de batallas, sino también en el terreno de las ideas, para así tener la capacidad de seducir y convencer a la escéptica audiencia acerca de la legitimidad de las cuestiones determinantes del tema. Éstas fueron: la validez del sistema social y sus respectivas clases, y las creencias de éstas en poder imponer su moralidad, derecho y razón, además de postular sus grandes manifestaciones artísticas conseguidas a través del modelo planteado.

Tanto en el terreno *ideológico* como en el *simbólico* de nuestro país, las artes plásticas fueron otro medio que permitió a los ideólogos de *México*, y de las grandes potencias económicas y militares del mundo, tratar de establecer el poder supremo de cada sistema, con el fin de adiestrar a distintos grupos utilizando las bellas artes, los deportes, los sistemas de información, los sistemas de educación, la manufactura de productos suntuosos y durables, y la asistencia económica, como métodos para seducir y convencer de las bondades de sus respectivos modelos, donde cada uno era mejor que el otro. Y cuando éstos no funcionaban, se utilizaba como método alternativo la amenaza, real o imaginaria, de la intervención extranjera, para obtener el resultado deseado (*Véase a los siguientes dos textos: Katz, Friedrich, "The Secret War in Mexico", 1998 (t. I); Morley, Jefferson, "Our Man in Mexico: Winston Scott and the Hidden History of the CIA", 2008).*

Se dice que uno de los secretos mejor guardados de la época fue, y posiblemente lo sigue siendo, el presupuesto que ambos bandos tuvieron a su disposición para llevar a cabo las múltiples maniobras propagandísticas y comunicacionales que desplegaron en el terreno de la disputa. Las siguientes son sólo algunas de las radiodifusoras de la época: *Radio Habana, Radio José Martí, Radio Moscú, The Voice of America, Radio Free Europe, Radio Liberty*. También la periodista, escritora y maestra en historia *Francis Stonor Saunders*, ha reportado, en los medios masivos de comunicación de *Francia* e *Inglaterra*, las operaciones realizadas por el servicio de inteligencia de los *EEUU*, mejor conocida por las siglas *CIA*, que financió a la revista londinense "*Encounter*" entre los años

1951 a 1954. Esta revista literaria y cultural fue fundada en 1953 por el poeta *Irving Kristol* y el escritor *Stephen Spender*, quien fungió como editor hasta el año de 1967, cuando se reveló por medio de documentos jurídicos que el verdadero mecenas de la revista fue la *CIA*. La revista *Encounter* cerró sus puertas en 1990. Asimismo sabemos de las operaciones llevadas a cabo en *México*, como fue el caso de las galerías *Prisse* y *Proteo*, donde éstas fueron financiadas por el grupo *anticomunista* conocido como “*The Congress of Cultural Freedom*” (*CCF*) y, a partir de 1967 fue reestructurado y restablecido bajo un nuevo nombre de “*International Association for Cultural Freedom*” o (*IACF*); tanto el *CCF* como el *IACF*, estuvieron activos en treinta y cinco países del mundo. Y estos son sólo algunos de los múltiples medios que estuvieron a la disposición de los gobiernos durante el conflicto (Véase a *Saunders: Op. cit., 1999*).

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE
PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

1.2.1 Los conceptos de cultura dominante

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

1.2.1 Los conceptos de cultura dominante

El esquema adoptado por los países que integraron la *Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN)*, creada en el año de 1946 durante la *Guerra Fría*, lamentablemente concluyeron de forma unánime, en que los sistemas políticos, sociales, económicos y culturales, de cada uno de sus respectivos países, fue y sigue siendo el mejor sistema del mundo. Una muestra de esto fue que este grupo llegó a interpretar la libre determinación de los pueblos, como un edicto que sólo aplicaba y que se sigue aplicando en el caso de ellos, mientras que las demás naciones no tienen la libertad de ejercer este privilegio, y mucho menos se les debe permitir hacerlo por su falta de madurez política, social, económica y cultural. Para aquellos miembros que formaron parte del *OTAN* durante el periodo denominado como la *Guerra Fría*, habiendo abatido el *comunismo* de la *URSS* en 1991, sabían en aquel entonces, como lo saben ahora, cuáles son los males que les pueden ocasionar una sociedad antagónica a la suya; como también el temor, real o imaginario, de que su modelo social y político, de carácter neoliberal (*liberalismo nuevo*) y de mercados libres y abiertos, pudiera resultar tan obsoletos como resultaron ser los sistemas monárquicos de *Rusia* y *Europa*, ante el embate de las incipientes *democracias* en *América*.

Estas transformaciones políticas se basaron en las ideas revolucionarias de *Nicolás Maquiavelo*, *Barón Montesquieu*, *Maximilien François Marie Isidore de Robespierre*, *Jean Jaques Rousseau* y de *Voltaire*, quienes dieron raíz a la emancipación de las colonias británicas (*EEUU*) de *Inglaterra* (*Declaración de Independencia 1776*, *conflicto armado 1775-1783*, y *Guerra de 1812*), luego se dio la *Revolución Francesa* (*Toma de la Bastilla en 1789* y ésta acaba con el *Golpe de Estado por parte de Napoleón Bonaparte en 1799*) y, finalmente, la lucha por la independencia de las colonias españolas en *América* (1810-1824).

Ahora, al querer formular una definición de lo que es el régimen democrático de estos países pertenecientes a la OTAN durante la *Guerra Fría*, pudiéramos decir que: Es la creencia radical del subjetivismo, según el cual sólo existe su utopía del capital, o sólo puede ser conocido por el propio uso de la ciencia del *materialismo mecánico*. Fenómeno donde no existe otro más que el *positivismo* de su propia cosecha, y de lo único que pudieran estar seguros, como verdadero y real, es la existencia de su sistema patrio, y de una realidad que aparentemente los rodea siendo incognoscible y puede no ser más que parte de los estados de una riqueza efímera y tangible, que brinde la ocasión para la obtención de la felicidad cívica.

Ahora bien, los *Estados Unidos de América* desarrollaron el *Destino Manifiesto*, doctrina del presidente *James Monroe (Manifest Destiny 1823)*, donde se proclamaba que “El continente de *América* es sólo para los americanos”. Este pensamiento dogmático le permitió a la *Unión Norteamericana* alentar a otras regiones para independizarse de los poderes europeos y prevenir que estos intereses pudieran volverse a establecer en el continente americano. Antes del año 1823, esta iniciativa fue encubierta por el temor de perjudicar las negociaciones de poder adquirir territorios controlados por *España, Francia, y Rusia*, que ahora se conocen como los estados de *Alaska, California, Florida, y Luisiana* de los *EEUU*, y las islas de *Puerto Rico, Filipinas y Cuba*. La fragilidad del nuevo Estado norteamericano no se dio el lujo de antagonizar las grandes potencias de *Europa*, y de esta forma provocar una intervención militar en su contra, porque las naciones de *Rusia, Holanda, Francia e Inglaterra* todavía tenían la intención, o la ilusión, de someter a las trece colonias que recientemente se habían independizado. A pesar de la prolongada confrontación que sostuvo *EEUU* con el poder británico, este último nunca quiso ausentarse del continente y, mucho menos, dejar los territorios adquiridos, como fueron las *Islas Malvinas* y otras islas en el *Cono Sur*, sus colonias de *Jamaica, Trinidad y Tobago* en las *Antillas, Belice (invadido en 1895 y que hasta la fecha sigue ocupado)* y el *Reino de los Mosquitos*, en las costas de *Nicaragua y Costa Rica*, en *Centro América*, y *Canadá* en el norte del continente americano; esta actitud expansionista también

fue compartida por *Holanda* en las *Antillas Neerlandesas* (*Curasao*) y *Francia*, en la provincia canadiense de *Quebec*; las islas de *St. Pierre y Miquelón*, en el *Océano Atlántico Norte*, cerca de *Terranova*, y las islas *Guadalupe*, *Haití* y *Martinica* en el *Caribe*; por estas razones la política de los *EEUU* de no intervenir en los asuntos internos de las colonias españolas cambia posteriormente del año 1823, con el presidente *James Monroe*.

Pero en cuanto a su propia política interna como nación, tanto *James Monroe* (presidente durante 1816-20 y entre 1820-24), como *Andrew Jackson* (presidente entre 1835 a 1845) y *James Polk* (presidente entre 1845 a 1849), emplearon variaciones de esta filosofía política para la remoción, traslados forzosos a otros territorios, y, finalmente, el exterminio de los pueblos autóctonos (*Grupo Apache: Chiracahua, Jicarilla, Mescaleros, Tortuga; Blackfeet; Chickasaw; Chippewa; Choctaw; Cotawba; Cherokee; Grupo Dakota/Sioux: Cree, Comanche; Cheyenne; Crow; Grupo Iroquois: Cayuga, Caughnawaga, Mohicanos, Oneida, Seneca Tuscarora; Grupo Lacota/Sioux: Sicangu, Oglala, Itazipco, Hunkpapa, Miniconjou, Sisasapa, Ooinunopa ;Grupo Muscogi: Creek, Seminola; Shawnee; Navajo, Shoshone; Yaqui*, y éstos son sólo algunos de los pueblos amerindios que se vieron transformados de sujetos en objetos de las políticas de limpieza étnica). Como resultado de estas etapas expansionistas, *Estados Unidos* se anexó los territorios indígenas, primero bajo la premisa de conflictos armados con los mismos pueblos del continente, para luego negociar tratados (*The Hopewell Treaty of 1785; The Treaty of Dancing Rabbit Creek*, 27 de septiembre de 1830; *The Treaty of New Echota*, 29 de diciembre de 1835) y, finalmente mediante decretos impuestos por el *Congreso de los Estados Unidos* (*The Indian Removal Act of 1830* y *The Indian Appropriations Act of 1871*). Éstos permitieron la expansión de sus fronteras hacia el norte con *Canadá*, o, en dirección hacia el poniente, con la clara intención de conectarse con el *Océano Pacífico*, y luego hacia el sur, en dirección de la *República Mexicana*.

¿Cómo puede la persona, y por lo tanto una nación, conocer el sentido y el valor de la verdad si estos ya no son expresados por el lenguaje? ¿Cuál es el

sentido moral y el sentido estético de nuestra época? Dicen que los ojos son el espejo de nuestra alma, mientras que las bellas artes reflejan a la sociedad de su tiempo (Véase *la antología de ensayos de Varios: Alcaraz (et. al), op. cit., pp. 219-220*). Las expresiones que vemos y escuchamos se parecen a nuestra forma de ser, de operar y de hacer las cosas, por consiguiente, las artes sí funcionan como registro historiográfico de quienes somos.

Utilicemos un ejemplo de la cultura popular. En la película intitulada *Fahrenheit 911* (estrenada en 2004, y cuyo título, extrañamente se asemeja a la novela *Fahrenheit 451* del autor norteamericano Ray Bradbury), producida y dirigida por el cineasta norteamericano *Michael Moore*, llama la atención las piezas musicales escuchadas por los combatientes. Durante una de las entrevistas que aparecen en el filme, nos confiesan varios miembros de las fuerzas norteamericanas en *Irak* e *Afganistán*, que la música *rock* sí los inspira al hacer su trabajo. La película es un torrente de imágenes, sonidos, sensaciones y emociones que describe: ¿Quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos? ¿Otro ejemplo de la antiestética en acción? Mientras que muchos de nosotros no participamos en los actos escalofriantes que se exhiben en pantalla. Muchos sí tratan de justificar los actos vandálicos como necesarios y, que, sí, benefician a la economía global. “Algunos tienen que morir para que otros puedan vivir”, parece ser el lema de la cinta. ¿Cuántas injusticias y atrocidades se cometen en nombre de la *democracia*?

Ahora se nos asegura que el conflicto económico, social, político, y militar conocido como la *Guerra Fría*, queda relegada a las páginas de los libros de historia; pero, a pesar de este hecho, también se siguen dando confrontaciones entre conceptos provenientes del continente americano. Las ideas nacionales de *Simón Bolívar*, *San Martín*, *José Martí*, *Augusto Sandino*, *Francisco Villa* y *Emiliano Zapata* se contraponen a las de *George Washington*, *Orville Platt* y *James Monroe* (Véase a *Villegas: “Democracia y dictadura: el destino de una idea bolivariana”, 1987*).

La dicotomía cultural, social, política, económica y militar del continente de *América* es evidente a simple vista. Pero al considerar los múltiples regímenes políticos de quienes integran las naciones de este continente, es muy sorprendente ver a éstos comportarse como buenos vecinos; menos asombroso sería verlos unidos en una alianza para el progreso, y nada extraordinario cuando acaban en una trifulca abierta.

Si el presidente norteamericano *James Polk* le pudo asegurar a su congreso y a su nación (*el 2 de diciembre de 1845*), que el gobierno de los *Estados Unidos de América* y su pueblo no han intervenido nunca en las relaciones de los otros gobiernos, y que nunca se han entrometido en las guerras ni en las alianzas de otros, con un fin de conquista de territorio. Obviamente este discurso contrasta con el del presidente *Lyndon Johnson*, cuando éste informó al público norteamericano de la directa intervención, unilateral, y sin la previa aprobación de los países miembros de la *OEA*, de fuerzas militares de *EEUU* en la *Republica Dominicana* el 2 de mayo de 1965; atribuyendo tales acciones a los disturbios que se daban en las calles de aquel país vecino y por el desorden en que se encontraba el gobierno local que no pudo contener la crisis. Finalmente aseguró el presidente norteamericano, que su decisión de permitir la invasión fue para asegurar el bienestar de todos sus ciudadanos que se encontraban en peligro inminente en la *República Dominicana*.

Una nota interesante al mensaje que dio el presidente *Polk*, es que fue dirigido al pueblo norteamericano antes de que se suscitara la anexión de territorios mexicanos, concretada entre los años 1845-1849 (*Arizona, California, Colorado, Montana, Nevada, Nuevo México, Texas, Utah, que son ahora parte de los EEUU*).

El discurso de muchos de los pueblos de *América Latina*, a partir del derrocamiento del gobierno legítimo del presidente guatemalteco *Jacobo Arbenz Guzmán* (*en enero de 1954*), ha sido que los *EEUU* sólo vela por los monopolios hispanoamericanos, por estar aliados con los capitales foráneos que favorecen los intereses latifundistas, oligárquicos de privilegio y quienes abiertamente

discriminan y conspiran en contra del pueblo mayoritario; prefieren la intervención directa para remover a los gobiernos genuinos que promueven el desarrollo democrático, social, cultural y de educación, y quienes se basan en un modelo económico que favorece la nacionalización de los bienes patrios, con el objetivo de terminar con el privilegio otorgado a las empresas extranjeras que se empeñan por extraer la riqueza de la comarca en vez de la reinversión en la comunidad; y que la OEA no representa, ni respeta, a los países miembros sino más bien ha servido y sigue sirviendo como un ministerio de colonias latinoamericanas que promueven alianzas militares que auxilian el aparato de represión en contra de aquellos que combaten la inequidad, hambruna, contaminación ambiental, enfermedades, y luchan por defender las tradiciones, costumbres e idiomas de los pueblos de *América Latina* (Véase a los siguientes dos textos: *Centros de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, Asociación Civil: "Chile Vive", 1993 (t. I); y López Segrera: "El conflicto Cuba-Estados Unidos y la crisis Centroamericana (1959-1984)", 1985 (t. II)*).

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

1.2.2 Los distintos conceptos de la cultura hegemónica

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

1.2.2 Los distintos conceptos de la cultura hegemónica

El fenómeno de la acción por institucionalizar el orden estético, puede ser: físico, biológico, psicológico, y/o sociológico. El sentido de arte y de la estética, son interpretados a través de los movimientos perceptibles. La idea del “Estado estético” donde existe una contienda entre los intereses personales y los dictámenes del sentido moral, éstos son hostiles a las del “Estado estético”. La individualidad y el egoísmo natural del individuo son demasiados rígidos, por lo tanto, el objetivo es “[...] tratar de reconciliar la idea con la forma sensorial, la vida espiritual con la existencia corporal.’ ‘Y este objetivo es el ‘Estado estético’ de Schiller” (Cf., *Varios: Lifshitz, Mijaíl, “La filosofía del arte de Karl Marx”, 1981, p. 78*).

En cambio, con Hegel, se interpreta la función de la estética y del arte como una abstracción de la autoconciencia por obtener la igualdad entre ciudadanos al estilo francés del periodo revolucionario. Es que Hegel se pasa de lo abstracto a lo concreto al querer formular los intereses concretos de clase “posrevolucionario de la sociedad burguesa, desde el *Thermidor* hasta la monarquía constitucional”, que tenía su propio arte y visión del lo bello. Esta estética y entendimiento de lo que es arte, se convirtió en un fenómeno espiritual con la realidad sensorial, convirtiendo las escenas más prosaicas y banales de la vida diaria en instantes agradables (Cf., *Varios: Lifshitz, Mijaíl, op. cit., 1981, p. 79*). En su “Fenomenología del Espíritu”, Hegel expresa que los términos “noble” y “vil” son las representaciones de conciencia que se contradicen al sistema feudal aristocrático. Esto se ve reflejado en la literatura y las artes del siglo XVIII, como un fenómeno del proceso de desarrollo histórico de la cultura de la civilización. Donde todo lo relacionado con la nobleza es loable, mientras todo aquello que se relaciona con la plebe es vil. Hegel crítica a la riqueza y, al mismo tiempo, hace una defensa a la pobreza, este contraste estético permite el halago de la miseria de los pobres de Murillo,

como él dice: “[...] (sic) el alegre contentarse con la propia situación de ocio despreocupado, que iguala a estos mendigos a los dioses.” (Véase a los siguientes dos textos: Hegel, G. W. F., *op. cit.*, 1966, p. 307, (t. I); y, cf., a Lifshitz, Mijaíl, *op. cit.*, 1981, pp. 102-103, (t. II)).

En cuanto a la teoría de Marx, la estética busca un acercamiento a la realidad concreta. Los sentidos del hombre social son otros a los del hombre no social. Habla de la relación desigual entre el desarrollo del individuo, que depende de sus propias habilidades sociales de producción y reproducción material, al del artístico. Dando como ejemplo a la introducción a los textos “Elementos fundamentales para la crítica de la economía política,” que en la mayoría de los casos, el avance artístico no tiene nada que ver con el adelanto habitual de la sociedad y con su ordenación, y, mucho menos, con el proceso material de la humanidad. Plantea la existente contradicción entre lo que él percibe como las necesidades socioeconómicas del individuo, con las necesidades del pueblo por poder obtener la libertad política. Con la clara determinación de poder eliminar esta contradicción, Marx resuelve el problema, proponiendo el reconocimiento de la misión histórica del proletariado que se ve forzado en acabar con la premisa económica de la propiedad privada. Para Marx este concepto de la emancipación obrera de la sociedad burguesa, se convirtió en la salida a todas las contradicciones que él percibía en las filosofías hegelianas (*Ídem id.*, pp. 80-82). Nos dice Marx, “[...] Así como la filosofía encuentra en el proletariado sus armas materiales, el proletariado encuentra en la filosofía sus armas espirituales” (Cf., Marx, Karl, “En torno a la crítica del derecho de Hegel”, en Marx, K., Engels, F., “La sagrada familia”, 1967, p. 15).

Nos sugiere Samuel Ramos que no existe una visión objetiva de la realidad. Esto se debe a la subjetividad que se requiere para percibir las distintas zonas del entorno, que son interpretados a través de intereses científicos, artísticos, morales, éticos e ideológicos. Además que estos valores tienden a ser relativos y cambiantes, porque se relacionan al nivel educativo, estado emocional o socioeconómico, y a la complejidad estructural de los sistemas de creencias de

cada individuo. Dado que las piezas artísticas son analizadas y vistas de un modo por los adultos, por ser criaturas más complejas y, por consecuencia, tienden a tener un sentido más amplio y profundo en cuanto a su visión artística que la que podría darle un adolescente; y éste, en turno, tendrá un significado y valor distinto al de un niño (Véase a Ramos, Samuel, “*Filosofía de la Vida Artística*”, 1994, pp. 122-129).

La imagen de la *Virgen de Guadalupe*, en que se basa el libro “La Guerra de la Imágenes”, puede que sea de origen divino o no, pero el autor se inclina por la teoría de que dicha imagen es una fabricación de los misioneros franciscanos y de los conquistadores españoles que detentaron el poder. En otra parte del libro (*Varios: Gruzinski (et. al), op. cit., 2003, p. 121*) sugiere que el arzobispo Montúfar estuvo involucrado en el asunto. Nos cuenta que por el año 1555, el arzobispo mandó instalar un cuadro en el santuario del *Tepeyac*, y que fue hecho por un artista indígena de nombre *Marcos*. El autor también nos refiere a la página 147 de un libro de *Edmundo O’Gorman*, publicado en el año 1986, con título “La Invención de América”, para señalar que el verdadero objetivo de esta maniobra era engañar a los habitantes de *México*, pero principalmente a los aborígenes, exponiendo para ello que la imagen del *Tepeyac* no fue hecha por un autor apócrifo “de origen celestial”. *Serge Gruzinski* refuta este punto muy al estilo de los fariseos de antaño que se vieron forzados en explicar al pueblo judío de *Palestina*, por qué no se encontraba *el cuerpo de Jesús, el Nazareno*, en el sepulcro donde lo habían sepultado y puesto bajo la custodia de centinelas romanos. Los fariseos dieron como respuesta que los seguidores de *Jesús* fueron los que robaron *el cuerpo* para que de esta forma se cumplieran las palabras anunciadas por su *Maestro*, días antes de su brutal ejecución, de resucitar al tercer día.

A diferencia de *Serge Gruzinski*, considero que el verdadero fondo de la manipulación de imágenes subyace en los oportunistas que detentan el poder, y no en una imagen que muchos consideran de origen divino. La imagen de *Tepeyac* ha servido, y sigue sirviendo, como puente clave entre seres de diversas etnias, creencias y partes del globo, a pesar de la irresoluble pregunta ¿es de

carácter divino o no? Para muchos, la *Guadalupana* fue y sigue siendo el estandarte de identidad para millones de personas en todo el continente americano, como ocurrió en la *Guerra de Independencia*, *La Revolución Mexicana*, y la *Guerra Cristera*. Aún en estos tiempos globalizados de la informática, la imagen está muy ligada con los movimientos sociales de derechos civiles y humanos de los indocumentados que residen en los *Estados Unidos*. Recientemente, el gobierno de aquel país vecino prohibió, de manera arbitraria, el uso de la *Bandera Mexicana* en las manifestaciones que se dieron el 1º de mayo del 2006, como protesta de los migrantes ante el endurecimiento de las leyes por parte del gobierno norteamericano.

Curiosamente, la imagen *Guadalupana* tiene características semitas, ibéricas e indígenas; inclusive se advierte la creación de una nueva raza que represente los cinco continentes. Vemos a una mujer joven, de tez oscura, que posiblemente se encuentra en cinta, con vestimenta del *Medio Oriente*, y cuyo rebozo registra un mapa estelar; su rostro es humilde y amable, y en sus ojos de color azabache se reflejan las imágenes de *Juan Diego* y la de *Fray Juan Zumárraga*.

Se desconoce el origen de los materiales usados en la creación de la obra. La tilma donde están impresos *La Mujer y un ángel*, carece de los materiales básicos de una pintura. No hay indicaciones de uso de imprimatura, tintes, pigmentos naturales o sintéticos, o técnicas de la época, y que, curiosamente, hoy en día sigue siendo un enigma: ¿cuáles fueron los tintes ó pigmentos y los métodos usados en su creación?

Gracias al supuesto milagro del *Tepeyac*, los españoles se vieron forzados a reconsiderar el debate de si los indígenas tenían alma o no. Al aceptar este concepto en afirmativo, los indígenas fueron aceptados en el culto católico, al igual que los mozárabes y judíos convertidos a la *Santa Fe* (*Véase a Varios: Vicent (et. al), "Minorías y Marginados en la España del siglo XVI", 1987 (b)*).

Serge Gruzinski se equivoca cuando dice que hubo una expulsión semita de México, como sí lo hubo en *España, Francia, Polonia, y Portugal*. Por supuesto que sí hubo expulsión de *Jesuitas*, pero cuando esto sucedió, México se independizaba de *España*. Y respecto a *España y Portugal*, fueron los judíos quienes abrieron las puertas a los mozárabes, permitiendo la invasión de la *Península Ibérica*, ya que eran íntimos aliados de los invasores del *norte de África*. Durante la reconquista de la *Península Ibérica* no hubo asistencia de parte de los judíos por liberarla, razón por la cual, la reina *Isabel la Católica*, insistía a todos sus fieles ser católicos, y los que no lo fueran les exigió la conversión a la fe de Estado o sufrirían la expulsión forzada. También se le prohibió al converso la salida hacia el nuevo continente. En nuestros días se ha dado por reescribir la historia, y estos hechos no se quieren reconocer por el simple hecho de que no conviene hacerlo.

El problema del continente americano no fue la imagen de la *Virgen de Guadalupe*, sino los países conquistadores como *España, Francia, Holanda, Inglaterra, Portugal y Rusia*, que fueron de lo más brutal al imponer su voluntad en aquellas naciones y sociedades que dominaron.

En el caso de *América Latina*, fueron los españoles, franceses, holandeses, ingleses y portugueses, quienes como culturas hegemónicas determinaron que (sic) “Las representaciones de ídolos hechos con el propósito de rendir culto a dioses no pertenecientes al verdadero Dios, están poseídos del demonio” (Cf., *Varios: D’Espezel (et. al), op. cit., p. 47, 1998 (a)*) Con tal pretexto se destruyeron inmuebles, ídolos, tumbas y representaciones caligráficas en piedra, barro cocido, códices o papiros y otros artefactos que pudieran ser de origen oscuro.

Durante el periodo de ocupación que se inició en 1492, y en los subsecuentes años de conquista, exploración y colonización del territorio novohispano, la Corona española intentó suprimir la cultura indígena en todas sus formas, ya que era un obstáculo a la expansión militar, económica y religiosa del imperio español (*Rubio: “El Virreinato II: expansión y defensa”, p. 246, 1983*). La maestra en historia *Ida Rodríguez Prampolini*, en su ensayo “El Arte Indígena y

Los Cronistas de Nueva España”, nos narra la situación en que se encontraban los nativos americanos en tiempos de la Colonia hispanoamericana.

¿Por qué los europeos no experimentan igual repugnancia ante los ídolos griegos y romanos, pueblos paganos también, sino que, por el contrario, lo consideraban como expresión perfecta de la belleza misma? Si tan pagano era el pueblo griego como los antiguos pueblos de México, ¿por qué aceptan unas concepciones y rechazan otras? (Cf., Varios: D'Espezel (et. al), op. cit., p. 47, 1998 (a)).

Ahora se puede decir que los europeos por fin han comenzado a revalorar lo que es la cultura paleolítica de América.

Si la imagen de la *Virgen de Guadalupe* resulta ser de origen divino, es divino porque lo es; de la misma manera que el cianuro resulta ser ponzoña para todo organismo que entra en contacto con él; es tóxico porque lo es.

Ahora, si queremos probar que la situación a la inversa es científicamente cierta o no, lo podemos poner a prueba en forma empírica con el cianuro, pero no con el ejemplo de la *Virgen de Guadalupe*. En el hecho de que no se puede probar de forma contundente que la imagen es de origen sobrenatural o no, nos resulta más fácil llegar a la conclusión de que no lo es, usando la hipótesis de que Dios no existe, o simplemente ha muerto, como nos cuenta el filósofo *Freidrich Nietzsche*; o en el caso de *Ludwig Andreas Feuerbach*, que Dios, como la inmortalidad, son una creación humana, y únicamente por el camino del conocimiento llegaremos a esta realización (*Véase a Feuerbach: “Pensamiento sobre la muerte y la inmortalidad”.*, 1964). Esto, en parte, es debido a las implicaciones filosóficas que serían impuestas sobre nosotros; entre tantas, tendríamos que reconsiderar las leyes impuestas por los levitas de antaño y las leyes canónicas del clero de hoy, que sí son justas, tienen vigencia, tienen un impacto benéfico sobre nuestra vidas, y en consecuencia deberíamos revocar muchas leyes jurídicas y actualizarlas para que pudieran reflejar esta realidad.

Si creemos en las palabras del *Nazareno* que *Él* es principio y fin de todas las cosas, y que *Él* representa la verdad y el único camino hacia la vida eterna, entonces tendríamos que seguir sus enseñanzas o atenernos a las consecuencias. Ahora, si confiamos en Dios, y resulta que ese dios es el dinero, quizá el camino verdadero hacia la felicidad son todas las cosas que pueden darse por medio del *capitalismo*, donde no existe Dios pero sí el consumismo, o atenernos a las consecuencias de no tener este codiciado *fiat numismático* a nuestro alcance; algunas de esas consecuencias serían, por ejemplo, la pobreza extrema a causa de desempleo, las enfermedades a causa de extrema carencia, y, por último, la muerte por hambruna. *Serge Gruzinski* y los capitalistas sin Dios, siempre tendrían problemas creyendo en todo aquello que no reditúe, y en particular con todo lo que se relaciona con lo sobrenatural o místico (*Véase a Varios: Juan Pablo II (et. al), "Cruzando el umbral de la esperanza", 1994*).

Pero nuestra realidad es otra. Sabemos que las imágenes divinas o mundanas se comercializan, y el valor real de una se determina bajo el rigor mercantilista. El valor monetario de una imagen fluctúa de un día al otro, de acuerdo con las dinámicas de los mercados abiertos. La mayoría de las imágenes adquieren valores morales con tintes comerciales y estos valores son cambiantes, como también éstas se acomodan a las expectativas de quienes las manejan (*Varios: Clark (et. al), "Arte y propaganda", 1997 (a)*).

El desacuerdo, llevado a su extremo, propone que: "No deben crear obras de arte porque son objetos, y en una sociedad de consumo los objetos son mercancías" (*Cf., Varios: D'Espezel (et. al), op. cit., 1998, p. 139*). Incluso no debe buscarse un nuevo lenguaje porque en la sociedad industrial avanzada de la información, cualquier lenguaje nuevo será también absorbido y transformado por el sistema. La conclusión apocalíptica, es [...] "Así ha podido llegar a decirse que el arte ha muerto" (*Ibíd., p. 140*).

Por lo tanto, hoy tenemos conjeturas puramente filosóficas sobre el *post arte*. La ironía es que el *anti-arte* actual, ese que proviene en la mayoría de los casos de los países desarrollados, en particular de *Norteamérica* y *Europa*, en sí rechaza

el mismo sistema económico que asiste a este movimiento creativo en su desarrollo y propagación.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

1.2.3 Transnacionalización de la cultura

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

1.2.3 Transnacionalización de la cultura

Hoy en día pasamos más tiempo frente a un televisor o un ordenador, que frente a un libro; pero también resulta cierto que tanto los libros actuales y sus autores, como los medios de comunicación impresos, si no son, cada vez parecen estar mal informados de los acontecimientos actuales y de los hechos históricos. ¿Podiera ser que la verdadera desatención de la búsqueda de la verdad, se da con el fin de atentar contra ella y usar la regulación de información para algún fin obscuro? Hay un buen número de citas para ilustrar este hecho, pero la más común de todas las experiencias humanas es tratar de reescribir todo lo que no nos parece o que nos incomoda, como son los hechos históricos. Tomemos la película *Rambo First Blood* basado en el libro de *David Morell (1972)*, y los libros *El Código da Vinci*, del autor *Dan Brown (2003)*, y la *Guerra de las Imágenes*, de *Serge Gruzinski (2003)*, como ejemplos de lo dicho, entre muchos tantos.

A final de cuentas, este fenómeno de relatar una falsedad como verdad, y repetirla infinidad de veces, más con el propósito de especular con la verosimilitud enciclopédica, resulta ser una de las estrategias más arcaicas de la humanidad. ¿Será ésta la razón de por qué no acabamos de entender el pasado, y del porqué nos empeñamos tanto por repetir lo que antes resultó trágico para aquellas generaciones que debieron vivirla? ¿Ocurre esto porque quienes están encargados en indagar acerca del principio de las cosas, no pueden responder con certeza a las preguntas que ellos mismos se han planteado? Entonces, cuánto más difícil será para todo aquél que no es experto en la materia, tratar de formular su propia suposición y resolver si la tesis propuesta es falsa o auténtica. Por lo tanto, el que no es experto resuelve su dilema alineándose con los que sí son expertos, aun cuando la propuestas teóricas y las supuestas conclusiones resulten ser sólo falacias.

Todos hemos tenido la desafortunada experiencia de ser engañados y acabar siendo objeto de lo absurdo, tanto por nosotros mismos o con la ayuda de otros. Esto sucede porque es fácil llegar a determinaciones que resulten adversas cuando uno no tiene información pertinente y correcta, sucede porque somos embrollados por la malicia o ignorancia de otros. El hecho es que resulta imposible saberlo todo. Cuando vemos que alguien ha cometido uno o varios errores, ya sea en un programa de televisión o en una reunión, vemos qué divertidas resultan algunas respuestas con las que intenta justificarse. Nos reímos de ese infeliz que acaba de hacer el ridículo. Es fácil reírse de aquel personaje, pues constituye la esencia de lo grotesco; a lo mejor vemos en aquella persona a nosotros mismos, en particular cuando nos vemos forzados a consultar médicos, abogados, historiadores, astrónomos, geógrafos, autores literarios, poetas, e incluso a los mismos dioses. “El no saber” nos convierte en objeto chusco y deformado. En el peor de los casos, como nos advierte el griego *Aristóteles* “el desconocimiento nos convierte en esclavos del mismo” (Véase a los siguientes dos textos de Varios: *Aristóteles (et. al), “Física”, 2001 (a) (t. I)* y a Varios: *Aristotle (et. al), “The Social Philosophers”, 1947 (t. II)*).

En la novela *El Periquillo Sarmiento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, el padre del personaje, por quien se intitula la novela, se enfurece con el profesor por las barbaridades que éste le ha enseñado a su hijo. El autor de la novela establece que es por falta de una buena educación y, como resultado, las enseñanzas impartidas al niño lo delatan como ignorante, en vez de erudito. Ahora, en el caso nuestro ¿cuál será la causa de nuestra ignorancia? Porque los conocimientos se han transformado, tanto como las costumbres se han adoptado y los objetos han sido apropiados.

En el caso de los persas y los árabes de la zona de los ríos *Tigris* y *Éufrates*, cada pueblo reclama ser el autor del juego que conocemos como ajedrez. La realidad actual, para todos los que no somos de la región, es que la evidencia es inconclusa, debido a que se perdido información que pudiera ayudar a resolver lo que actualmente se discute. ¿Tendrán que seguir investigando los

arqueólogos, historiadores, antropólogos y otros para llegar a resolver el dilema? Por el momento sólo podemos especular acerca de dónde proviene el antiguo juego. No es sorprendente el caso anterior, cuando en la actualidad se pelea el origen de muchas cosas, de la misma manera que se hace con las canciones que muchos reclaman ser de su comarca. Esto se da por la falta de conocimientos, y, de igual forma, por la familiaridad con conceptos u objetos que eventualmente pertenecen a todos.

La cultura transnacional se ve reflejada en nuestra vida cotidiana, al grado que cada vez se vuelve más difícil distinguir entre una cultura nacional y una cultura con objetos que han sido importados. Este fenómeno de incorporar elementos de otras culturas, ya sean impuestas por un opresor o voluntariamente incorporados por la utilidad que nos proporciona, es algo que se hace desde tiempos antiguos (*Véase a los dos textos de García Canclini: "Culturas populares en el capitalismo", 2002 (t. I) y "Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad", 2003 (t. II).*

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

1.3 Integración y pluralidad cultural

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

1.3 Integración y pluralidad cultural

Se entiende que la integración y la pluralidad cultural son una realidad en nuestro mundo actual. Este fenómeno se da por muchas razones. En el caso latinoamericano fue resultado de la colonización europea del continente que ahora llamamos *América*.

Esto en sí no es algo inusual, pues ha ocurrido con anterioridad, como fue el caso de los pueblos europeos y asiáticos que ejercieron su poder sobre aquellos que vivían en otras comarcas. *Europa Occidental y Oriental*, el *Medio Oriente*, *Asia Media* y *Asia del Pacífico* son ejemplos de ello. Y a consecuencia de estas intervenciones se da una serie de amalgamamientos culturales, siendo la raíz de muchos conflictos bélicos que se han producido, en particular, cuando algún grupo o grupos de pueblos quieren ejercer su derecho autóctono de soberana autonomía respecto a los poderes establecidos por una identidad ajena a lo patrio.

La experiencia americana fue el descubrir un nuevo mundo, que en nuestros días sería el equivalente a hallar otro más exótico, lejano y desconocido al que actualmente observamos, y que de alguna forma supera nuestra capacidad para entenderlo. Si se diera tal descubrimiento, probablemente ocurriría algo muy parecido a lo ocurrido en el continente americano del siglo XV.

Los conocimientos humanos, por alguna razón no han evolucionado al mismo paso que los de nuestra naturaleza. Nuestros conocimientos técnicos superan los avances de especies desarrolladas por el proceso de la selección natural. Es interesante observar que aquellos aventureros del siglo XV, que en su época fueron vistos como heroicos exploradores de visión progresista, ahora, al evaluar sus contribuciones históricas mediante el prisma de nuestra era de la informática, podríamos concluir que aquellos hombres eran arcaicos, trogloditas, o villanos que ahora deberíamos repudiar. Pero al compararlos con aquellos

hombres del siglo XX, que llegaron por primera vez a la luna, cuatrocientos setenta y siete años después del primer evento citado, veríamos que curiosamente éstos también tuvieron la audacia de llamarse conquistadores. Recordemos que *Neil Armstrong*, al descender de su vehículo lunar, afirmó que los pasos que él tomaba, los hacía en nombre de toda la humanidad; poco después izó la bandera norteamericana para confirmar que el proyecto espacial iniciado bajo el mandato del presidente *John F. Kennedy* y concluido bajo la administración del presidente *Richard M. Nixon*, sí fue un momento contundente y extraordinario para toda la comunidad humana.

Estos dos eventos insólitos marcan el inicio de un profundo cambio histórico. El primero, anuncia el encuentro de dos mundos que son totalmente opuestos, y el segundo, la introducción de la alta tecnología para ser usada en el mundo cotidiano, haciendo la vida más productiva, agradable y, por lo tanto, sedentaria, como ocurrió con la introducción de aparatos tales como la calculadora electrónica de mano, la ordenadora y las imágenes digitales producidas por la cámara de video. Muchos de estos dispositivos tuvieron algún vínculo con el programa espacial de la *NASA*.

La necesidad de conquistar fue necesaria en ambos casos. El primero trató de encontrar un paso rumbo a *Asia*, por la ruta del occidente, dándose por casualidad el descubrimiento de tierras y océanos no explorados previamente. Lo sobresaliente del segundo acontecimiento es que marca el inicio de una investigación de un mundo conocido, pero no explorado, sin saber cuáles serían los efectos finales sobre las futuras generaciones.

En retrospectiva, no podemos afirmar a ciencia cierta que los exploradores de origen europeo fueron los primeros en llegar a descubrir el continente que ahora se denomina *América*. Ya que en el caso de los europeos, obviamente existían poblaciones de origen nativo que establecían un control en su entorno para su propio beneficio, y donde los nuevos exploradores apenas comenzaban a comprender el hallazgo hecho. Fue aún más sorprendente encontrar carreteras, ciudades e incluso personas dedicadas a las ciencias sociales, naturales, y

científicas. En el caso estadounidense, tampoco se podría afirmar que *Neil Armstrong* fue el primero sobre la superficie lunar, ya que los rusos habían aterrizado un aparato (*Luna E-6M*) para recolectar muestras de la superficie lunar en 1966.

Uno declara que ha conquistado el espacio, y él otro argumenta ¿cómo es posible? ¿Acaso el que ha conquistado el espacio, ha llenado el vacío con algún material que fuera hecho por su propia mano? O se equivoca en sus creencias, como aquél que asegura que todo lo encontrado es algo nuevo, pues al entender lo que previamente desconocía no pude concluir que lo descubierto sea realmente algo inédito y no previamente estudiado por otros.

A pesar de los desarrollos que se han dado a través de los tiempos, las diferencias étnicas, culturales y socioeconómicas que distinguen a un individuo de otro, inequívocamente todavía nos une nuestra humanidad, o lo que muchos han denominado nuestra condición humana. A pesar de que cada individuo quiere resaltar los adelantos hechos por su respectivo clan; desafortunadamente seguimos unidos uno al otro por las limitaciones físicas que son características de nuestra especie. ¿Serán los dioses quienes nos castigan? O posiblemente, ¿sea el precio que debemos pagar por nuestros ancestros *Adán* y *Eva*, quienes insistieron en querer saber? O simplemente, ¿podría ser que estamos condenados a ser esclavos de nuestra propia ignorancia por ser criaturas efímeras de capacidades limitadas? ¿Cuál será la respuesta correcta? Seguimos con esa inquietud por tratar de aclarar, a ciencia cierta, todo lo que no entendemos para así llenar lo que percibimos como vacío, con algo concreto, tomando a estos conceptos recién desenterrados como trofeos del saber; o como en el caso de las ondas luminosas, las ondas de resonancia, las ondas de radio, las microondas, las ondas electromagnéticas, o las ondas radioactivas que, por ese afán de saber que existen, se traducen eventualmente en aparatos que puedan producir imágenes de resonancia magnética, tomografías, ecografías, espectrografías, radiografías, fotografías, imágenes sonoras (*creadas por las palabras floridas y transmitidas a sus respectivas audiencias a través del radio o de un aparato como el teléfono*

celular) e imágenes digitales; o en aparatos mecánicos, eléctricos, químicos, térmicos, electrónicos, nucleares que nos conduzcan a otros astros o universos con objeto de entender la cosmología; o en aparatos que pudieran acabar con el mundo que ahora conocemos, porque se registraron hechos desastrosos durante el siglo XX; hechos que pudieran repetirse, como sucedió en *Hiroshima* y *Nagasaki*, en 1945.

La pintura también ha tenido puntos coyunturales dentro de la historia. Estos hechos se registran en las imágenes digitales, también se encuentran plasmadas sobre distintos materiales sintéticos, como los plásticos, o sobre materiales naturales, como los papeles hechos de distintas pulpas, las pieles, los lienzos de tela, láminas de madera o sobre materiales del reino mineral como las placas metálicas, la cerámica, el vidrio, o sobre las paredes de calcita de las cuevas de nuestros ancestros, que muchos historiadores ahora reconocen como parte de esta búsqueda por entender, ¿quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos? Los pequeños logros, que ahora pudieran parecer superfluos, forman parte integral de la historia que ha rendido y sigue rindiendo frutos en querer responder a planteamientos que nosotros mismos formulamos, como ¿a lo mejor de ésta forma se puede llenar el vacío de nuestras conquistas?

Cuando estudiamos libros de historia de arte y vemos que en el comienzo hubo *Altamira*, *Lascaux*, *Font de Gaume*, *Cosquer*, o algún otro sitio arqueológico donde se encontraron pinturas rupestres del periodo paleolítico, mesolítico, neolítico o posterior, nos sorprendemos de lo bello y natural que son esas imágenes, imaginando que quizá esa sea la razón por la que pasa tanto tiempo antes de validar dichas obras como auténticas representaciones de la *Era Glacial*, pues los expertos se aterrorizan con la idea de autenticar alguna falsificación, ya que en la historia del arte ha habido precedentes de tales engaños. Pero en el caso de las cuevas previamente citadas no hay problema, pues éstas sí son representaciones auténticas de su época.

Más aterradora aún pudiera ser la idea de que aquellas obras elaboradas por manos primitivas, que se asemejan mucho a las obras realizadas por artistas

de nuestro tiempo, e inclusive pudieran ser nuestros parientes de antaño. Considero que resulta más seguro o cómodo, teorizar acerca de las propuestas hechas por el científico *Charles Darwin*, acerca del desarrollo evolutivo de las especies, que contemplar aquellas obras como elaboradas por creadores refinados, de una plástica que, de alguna forma, fuera de una cultura más evolucionada que la nuestra. Porque en el caso de la cueva de *Cosquer, Francia*, los expertos especializados en el uso del radioisótopo *Carbono-14* (^{14}C) opinan que las pinturas hechas durante la primera etapa de esta cueva fueron realizadas aproximadamente 27,000 años del presente. Para muchos esta propuesta sería totalmente inverosímil, porque el imaginar que aquellos creadores pudieran pertenecer a civilizaciones con conocimientos que nosotros no hemos descubierto, podría suscitar la necesidad de recabar mucha más información acerca de nuestras observaciones, pues tratar de exponer otras conclusiones no planteadas previamente por las autoridades correspondientes a cada disciplina, tales propuestas pudieran poner en riesgo nuestras creencias acerca de nuestro origen y de nuestra forma de hacer investigación, como sucedería al preguntarnos ¿qué ocurrió con el continente que los griegos clásicos llamaban *Atlántida*? ¿Existió dicho continente? O, ¿es otra leyenda más que se encuentra en los libros clásicos?

¿Es interminable el camino del saber? O quizás, ¿al conocer el todo no habrá necesidad de hacer ciencia, porque ya seríamos demagogos?

El proceso de integración y pluralidad cultural, es complejo y, por esta razón, se viene dando este fenómeno en *México* desde antes que llegarán los primeros españoles al *continente americano*. Pero, de alguna forma, este proceso se ha ido acelerando de forma notable en los últimos años, gracias en parte, a las nuevas realidades económicas que se han forjado entre los países desarrollados del comercio internacional con los países en vías de desarrollo. En el caso de *México*: con el *Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN o TLC)*, donde se estableció una zona de libre comercio entre los *Estados Unidos de América, Canadá y México*, que entró en vigor el 1 de enero de 1994, y, después,

con la admisión de México a la *Organización para la Cooperación Internacional y el Desarrollo (OCDE)* que se dio el 15 de mayo de 1994, ha forzado a las distintas industrias y a sus ciudadanos competir en un foro internacional. Parece ser que en la mayoría de los casos los favorecidos han sido las grandes empresas transnacionales, quienes sí han podido tomar ventaja de la situación, para acaparar un porcentaje mayor de los mercados y, de la misma manera, aumentar sus ganancias corporativas. En cuanto a las industrias nacionales, como las empresas de telecomunicación, los grandes almacenes de comercio de alimentos y productores de cerveza y licores y, de igual forma, las empresas mediáticas, sí se han aprovechado la situación para actualizarse con las nuevas tecnologías provenientes del extranjero y/o aliarse con los grandes capitales foráneos, permitiendo su modernización y la capacidad de competir en otros mercados. En cambio, la industria agropecuaria nacional ha sido adversamente afectada, por haber perdido la protección que antes gozaba en los mercados locales y nacionales y, que ahora, no teniendo los recursos o subsidios de gobierno para actualizarse, se ve incapaz de competir, ya sea en el cultivo y venta de algodón, café, cebada, garbanzo, frijol, maíz, jitomate, maíz, tabaco, sólo para mencionar algunos, o en la producción y venta de carnes, frutas y otros productos de la industria agrícola. Estos cambios económicos han acelerado la migración rural hacia las grandes urbes industriales, tanto para emigrar al extranjero o con el fin de encontrar trabajo en los centros industrializados del país, donde todavía se manufacturan productos durables y suntuosos, asimismo, donde hay empresas prestadores de servicios. También ha incrementado la contaminación ambiental del campo, permitiendo a las industrias y las grandes urbes, depositar sus desechos en estos lugares, así como la tala indiscriminada de los bosques.

La nueva realidad urbana es cada vez menos tolerable. Algunas de los síntomas son la sobrepoblación, la carencia de empleo, de servicio médico y de hospitalización, de vivienda, de seguridad, de infraestructura de transporte colectivo, de redes eléctricas, de agua potable y de cañerías de desagüe, como también la necesidad de deshacerse de los desechos acumulados por la sociedad y vivir en un ambiente libre de contaminantes. Estos son sólo algunas de las

múltiples asperezas cotidianas que tienen que enfrentar los ciudadanos de la actualidad. Esta situación también permite el libre intercambio de ideas, costumbres y tradiciones entre múltiples grupos étnicos. Esta colectivización forzosa crea una diversidad cultural inusitada. Pero al mismo tiempo, permite que las empresas mediáticas, creadoras de medios de información, fabricar una identidad cultural nacional a imagen y semejanza de los intereses empresariales que ellas representan. La concentración mediática en las manos de los grandes capitales, atenta contra los intereses mayoritarios de los ciudadanos de poderse informar y en su habilidad de expresarse libremente (*Véase a Varios: Petrich, Blanche (et. al), artículo: "La concentración mediática anula la crítica periodística", periódico: La Jornada, (martes 27 de octubre) 2009, p. 14).*

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

2. Los países históricamente sujetos a la esfera de los Estados Unidos de Norteamérica, tienden a desarrollar hegemonías culturales que se supeditan a las políticas culturales de aquel país vecino



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

2. Los países históricamente sujetos a la esfera de los Estados Unidos de Norteamérica, tienden a desarrollar hegemonías culturales que se supeditan a las políticas culturales de aquel país vecino

La atadura económica de *Latino América*, en lo patrimonial, respecto a otras economías foráneas, continúa tan vigente hoy como lo fue a comienzos de la Colonia. Llámase encadenamiento al sistema de mercados abiertos o mercados libres donde una sociedad se relaciona con otra por medio de la venta de bienes y servicios a cambio de capital o crédito. Dado que se requiere capital para hacer compras en el mercado libre, de no ser así, entonces un pueblo se ve obligado a pedir un crédito a una organización fiduciaria. Esta estructura prevalece a pesar de los años, ya que los mercados forman parte del aparato que acciona el mecanismo económico y, por consecuencia, existe una economía local que está enlazada con la nacional, y esta última con la economía global. Los únicos que parecen estar exentos de este sistema, son los pueblos nómadas que aún cazan y pescan y hacen trueque, sin tener que recurrir a las compraventas de insumos para subsistir.

Los pueblos que están sujetos a esta esfera de poder, se ven obligados a someterse a las políticas comerciales del mismo para rendir el máximo beneficio a los intereses íntegros del aparato económico. Siendo que la riqueza generada por el comercio abierto y libre es la pieza clave de la *estructura* y de la *superestructura capitalista*, se da por resultado que este sistema económico ejerce el privilegio de imponer su influencia sobre la cultura sometida, que tendrá un inminente cambio, ya sea particular o general, sobre su cultura.

El idioma es independiente de la superestructura, y no un instrumento de la producción económica, ya que sólo vocaliza, de forma escrita o hablada, las ideas

del pensamiento. Y no produce artefactos, sino palabras enunciadas o escritas que asisten en la comunicación e interacción entre individuos, permitiendo y facilitando la labor de producir productos o servicios para el beneficio íntegro de la economía.

La lengua es un fenómeno social, que por ende corresponde a todos los fenómenos sociales de una sociedad, tanto a la superestructura como a la base de la superestructura, interpretándose esta última como la producción de mercancías, bienes y servicios que son generados por la mano de obra, para la adquisición y comercialización de tales productos en los mercados locales, regionales o globales.

La lengua materna es lo más íntimo de un pueblo. Sólo cuando el pueblo desaparece, el lenguaje del mismo desaparecerá. Un pueblo sometido a la fuerza podrá adoptar otro idioma con el fin de integrarse a la comunidad o al sistema económico de quien lo somete. Pueda que sea esto por su voluntad o no, pero el hecho de tener que aprender otra lengua para integrarse y sobrevivir, no cambiará la lingüística básica de la suya, sino que tendrá como efecto máximo el convertirse en una variación del mismo; o sea que puede tener un efecto sobre la semiología del idioma.

La base de un idioma cambia con lentitud, por la misma necesidad de un pueblo de asociarse y comunicarse con efectividad. Así se integran nuevas palabras al vocabulario, cuando éstas no existen en el idioma nativo, para describir conceptos previamente no tratados. Cuando dos idiomas distintos se integran, como resultado de siglos de convivencia, siempre uno prevalece sobre el otro, y no la aparición de uno nuevo.

Karl Marx comenta acerca de la teoría de la *dialéctica materialista revolucionaria*: es lo que une a todos los aspectos de la vida social, incluyendo la del desarrollo de la cultura, sino también en la comprensión del perfeccionamiento de la democracia revolucionaria para llegar al comunismo marxista; de igual manera, advierte de los antagonismos sociales del proceso y de la desigualdad del

progreso alcanzado por la estructura económica capitalista, perteneciente a la clase dominante, que tiene un efecto contraproducente y acota los avances de la ampliación de la cultura pequeñoburguesa (*clase media*); ésto por estar sujeta a la superestructura de la filosofía ideológica y, al mismo tiempo, a de la estética del materialismo mecanicista burgués de carácter individualista, que enaltece el ánimo de los negocios y se burla de los seguidores de una estética clásica griega, tanto en la literatura, como en las artes plásticas y en la música (Cf., véase la *Introducción a los “Elementos fundamentales para la crítica de la economía política [borrador] 1857-1858”*, de Marx, Karl y Engels, Friedrich; editorial: el Instituto Marx-Engels-Lenin de Moscú, 1939-41; y también el libro de Varios: Lifshitz, Mijaíl, “La filosofía del arte de Karl Marx”, editorial: Era, 1981 (b), pp. 140-144).

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

***2.1 Agencias e instituciones hegemónicas [o Aparatos
Ideológicos de Estado]***

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

2.1 Agencias e instituciones hegemónicas [o Aparato Ideológicos de Estado]

Las entidades como la *Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE)*, la *Secretaría de Educación Pública (SEP)*, el *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA o CONACULTA)*, el *Salón de la Plástica Mexicana (1949)*, el *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*, el *Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)*, el *Instituto Nacional de Antropología (INHA)* y la *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)* son los organismos e instituciones que a partir de 1920 se dieron a la tarea de promover y difundir, tanto la cultura como el arte mexicano. Estas instituciones, de obligado carácter nacional, a veces se aliaban con entidades, organismos e instituciones extranjeras, principalmente norteamericanas, de intereses ajenos a los propios, con el fin de llevar la cultura y el arte a otros mercados del mundo.

Como ejemplo de dichos organismos e instituciones podemos mencionar a la misma *Embajada de los Estados Unidos, en México*; la *Agencia de Información (USIA)* y la *Agencia Internacional para el Desarrollo Económico (USAID)*; *The Congress of Cultural Freedom (CCF, fundada en 1950)* y, a partir del año 1967, conocido como *The International Association for Cultural Freedom (IACF)*; el *Museum of Modern Art (MOMA)*, la *Ford Foundation*, la *Standard Oil Company of New Jersey*, el *John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1925)*, la *Fundación Cubana Americana (FNCA)*, la *National Endowment for Democracy (NED)*, la *National Endowment for Arts (NEA)*, la *Organización de los Estados Americanos (OEA, 1948)*, y la *Pan American Union*, que se emplea para exposiciones organizadas por la OEA. Y el uso de instituciones monetarias como el *Banco Mundial*, el *Banco Interamericano de Desarrollo (BID)*, y el *Fondo Monetario Internacional (FMI)*.

A través de estas instituciones, el gobierno de los *Estados Unidos* empleaba todos los medios a su alcance para derrotar a sus rivales económicos y militares. Los capitanes de la industria norteamericana, así como sus propias agencias federales y los contactos que estos dos sectores habían cultivado en el extranjero, fueron algunos de los reclutas que obraron en contra de su *némesis* ideológico: el del *materialismo dialéctico e histórico*, permitiendo y promoviendo sólo su propia visión del mundo, y asegurándose de que la visión de la *pax* norteamericana fuera claramente reflejada en el arte y en la cultura financiada (Véase a los siguientes tres textos: Varios, Cockcroft, Eva (et. al), "Towards a People's Art: The Contemporary Mural Movement", 1977 (a) (t. I.); Goldman, Shifra M., artículo de la revista *Plural*, No. 85: "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", (octubre) 1978 (t. II.), pp. 33-44; Rodríguez, Antonio, revista de la UNAM, *Artes Plásticas*, volumen 30, no. 12: "Diez años de artes plásticas en México", (agosto) 1976 (t. III.), pp. 15-28).

En cuanto a la *Unión Soviética*, *China* y *Cuba*, empleaban sus embajadas para organizar encuentros de carácter sociocultural y deportivos con los distintos pueblos del mundo y de esta manera atraer simpatizantes a su causa. Cuando un individuo, sindicato, gremio, o gobierno se inclinaba por una economía o política de tipo *socialista marxista*, se le brindaba asistencia técnica y económica en los distintos campos que pudieran ser de mutuo interés a los respectivos participantes. El método consistía en invitar a los candidatos proclives, a una estancia indefinida en la *Unión Soviética*, en la *República Popular China*, o en *Cuba*. Pero si los respectivos servicios de inteligencia llegaban a la conclusión de que aquel gobierno, sindicato, gremio, o individuo sólo procuraba la amistad *marxista* para obtener un beneficio estrecho, superfluo, o individual, mas no por el bien común de promulgar la ideología de los trabajadores internacionales unidos en contra de la explotación capitalista, se efectuaba un proceso de distanciamiento, que finalmente consistía en abandonar el proyecto de dicho gobierno, sindicato, gremio o individuo de lealtad y origen cuestionable.

Un buen ejemplo de esto fue el caso del pintor *Diego Rivera*, quien fue invitado por primera vez a la *Unión Soviética* en el año 1927. El gobierno soviético empezó a cuestionar la sinceridad y, al mismo tiempo, la capacidad de *Diego Rivera* de comprender el modelo *marxista estalinista* que promulgaba la *URSS* en el mundo. Y tras una estancia de nueve meses en aquella federación, el gobierno estalinista le pidió al Pintor mexicano retirarse de su territorio. Y ya de nuevo en *México*, *Diego Rivera* se autoproclamó *marxista trotskista*. Brevemente, en el año 1929, fue director de la *Academia de San Carlos*, y debido a su falta de interés y de iniciativa por promulgar los ideales *marxistas estalinistas* en aquel recinto, se vio obligado en dejar esta institución. Cuando el supuesto heredero de la *Revolución Bolchevique*, *Liev Davídovich Bronstein* (que a partir de 1902 usa el seudónimo de *León Trotsky* o *León Trotski*) fue expulsado de *Noruega* a petición del gobierno de *Stalin*, en 1936, fueron *Diego Rivera* y su esposa *Frida Kahlo Calderón*, quienes solicitaron la anuencia del gobierno de *Lázaro Cárdenas*, para permitir a *León Trotsky* y, su segunda esposa *Natalia Ivanovna Sedova*, ingresar a *México* como refugiados políticos (enero de 1937). Años después, el Pintor tuvo muchos desacuerdos con *León Trotsky*, acerca de la *ideología marxista* y del *marxismo trotskista* (Véase a Renton: “*Trotsky*”, pp. 137-143, 2004). En entrevistas concedidas a la prensa, *León Trotsky* hacía referencia a que *Diego Rivera* realmente no entendía la *ideología marxista*, y mucho menos las complejas y finas distinciones entre *leninismo*, *estalinismo*, *maoísmo* y el *marxismo trotskista*. Estas discusiones fueron las causas por las que se dio un rompimiento irreconciliable entre estos dos hombres (Véase también a *Trotsky*: “*My Life*”, 1939).

En 1935, el mismo *Partido Comunista Mexicano (PCM)* se vio obligado a cancelar la membresía de *Diego Rivera* por no adecuarse a las difíciles demandas del partido y, además, por tener un buen número de contradicciones ideológicas con el mismo. Luego de su expulsión del partido, *Diego Rivera* intentó en numerosas ocasiones ser reinstituído, y por fin logra integrarse nuevamente a las filas del *PCM*, en el año de 1954. Un año después le sería diagnosticado cáncer y viajaría a la *Unión Soviética* para recibir tratamiento por su padecimiento. Durante 1956, realiza la pintura ***Procesión en Moscú durante el primero de Mayo***. Y en

1957 muere en la ciudad de *México*, a consecuencia de una embolia. Posteriormente, nos cuenta *Valentín Campa* en su libro *Mi Testimonio*, el Pintor mexicano se unió al *movimiento comunista* por cuestiones de conveniencia laboral y por ser la moda entre los intelectuales de la época, más que por convicción propia. *Diego Rivera* y su obra se aproximaban más al *nacionalismo social* que se dio en *México* a partir del gobierno de *Álvaro Obregón*, que al *socialismo marxista* producido en la *URSS* (20 de octubre, 1917), en la República Popular China (1924-1927), y años después en la isla de *Cuba* (1 de enero de 1959). Curiosamente, las muchas vicisitudes ideológicas que *Diego Rivera* sostuvo con el *PCM* y la *URSS*, también se ven reflejadas en la yuxtaposición de algunos elementos que integran muchas de sus obras, y más se amplía la diferencia al ser comparadas con las pinturas creadas en *Rusia*, durante el gobierno de *Joseph Stalin*, del género *realismo social* ruso.

Las instituciones gubernamentales de *México* tuvieron un desempeño menor en la promoción y difusión de la cultura y el arte, en comparación a la que se les permitió a algunos de sus destacados ciudadanos, íntimamente ligados al sistema del poder y a la cultura de la época, que funcionaron como mecenas, corredores de arte, y embajadores de la cultura. Ejemplo de ello fueron: el doctor *Alvar Carrillo Gil*, *Carlos Pellicer*, *Manuel Suárez y Suárez*, *Rufino Tamayo*, *José Vasconcelos*, y *Marius de Zayas*, por nombrar sólo algunos.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

2.1.1 Promotores y galeras

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

2.1.1 Promotores y galerías

Los promotores y creadores del arte mexicano que se contraponía a las corrientes artísticas del *materialismo dialéctico e histórico* (*Karl Marx y Friedrich Engels*) de México y del mundo, se vieron en la necesidad de crear sus propios santuarios. Lugares donde se podía promover un arte que exaltaba los valores del *materialismo mecánico* (*también conocido como el materialismo metafísico [mecanicista de Galileo Galilei, Francis Bacon, Thomas Hobbes, Pierre Gassendi, J. Locke, B. Espinoza; y mecánico de Ludwig Feuerbach]*) y del *consumismo*, que sólo podían proporcionar los grandes capitales generados por las industrias transnacionales. Para ello se emplearon como bandera los valores de los vanguardistas que provenían de *Europa y los Estados Unidos de América*.

Fue gracias a *Enrique Echeverría, Vlady, Héctor Xavier y Alberto Gironella*, artistas integrantes del grupo de *Los Independientes*, que se crea la *Galería Prisse*, que se inauguró en septiembre de 1952 y cerró sus puertas un año después. Tiene una vida corta, pero de suma importancia por ser la primera galería comercial de México que rompió con el esquema formal del *realismo social*. Para la mayoría de los creadores que pretendían promover su obra por medio de las casas de cultura y hospicios gubernamentales, pareció ser que primero debían adecuarse al criterio estético de la época, para lo cual era de suma importancia obedecer un enfoque de identidad, donde los temas tratados fueran de índole nacionalista, exaltando a la nación mexicana y la posición de lo mexicano ante el mundo, que los gobiernos en turno promovían. Sólo entonces, y al satisfacer estos requisitos y otros tantos arbitrariamente impuestos, podrían algunos creadores, no todos, así aspirar a trabajar los espacios proporcionados por el gobierno.

Esta situación abatió y exacerbó a muchos miembros de la comunidad creativa del país, quienes luchaban por imprimir una nueva dirección plástica que los condujera hacia las vanguardias provenientes de *Norteamérica* y *Europa*. La confrontación antagónica entre quienes abiertamente se oponían a estas tendencias y quienes pretendían imponer una estética que encapsula una visión estrecha de nación, no se hizo esperar. En ese entorno surge la *Galería Prisse*, cuyo principal mérito quizá haya sido el interesarse y promover las nuevas propuestas visuales que rompían con un esquema de arte de corte social, y que incluía vestigios del *materialismo dialéctico* e *histórico (estética marxista)*, cuyo destinatario era la gran masa popular (Véase a *Varios: Lifshitz: Op. cit., 1981 (b)*).

Las nuevas tendencias aspiraban a la intelectualidad, pues fingían ser de genio avanzado, cuando en realidad eran de una tendencia simplista en cuanto a su presentación, uso, o entendimiento de técnicas, y de poco valor erudito en términos de lo académico. El justificante de estas nuevas trayectorias de la plástica donde se destaca la importancia de lo cosmopolita y el estar al día, es que fue hecha para la élite poseedora supuestamente, de una estética refinada, y no para el vulgo de poca preparación escolar, que desafortunadamente no acaba de entender las previas tendencias y mucho menos el nuevo gusto de los refinados. También vale decir que este género fue producido por intelectuales y para los intelectuales, dando así al traste con lo que debería ser la promoción de una auténtica cultura nacional.

Para fortuna de aquellas generaciones, deslumbradas por estas nuevas corrientes, surgieron otras galerías del mismo corte: La *Galería Proteo*, creación de los artistas *Víctor Trapote* y *Alberto Gironella* (que funcionó de 1954 a 1963); la *Galería Juan Martín* (1961); la *Galería de Antonio Souza*; el Museo de Arte Moderno (1964), cuya directora fue *Carmen Barreda*; la *Galería de Arte Mexicano* (1935), dirigida por *Inés Amor*; la *Galería de Arte Contemporáneo*, cuya directora fue *Dolores Álvarez Bravo*; la *Galería Mer Kurp*, de la señora *Merl de Kuper*, la *Galería Misrachi*, de la familia *Misrachi*; el *Salón de la Plástica Mexicana* (1949), y finalmente la *Embajada de los EEUU*, en *México*, que se dio a la tarea de

promover ante el mundo la visión de una nueva *antiestética* mexicana carente del vestigio indeleble que caracterizó a los artistas nacidos antes de 1920, y su medio fue el financiamiento y patrocinio de los artistas *mexicanos*, pero con un particular interés hacia aquellos que habían nacido después de 1920. Para ello se propuso elaborar un esquema donde estos contemporáneos de la plástica fueran la vanguardia de una corriente plástica ya establecida y valorada por coleccionistas de *EEUU* y *Latinoamérica*. Ello facilitó la difusión de éstos y sus obras, tanto en *México* como en el extranjero, y amenguando las usuales dificultades que tienen los autores al obtener financiamiento para exhibir, o la falta de espacios profesionales para llevar al mercado sus obras; en cambio, para los colegas nacidos antes de 1920, hubo muchos obstáculos casi imposibles de superar, impuestos por una nueva realidad global que muchos de ellos no conocían. Esta acción perversa, de favorecer a unos sobre otros, tuvo el deseado efecto de acentuar las diferencias generacionales e ideológicas entre los creadores.

Por su parte, dentro de los *Estados Unidos*, el *Banco Mundial*, el *Fondo Monetario*, y el *Banco Interamericano de Desarrollo*, pusieron sus sedes de *Washington, DC*, a la disposición de algunos artistas mexicanos empeñados en producir imágenes que se contraponían, obviamente, a la *estética marxista* (Véase a los siguientes dos textos de Traba: “*La zona del silencio*”, 1975 (t. I.) y “*Arte of Latin America (1900-1980)*”, 1984 (t. II.)).

El director de la *Galería de la Unión Panamericana*, José Gómez Sicre, de origen cubano-norteamericano, abrió las puertas de la galería a los jóvenes creadores latinoamericanos para que pudieran promover sus obras. Esta galería, vale aclararlo, forma parte de la *Secretaría General de la Organización de Estados Americanos* (Traba: *Op. cit.*, 1984, pp. 83-85). En 1954, José Gómez Sicre invita a José Luis Cuevas a exponer su obra en este recinto de *Washington, DC*, en los *EEUU*; y a partir de esta gira, el esteta *mexicano* se convierte en un vocífero oponente del movimiento estético y artístico de carácter humanista, que curiosamente, José Gómez Sicre lo consideró ser un movimiento que fortalecía el posicionamiento comunista en las artes. Inclusive, José Gómez Sicre, llegó a

pedirle al director del *Museo de Arte Moderno de México*, el señor *Fernando Gamboa*, de [...] “no permitir la presentación en sus salas de la obra del italiano *Renato Guttuso*”, quien fue galardonado con el “Premio Lenin de la Paz”. El señor *Fernando Gamboa*, accedió a la solicitud hecha por los *EEUU* y, asimismo, negándole al esteta *italiano* el derecho de exponer su obra en el *Museo de Arte Moderno de México* (Cf., *Jiménez y Quinteros, Sarah; artículo del periódico Excélsior: “Gómez Sicre dirige, desde EU, la política cultural del Museo de Arte Moderno de México”, (17 de junio) 1973, p. 39*). Irónicamente, en marzo de 1976, *José Luis Cuevas* expondría su obra bajo el título de “Infierno Terrenal” en el mismo museo donde quiso exponer la suya *Renato Guttuso*, y, nuevamente, lo haría en el año de 1979 bajo el lema “El regreso del hijo prodigo”; en ambas ocasiones el señor *Cuevas* no tuvo impedimento alguno de poder hacerlo a su antojo. También vale mencionar, que el creador *mexicano* libremente expresó su antagonismo por el *realismo social*, de igual forma, exponiendo sus múltiples interpretaciones de la vida cultural, así como un sinfín de ataques a los eventos sociales de México, la mayoría de estos puntos de vista fueron ventilados en la revista “Tele-Guía” (Cf., *Esquivel Romero, Renato; tesis para obtener el título de Lic. en Filosofía y Letras, “La formación social del gusto en la pintura contemporánea de México en la década de los setentas”, UNAM, 1981, pp.131-132; cit. Exposición de José Luis Cuevas, intitulado: “Su Infierno Terrenal”, Museo de Arte Moderno, Marzo-Abril/1976, catálogo ed. INBA*). Por su parte, *Thomas Mercer*, director del *Museo Guggenheim* de Nueva York, de igual forma ofrece becas completas y su museo para la difusión de los nacientes productores hispanoamericanos nacidos después de 1920. E incluso la compañía *Standard Oil Company*, organizó exposiciones dentro y fuera de los *Estados Unidos*, con objeto de que las obras de aquellos autores que claramente impugnan de forma enérgica las imágenes fundamentadas en la estética comunista propuesta por *Karl Marx* (Véase a *Varios: Bretón, “Towards a Free Revolutionary Art”, (otoño) 1938*), tuvieran un valor internacional en los mercados del arte. Las exposiciones más notables del año 1956 fueron: *The Gulf & Caribbean Art Exhibition*, en la ciudad de *Houston, Texas*, y en la ciudad de *Caracas, Venezuela*, bajo el nombre de *Salón*

del Centro de Profesionales del Este. Ambas exposiciones fueron directamente financiadas por la compañía *Browhand Root, Inc.*, de *Houston, Texas, EEUU*, íntimamente ligada a los grandes intereses petroleros de aquel país vecino. La compañía *ESSO*, subsidiaria de *Standard Oil Company*, patrocinó la exposición y concurso del *Salón de Artistas Jóvenes*, en la ciudad de México, en febrero de 1965 (*Traba: Op. cit.*, p. 85). El *Salón ESSO* de México, instalado en el *Palacio de Bellas Artes*, favoreció las obras plásticas de tendencias abstractas, pero con particular interés por las obras de autores de carácter geométrico y cinético.

Para finales de los años 60, bajo la cuidadosa tutela del presidente *Gustavo Díaz Ordaz*, tanto la *Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE)*, como la *Secretaría de Educación Pública (SEP)*; el *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA o CONACULTA)*, cuyo director era *José Luíz Martínez*, y su asistente *Jorge Hernández Campos*, jefe del Departamento de Artes Plásticas, ya veían el valor incalculable de promover los nuevos valores anticomunistas. También se debe señalar que el señor *Jorge Hernández Campos*, tenía una amplia relación con la compañía *Cigarrera Nacional, Sociedad Anónima de México (CIGARSA)* (*Véase los documentos no. 179, (17 de marzo) 1972 (a); no. 180, (2 de junio) 1972 (b); no. 181 (7 de julio) 1972 (c); no. 182 (29 de agosto) 1972 (d)*). Inclusive bajo su mandato en el *INBA*, se organizaron varias exposiciones con el propósito de promover las nuevas tendencias pictóricas que contradecían los valores expuestos por los creadores de la “Escuela Mexicana de Pintura”. Tanto la exposición que se llamó *Confrontación 66* y, luego en diciembre de 1967 a enero de 1968, con la exposición intitulada *Salón Solar*, la *INBA* optó por separar a los estetas en dos bandos: por ejemplo, *Gunter Gerzo, Vicente Rojo, Kazuya Zakai, Miguel Felguerez, Ignacio Salzar y Victor Morales*, nacidos después de 1920, quienes tenían una clara preferencia por la estética abstracta, mientras el segundo grupo, lo conformaban todos aquellos que nacieron antes de la fecha corte o quienes insistían seguir produciendo obra figurativa que expresaba una inquietud por lo sociopolítico, como fue el caso de *José de Jesús [David] Alfaro Siqueiros, Arnold Belkin, Francisco Corazas, Francisco Icaza*, sólo por nombrar a algunos.

Con motivo de la *Expo 67*, en *Montreal, Canadá*, se organizó un proceso de selección que tenía el amplio apoyo del gobierno mexicano, no sin antes contar con la valiosa colaboración de la nueva directora de la *Galería Proteo*, *Josefina Montes de Oca*, que años después también dirigiría el *Salón de la Plástica Mexicana*, y de *Dolores Álvarez Bravo*, directora de la *Galería de Arte Contemporáneo*; entre ambas realizaron el cerco (*palomeo*) de quienes sí irían a representar “la nueva cara del arte mexicano” ante el mundo. La selección tentativa de candidatos se basó en todos aquellos autores creativos que participaron en el concurso de arte convocado por la directora *Inés Amor*, de la *Galería de Arte Mexicano* (*Véase a del Conde: “Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)”*, 1979).

Ante la cultura oficial de la época de preferir a los creadores de una abstracción lírica informal, los insatisfechos creadores del *Salón Solar*, deciden formar su propia agrupación libre de lo que ellos percibían como la constante intervención del Estado *mexicano*. Con este propósito nace el *Salón Independiente*; su función social es de corte individualista e apolítico, que enfatiza la diversidad de género tanto de los estetas enrolados como en sus nuevas propuestas visuales, su patrocinio y financiamiento es privado e internacional, y se les prohíbe a todo miembro formar parte de otras agrupaciones u organizaciones que son ajenos al suyo (*por ejemplo, el Salón de la Plástica Mexicana*). Nace este gremio el 15 de Octubre de 1968, con la *primera exposición* de sus cuarenta y seis artistas en la *Casa de la Cultura Isidro Fabela*. La *segunda exposición* se dio en el *Museo de Ciencias y Artes de la UNAM* el 16 de Octubre de 1969. Y a diferencia de la anterior exposición sólo participaron veinte y nueve artistas y once invitados, anticipando la eventual desunión de la conjunto el 10 de junio de 1971, por la incompatibilidad que había entre sus miembros, como también las múltiples contradicciones estéticas e ideológicas de las obras. La *tercera y última exposición* se realizó, nuevamente, en el *Museo de Ciencias y Artes de la UNAM* en el año de 1970. Los integrantes más notables de esta agrupación fueron: *G. Aceves Navarro, L. Carrillo, J. L. Cuevas, A. Cohen, F. Ehrenberg, H. Escobedo, M. Felguerez, F. García Ponce, Gunter Gerzo, A. Gironella, Hersúa, V. Rojo, I.*

Salazar, Sebastián, R. Tamayo, Vlady, R. Von Guten y Kazuya Sakai (Cf., véase a Esquivel Romero: Op. cit., 1981, pp. 70-83).

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

2.2 Los creadores enrolados



Título: *"La escuela neoyorquina"* Autor: Kevin Patrick Kenney López
Técnica: Esmalte vítreo sobre tabla metálica. Dimensiones: 36x24x0.05

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

2.2 Los creadores enrolados

Se dice que debajo del sol y la luna, no hay nada nuevo. A pesar de ésto, cada grupo generacional ha querido cambiar todo aquello que lo precede, para caminar en espacios reestructurados, con el afán de ejercer protocolos y hábitos diferentes a los anteriores. El gran problema consiste, para dichos grupos generacionales en, que lo hacen mediante el derrumbamiento de antiguas tradiciones, sitios y costumbres, logrando así, paradójicamente, que “lo nuevo” tienda a convertirse en algo tan arcaico como lo anterior.

Durante la época de la *Guerra Fría*, un grupo de insurrectos creadores compuesto por *Enrique Echeverría, Vlady, Héctor Xavier, Alberto Gironella y Josep Bartoli*, que se identificaban como *Los Independientes*, se manifestó abiertamente en contra de los ideales de la *plástica mexicana*, y estos mismos se sometieron a la tutela de los grandes capitales, por el bienestar que tales recursos proporcionaban al medio artístico internacional, planteando que los creadores mexicanos se habían sumergido en el proceso de la producción plástica internacional de la época, para producir facsímiles de éstas en *México*. La fascinación por la tecnología del período condujo a muchos a proponer un género alternativo, usando medios innovadores como el esténcil, la fotografía, la cinematografía y el video.

Así, el *pop art*, el *body art*, el *happening's*, las instalaciones de video, las instalaciones de luz en *Estados Unidos*, y el arte europeo, injertado al *Chicago Art Institute (De Stijl, Bauhaus, el arte povera, el accionismo holandés, el teatro absurdo y minimalista del grupo FLUXUS)*, fueron los iconos evolutivos del día, que la mayoría de autores mexicanos aspiraban a reproducir para sus propias audiencias latinoamericanas (*Véase a Debrouse: “La era de la discrepancia: Arte y Cultura Visual en México (1968-1997)”*, 2006).

Entre los géneros contemporáneos del *post arte*, el más punzante para los ideales de la *plástica mexicana* fue el *pop art*. Este movimiento se centró en glorificar los medios masivos de comunicación y las exóticas campañas de comercialización de productos, servicios y conceptos, para fomentar el consumo, donde la imagen se somete al criterio publicitario no para la venta de algo, sino para promover el fenómeno del consumo.

Los artistas más reconocidos del *pop art* fueron *Roy Lichtenstein* y *Andy Warhol*, quienes evitaron criticar el consumismo y a las sociedades desarrolladas que se adjudicaban el poder de producir desde armamento bélico hasta productos durables y suntuosos, así como producir excesivas cantidades de comestibles que no correspondían a su necesidad de consumo; esta exuberancia de producción, por parte de las industrias agrícolas e industriales, sirvió como prueba rotunda del éxito obtenido por el *capitalismo*, sobre aquellas naciones del *materialismo dialéctico e histórico*, en particular durante el periodo posterior a la *Segunda Guerra Mundial*. En esa época, la atención se enfocaba en cuán ineficientes eran dichas naciones en brindar las más básicas comodidades a sus ciudadanos, destacando el no abastecer de agua potable a sus poblaciones, y el no producir la cantidad adecuada de alimentos, así como la incapacidad para brindar una infraestructura de redes eléctricas, de telecomunicación y de transportes, que se adecuaban a las necesidades de los ciudadanos del siglo XX.

Andy Warhol, por ejemplo, utilizó de la figura de *Mao Tse Tung* para transformar la connotación icono simbólica de cada imagen, en un mensaje icónico literal; es decir, que el icono se transforma en imagen y esta última sirve como instrumento de la semiótica publicitaria para promover algo, con el fin de que produzca dinero, mas no que sea tomado como el icono heroico, altruista, de la *República Popular China*, comunista.

En el caso de *México*, el artista *Alberto Gironella* repite el experimento y adopta el punto de vista de que “El medio es el mensaje”. Nos relata *Octavio Paz*, “la pintura de *Gironella* no cuenta ni relata. Es una descarga de imágenes que provoca en el espectador otra descarga”. Estando en *México*, el artista manifestó

su deseo de ser visto como un pintor ibero moderno, y en *España* se definía como el rebelde pintor mexicano. Donde él se encontraba, quedó establecido que sí fue un creador de extracción extranjerizada, que reflejó la ambivalencia de quienes pretenden pertenecer a distintos mundos, acabando por nunca pertenecer a ninguno de los dos. Todos los estilos emprendidos durante su carrera, señalan falta de madurez y oficio. Lo que distingue a este creador, como a otros compañeros suyos, es el interés por estar al tanto del mundo glamoroso del momento, alejados de los problemas mundanos de las masas del país y del resto del mundo en vías de desarrollo; por no ser de gala, porque si lo fuera la actitud hubiera sido totalmente opuesta a lo que se observó.

Durante 1952 y 1953, en la ciudad de México, *Lilia Carrillo, Pedro Coronel, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Roger von Gunten, Vicente Rojo y Vlady*, tuvieron la buena fortuna de que su obra fuera exhibida y comprada en la *Galería Prisse*, de la *Zona Rosa*. Para ello, este grupo epígono contó con la ayuda del danés *Palle Seiersen* y el suizo *Roger von Gunten*, quienes misteriosamente les consiguieron financiamiento, pretendiendo desviar la atención y los elogios otorgados al arte que estaba al servicio del pueblo, y también, perversamente, trataron de suplir el lema de *David Alfaro Siqueiros* por uno de carácter antiestético que refleja la mediocridad irracional, donde no hay más ruta que la propia, la de los intereses del individuo sobre los de la sociedad.

Por su parte, en el plantel *San Carlos*, de la *Escuela Nacional de Artes Plásticas*, *Enrique Echeverría* encabeza el grupo de *Los Independientes*, a la vez que dirige la *Galería Prisse*, durante el tiempo que se mantuvo abierta al público. Su insaciable ambición por el triunfo repentino y las múltiples limitaciones que enfrentaba su obra en el mercado mexicano, lo motivó a dejar México por la ciudad de *Nueva York*. Una vez ahí, la *Guggenheim Memorial Foundation* le otorgó una beca por un año, periodo durante el cual produce una serie de pinturas que explora el *expresionismo abstracto*, pero que tiene poca aceptación en el público. A su regreso a México la obra queda dañada, pero para fortuna del autor,

el envío fue asegurado y es indemnizando por la pérdida. Años después, obtuvo un puesto académico en la *Universidad de Norte Dame*, en *Estados Unidos*. Durante este tiempo su paleta adquiere tonos azulados y claros, frecuentemente vistos en ese hemisferio y poco vistos en *México*. Como pintor y dibujante, la obra de *Enrique Echeverría* abarca un buen número de estilos, entre ellos el *constructivismo*, el *expresionismo*, el *surrealismo*, la *figuración*, el *expresionismo abstracto* y el *minimalismo* (*Véase a del Conde: Op. cit., 1979*).

Otro movimiento que plenamente se opuso al *realismo social* fue el *expresionismo abstracto*, por ser un movimiento que trata de capturar las emociones y sensaciones a través de la cromática, la textura y la refracción del pigmento. En él, tanto los temas como las imágenes eran de origen *obscurantista*, “tachista” (*término usado en 1944 por el crítico Michel Seuphor para describir la obra gestual de Michaux*); mientras los títulos de las obras sutilmente “sugerían” los temas a la audiencia. Por consecuencia, el público terminaba proyectando lo que cada individuo quería ver en el objeto observado, fenómeno conocido como *expresionismo abstracto*, donde incluso los críticos de arte jugaron importante papel al redirigir la temática y reinterpretar lo que el autor quiso expresar con la obra (*algo muy parecido a lo que aconteció durante la administración del presidente Vicente Fox con su vocero presidencial*).

El *expresionismo abstracto* fue un movimiento plástico ampliamente aceptado por las instituciones norteamericanas y europeas, por la ausencia y rechazo de los pensamientos críticos hacia la *superestructura económica capitalista*. Pocos son los artistas mexicanos que persiguieron este movimiento, principalmente por la apatía que el público mexicano demostró frente a él. Pero entre quienes sí optaron por este estilo y lograron destacar, figuran *Manuel Felguérez*, *Fernando García Ponce*, *Alberto Gironella* y *Vicente Rojo*.

La obra monumental del creador abstracto *Manuel Felguérez*, se encuentra alojada en su natal ciudad de *Zacatecas, México*, en el *Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*, donde se muestran cien obras abstractas del autor y de otros ciento diez creadores nacionales e internacionales, entre los que destacan *Lilia*

Carrillo, el jalisciense *Gabriel Macotella*, y el zacatecano *Francisco de Santiago Silva*.

Ahora, para todo el que tenga inquietud por conocer la obra de *Manuel Felguérez*, pero que no pueda ir a la capital zacatecana, el creador octogenario ha puesto a la vista de todos una escultura y una fuente que él tituló “La Nueva Puerta 1808, del *Centro Histórico*”, que conceptúa lo que él llama la nueva entrada al *Centro Histórico* de la *ciudad de México*. Es una escultura abstracta, en vía pública, que se ubica al lado de una fuente hermana que mide veinte metros de diámetro, localizada en el cruce de las avenidas *Paseo de la Reforma*, *Bucareli* y *Juárez*.

En 1947, este creador plástico comenzó su carrera en la *Academia de San Carlos*, donde concluye que no es para él, y en 1949 decide regresar a *Paris*, para estudiar con el escultor *Osip Sadkiney*. De vuelta en *México*, en el año 1951, consigue trabajo como ayudante del escultor mexicano *Francisco Zuñiga*, y comienza a tomar cursos de arte en *La Esmeralda*. Posteriormente obtiene una beca por parte del gobierno francés, para estudiar en *Francia*, en la *Academia Colarossi* por dos años (1954 y 1955).

Durante los 60 y 70, realizó esculturas en relieves y escenografía para el teatro y cine de *Alejandro Jodorosky*. En los años 70 impartió, en la *Academia de San Carlos*, la clase: *Composición de la Escultura del Cuadro*, donde utiliza la ordenadora para hacer la composición de sus cuadros y para crear bocetos.

Los dos proyectos más importantes son *El Espacio Múltiple* (1973) y *Maquina Estética* (1975). Ese mismo año obtiene la beca *Guggenheim*, que le permite estudiar en la *Universidad de Harvard*.

Otro creador del mismo género fue *Fernando García Ponce* (1933-1987). Originario de *Mérida, Yucatán*, se graduó de la *Escuela Nacional de Arquitectura*, de la *UNAM*, en el año de 1956. Se interesó por la *pintura abstracta*, en particular por la corriente plástica llamada *Matérica catalana*, del pintor español exilado en

México, *Enrique Climent*, con quien estudió pintura. En 1965 gana el primer premio del *Salón ESSO*, efectuado en el *Museo de Arte Moderno* cuando *Fernando Gamboa* era su director, pero al ser galardonado se cuestionó la legitimidad del proceso de selección, por el hecho de que su hermano *Juan García Ponce*, un reconocido escritor de la época, formó parte del jurado que otorgó el premio. No obstante, a diez años de su muerte, el *Museo José Luis Cuevas* exhibe veintiún obras que son las más representativas de su producción creativa, que más allá de la rigidez conceptual manifestada, por presentar una realidad personal dentro de un espacio arquitectónico que tiene relación con el color y la forma, parece ser otro intento fallido por aproximarse al *expresionismo abstracto* de la *escuela neoyorquina*.

Entre este grupo de creadores abstractos, quien obtuvo notoriedad internacional por decorar la cubierta de la primera edición del libro *Cien Años de Soledad*, fue *Vicente Rojo* (o, sí se quiere, fue el escritor colombiano *Gabriel García Márquez*, quien tuvo la fortuna de que en su obra magistral colaborará un pintor español, nacionalizado mexicano, llamado *Vicente Rojo*). Nos narra el pintor, llegado a México a los diez y siete años, huyendo de la dictadura franquista de *España*, que su amor por la música y la literatura son las bases fundamentales para su inspiración creativa, y que en cierta medida se ven reflejadas en sus obras. Nos asegura que él pertenece al grupo de artistas que dieron apertura a un nuevo modo de hacer arte y no de uno que rompió con el pasado.

El crítico de arte *Jorge García Murillo*, describe al pintor de la siguiente manera [...] “*Vicente Rojo* fue en el exilio español un joven simpatizante de la (segunda) República, que era ser identificado como un comunista, entonces, él es rojo y zurdo, de izquierda e izquierda...uno de los grandes artistas vivos de la plástica mexicana.” Sin duda, lo anterior es un juego de palabras, ya que a este creador le gusta el capital, y aquí no hago referencia al libro de *Karl Marx*, sino a *l'argent*, como se dice en francés.

Tanto *Vicente Rojo*, como *Vlady* (ruso nacionalizado mexicano) tienen en común que sus padres fueron simpatizantes de la izquierda extremista: la

Revolución Bolchevique Rusa, en el caso de los padres de *Vlady*, y la *Segunda República Española*, en el de los padres de *Vicente Rojo*. Pero en lo que concierne con la de sus padres; en el mejor de los casos, eran más bien cosméticos y con toda la intención de lucrar con los sentimientos romántico-populares característicos de la mocedad, en la época de quienes, de una u otra forma, se inclinaban hacia los distintos arrebatos que se dieron en *Latinoamérica*, como la *Revolución Cubana*.

Estos dos artistas fueron “tan comunistas”, como lo fue el ex presidente de México, *Luis Echeverría*, pues en 1975, se dio a conocer en el diario norteamericano *The Washington Post*, que el congreso norteamericano había señalado a la agencia norteamericana CIA, por haber hecho varios pagos al ex presidente mexicano, desde que era secretario de Gobernación, - asegura el ex agente de la CIA, *Philip Agee* en su libro, cf., “Inside the company: CIA Diary”, 1986, pp. 522-523, 539-540, 570-571, 611 -, identificándolo sólo como un agente extranjero (*Litempo-14*) al servicio de varios presidentes norteamericanos, durante la *Guerra Fría* (Cf., véase a *Varios: Church, Frank (Chairman) (et. al)*, “Final Report of The Select Committee to study government operations with respect to intelligence activities”, *United States Senate, Washington, DC, (abril) 1976 (t. I.)* y *Varios: Doyle, Kate (et. al)*, revista: *Proceso*, no. 1384, artículo: “La 'diplomacia tranquila' de Estados Unidos: Archivos abiertos”, (23 de abril) 1976 (t. II.). Incluso hubo mucha especulación por los múltiples hostigamientos que se dieron entre las superpotencias, en su duradera lucha por la sobrevivencia geopolítica. Entonces no es nada sorprendente que un presidente, que se hacía pasar como simpatizante de la izquierda, quisiera acercarse al presidente chileno *Salvador Allende*. ¿Con qué fines? Según el ex presidente, se vio obligado a abrir las puertas de México a los simpatizantes y familiares del presidente *Allende* como un intento por proteger a sus amigos sudamericanos.

Algunos creadores plásticos, como *Vlady* y *Vicente Rojo*, aprovecharon su imagen “izquierdista” sólo para entrar al espectáculo de la cultura; con toda la malquerencia de presentar su obra como parte de la contracultura

latinoamericana, y con la intención de lucrar con la nueva izquierda de este continente, tratando obviamente de no crear problema alguno a sus mandamases con sus supuestas propuestas iconoclastas.

Aún no se entiende cómo un grupo de jóvenes desconocidos en las artes visuales logró proyectar, en forma tan vertiginosa, las trayectorias artísticas de sus integrantes, como fue el caso de *José Luis Cuevas*, *Vicente Rojo*, *Vlady*, y el resto del grupo conocido como *Los Independientes*. Quizá sólo pudiera explicarse de la misma forma en que lo hace cualquier telenovela de medio día, es decir, de forma milagrosa, porque de igual forma aparecieron repentinamente las obras de estos autores en las mejores galerías y casas de subasta del mundo occidental; lo cual confirma que la actual política cultural permite criticar a muchos, menos a aquellos que son sacros ante los ojos de quienes promulgan lo que supuestamente fue el movimiento vanguardista de *México*, mejor conocido como *La Ruptura*.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

2.2.1 Situación actual

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN
LA GUERRA IDEOLÓGICA

2.2.1 Situación actual

Las existentes condiciones en que se encuentran las Bellas Artes, ameritan un escrutinio de lo que es y lo que no es arte. Por eso, el escritor norteamericano, historiador, filósofo, académico y crítico de arte, *Donald Kuspit* reclasificó muchas obras como *post arte*, ya que según su criterio, éstas no reúnen los elementos básicos de la estética (*armonía, balance, composición*), pero sí de la antiestética.

En su libro *End of Art*, narra que la mayoría de los objetos y de las acciones presentadas a distintas audiencias simulan tener un significado recóndito y sublime, pero que no tienen más designio que ser desecho comercial, y que el *post arte*, está muy sujeto a la moda del momento; el engaño consiste en argumentar de forma bizantina que lo presentado es ingenio, cuando simplemente pretende serlo. Cuestiona si los creadores y sus producciones (*del periodo siguiente al post moderno o pos vanguardia*), son o no son artistas, y si lo que éstos producen es o no arte. Y dado que el arte está muerto, porque ya perdió su impacto estético, por tanto ya no hay artistas, sino productores del *post arte*. El término *post arte*, fue utilizado por primera ocasión por el *post artista* norteamericano *Allan Kaprow*, como un intento por definir una nueva categoría visual que se empeñaba en destacar lo banal por encima de lo agnóstico, lo escatológico sobre lo sagrado, y que la artimaña es de mayor importancia que la creatividad, con una marcada preferencia por ofuscar en vez de educar, y de valerse de la hipérbole de lo ideal en vez del uso de la razón filosófica, así como intentar la promoción de falacias en vez de la búsqueda por la representación hermenéutica de las verdades contundentes. El *post arte* resulta así producto de la reproducción mecánica donde prevalece la crisis continua por la mimesis y donde se niega la sensualidad y lo emocional, o se hace un intento por desnaturalizarlos.

Durante el periodo histórico que se dio inmediatamente después de la generación de la *ruptura mexicana* y del *neo mexicanismo*, hay un sinfín de grupos e individuos que se sumaron a la mimesis creativa, es decir, a representar lo hecho en otros lugares y tener el honor de ser el primero o de los primeros en traerlo y hacerlo en *México*, denominados por algunos historiadores del *arte mexicano* como *pos vanguardistas*. Pero vale destacar que sí hubo sinceros intentos por crear obras innovadoras e inéditas en nuestro país. El grupo *Tepito Arte Acá*, a diferencia del *Grupo Pentágono*, *Grupo Suma* y el *No Grupo*, asimiló las nuevas tendencias que venían del extranjero y las revaloró, con el propósito de crear algo distinto fuera en concordancia con los acontecimientos cotidianos y culturales de *México*. Es decir, se empleaban las nuevas tendencias venidas del extranjero para producir algo distinto y propio de la región, logrando que lo regional prevalezca sobre lo importado. Todos estos grupos tuvieron su lugar y su momento, que fue muy breve y con poca penetración en los círculos culturales. Esto contrasta con el éxito obtenido por la “Escuela de la Plástica Mexicana” y la forma en que ésta sí obtuvo trascendencia en los ámbitos regionales e internacionales.

El grupo *Tepito Arte Acá*, de *Daniel Manrique*, se enfocó en las culturas populares de *México* que tienen sus orígenes en las culturas prehispánicas, y cómo éstas se han ido transformando en otras al integrarse con las culturas de la península ibérica, transnacionales y posmodernas, todo esto visto y analizado a través del prisma del *Barrio Bravo de Tepito*.

El fenómeno producido por el boxeo y la lucha libre, ambos provenientes del extranjero, toma otro tono al ejecutarse en este *barrio bravo* o al ser vistas por televisión. El clamor por estos deportes tuvo su cenit durante los años 50 y por consecuencia surgió un sinfín de atletas renombrados, entre los más reconocidos están la *Tonina Jackson*, *Raúl “ratón” Macias*, *Pipino Cuevas*, *Blue Demon* y el *Santo*, por nombrar algunos.

El *pop art*, del grupo *Tepito Arte Acá*, exploró el fanatismo de los *tepiteños* por el deporte, además de otras peculiaridades dadas en la cultura del *barrio*

bravo a partir de los años 60, entre ellas el muralismo de *David Alfaro Siqueiros*. Este grupo logró evolucionar y actualmente sigue explorando, además de las artes visuales, otras modalidades de la cultura mexicana como el teatro, la música y la danza.

El *Taller de Arte e Ideología*, impartido por el profesor *Alberto Híjar Serrano* en la *Escuela Nacional de Artes Plásticas* a partir de 1974, se dedicó al estudio de la estética de *Lois Althusser* y *Michele Foucault*. La preocupación del estudio, fue promulgar la cultura nacional a través de la conciencia histórica de los pueblos *hispanoamericanos*; los instrumentos para lograr este objetivo, fue el uso de la filosofía, las ciencias de la comunicación, las artes plásticas, la historia, como también los eventos culturales para acreditar a las clases populares como legítimas defensoras de la auténtica *sociedad mexicana* y, de esta manera, contrarrestar la creciente influencia de la cultura hegemónica globalizada que se filtraba a *México* a través de los diversos vínculos con los *EEUU*.

En cuanto al *Taller de la Investigación Plástica*, de *Juan Manuel Campos* (*Dr. Julio César Shara*, de la *ENAP*), *José Luis Soto* y *Elizar Soto*, tuvo como propósito investigar los orígenes del *muralismo mexicano* a partir de sus raíces prehispánicas. En la búsqueda por profundizar en torno a este tema, se realizaron proyectos conjuntos con diversos grupos indígenas, particularmente con los artesanos *huicholes* de las provincias de *Nayarit*, *Hidalgo* y *Michoacán*, empleando un método pedagógico para la enseñanza de conocimientos técnicos correspondientes a las artes de la vanguardia, obteniendo a cambio, en forma de trueque, los conocimientos milenarios de los cultivadores de esas tierras - dando como resultado el que las comunidades se involucraran en la creación de su propia propuesta teatral, escultural y muralística. Esta colaboración entre colonos e investigadores analíticos fue tan exitosa que incluso se utilizó el teatro, el mural y la escultura para ser expuestos a la puerta de los palacios municipales, como forma de ventilar agravios no resueltos por las autoridades locales (*Debroise: Op. cit., p. 232, 2006*).

Para el conjunto llamado *No Grupo*, formado por *Melquíades Herrera*, *Maris Bustamante*, *Rubén Valencia*, *Alfredo Núñez*, también exploró las manifestaciones culturales de su momento. Este grupo seleccionó los “Environments” (*literalmente: contornos para irrumpir, según Varios: Arnason, “History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography”, p. 472, 1986 (a)*), el “Performance” (*id. vid.; el teatro absurdo e commedia dell’arte*), y el “Happening” (*id. vid.; un acontecimiento no planeado, efectuado en cualquier lugar y hora, sin público, teniendo por objetivo el acercamiento a la vida misma*); el “Performance” fue efectuado por primera vez en la *Galería Reuben*, en 1959, bajo el título de *18 Happenings in 6 parts*, por el *post artista Allan Kaprow*, de procedencia *neoyorquina*.

La aportación cultural del *No Grupo*, fue arremeter contra toda tendencia ajena a la suya, en particular contra los movimientos anteriores, como fue el caso de la *Escuela de la Plástica Mexicana*, el grupo *Los Interioristas* (*posteriormente conocido como el grupo “La Nueva Presencia”*), el *Grupo Praxis*, de *Nicaragua* (*se basa en los filósofos yugoslavos de los años 60, quienes se autonombraron “Grupo Praxis”; véase a los siguiente dos textos: Varios; Petrovic (et. al), “Praxis, revolución y socialismo” pp. 86 y 88, 1983 (t. I.) y Marcovic: “La philosophie marxiste en Yougoslavie – le groupe Praxis”, pp. 35-36, 1975 (t. II.)*), el *Grupo Proyecta*, de la *República Dominicana*, el *Grupo Pánico* (1963) que fue un colectivo formado por el cineasta chileno *Alejandro Jodorowsky*, y en contra de la burocracia oficial del día. También exploró la apropiación de objetos habituales para convertirlos en *post arte* y en imágenes de objetos *anti-arte*, exhibidos en lugares públicos con la intención de reasignarles una nueva connotación contraria a la que previamente le fue asignada por la sociedad. La idea propuesta sería que “casi todo puede ser arte, mientras la mayoría pueda ejecutar las funciones del artista” (*Varios: Arnason, op. cit., p. 427*).

El *Grupo Proceso Pentágono*, mejor conocido simplemente como *Grupo Pentágono*, fue inicialmente dirigido por *Felipe Ehrenberg*, quien tuvo la finura y la imaginación de hacer una serie de presentaciones al estilo del *Grupo Fluxus*; no

se puede entender por completo cuál fue el móvil del grupo mexicano al tratar de reproducir el planteamiento del *Grupo Fluxus*, dado que no existía comunicación, y mucho menos una vinculación entre los miembros de estas dos agrupaciones. Lo que sí se sabe es que la palabra *Fluxus* significa evacuación de heces o desecho humano, en lituano. Y se inició con el *post artista* norteamericano-lituano *George Maciunas*, quien trabajó por establecer una revista cultural que promoviera la cultura y la lengua lituana entre los inmigrantes que residían dentro de las grandes zonas metropolitanas de los *Estados Unidos de Norteamérica* (Véase a *Kellin: "FLUXUS", 1995*).

Eventualmente, dicho grupo se transformó en una comunidad de creadores que experimentaban con objetos que simulaban ser juguetes para una divagación absurda (Véase a *Claes Oldenburg; cf., Varios: Arnason (et. al), op. cit., p. 427; 1986 (a)*); éstos se fabricaban y se vendían a quien se interesara en comprarlos, o se vendían bajo licencia para ser reproducidos por otros miembros afiliados a la franquicia de objetos, acciones y cartas insensatas del *Grupo Fluxus*, logrando crecer el número de bohemios de diversas nacionalidades (*Joseph Beuys de Alemania, Nam June Paik, de Corea del Sur, y Yoko Ono, de Japón*), que querían afiliarse a este movimiento analítico experimental bajo el hospicio de la agrupación *Fluxus*. El hilo conductor que unía la cacofonía de sonidos, objetos burdos y acciones ilógicas, fue el uso del teatro callejero para involucrar al público en esta nueva experimentación de lo irracional para ridiculizar temas políticos, religiosos y culturales del momento. La aportación del *Grupo Pentágono* fue representar todo aquello que ya fue hecho y visto en otros lugares del mundo cultural internacional, y traerlo a *México* para hacerlo por primera vez en *Latinoamérica*, sin dar mención o crédito al *Grupo Fluxus*. La propuesta del *Grupo Pentágono* fue el manifestar su inconformidad de no ser estadounidenses, de no tener la tarjeta verde de residente permanente del país vecino, y por estar excluidos del sistema del consumo.

A medida que pasaron los años, a México fueron llegando revistas, filmes, programas de televisión y libros que abordaban el tema; así fue evidente lo que esta liga se proponía hacer la mimesis creativa.

El Grupo Suma fue creación de *Helen Escobedo*, entonces directora del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA, 1975), de la Universidad Nacional Autónoma de México, que escogió al periodista *Ricardo Rocha* para seleccionar e integrar a los posibles candidatos al taller de muralismo que serían inscritos en la *Décima Bienal de Jóvenes de París*. Los autores más destacados de este conjunto fueron *Santiago Rebolledo*, *Oliverio Hinojosa* y *Gabriel Macotella*. Este grupo, abiertamente dirimió la importancia y el valor que tuvo el *muralismo mexicano* dentro de las *artes plásticas* de México y del mundo; también cuestionó el porqué se permitió que el erario financiará muchos de estos proyectos, y de la misma manera objetó que el gobierno y el pueblo estuvieran de acuerdo en permitir que estas obras fueran exhibidas en lugares públicos. El grupo elogió las virtudes del *expresionismo abstracto* y señaló que este era el camino a seguir, en vez del *surrealismo* y del *muralismo mexicano*; pero, sin explicación alguna, de pronto viró de rumbo para integrar figuras habituales de la calle en sus labores efímeras. Incluso comienzan a usar las bardas de los lotes vacíos de la ciudad para presentar su iconografía de carácter *expresionista*, ya sea para colocar lonas previamente preparadas o para pintar directamente sobre ellas. En 1998, el *Ex Tensa Arte Actual*, montó una retrospectiva del trabajo del clan para revalorar sus aportaciones. El objeto consistía en manipular la imagen y los medios, pero sin brindar alguna innovación.

Dentro de la historia de las artes visuales en México, surgieron grupos colectivos menos reconocidos, como *Infrarrealistas* (*Mario Santiago Papasquiano*, *Bruno Montané* y *Carla Rippey*, 1973), *Tetraedro*, *Peyote* y *La Compañía*, *Março*, *Nopal Press* (*Eloy Tarciso*, *Francisco X. Siqueiros* y *Mario Rangel Faz*, 1990), con éstos últimos se da por terminado el movimiento de los grupos del *materialismo mecánico* con un enfoque por la reproducción mecánica, donde prevaleció la crisis continua por la mimesis y la tendencia por desnaturalizar todo aquello que fuera

ajeno a lo que no se consideró como propio de estos grupos. Muchos de ellos aparentando ser de la izquierda de *José Revueltas*, que se generó antes del movimiento de 1968, pero más bien arraigados y enfocados a la caza del aplauso, el reconocimiento y el triunfo, en vez de apostar por un cambio social basado en la *justicia humanista* o en la *dialéctica materialista* (Véase a *Debroise: Op. cit., 2006*).

Recientemente, el 17 de septiembre del 2008 en la ciudad de *México*, se reunieron muchos sobrevivientes de los grupos de la *pos vanguardia*, esto sucedió cuando el *Gobierno del Distrito Federal*, promovió el proyecto para crear el grabado más grande del mundo, que sería donado a las urbes bicentenarias y que sería realizado y exhibido en la *Plaza de la Constitución*, el 27 de septiembre de 2008. Tal suceso fue organizado por el *Centro Cultural Estación Indianilla*, que supuestamente pagó cinco mil pesos a cada artista y tres mil pesos a cada escritor invitado por su aportación creativa (Cf., *Varios: Mac Masters, La Jornada: 18 de septiembre del 2008*). Este acontecimiento fue similar al dado con anterioridad, el 6 de enero de 2008, cuando se elaboró la rosca de Reyes más grande del mundo, pero a diferencia de este suceso, aquí se propuso hacer un estampado monumental para romper el *Record Guinness*. Para ello, primero se entintaron las placas, y con un camión se colocaron un bajo alfombra de plástico y una tela de impresión; enseguida se utilizó una aplanadora a manera de tórculo. Y como resultado se obtuvo “el grabado más grande del mundo”, que se llamó *El Grabado Bicentenario en la ciudad de México*, que se integró con 137,000 mil piezas de *unisel*, con una inversión aproximada de 3 millones pesos mexicanos, y midiendo más de mil metros de longitud. Participaron más de 200 personas, desde creadores visuales, músicos, escritores, cineastas, académicos y estudiantes. Lo más notable de este *Happening*, fue quienes no asistieron, pues destacó la ausencia de *Gabriel Orozco, Francisco Toledo, Elena Poniatowska, José Luis Cuevas, Carlos Fuentes y Alejandro Jodorowsky*, entre otros; ésto fue notado y comentado ampliamente por los medios masivos de la comunicación. Entre los asistentes más señalados estuvieron *Fernando González Gortázar, Gabriel Macotella, Hersúa, Santiago Rebolledo, Manuel Marín, Eloy Tarciso, Yanni Pecanins, Emilio Payán, Arturo Guerrero, Francisco Lara, Phil Kelley* y el poeta

Alberto Blanco (Véase a El Universal de México, “Grabado más grande del mundo para donarlo a urbes bicentenarios”, 17 de septiembre del 2008).

En la actualidad, existe una gran diversidad en cuanto a producción creativa y sus productores. El autor *Javier Marín*, quien pretende usar la reproducción fiel del cuerpo humano, e inclusive adoptando muchas de técnicas usadas por el escultor francés *Auguste Rodin*, para luego colocar la obra en situaciones tan inverosímiles donde el contorno humano se convierte en una masa amorfa que sugiere la monstruosidad en vez de lo bello.

Gabriel Orozco emplea una metodología de su propia cosecha para crear un análisis visual de lo cotidiano; el mundo observado es desconstruido para ser re-ensamblado de forma tal que lo mundano se convierte en algo extraordinario. El autor parte de una pelota negra de plastilina, para luego crear una instalación construida con objetos de uso diario. Posteriormente realiza ilustraciones esquemáticas de la instalación, utilizando pinturas que reflejan el contorno isométrico de la instalación, y concluye en un pabellón donde está una maqueta del objeto imaginado, al lado de la cual se encuentra el diseño escultórico monumental que afecta el entorno urbano; primero como pieza de la *antiestética*, y luego definiendo de antemano el flujo del transeúnte dentro del espacio que ocupa la pieza de diseño arquitectónica-escultórico, donde ésta misma sirve como umbral, para concluir la instalación. Las obras de este autor mexicano se encuentran representadas en “[...] las colecciones permanentes de los museos de *Arte Moderno, Guggenheim y Metropolitano de Nueva York, de Arte Contemporáneo de Kanazawa, el Centro Georges Pompidou de Paris, la Tate Gallery de Londres y la Fundación Deste de Grecia, entre otros*” (Cf., *Hernández, Edgar Alejandro, artículo: “Un Mexicano Internacional”, periódico Reforma, sección: Cultura, (Jueves 22 de agosto) 2002, p. 4C*).

Rafael Cauduro tuvo la fortuna, al igual que *Luis Nishizawa Flores, Leopoldo Flores y Ismael Ramos*, de producir murales para la *Suprema Corte de Justicia de la Nación*, que fueron inaugurados el 2 de agosto del 2008. Los cuatro pintores realizaron sus murales sobre bastidores holandeses, hechos de acero

inoxidable, que permitirán a los restauradores de futuras generaciones desmontarlas de los muros de la *Suprema Corte*, para ser atendidos y/o transportados a otras instalaciones.

El proyecto colectivo realizado por *Ismael Ramos Huitrón*, *Luis Nishizawa Flores* y *Leopoldo Flores*, se llama “La búsqueda de la justicia”, donde cada autor dio su propia interpretación pictórica e histórica de lo que ha sido la justicia en México. En uno de los cuatro cubos de escaleras de la *Suprema Corte de Justicia de la Nación*, ubicado en la esquina que forman las calles *Venustiano Carranza* y *Erasmus Castellanos*, la obra de *Ismael Ramos* nos habla de un México ausente de superhombres, dirigentes y caciques. Nos muestra una serie de ciudadanos de nuestro tiempo, como niños, personas indigentes, ancianos, artesanos, trabajadores, e inclusive un ladrón. Estas imágenes se combinan con figuras de otras épocas, como son los grandes imperios de *Áridoamérica* y *Mesoamérica*, *la Conquista de México*, *la Colonia*, durante y después de la *Guerra de la Independencia*, *la Guerra de la Intervención Francesa*, *la Guerra de Reforma* y *la Revolución Mexicana*. Esta narración muralista tiende a la tradición didáctica por develar la identidad nacional, usando la visión colectiva que depura lo que es real y aquello que resulta ser mito. Muy parecido a la forma que uno llega, capa por capa, al corazón de una cebolla. Esta visión integral de una justicia histórica y espiritual, se materializó cuando fraguó la fresca capa de calcita con el pigmento, formando cristales calcinados en la tierna piel del mural, pero éstas tienden a desvanecerse al mirar por el umbral de la sede del *tribunal supremo* hacia el exterior. Esta última escena nos delata la injusticia que millones siguen padeciendo a diario en nuestro país.

En cuanto a la obra de *Rafael Cauduro*, que ahora se muestra en una de las escalinatas del edificio, oscila entre el hiperrealismo y lo fantástico con un toque de lo inverosímil. La primera parte de la composición lleva por nombre *Siete Crímenes Mayores: La Tortura, La Violación, El Secuestro, El Asesinato, La Represión, La Prisión, y Procesos Viciados*. Éstas se complementan y yuxtaponen con las obras pictóricas de *José Clemente Orozco (1950)*, *Luis Nishizawa Flores*,

Leopoldo Flores y Ismael Ramos. Estos tres últimos comparten los restantes tres cubos de escaleras de la suprema corte de justicia. Mientras que en el mezanine y en el atrio, se encuentran los murales de *José Clemente Orozco*, cuya temática se basa en los abusos de la justicia, donde ésta se representa como un rufián, embriagado por los crímenes cometidos en contra de la humanidad. También se representa a la gente que aguarda en forma ansiosa la llegada de una equidad verdadera. Los murales de *Rafael Cauduro* ocupan 286 metros cuadrados y son en total ocho murales jerarquizados en dos categorías, que son los vivos y los muertos. Dentro de la estructura de la muestra, también existen tres sub categorías. Primeramente, la historia de los crímenes cometidos en contra de la sociedad, que se encuentran en la parte superior de la composición y se titulan *La Tortura, La Violación, El Secuestro y Asesinato*. Las obras con los títulos *La Represión, La Prisión, y Procesos Viciados*, ubicadas en la parte intermedia del inmueble, exploran las virtudes, así como los vicios e ineficiencias del *sistema judicial*; la última etapa, o segunda parte, dependiendo de la jerarquía usada, está en la sección subterránea del recinto y se denomina *Tzompantli*, consta de 200 calaveras hechas a base de resina y fibra de vidrio, que representan el reclamo y la esperanza de las víctimas por una auténtica ecuanimidad ecuménica, así como la advertencia a todos los enemigos de la justicia de que eventualmente se darán a conocer todos los crímenes, por más encubiertos que estén.

Luis Nishizawa Flores es reconocido a nivel mundial como uno de los *paisajistas mexicanos* más importantes de nuestra era, pero también es reconocido por su habilidad como retratista, dibujante, escultor y muralista. Su obra es muy diversa y abarca más de 50 años de trayectoria como creador visual. Comienza con propuestas derivadas de la *Escuela Mexicana de la Pintura*, principalmente de la temática empleada por los muralistas de la primera y segunda generación, donde experimenta con el *abstraccionismo absoluto*, para luego cambiar de rumbo y emprender el camino de la figuración de carácter iconográfico y poético que se aleja por completo de la figuración de corte fotográfico, tratando de crear un proceso creativo libre de barreras. El oficio de pintor lo aprendió de los maestros *José Chávez Morado, Julio Castellanos, Alfredo Zalce, Benjamín Coria,*

entre otros, quienes impartían clases en la *Academia de San Carlos*, cuando él llegó por primera vez a esa Academia en el año de 1942. El autor atribuye su entendimiento de la sensibilidad estética, al estudio de las culturas milenarias de *México y Japón*, lo que le permitió desarrollar su propio estilo creativo. Recientemente ha realizado murales para la *Secretaría de Educación Pública (SEP)*, y su obra está en el mismo edificio que los murales de *José Chávez Morado, Roberto Montenegro y Diego Rivera*; el mural para la SEP se titula *La Imagen del Hombre*, y tiene por tópico los festejos por el *Centenario de la Revolución Mexicana* y el *Bicentenario por la Independencia* y que se festejan en el año 2010. También es uno de los participantes en los murales hechos para la *Suprema Corte de Justicia de la Nación*. Sus asistentes para el colectivo titulado “La Búsqueda de la Justicia”, son el profesor *Alfredo Nieto*, de la *Escuela Nacional de Artes Plásticas*, *Miguel Ángel Suárez, Homero Santa María y Clara Torres*.

El maestro *Nishizawa* dividió en tres etapas los murales de la SCJN; la primera está en la sección inferior derecha del cubo de la escalera de la *Corte*, donde pintó un guerrero águila y un guerrero tigre, para indicar la justicia impartida por los antiguos mexicanos. En la parte intermedia se encuentran once cuadrúpedos cuajos, que simbolizan a los miembros que integran la *Suprema Corte de Justicia de la Nación*. Y en la fase final, en la parte superior de la escalinata, se encuentra una variedad de personajes de la *Historia de México*, con el propósito de simbolizar la justicia universal que guía a todos los hombres.

Leopoldo Flores Váldez contribuyó con cuatro composiciones, llamadas *La Justicia: Supremo Poder*, que forman parte del colectivo *La Búsqueda de la Justicia*, que se encuentra en la SCJN. Fue alumno del maestro *David Alfaro Siqueiros* y se distinguió desde muy temprana edad por su gran oficio como pintor. Autor del *Cosmovitral Jardín Botánico*, en la ciudad de *Toluca*, inaugurado el 5 de julio de 1980 y compuesto de 71 módulos vitrales que en conjunto miden 3 mil metros cuadrados. En cuanto a los murales que ahora se exhiben en la *Suprema Corte de Justicia de la Nación*, explica el pintor:

[...] son los intereses de otros países los que nos involucran en sus problemas, como es el caso, por ejemplo, de la violencia que se ve en México. Esta violencia es consecuencia de ciertas situaciones y movimientos que se generan en otros países y que vienen a repercutir en el nuestro. (Varios: Paul, La Jornada, 16 de julio del 2008).

La obra presentada en el *tribunal supremo de la nación*, refleja los movimientos sociales de México, como *La Guerra por la Independencia*, *La Guerra por la Reforma*, *El Destierro del Segundo Imperio Francés de México*, *La Revolución Mexicana* y *La Guerra Cristera*, y cómo éstas han surgido de la necesidad de un pueblo por la prolongada búsqueda de una justicia duradera. La historia no se divide, porque es continua, pero el espacio físico de la escalinata sí lo hace en tres pisos. Las figuras emblemáticas de los *Conspiradores de Querétaro* en su lucha por *La Independencia*, *Josefa Ortiz de Domínguez* e *Ignacio Pérez*; los curas *Miguel Hidalgo* y *Morelos*; ambos grupos representan la época de *La Independencia* y de *La Abolición de la Esclavitud*.

La imagen de *Benito Juárez* aparece observando el fusilamiento de *Maximiliano*, *Miramón* y *Mejía*, estas formas representan la limpieza de la justicia. Y dado el inconveniente físico que representa la escalinata, estas imágenes se encuentran en la primera parte de la composición.

En el segundo nivel se encuentran los 16 principales protagonistas de *La Revolución Mexicana* y de *La Independencia de México*. Estas figuras vienen cabalgando, mientras *Emiliano Zapata* y su caballo *Centaurio* destacan por estar pintados en rojo. En la etapa final de la composición se encuentra un grupo de hombres y mujeres que velan por una justicia muerta. El autor combina los elementos espirituales del tiempo, con los del movimiento *físico-cinético* y de la *dialéctica materialista e histórica* de la estética para expresar, de forma óptica, la temática por medio de la cromática y la figuración, creando una visión única de los eventos históricos, pero siempre tomando en cuenta la majestuosidad del

inmueble. El estilo empleado por *Leopoldo Flores Váldes* en esta sede, se puede clasificar como parte del *expresionismo mexicano*.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y
GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

***2.3 El proceso de despolitización y enajenación de un arte
mexicano que extravió su mensaje descolonizador***

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

2.3 El proceso de despolitización y enajenación de un arte mexicano que extravió su mensaje descolonizador

Este fenómeno obedece a un proceso político que está entrañablemente ligado a los múltiples colapsos económicos registrados durante el largo transcurso de la historia crediticia de México. A medida que el país se ha ido endeudando con distintos organismos internacionales y entidades bancarias transnacionales, tanto el gobierno como el pueblo de México, han visto reducido su espacio de maniobra para protestar en contra de los términos dictados por los intereses extranjeros, y éstos, obviamente, no se adecuan a los intereses nacionales.

La política neoliberal seguida por el *gobierno mexicano*, de privatizar las ganancias y socializar las pérdidas, ha provocado la creciente dependencia nacional respecto a las economías desarrolladas de *Estados Unidos, China, Japón y la zona Europea*, para mantener la economía estable y capitalizada.

Los beneficios otorgados por un sistema de libre comercio global, con enfoque social, fueron pocos y de mínima duración. Los presidentes mexicanos *Carlos Salinas de Gortari, Ernesto Zedillo, Vicente Fox Quesada y Felipe Calderón*, apostaron por un acercamiento diplomático y comercial con un mundo de economía globalizada, con el fin de promover un crecimiento continuo de la economía mexicana. A inicios de 2007, dicha política fue perdiendo lustre rápidamente al iniciarse la crisis bancaria e hipotecaria de la administración *Bush*. Ello ocurrió por la desregulación de las instituciones bancarias y de la *Bolsa de Valores de los Estados Unidos*, lo que permitió el lucro excesivo por parte de algunos capitalistas, donde sólo el más fuerte sobrevive, y luego colectivizar las pérdidas catastróficas usando el erario para tratar de atenuar el inminente colapso

financiero de aquel país. Rápidamente la crisis norteamericana arrastró a las economías mundiales llevándolas a una profunda desaceleración.

La ausencia de una política exterior digna en nuestro país, permite a la *Casa Blanca*, o más bien al *Departamento de Estado de los Estados Unidos*, dictaminar el rumbo que va tomar *México*. Ello gracias a los tropiezos políticos de nuestro gobierno, que ahora está obligado a consultar con el *gobierno de Washington* y sus aliados, en violación a las leyes concernientes al no intervencionismo en asuntos internos de una nación y la libre autodeterminación de los pueblos, esto se da mediante asesoramientos que siempre se vinculan con las elecciones internas, los tratados de comercio y la seguridad nacional.

Ejemplos de lo anterior abundan, pero entre los más destacables tenemos, durante el sexenio de *Luis Echeverría Álvarez*, que en 1975 *México* votó, junto con los *países No Alineados*, que el Sionismo **SÍ** era racismo. El planteamiento del *gobierno mexicano* fue que ningún pueblo tiene derecho a excluir económicamente o discriminar y sojuzgar a otro, basándose en credo, filiación étnica, o preferencia de idioma, para desterrarlos del Estado soberano. Como consecuencia de esta acción, *México* fue boicoteado por la comunidad judía mundial, e inclusive por otros grupos y países. Años después, el *gobierno de los Estados Unidos*, durante las administraciones de *Gerald Ford*, *James Carter*, *Ronald Reagan*, *George Herbert Bush* y *William Clinton*, obligó sucesivamente a los presidentes *José López Portillo*, *Miguel de la Madrid*, *Carlos Salinas de Gortari* y *Ernesto Zedillo*, a rectificar su posición ante la comunidad internacional, y, por consecuencia, el gobierno mexicano dio múltiples disculpas ante la comunidad internacional y retractarse de aquel voto aprobado el 10 de noviembre del año 1975, solicitando cambiar su voto de **SÍ** a **NO** en la resolución 3379, para que de esta forma quedara asentado en el archivo de la *Asamblea General de la ONU*. Así se acordó y fue aprobado en el año 1991.

Años después se daría otro ejemplo. En 2002, *México* tuvo ocasión de oponerse a una iniciativa, no popular, propuesta por *Collin Powell*, secretario de *Estado de los Estados Unidos*. El secretario *Powell* propuso la creación de una

coalición encabezada por los *EEUU* y la *Gran Bretaña*, para invadir *Irak* y deponer al presidente *Saddam Hussein* y su *Partido Bath*.

Ahora sabemos que el entonces embajador de *México* ante la *Organización de las Naciones Unidas (ONU)*, *Adolfo Aguilar Zínser*, quien al igual que los embajadores de *Chile*, *Venezuela* y otros países claves que se oponían a dicha iniciativa abiertamente injerencista, no lo pudieron hacer porque el *gobierno de George Walker Bush*, sabiendo de antemano que no contaba con los votos suficientes para ganar, decidió mejor zanjar la iniciativa.

Eventualmente, el presidente *Bush* decidió de forma unilateral invadir *Irak* en marzo del *2003*, sin la autorización del *Consejo de Seguridad de la ONU*, argumentando que dicha acción se basaba en la autodefensa de los *Estados Unidos* y en defender a la comunidad internacional de la amenaza de la proliferación nuclear.

Para *México*, su voto en contra de la propuesta de *Powell* fue desastroso, ya que el presidente *Vicente Fox* se distanció de su propio embajador, que fue destituido y remplazado el *1º* de enero de *2004* por *Luis Alfonso de Alba*. Durante su sexenio, *Vicente Fox* hizo grandes esfuerzos por tratar de satisfacer los caprichos del gobierno de *George Walker Bush*, muestra de ello se dio con el vergonzoso incidente del “comes y te vas”, ocurrido en la *Cumbre de las Américas*, celebrada en la ciudad de *Monterrey*, donde el presidente de *México* pidió a su homólogo cubano *Fidel Castro Ruz*, en una conversación telefónica en marzo del *2002*, que él y la delegación cubana se tenían que ir de *México* antes de la llegada del comité oficial de *George Walker Bush* a la famosa cumbre. Este punto histórico marcó otro intento fallido por parte del *gobierno mexicano* para mejorar sus relaciones con su símil norteamericano, a costa del deterioro de la cordial amistad que se venía dando con los distintos gobiernos latinoamericanos.

A pesar de los esfuerzos del mandatario mexicano por mejorar las relaciones entre ambos países, *México* sí sufrió una serie de boicots de productos mexicanos en los puertos del país vecino y padeció múltiples deportaciones de

trabajadores indocumentados. Entre otras cosas, *Estados Unidos* le pidió al *gobierno mexicano* privatizar el petróleo y negociar con él a fin de obtener créditos bancarios y facilitar un acuerdo tendiente a regular la situación migratoria de los indocumentados mexicanos en los *Estados Unidos*. Esto fue ampliamente divulgado por la prensa norteamericana y fue atribuido a varios funcionarios, incluido el presidente de la *Reserva Federal de los Estados Unidos*, *Alan Greenspan*, de suyo apóstol de *Adam Smith* y firme creyente de una utopía lograda a través del capital.

Basados en los hechos actuales, no sorprende ver que muchos miembros de la comunidad artística, también tienen una expectativa bastante limitada en cuanto a su quehacer plástico, así como el gobierno mismo tiene la de gobernar. La rebelión no dada y el llamado a la conformidad, son los mensajes repetitivos que son revelados por la supuesta contracultura oficial, que llega a nuestras fronteras a través de los países del norte o por la vía de *Europa*. Cualquier forma creativa que no ha sido aprobada por los zares del consumismo es sospechosa y vigilada, por su potencial de alterar las buenas costumbres consumistas que ya fueron adquiridas por la población. Tampoco sorprende que quienes aspiran a triunfar en el campo de las bellas artes, deban limitar su posición, pues no se puede ir en contra flujo de un sistema económico previamente establecido; por lo tanto, la mayoría proclama estar satisfecha por vivir en una democracia (*cleptokakistocracia*, según *Alfredo Jalife-Rahme*) que aparentemente les permite amplia laxitud para expresar sus puntos de vista. Por eso no se ven protestas en contra de la *Guerra en Irak*, *Afganistán*, *Medio Oriente* y otros conflictos, pues estos temas los confrontarían directamente con los intereses de quienes lucran con los funestos actos de la guerra. Así, pues, resulta más fácil ignorar esta polémica y, digamos, más seguro rebelarse contra la inequidad creada cuando no se es ciudadano de un país desarrollado, por cuanto al derecho a ser residente permanente en países económicamente fuertes y por estar excluidos de un sistema impersonal basado en la compra de artículos suntuosos.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

3. La producción plástica como elemento para la acción social



Título: “El Cientificismo”

Autor: Kevin Patrick Kenney López

Técnica: Tinta de café sobre celulosa. Dimensiones: 60x90x0.01

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

3. La producción plástica como elemento para la acción social

Toda sociedad requiere, para promover ideales, creencias y sueños recíprocos, que sus ciudadanos participen de forma conjunta y activa, con objeto de brindar condiciones que se aproximen a una utopía en la cual la mayoría esté satisfecha con el lugar que cada uno ocupa dentro de lo que se define como entidad soberana. La historia de la humanidad es larga y tortuosa, sabiendo que se inicia con un grupo de cazadores nómadas que perseguían un fin conjunto para alimentarse. Tal colaboración primitiva evolucionó hasta llegar a conformarse en clan, con el claro objetivo de crear comunas para el cultivo de la tierra y la domesticación de las bestias.

A consecuencia de las profusas transformaciones que llevaron al bando a convertirse posteriormente en una comunidad, de la cual nace la idea de la sociedad de carácter agrícola que luego se convertiría en una de tipo feudal. Posteriormente dicha sociedad adopta un carácter monárquico, para después transformarse en una de carácter imperial, luego republicano, y llegando finalmente a sistemas tan complejos como es el concepto de una sociedad democrática plural, cuyos integrantes constituyen una amplia diversidad por cuanto a sus orígenes económicos, políticos, culturales, raciales y religiosos.

El destino final de dicha evolución dependerá del rumbo que decida tomar la humanidad y, por consecuencia, surgirán otros sistemas políticos con la esperanza de mejorar la fórmula anterior.

La especie humana está condenada a la búsqueda de la felicidad. Ésto, en sí, requiere de una voluntad de cambio que permita afinar las instancias que ofrecen bienestar social, o suspender las corporaciones que integran el Estado,



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.

con el triste resultado de sedimentar en la anarquía y la eventual extinción de cualquier adelanto social.

Toda sociedad tiene logros y fracasos. Este concepto de vivir en una comunidad, con la mira puesta en el avance común, evoluciona y crece con o sin la participación ciudadana, pero también es sabido que quienes deciden no participar o no resolver los problemas generales que aquejan a la comunidad, contribuyen al estancamiento del progreso económico y social de la misma, que finalmente acaba por convertirse en una sociedad atrofiada, incapaz de gobernarse, porque el peor enemigo que puede enfrentar una civilización es la inacción a causa del escepticismo, la indiferencia y el descuido por no resolver una problemática en forma colectiva.

Cualquiera que sea la afiliación religiosa, filosófica, política o social de un Estado, es un hecho que las imágenes y el sonido desempeñan una función imperativa para perpetuar el poder que rige la autoridad sobre los ciudadanos o súbditos. Ellas se utilizan para mostrar la jerarquía del mando, o para crear una presencia omnipresente que sugiera la proyección de jurisdicción, aun en aquellas esferas que estén fuera de su alcance. Las imágenes en la sociedad contemporánea se utilizan, por ejemplo, para la producción de información oficial de carácter partidista, así como también pueden tener una connotación comercial cuando se usan en la promoción mercantil. En ocasiones, la propaganda y la publicidad son atenuadas a niveles tan sutiles, que es muy difícil percibir la distinción entre ambas. Cuando se combinan las dos con un propósito específico, como por ejemplo aquellas que son incorporadas a las bellas artes, a los deportes, al periodismo o a la educación con fines tácitamente altruistas, las sensaciones producidas por el mensaje denotado tienden a inculcar en la audiencia receptora una impresión y una subsiguiente respuesta basada en las emociones, en vez de la razón cognitiva. El resultado se aproxima más al objetivo deseado por parte del emisor del mensaje, que a la intención particular de cada individuo que integra el público. Resulta, en la mayoría de los casos, que la multitud puede ser sutilmente

engañada por no tener el tiempo y la información adecuada para interpretar a ciencia cierta el mensaje proyectado.

A este respecto, los proyectos de recuperación de espacios en zonas urbanas son asistidos por el arte urbano, el muralismo y la arquitectura urbana, entre otros tantos. Las artes plásticas para la acción social, han tenido resultados mixtos en cuanto a su habilidad para sensibilizar al público en ciertos temas sociales. Como no se sabe si realmente se puede lograr, se apuesta a un plazo de larga duración para la realización de éstas. La divulgación de los proyectos urbanos se realizan generalmente en espacios reducidos y son puestos a la vista de quienes transitan por la zona. Suele ocurrir que estas buenas intenciones cuentan con presupuestos muy reducidos, por sólo contar con el apoyo de la ciudadanía local y del gobierno de la región. Tradicionalmente se hacen por una sola ocasión, pues no se anticipa el costo referente al mantenimiento de las mismas, por lo cual terminan en el abandono.

Recientemente, en la ciudad de *México* ha habido una creciente inquietud por parte de la *Subsecretaría de Participación Ciudadana y Prevención del Delito*, de la *Secretaría de Seguridad Pública del DF*, y los dueños de la empresa mexicana *Televisa*, por la proliferación del *grafiti* en toda la zona metropolitana. Con la propuesta de sensibilizar tanto a la juventud del *Distrito Federal* como a la *Mexiquense*, del daño hecho a la propiedad ajena a consecuencia de este supuesto vandalismo, se promovió una competencia para encontrar a “los mejores creadores del *grafiti*”. El Estadio Azteca fue cercado para que los jóvenes competidores pudieran realizar su oficio sobre las bardas perimetrales previamente cubiertas con pintura de cal, dando por resultado la decoración de las bardas alrededor del estadio. Se exaltó que el *grafiti* sí es arte y se le brindó a 300 jóvenes, de los 650 participantes, un espacio público para dar a conocer su obra y difundir la obra de los ganadores en dicho certamen, mediante los canales de *Televisa*, para proclamarlos como “los nuevos valores creativos de *México*”. El objetivo es lograr que el concurso sea recurrente y consecutivo, dependiendo de si hay o no presupuesto para continuarlo en lo futuro. Por el momento, se han dado

ya dos ediciones del concurso “*Grafiti en tu Estadio Azteca*” (2008 y 2009), y esperemos más competencias por venir.

También toca recordar que en la explanada de acceso al estadio, hay una pieza de arte urbano, de *Alexander Calder*, que fue donada por el autor con motivo de la decimanovena olimpiada que se realizó en la ciudad de *México*, en Octubre de 1968. Esta pieza ha sido repintada en varias ocasiones desde su colocación, pero parece que la pieza ha sido cubierta por más capas de pintura de aerosol de los *pos artistas del grafiti*, que por la que deberían proporcionar los supuestos encargados del mantenimiento de ésta y otras piezas artísticas colocadas en lo que se conoce como *La Ruta de la Amistad*. Dicho mantenimiento debe correr por parte de la *Secretaria de Cultura del Distrito Federal*, la *Fundación Cultural de la ciudad de México* y el *Patronato Ruta de la Amistad*. Pero ello es letra muerta, pues las obras de otros famosos creadores de la época, quienes también mandaron piezas con motivo de los juegos olímpicos, para conformar *La Ruta de la Amistad*, parecen estar en tan malas condiciones como la pieza de *Alexander Calder* que actualmente se encuentra en el *Estadio Azteca*.

Alexander Calder fue un fuerte impulsor del arte cinético, cuyo enfoque consistió en dar movimiento perpetuo a la obra. Otro ejemplo de esta tendencia creativa fue el caso de *Marcel Duchamp*, cuando usó un disco de música para crear una imagen que se veía a 76 revoluciones por minuto; no obstante, al no girar, la figura se volvía imperceptible, dando la apariencia de ser simplemente un mazacote de colores.

En el caso de *Alexander Calder*, él creaba esculturas que se suspendían mediante el uso de bisagras que permitían a las múltiples formas, hechas de una variedad de materiales, desplazarse con la asistencia del viento o con el movimiento producido por la tierra cuando ésta gira sobre su propio eje y, al mismo tiempo, se mueve de forma elíptica alrededor del sol. Pero en cuanto a la obra *El Sol Rojo*, esta pieza tiene más que ver con el arte de índole *óptico*, que con la del *arte cinético*; es muy parecida a las piezas producidas por *Víctor Vassarrelli*, *Jesús Rafael Soto* y *Carlos Cruz-Diez*, quienes se valían de la

variación de elementos, la simetría irregular y la fusión de la policromía, para crear ambigüedades ópticas, donde la percepción humana procura resolver la enigmática planteada por el autor a través de la *mecánica de las sensaciones y emociones*, por lo tanto, se deduce que la obra sí se mueve cuando en realidad ésta permanece inmóvil.

El Sol Rojo, de *Alexander Calder*, es ejemplo de una pieza inmóvil de temperamento *óptico*, que por su variación y repetición de formas viene a remplazar el disco del sol que antes se veía en ese lugar durante el equinoccio invernal. Dicha obra, también tiene el propósito de fomentar la llama de la hermandad entre los hombres, simulando la de los antiguos griegos, que solían suspender sus conflictos para llevar a cabo los juegos.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

3.1 La producción plástica como mercancía que está sujeta a la venta al mejor postor



Título: "David"

Autor: Kevin Patrick Kenney López

Técnica: Grafito sobre celulosa. Dimensiones: 72x38x0.01

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

3.1 La producción plástica como mercancía que está sujeta a la venta al mejor postor

Ser un creador plástico tiene sus ventajas. Le permite al bienaventurado autor obtener la honra institucional, la libertad de explorar y experimentar dentro de su campo de estudio, el beneficio de gozar de la fama, de los aplausos y del botín. También tiene sus desventajas, entre ellas, que la libertad de expresión puede ser acotada, y que la interpretación del contenido de la obra y el bienestar patrimonial del creador generalmente están sujetos al manejo y ordenanzas del mecenas.

Durante muchos años el gobierno de *México*, a través de sus instituciones, sirvió como benefactor de las disciplinas creativas del país. En el momento actual, el gobierno se ve obligado a recortar su presupuesto y gasto anual, a consecuencia de las nuevas configuraciones políticas, neoliberales, impuestas por los regímenes de mercantilistas extranjeros (*el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial, el Banco Interamericano de Desarrollo, la OCDE, el Citi Group, el Banco Santander, el Hong Kong Bank of China, la Reserva Federal de los EEUU, etcétera.*). Tácitamente se acusa al Estado de ser negligente en el manejo de los bienes patrios, careciendo de suficientes recursos monetarios y de personal debidamente adiestrado para la administración de las agencias a su cargo, y que también incurre en la malversación de los bienes nacionales por la ineptitud y el peculado de los mismos funcionarios. Esto contrasta con la iniciativa privada que, nos aseguran, sí es confiable, eficiente y emprendedora, sabiendo cómo hacer las cosas dentro del imperante régimen de la ley. Tal es el mensaje denotativo que ampliamente difunde el sector industrial nacional, en obvia alianza con los grandes capitales extranjeros, que utilizó los medios masivos de comunicación para crear esta impresión connotativa que halaga sólo al sistema privado.

Se ha revertido algo esta tendencia, a partir de la crisis financiera internacional que comenzó en el 2007, porque ahora, el modo de operar requiere usar los fondos del *Banco de México*, con la supuesta finalidad de salvaguardar el bienestar común, o por lo menos reestructurar la deuda del sector mercantil de índole transnacional y así prevenir una devaluación masiva del peso mexicano. Nos dicen que de no tomar las medidas necesarias, pudiera darse el desplome económico. Los voceros oficiales de la administración del señor presidente *Calderón*, que también emplean los medios, nos informan que es “por nuestro bien”; usando la frase coloquial de que: el sector de la iniciativa privada, le proporciona el pan de cada día a un buen número de ciudadanos (*es curioso, porque en la mayoría de los casos la tortilla y el pan de hoy, son elaborados con granos transgénicos, que en la mejor de las circunstancias tienden a ser de un beneficio cuestionable para el pueblo*).

Las políticas internas del gobierno mexicano se adecuan cada vez más a las de la iniciativa privada internacional, y por lo tanto es obligado a proporcionar menos recursos a ciertos sectores previamente protegidos de 1928 a 1988. Por ende, éstos se ven cada vez más debilitados, con la alta probabilidad de que las paraestatales sean puestas a la venta y muchas funciones gubernamentales serán abandonadas y entregadas de manera casi gratuita a la clase dominante. Los candidatos para la subasta son: *Petróleos Mexicanos*, *Luz y Fuerza de México*, la *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*, el *Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS)*, el *Instituto de Servicios y Seguridad Social para los Trabajadores del Estado (ISSSTE)*.

Administrativamente, estas instituciones han sido desatendidas de modo sistemático, hasta llegar al punto de ser disfuncionales, propiciando la ocasión para que el sector empresarial pueda adueñarse de ellas (*es el caso de la industria petroquímica, y la producción de componentes para aparatos electromecánicos*) o por lo menos tomar posesión de algunas de éstas (*transportes públicos, parques nacionales, monumentos históricos, carreteras y puentes, agencias aduanales, puertos aéreos y marítimos*), y también de muchas

de las funciones de las agencias gubernamentales que sí son rentables (*INBA, INHA, CONACULTA, FONCA*).

En *México* sigue habiendo cierto respaldo para las *Bellas Artes*, pero poco a poco el Estado mexicano, al igual que muchas embajadas de distintos gobiernos instaladas en nuestro país, ha tomado la decisión de promover el arte a través del sector empresarial. Esto obedece a que las artes son redituables en ámbitos del consumo, pues se moldean e integran con sorprendente facilidad a las campañas publicitarias de las grandes empresas. Las agencias de publicidad y de propaganda negocian y comercializan con éstas, con el fin de promover y mejorar la imagen del consumo. Al respecto, las compañías y fundaciones que más se benefician con la promoción y difusión de las *Artes Plásticas en México*, son: *Fundación Banamex, Jugos Jumex, FEMSA, Fundación Televisa, Fundación Telmex, Ticket Master y Fundación PEPSICO*.

Un asistente del público que se dio cita en la exposición de *José Luis Cuevas*, en la ciudad de *Monterrey, Nuevo León*, el pasado 25 de febrero del 2009, le preguntó al autor, si su trabajo estaba basado en la obra plástica de *Diego Rivera* o *Salvador Dalí*. *José Luis Cuevas* le comentó que no en cuanto a términos de la copia estilística de la obra, pero sí en cuanto a la acción de autopromoción que ellos realizaron a lo largo de sus trayectorias profesionales. Aquí se refiere *José Luis Cuevas* al uso de la política como un instrumento para producir polémica, con objeto de obtener notoriedad. El autor piensa que los creadores pueden ser magníficos dibujantes, grabadores, pintores, escultores, pero al no ser reconocidos por su oficio plástico, y, peor aún, al no obtener fama en vida, se tienen que resignar al anonimato, o a ser descubiertos cuando ya estén muertos.

José Luis Cuevas decidió, al inicio de su carrera, hacer todo lo posible por darse a conocer y, por último, procuró que su obra también fuera reconocida. Parece ser que sí superó la prueba, pero esta hazaña la logró a un alto costo. Por más que nos hable él del uso de la política como vehículo para obtener la fama, es difícil ver si él realmente tuvo o sigue teniendo una postura tajante en cuanto a la

política social, o si realmente conoce el tema a fondo, como lo hicieron *Diego Rivera*, *David Alfaro Siqueiros* y *José Clemente Orozco*. En el caso de estos últimos, ellos sí defendieron sus ideales, incluso bajo la persistente amenaza de ser privados de la vida y de la libertad.

Sabemos que en el caso de *Salvador Dalí*, al inicio, sí hubo una posición moral de estar en contra del general *Francisco Franco*, por lo tanto se autoexilió en los suburbios de *Saint Petersburg, Florida, EEUU*, para después adoptar una actitud conciliadora y de reaceramiento, tanto con la iglesia católica de *España*, como con el mismo general *Franco*, los cuales le facilitaron el regreso a la *España* totalitaria del *Generalísimo*.

En términos de la situación de *José Luis Cuevas*, *Shakira*, *Bono* y el grupo irlandés *U2*, hay un conciente manejo de las circunstancias, con la clara intención de no aportar ninguna innovación al proceso político, y simplemente usar el foro público como otra campaña mediática para ampliar la divulgación de su quehacer creativo.

A estas tres últimas personalidades se les considera como compositores e intérpretes de la música *rock*; pero también son reconocidos por su mega producción de espectáculos gráficos, que son integrados a muchos de sus conciertos. El grupo *U2*, por ejemplo, hace uso de monumentales pantallas de plasma para transmitir un programa noticioso, donde el cantante *Bono* conduce un enlace satelital, presentando a varios reporteros que se encuentra en distintas localidades del mundo. Convirtiendo el espectáculo mediático en un ejercicio de participación ciudadana, con el fin de educar a la audiencia acerca de los sucesos de corte social y, al mismo tiempo, facilitando la comprensión de sus canciones.

Isabel Mebarak Ripoll (Shakira) se ha entrometido en el proceso político de *Colombia*, prestándose a los diseños políticos del presidente *Álvaro Uribe*, que permite a los miembros de las *Fuerzas Armadas de Colombia (FARC)* integrarse nuevamente a la comunidad. Esto es: si los miembros de las *FARC* eligen dejar la lucha armada, entonces tendrán el apoyo necesario (*monetario*) para ser

reubicados a la *República de Francia*, con lo que iniciarían una nueva vida, libre de represalias políticas.

En cambio, *Paul David Hewson (Bono)* y el grupo irlandés *U2*, abiertamente se proclamaron en contra de la *guerra en Irak*. Los servicios mediáticos nos informaron que muchos de los conciertos que formaban parte de su agenda artística dentro de la *Unión Norteamericana*, fueron cancelados y sus álbumes abiertamente boicoteados por no estar de acuerdo con la administración *Bush*. Pero lo que no concuerda con la posición planteada por el grupo irlandés, fue que su cantante *Bono* visitó la *Casa Blanca* y sostuvo pláticas con el mandatario norteamericano en varias ocasiones. Los medios comentaron acerca de los hechos, pero no se reveló el contenido de aquellas pláticas. Sólo se reportaron estos sucesos en palabras de los propios protagonistas, comentando que ambos habían sostenido conversaciones “constructivas y amistosas”. Nunca se divulgaron los detalles de tales reuniones, dándole al cantante irlandés la importancia que se le otorgaría a un diplomático. Es importante hacer notar que el grupo *U2*, tuvo un marcado incremento de ventas disqueras a lo largo de la controversia política, e incluso se le otorgó el premio *Grammy*, por ser la banda más importante del mundo, dejando en claro que la supuesta postura adoptada en contra de la *guerra en Irak* los favoreció. Se sabe poco de la vida del cantante irlandés *Bono*, pues lleva una vida discreta y confortable en una mansión que se encuentra a orillas del mar, en el sur de *Francia*, y sólo sabemos de él cuando tiene un concierto o hace alguna proclama oficial. Entre las más destacadas se encuentra, que los gobiernos desarrollados del mundo tienen la obligación de asesorar y proporcionar asistencia económica a los países en vías de desarrollo, como *Haití*, y que las deudas acumuladas por éstos, debieran quedar saldadas para propiciar el desarrollo de los mismos. Indudablemente es una buena propuesta, como aquella de combatir el hambre y la pobreza en *África*. Pero el camino hacia el infierno está lleno de buenas intenciones, pues no van más allá de ser meras propuestas altruistas con pocas posibilidades de realización en un futuro próximo, e igualmente tienden a ser rápidamente olvidadas por el público que en su momento las aclamó.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y
GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

***3.2 Los lenguajes artísticos provenientes de América
Latina, que tienden a subordinarse a las necesidades
del mundo neoliberal***

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

3.2 Los lenguajes artísticos provenientes de América Latina, que tienden a subordinarse a las necesidades del mundo neoliberal

Pareciera que tanto el estudio de la imagen publicitaria, como el de la semiología iconoclasta, la de los símbolos infames, nos pudieran acercar al proceso antiestético del *post arte*. Este movimiento está teóricamente cimentado en las supuestas teorías de *Marcel Duchamp*, y, por tanto, en el intento de algunos creadores por tratar de integrar estos principios disidentes a su obra.

Las tendencias plásticas de *América Latina* se siguen sustentando en los movimientos creativos que van de los años 1919 a 1970, como son los movimientos del *estructuralismo*, *dadaísmo*, *construccionismo*, *pop art* y otras tendencias *vanguardistas*. Se pretende acreditar el uso de estas propuestas a través de las teorías de algunos filósofos del siglo XIX (*Edmund Husserl*, *Martin Heidegger*, *Max Scheler*, *Maurice Merleau-Ponty*, *George Simmel*, *Friedrich Nietzsche*), como también a través de las mismas ciencias filosóficas (*la fenomenología*, *el existencialismo* y *la hermenéutica*; véase a Ramos: “*Filosofía de la Vida Artística*”, 1994, pp. 57-74).

Tanto las *pos vanguardias*, el *post estructuralismo* y el *deconstruccionismo*, como el *post arte*, han maquinado el fundamento de reciclar las inclinaciones vanguardistas del pasado. Paradójicamente se adulteran los pensamientos humanistas y socialistas de los filósofos en quienes se basan estas tendencias, con el empeño de acreditar la vida y la obra hedónica-anárquica de sus ejecutores. El *post arte* se empeña por ennoblecer toda clase de vicios como virtudes, la reproducción de las imágenes como una perspicacia intelectual, la discordancia del sonido como sí fuera oriundo, el desecho escatológico como algo venerable, los pensamientos oblicuos como el derecho de los eruditos, la

adulteración de sentimientos como íntegros y la mutilación corporal como algo atractivo. Lo exhibido, interesantemente, tiene poco que ver con los movimientos filosóficos en que tácitamente se fundamentan, y mucho menos existe una comprensión de la filosofía, del teatro o del cine en que se apoyan, sino la deliberada corrupción de éstos (*Véase a Varios: Alcaraz (et. al), op. cit., 2005*).

Metódicamente, estas corrientes son relanzadas del pasado a través de múltiples maniobras mediáticas que intentan restablecerlas nuevamente como valores lingüísticos del quehacer plástico. Absurdamente, los criterios antiestéticos del *post arte* de nuestros días son estructurados para ser difundidos mediante campañas publicitarias, donde se beneficia de un plan de medios, para la propagación del producto a través de la comunicación masiva y de una estrategia creativa basada en estudios económicos, psicológicos, sociológicos y sistemas técnicos de medios. Se intenta transmitir los códigos de disonancia que ilustran la conformidad con la inconformidad, y la incesante, frustrante, pasión de no poder obtener y consumir objetos deseables, o de las entramadas discrepancias de la modernización sin modernidad, como si éstos fueran arquetipos de un lenguaje leído de lo inservible, donde “el medio es el mensaje” o “el arte hecho para el arte”.

Son evidentes cuáles han sido los avances en cuanto al uso de nuevas máquinas de sistemas de programación y la creación de la red de interconexión, que tienden a vislumbrar a creadores y público por igual. En la actualidad, parece ser que no ha habido verdaderas aportaciones al discurso plástico, ni mucho menos han habido nuevos lenguajes artísticos, sino sólo nuevas presentaciones hechas con tecnología de punta para efectuar la misma fórmula de reproducir lo que ya se hizo y se vio con anterioridad. Pero de la misma forma queda constatado que el mundo actual, neoliberal, igualmente sigue enfrascado en un mundo positivista sin la menor intención de variar de rumbo, porque el *fabriquismo*, el *cientificismo*, el *caciquismo*, el *peonismo* y el *extranjerismo* que se dio antes, durante y después de la *Guerra de Independencia* y la *Revolución Mexicana*, han puesto en evidencia todos los males políticos, sociales y económicos de otros tiempos, los cuales siguen afectando a la sociedad actual, a

pesar de los intentos infructuosos por un cambio (Véase a los dos textos de Silva Herzog: “Breve Historia de la Revolución Mexicana: La etapa constitucionalista y lucha de facciones”, 19960 (t. I.) y “Breve Historia de la Revolución Mexicana: Los antecedentes y la etapa maderista”, 1968 (t. II.)).

El nuevo desafío para las futuras generaciones será la desmitificación de todos estos movimientos del *post arte*, y retomar el camino de la estética, basándose en la filosofía de la naturaleza (*filosofía clásica alemana del siglo XX*) y el uso de sus lenguajes *nomológicos* y *polifónicos* que se apoyan en la *epistemología realista y científica*, para ver si es posible llegar a algo nuevo y fresco (Véase a Varios: *da Vinci (et. al)*, “*Tratado de pintura y el arte de dibujar el cuerpo humano*”, 1985 (b)), teniendo la confianza de que los instintos propios de temperamento nacional y regional son loables en sí, y que históricamente superan el desecho antiestético del *post arte* comercial que ahora se importa. Quizá las percepciones o las sensaciones realmente no describen el mundo físico y real de nuestro entorno, sino que el conocimiento científico lo hace por nosotros; pero también es cierto que las percepciones no son incompatibles con la ciencia, porque éstas son el reflejo de la realidad material de la misma vida.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

CONCLUSIONES



Título: *"Historia Reciente"*

Autor: Kevin Patrick Kenney López

Técnica: Grafito sobre celulosa. Dimensiones: 38x24x0.01



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

CONCLUSIONES

El *post arte* es un producto de los países industriales primer mundistas, cuyo fin es moralizar al resto del mundo, sobre sus ideales, sus valores y sus falsos criterios respecto a la belleza. El *post arte*, en su forma actual, tiene como fin marginar y poner en ridículo todo aquello que cae fuera de su incestuoso círculo intelectual. Nos dicen los textos académicos que el *post arte contemporáneo*, en sí, es *democrático*, al igual que las culturas de donde provienen muchas de estas ideas. Es curioso que el mismo público que a veces no es capaz de comprender lo que se propone con el *post arte* intelectual de hoy, es el grupo que más aporta recursos y apoya muchos de los proyectos creativos a través de sus impuestos depositados en las tesorerías nacionales de países desarrollados y en vías de desarrollo, ejemplos de esto son: *National Endowment for the Arts (NEA)* y el *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. Desgraciadamente a este público generoso no se le da la oportunidad de decidir cuáles proyectos se deben o no apoyar, y mucho menos determinar el rumbo político a seguir, a pesar de la insistencia de las autoridades de que ésto sólo se logra a partir del voto electoral para seleccionar dirigentes “sabios y honestos” que realmente representen al electorado. También cabe mencionar que muchas de estas instituciones, se comprometen en favorecer ciertos intereses que en sí no son tan transparentes como quieren aparentar y debieran ser. Un buen ejemplo de esto sería el artículo escrito por *Miguel Ángel Ceballos* que apareció en el diario *el Universal*, el día martes 24 de diciembre del 2002, donde se dio a conocer al público el ambiente de favoritismo que existe en el *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*. En este artículo, el cineasta mexicano *Oscar Blancarte*, asegura que: “[...] Las becas para creadores no se entregan de manera equitativa sino, por lo contrario, son

entregadas bajo el sistema del *amiguismo* (Cf., Ceballos: *Op. cit, Universal (24 de diciembre) 2002, sección: Cultura*).”

Este hecho es lamentable, y como en tantas otras situaciones no democráticas deberemos hacer correcciones para que todas las instituciones públicas sean transparentes, no como lo son ahora.

En nuestra sociedad, la democracia se entiende como la forma de representar el poder público, orientada a prevenir el abuso de poder por parte de quienes lo detentan, así como la contradicción natural que existe entre los intereses particulares de los gobernantes, que en vez de servir y beneficiar a la comunidad, sirven más bien para detrimento de ella.

El arte puede jugar un importante papel en el proceso democrático de nuestras comunidades y asistir, al igual que con los medios masivos de comunicación y las propias autoridades, a quienes compete investigar denuncias públicas, e indagar y cuestionar cualquier irregularidad que se ha dado en el pasado o podría darse en el futuro en nuestras comunidades.

Como conclusión, reitero la importancia de seguir produciendo obra que refleje en sus temas los intereses locales, regionales, y reflejar la multicultural esencia de los muchos pueblos que forman parte de nuestra república, ya que el mundo actual de carácter “Cultura Dominante” quiere reescribir nuestra historia e identidad.

La nota positiva es que el *post arte* de nuestros tiempos, propone que es necesario seguir explorando nuevos medios y caminos filosóficos que nos lleven a encontrar nuevos movimientos plásticos. Como lo hace la ciencia y los científicos que emprenden un camino nuevo, no trazado, para descubrir nuevos hallazgos; ejemplo de ello es el genoma humano.

La nota negativa del modernismo (*ejemplos: arte conceptual, arte de instalación, happenings, body art, land art, etcétera*), es que rechazan casi en su totalidad la estética, las filosofías de la naturaleza, y el uso de sus lenguajes

nomológicos y polifónicos, donde se apoyan de la epistemología realista y científica, además de proclamar triunfalmente que hemos entrado a un nuevo milenio donde nuestros avances tecnológicos son capaces de reproducir la misma naturaleza que nos rodea.

Nos proclaman los contemporáneos de hoy, que por medio de la ciencia estamos cada vez más cerca de controlar nuestro destino, y en oposición a esta forma de pensar surgirán (*Ojalá*) nuevos movimientos y estilos artísticos que afirmen por medio de su obra: que el arte elitista, de exclusión, como expresión de las sociedades privilegiadas, no representa la situación de la mayoría de las personas que deambulan por el mundo. También sabemos bien que a pesar de los avances tecnológicos que se han dado durante el último siglo, millones perecieron por hambre, guerras y diversas pestes; por lo tanto, la marcha triunfal de las ciencias de carácter positivista y del materialismo mecánico, así como también del *post arte*, puede convertirse en una marcha fúnebre. Esto se basa en el hecho de que en sí la naturaleza humana no ha cambiado a pesar de nuestros avances tecnológicos. Con la remota posibilidad de ser humillados por la misma tecnología que nos trajo tantos avances.

También podemos decir que, basados en los hechos dados, sería difícil creer que los cambios de orientación plástica experimentados por el arte moderno y postmoderno mexicanos, se hayan producido a causa de acomodamientos internos estéticos, pues es más factible que tanto las artes plásticas como otros aspectos de la cultura, fueron explotados por las grandes potencias durante el conflicto conocido como la *Guerra Fría*, para elevar la contienda simbólica y filosófica a una *batalla ideológica* dentro de la *Plástica Mexicana*, e involucrarse en los aspectos más íntimos de la nación.

Podemos concluir, al igual que los artistas del estilo *neo primitivista*, que nuestros antepasados, quienes pintaron los murales de *Altamira* (*Cf., Varios: Runes (et. al), op. cit., 2001, pp. 576-577*), en esencia fueron tan complejos como lo somos nosotros.

La lección para todos queda en el hecho de que hoy estamos demasiado fascinados por los juguetes que empleamos a diario, pero estos juguetes en sí no cambian nuestra naturaleza o nuestra condición humana, pero sí pudieran acabar con nosotros y el mundo que ahora conocemos.

Si el sector elitista, así como la sociedad que lo propaga, tiene la audacia de rechazar, sin ninguna razón, otros movimientos por no ser de su naturaleza, entonces las nuevas corrientes artísticas tienen el deber de rechazar en su totalidad el *post arte* elitista, de exclusión.

Esta propuesta no rechaza los movimientos de las *vanguardias*, las *pos vanguardias* o el *post arte* de forma arbitraria, pero sí con el fin de emprender otro camino donde nuestra identidad comunal no quede relegada al pasado y mucho menos no tomado en cuenta.

En muchos casos, las *bellas artes*, en sí, son otros medios a nuestra disposición para expresar nuestras culturas, agravios, ideales, sueños y creencias.

LA PLÁSTICA MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA:

EL CASO DE ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS QUE SIRVIERON DE
PEONES Y GUERREROS EN LA GUERRA IDEOLÓGICA

ANEXOS/BIBLIOGRAFÍA/HEMEROGRAÍA



Título: *“La guerra fría”*

Autor: Kevin Patrick Kenney López

Técnica: Encáustica sobre tela.

Dimensiones: 47x92x2



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

La concentración mediática anula la crítica periodística

• El papel esencial de los medios “debería ser de contrapoder”

• *El periodista francés lamenta que las izquierdas y los sectores progresistas hayan “desertado de la lucha por el pluralismo informativo” y dice que para democratizar el sistema mediático global se requiere el soporte de fuerzas políticas*

BLANCHE PETRICH

Periódico La Jornada

Martes 27 de octubre de 2009, p. 14

El espíritu de la crítica en el periodismo moderno, en opinión de Serge Halimi, director general de las ediciones de *Le Monde diplomatique* –cuya edición para México distribuye *La Jornada* a sus suscriptores–, está en vías de extinción como consecuencia del fenómeno de la concentración incontenible de las empresas mediáticas en manos de “grandes fortunas que son al mismo tiempo fabricantes de medios de información”.

Este tema ha sido por más de una década el foco de varios de los análisis, investigaciones y ensayos de este periodista francés, quien lamenta que en muchas latitudes –desde su propio país hasta Estados Unidos, México incluido– las izquierdas y los sectores progresistas “han desertado de la lucha por el pluralismo informativo”.

El papel esencial de los medios –sostiene en entrevista con *La Jornada*– “debería ser de contrapoder. Pero quienes detentan el poder financiero y económico tienen también el poder político. Así que en lugar de crítica tenemos propaganda, un acomodo de la opinión pública a las grandes exigencias de este orden económico social”.

El joven editor y escritor de origen tunesino, hijo de la pionera feminista Gisele Halimi, no se hace ilusiones sobre la posibilidad de democratizar el sistema mediático global sólo con buenos argumentos e intenciones. “Para lograrlo hace falta tener el soporte de fuerzas políticas. Y hoy día los partidos no tienen esta preocupación en sus agendas; ni siquiera los partidos de izquierda, que han preferido acomodarse al poder mediático, limar asperezas con estas poderosas empresas. Entre la audacia y el empantanamiento, han optado por esto último.”

Más aún, su crítica se extiende hacia el verdadero poder que tiene la información disidente y alternativa en la red cibernética. Subraya “la gran asimetría” que existe entre el impacto directo de la información de los medios masivos, que llega a las grandes mayorías, más bien despolitizadas y pasivas, y los contenidos divergentes que circulan por Internet y son buscados por un lector más informado y activo. “El riesgo –advierte– es que los consorcios dicen que existe la pluralidad porque todos los puntos de vista están en Internet. Pueden preguntar, ¿para qué quieren las opiniones de Noam Chomsky en las grandes cadenas ABC, CBS o NBC, si están en la red? Es una pluralidad aparente.”

Unos cuantos nombres

Habla sobre un fenómeno global: sólo unas cuantas fortunas, unos cuantos nombres –en Francia, Lagardere, Arnaud, Pinot, Bouyges; en Estados Unidos y Gran Bretaña, Rupert Murdoch; en Italia Berlusconi; en América Latina, Cisneros, Slim, Azcárraga– figuran en los directorios de las principales empresas de televisión, radio y prensa escrita.

“Me parece muy esclarecedora la frase del académico estadounidense Robert McChesney: si un jefe de Estado nos hubiera dicho que a partir de ahora los medios ya no se ocuparán demasiado de la política internacional sino que se ocuparán principalmente de las celebridades y de hacer propaganda de los grandes grupos económicos, la mayor parte de los periodistas lo habríamos rechazado, por inaceptable. Cuando esta misma dinámica es impulsada por los grandes corporativos globales, esta evolución es aceptada casi como natural.”

–Estas cabezas y sus voceros alegan que hay pluralidad y libertad de expresión.

–En la historia del siglo XIX francés, alguien dijo que la regla para la prensa es “silencio a los pobres”. Y es cierto: con mucho dinero, cualquiera es libre de expresar sus opiniones en la radio, la prensa y la televisión. No hay mayor restricción que la falta de dinero.

–¿Hacia dónde buscar la solución para democratizar el mercado mediático?

–Está el ideal y la realidad. La realidad actual es que los gobiernos en el poder no estiman que la concentración de los medios represente un problema. En Francia incluso piensan que los medios deben estar aún más concentrados para alcanzar la talla de los mastodontes angloestadunidenses.



Serge Halimi, durante el encuentro con *La Jornada* María Luisa Severiano •Foto María Luisa Severiano

“Enfrentamos intereses tan poderosos que pueden orientar la información de modo que lo que nosotros identificamos como un problema, ellos lo hacen percibir como una solución. Es necesario presionar directamente sobre los responsables políticos, en particular a los de izquierda. Pero con frecuencia vemos que la izquierda ha desertado del combate por el pluralismo mediático. Esperan que, al ignorar la cuestión, obtendrán el favor de los grandes grupos mediáticos que de tanto en tanto los presentarán en sus pantallas.”

Halimi saca de inmediato una serie de casos para ilustrar su afirmación.

Las “culpas” de los liberales Mitterrand, Blair, Clinton

“Ejemplo, Italia. Berlusconi llegó al poder por primera vez en 1994. El hombre más rico, el mayor industrial, el dueño de los medios privados más grandes del país, convirtiéndose en el primer ministro y jefe de una mayoría parlamentaria y jefe del Ejecutivo, todo en una sola persona. Ahí había un problema evidente para la democracia, una anomalía. Al cabo de dos años, Berlusconi perdió el poder y llegó la centroizquierda. ¿Qué hizo para resolver este problema? Nada. En consecuencia, cuando Berlusconi retomó el poder llegó más fuerte que nunca.

“El problema no es solamente que la derecha se acomoda ante la concentración del poder mediático y económico –lo que es normal– sino que la izquierda también se resigna. En Francia la concentración de la industria audiovisual y la creación de cadenas de televisión privada se concretó con François Mitterrand. Más aun, fue Mitterrand quien buscó a Berlusconi –en aquellas épocas amigo de Bettino Craxi, líder socialista– para asociarse con estas empresas.

“Otro ejemplo impactante es el de la relación del laborista Tony Blair con el magnate Rupert Murdoch. Fue en 1992, durante las elecciones legislativas en el Reino Unido. El

laborista Neil Kinnock era el favorito. El día de los comicios, *The Sun* –que es de la cadena de Murdoch– publicó en su primera plana la imagen de un foco apagado y una cabeza principal, que aludía a la posibilidad de un triunfo laborista: “Si ganan los laboristas, el último que apague la luz”. *The Sun* tenía un tiraje de 5 millones de ejemplares. Resultado: ganaron los conservadores.

“A raíz de este resultado, cuando Blair llega al poder, años más tarde, decide cortejar a Murdoch, dueño de *The Sun*, *The Times* y Sky News. Finalmente logró el apoyo de este grupo mediático a cambio de derechizar su programa de gobierno.”

Estados Unidos no puede faltar en su exposición de casos:

“Fue precisamente Bill Clinton, un demócrata, no un republicano, quien promovió la desregulación de medios de 1996, que anuló el impedimento que tenían los consorcios de apropiarse de varios medios –radio, televisión o prensa– en una misma ciudad. Los periodistas silenciaron el debate”.

En la polémica sobre si los flujos de contenidos alternativos en Internet representan o no una democratización del periodismo, Halimi advierte que esta creencia entraña un riesgo: “Hay una asimetría de hecho entre los que reciben la propaganda directamente de la pantalla de la televisión –receptores pasivos– y los que para obtener un punto de vista divergente tienen que hacer un esfuerzo adicional. Son receptores activos. Éstos son una nueva elite”.

–Entonces, ¿es aparente la pluralidad?

–Este sector más activo tiene una idea deformada de la realidad. Son sobre todo los progresistas que utilizan permanentemente Internet para comunicarse con otros progresistas. Llegan a tener la idea de que el problema de la información está resuelto, porque está resuelto para ellos. Pero no todos van a buscar la información de Telesur, de *La Jornada*, de *Le Monde diplomatique*. Los que van a estos sitios son una minoría politizada.

La investigación se basa en documentos desclasificados de Estados Unidos:

Periodista estadounidense revela que México facilitó la invasión a Bahía de Cochinos en 1961 apoyando a la CIA

Un periodista estadounidense lanzará este mes un libro en que revela que tres ex presidentes de México apoyaron a la Agencia Central de Inteligencia (CIA) contra el líder cubano Fidel Castro en los años 1960 y 1970.

El ex periodista de "The Washington Post" Jefferson Morley presentará una investigación basada en documentos desclasificados estadounidenses que señalan que México facilitó la invasión a Bahía de Cochinos en abril de 1961, informó el diario mexicano "El Universal".

Morley, autor de "Our man in Mexico. Winston Scott and the hidden history of the CIA", próximo a salir, señaló que Adolfo López Mateos (1958-1964) otorgó ayuda "debajo de la mesa" a la CIA al tramitar la entrega de 50.000 galones de combustible para las lanchas que participaron en la fallida invasión.

Según el investigador, López Mateos y el también ex Presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) fueron espías a sueldo de la CIA, y colaboraron durante sus mandatos con EE.UU.

El periodista sostiene que cuando John F. Kennedy llegó al poder en 1961, era la CIA y no el Departamento de Estado el "que llevaba la relación institucional con México".

La colaboración consistió en "permisos de entrada" a México para contrarrevolucionarios cubanos desde noviembre de 1960, apoyo a operativos encubiertos contra Castro, y la instalación de aparatos de interceptación y grabación de llamadas en las embajadas de Cuba y la Unión Soviética en México en aquellos años, según EFE.

El personaje central es Winston Scott, jefe de la CIA en México entre 1956 y 1969. Scott fue amigo de López Mateos, Díaz Ordaz y del sucesor de ambos, Luis Echeverría (1970-1976), Secretario de Gobernación (ministro del Interior) de Díaz Ordaz.

En 1961, dice el libro, López Mateos recibió en su residencia a Allen Dulles, el primer civil que dirigió la CIA, quien le pidió apoyo para derrocar a Castro. Según reproduce "El Universal" citado por DPA, López Mateos respondió que México no podía entrometerse en asuntos de otras naciones y ni adoptar posiciones públicas contra Cuba, porque en el país había una gran simpatía por Castro. Pero, propuso actuar con discreción. "Hay muchas cosas que podemos hacer bajo la mesa", dijo, según la reconstrucción hecha por Morley a partir de entrevistas con personeros de la época.

Six Questions for Jefferson Morley on “Our Man in Mexico”

By *Ken Silverstein*

How many Mexican presidents did the CIA have on the payroll?

A veteran Washington journalist, Jefferson Morley is the national editorial director of the non-profit [Center for Independent Media in Washington](#), which sponsors a network of statewide online news sites, including [WashingtonIndependent.com](#). He previously worked for 15 years as an editor and staff writer for the *Washington Post*, and has also published stories in publications such as *New York Review of Books*, *The Nation*, *The New Republic*, *Slate*, *Rolling Stone*, and the *Los Angeles Times*. He recently replied to six questions about his new (and first) book, *Our Man in Mexico*, a biography of CIA spy Winston Scott. Edward Jay Epstein, in a review of Morley’s book for the *Wall Street Journal*, wrote: “He uncovers enough new material, and theorizes with such verve, that *Our Man in Mexico* will go down as one of the more provocative titles in the ever-growing library of Kennedy-assassination studies.”

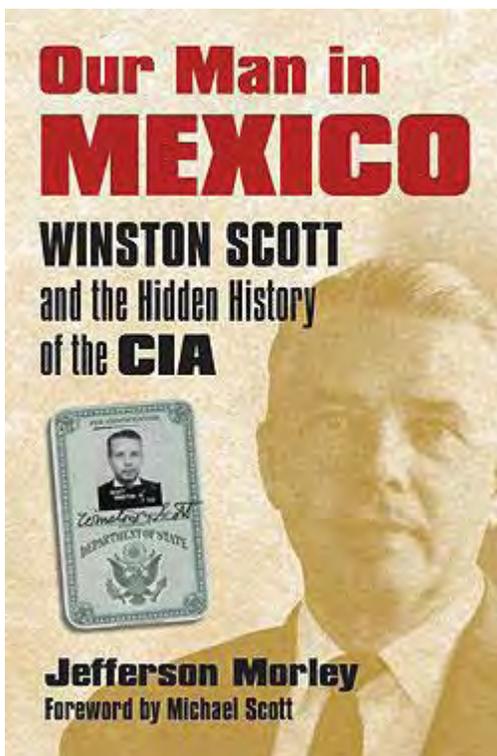
This interview was edited for length and clarity.

1. How did you come across Winston Scott and what prompted you to write an entire book about his career?

I was working at the *Washington Post* in 1995 when a lawyer friend, Mark Zaid, introduced me to a client with an interesting story. Michael Scott was a movie director in Los Angeles whose deceased father, Winston Scott, had served in the CIA. As Michael told me his father’s story, I realized that Win Scott, the chief of the CIA’s Mexico City station during the 1960s, embodied a dimension of the Agency’s rise to power from 1945 to 1970 that most historians and journalists have neglected, avoided, or simply not known about. Win Scott wasn’t one of “the very best men” of the CIA, as Evan Thomas called them, the kind of Ivy-League scion portrayed by Matt Damon in the movie, “The Good Shepherd.” He was a different kind of spy. Scott grew up in a converted railroad boxcar in rural Alabama. He came to the Agency not via Yale, but a stint at the FBI. He rose rapidly at CIA headquarters in the 1940s and 1950s. But he did not excel in the salons of Georgetown where a lot of Agency business was conducted. In 1956, Scott asked for a transfer to Mexico City where he rose to covert glory as a virtual proconsul. Along the way, he was deeply involved in some of the biggest intelligence fiascos of the 20th century.

2. Such as?

Kim Philby and Lee Harvey Oswald, to name two. The book documents the previously unknown story of Scott's friendship in the late 1940s with Philby, a genial British intelligence official who was actually a Soviet spy. Michael Scott showed me his father's pocket calendars from 1946. "Drinks with Kim," his father had scrawled. They had dined out together, arranged play dates for their kids, and, at the office, organized covert operations against the Soviet Union. The book also provides the most detailed account yet of how Scott supervised the surveillance of Oswald, as Oswald was making contact with communist diplomatic officials in Mexico City in October 1963, six weeks before he allegedly killed President John F. Kennedy. When Scott died of natural causes in 1971, his longtime friend, James Angleton, the Agency's legendary counterintelligence chief, went to Mexico City and seized the memoir and a trove of other material from Scott's home office. (Angleton specialized in such ghoulish work. In October 1964, he had snagged the personal diary of Jack Kennedy's favorite girlfriend, Mary Meyer, after she was murdered in Georgetown.) Angleton seized the manuscript and tapes because he wanted to make sure that Scott's account of Oswald's actions, before and after Kennedy was killed, never came into public view.



Our Man in Mexico at Powell's

3. Oswald's visit to Mexico City has long been grist for the JFK conspiracy mills. Did you uncover new information about what Oswald was doing there?

I decided early on I could not solve JFK's assassination but would try to do

something more modest and achievable: to describe what the events of 1963 looked like through the eyes of a trusted top CIA official. And they looked very suspicious, which is to say conspiratorial. Scott himself seems to have been duped about Oswald. The book documents how Jim Angleton's counterintelligence staff cut Scott out of the loop on the latest FBI reports on Oswald six weeks before JFK was killed. This was a deliberate deception that has never been explained. The book reveals that after Kennedy's assassination, Scott hid a surveillance tape containing Oswald's voice from Warren Commission investigators. The Oswald tape was probably among the material seized by Angleton. It was destroyed by the CIA in 1986. Win Scott certainly didn't believe the Warren Commission report. When the Agency in 1967 ordered all hands to pledge allegiance to the finding that Oswald, alone and unaided, killed JFK, Scott responded by ordering a comprehensive review of his Oswald files. Then he retired and wrote his memoir disputing the Warren report and offering his theory that the Soviets were behind Oswald.

4. Was Scott right about that?

He didn't offer any especially compelling inside evidence to support his theory. Scott knew how vulnerable the Agency was on Oswald. He knew that top officials—including himself, Angleton, and another colleague, an anti-Castro operative named David Atlee Phillips—had far more knowledge about Oswald's travels and intentions than the American people could imagine. I think Scott wrote his JFK conspiracy theory mainly to protect himself. He concluded that Oswald was not a "lone nut" but rather someone more sinister, an agent who had been used by enemies of America. Scott wrote his memoir because he wanted to say publicly that he was not responsible for the intelligence failure that culminated in Dallas.

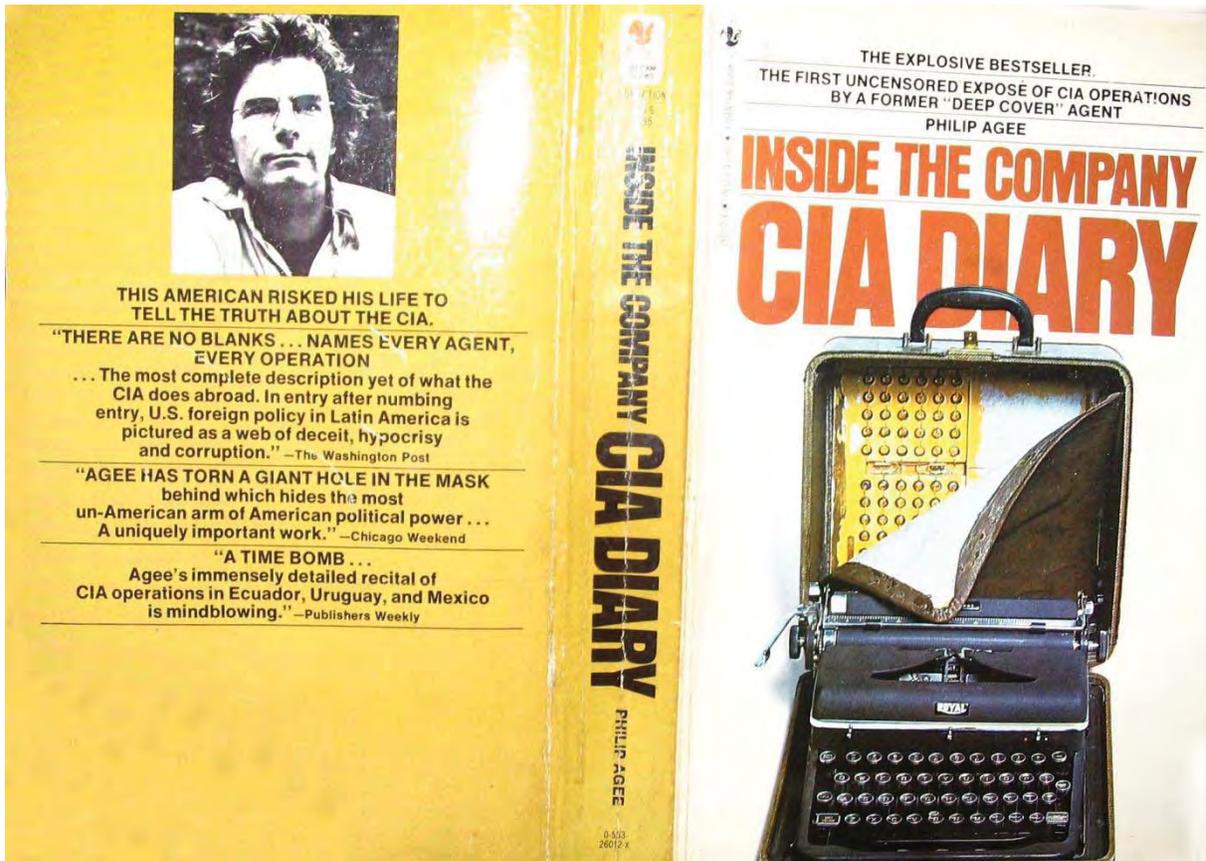
5. The CIA's destruction of the Oswald tape can't help but bring to mind the recent story of the agency's destruction of a videotape of the torture of Al Qaeda operative Abu Zubayda...

Both stories reflect the same underlying reality: When a clandestine service is assigned the dirty work of a democratic power to combat a real threat (communism in 1963, Islamist terrorism today), that agency is loathe to disclose its sources and methods to those who seek real accountability. It's worth noting that Jose Rodriguez, the covert operations chief that destroyed the torture tape, previously served as chief of station in Mexico City. Like Win Scott, he preferred to cover up material evidence in a criminal investigation rather than come clean for history.

6. You report that Scott had three Mexican presidents on the CIA payroll. Does the CIA still maintain significant influence in Mexico?

One of the best Mexico City newspapers, *El Universal*, ran two front-page stories about "Our Man in Mexico." There were no denials—not about the CIA's relationship with top Mexican officials from the U.S. government, nor from Luis Echeverria, one of Scott's agents who later became president, and who is still alive.

To be sure, the Mexican government has changed in fundamental ways in recent years but the military, strategic, and intelligence relationship with the United States has only become deeper and closer than it was in Win Scott's heyday. The agency's role in Mexico in the last 20 years—other than Jose Rodriguez's tenure as station chief—is largely unknown. When it comes to the CIA, the safest conclusion is that the more things change, the more they stay the same.





La
"diplomacia
tranquila"
de Estados Unidos

Una de las consecuencias del escándalo *Watergate*, que culminó con la renuncia del presidente Richard Nixon, fue una toma de conciencia de los estadounidenses respecto de la importancia de defender los derechos humanos, no sólo en su país, sino en el resto del mundo. Mediante la acción legislativa, el Congreso de Estados Unidos forzó a su gobierno a no otorgar ayuda humanitaria a naciones que atropellaran las garantías individuales de sus ciudadanos. México, sin embargo, escaparía a esa medida. Consciente de los horrores cometidos en la guerra sucia

Kate Doyle

Hace 25 años, durante los peores años de la guerra sucia en México, una nueva conciencia respecto de los derechos humanos comenzaba a nacer en Estados Unidos. El gobierno estadounidense estaba en desorden. Los escándalos que llevaron a la acusación y a la renuncia de Richard Nixon, la caída de Saigón y las revelaciones sobre las operaciones de la CIA en otros países, como Cuba, Chile y el Congo, incitaron al Congreso estadounidense a buscar vías para incorporar los derechos humanos a su política exterior.

Desde 1973 y durante toda la década de los setenta, los legisladores utilizaron los presupuestos anuales para presionar al gobierno para que tomara en cuenta los derechos humanos en los países que recibían la ayuda económica o de seguridad de Estados Unidos. Para 1977, gracias a esos esfuerzos se dio a conocer el primer *Informe sobre Derechos Humanos del Departamento de Estado*, y se creó la Oficina de Derechos Humanos y Asuntos Humanitarios.

Los informes no tuvieron mucho efecto en México, al menos no inicialmente. De acuerdo con Lawrence Sternfield, quien como jefe de la estación de la CIA en México, en 1977, estaba en mejor posición de saberlo, "no hubo ninguna mención a los derechos humanos mientras yo estuve allí. No se habló ni una palabra sobre este asunto con mis contrapartes. Nada que nosotros o ellos sacáramos a colación. La relación que teníamos con la DFS (Dirección Federal de Seguridad) era nada más sobre la recolección de (información) de inteligencia.

"Después de todo —cuenta Sternfield durante una entrevista telefónica—, estábamos en el punto más álgido de la Guerra Fría, y nuestros esfuerzos estaban concentrados en el objetivo soviético. No que no supiéramos que los mexicanos estaban haciendo cosas malas cuando detenían a la gente. Pero no tocamos ese punto con ellos."

Hoy en México, los investigadores buscan en los nuevos archivos desclasificados de la guerra sucia, y encuentran evidencia fresca de que los agentes del gobierno secuestraban, torturaban y asesinaban durante los sexenios de Luis Echeverría y José López Portillo. Los archivos estadu-

nidenses, desclasificados también, proporcionan nuevos detalles sobre el tema.

Pero a pesar de las revelaciones sobre el involucramiento oficial del gobierno en crímenes brutales contra la humanidad, los documentos públicos desclasificados muestran que en los setenta, los ciudadanos estadounidenses no sabían mucho sobre lo que pasaba al sur de su frontera.

Nace una política

El interés de los estadounidenses en la política de derechos humanos surgió después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el número de víctimas de ese terrible conflicto incitó el llamado internacional para la promoción de los derechos humanos y las libertades de los ciudadanos.

Los intereses de seguridad de la Guerra Fría relegaron los derechos humanos para convertirse en un símbolo, pues no se aplicaron durante los años cincuenta y sesenta, pero los escándalos en la política exterior durante los gobiernos de Nixon y de Ford obligaron al Congreso a actuar. Informes de programas de la CIA sobre asesinatos en Vietnam, el uso de la tortura por agentes entrenados por los consejeros estadounidenses

en América Latina y el Suroeste de Asia, y el papel de Estados Unidos en la caída del presidente Allende, en Chile, alimentaron a principios de los setenta un creciente sentimiento de que la política exterior estadounidense había sido ultrajada.

Frente a la creciente evidencia de jugadas sucias y de políticas brutales, los legisladores se rebelaron contra el presidente. A través de duras medidas, que se incrementaron cada vez más, el Congreso ordenó a la Casa Blanca y el Departamento de Estado que retardara o disminuyera la ayuda a los países responsables de violaciones a los derechos humanos. En 1976, el Congreso hizo una enmienda al Decreto para la Ayuda Exterior, exigiéndole al Departamento de Estado que publicara un informe anual sobre los derechos humanos.

Mientras el Congreso y el Ejecutivo luchaban por los derechos humanos en Estados Unidos, México estaba experimentando un período de violencia sin precedentes. De acuerdo con un informe sobre los "desaparecidos", emitido a finales de 2001 por la Comisión Nacional de Derechos Humanos de México, los secuestros cometidos por agentes del gobierno llegaron a una cifra récord, con casi 350 casos documentados entre 1974



Luis Echeverría. Solapado

mexicana, Washington optó por relacionarse con su vecino del sur mediante la "diplomacia tranquila", más interesado en las prioridades de la Guerra Fría que en denunciar los actos de tortura, desaparición forzada y detenciones ilegales que ocurrían en México. Tres décadas después, la verdad sobre cómo solapó el gobierno estadounidense las atrocidades cometidas por los regímenes de Luis Echeverría y José López Portillo emerge en documentos hasta ahora secretos, como se relata en esta tercera entrega de nuestra sección mensual Archivos Abiertos.

Huecos en la carrera de Macedo: Sergio Aguayo

Raúl Monge

Documentado por *Proceso* en su número 1383, el paso de Rafael Macedo de la Concha por la Secretaría de Gobernación en la época en que la Brigada Blanca combatió ferozmente a las guerrillas rural y urbana generó reacciones inmediatas.

El mismo domingo 4 de mayo, antes de que el propio procurador general de la República hiciera referencia al asunto, inusitadamente el responsable de investigar hechos del pasado, Ignacio Carillo Prieto, salió en su defensa y aseguró que "insinuar, siquiera insinuar, que don Rafael Macedo de la Concha tiene algo reprochable en la llamada guerra sucia es muy lamentable.

"Esta oficina —dijo— niega absolutamente que haya iniciado o que tenga en curso una investigación sobre un hombre impecable, limpio, como es Rafael Macedo de la Concha, al que su pasado lo avala."

En conferencia de prensa y flanqueado por algunos de sus principales colaboradores, el fiscal especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado explicó que el organismo a su cargo "no hace investigaciones de bajo perfil ni en secreto, ni tenemos ninguna duda de lo que hizo el señor licenciado don Rafael Macedo de la Concha, cabeza del Ministerio Público de la Federación, al que yo pertenezco.

"Lamento muchísimo —prosiguió— tener que desmentir de este modo lo aparecido en una revista que a mí y a mis compañeros nos merece el mayor de los respetos, cuyo director, sabemos, es un periodista eminentísimo, cuyos colaboradores son personas del más alto nivel pro-

fesional, dignos del mayor reconocimiento, pero ustedes me harán favor de entender que la Oficina del fiscal y su titular no pueden permitir, por ningún motivo, que haya una mancha, una sombra de duda, en el titular de la Procuraduría de México."

Un día después, el lunes 5, el procurador se deslindó personalmente. En entrevista al término de la ceremonia del 141 aniversario de la Batalla de Puebla, Macedo sostuvo que no ha hecho absolutamente nada indebido y negó que haya trabajado bajo las órdenes de Fernando Gutiérrez Barrios.

Aseguró que su trabajo en la Secretaría de Gobernación, en la década de los setenta, fue exclusivamente "administrativo y jurídico", y recordó que en aquella época lo único que hizo fue un estudio para la reforma de un artículo de la Ley de Cinematografía.

Macedo de la Concha expuso igualmente que en sus 38 años dentro del servicio público "no he hecho absolutamente nada indebido".

E insistió: "Soy hombre de instituciones, sirvo a mi país, sirvo a los mexicanos, y quiero decirles que lo voy a seguir haciendo con toda mi capacidad y con toda mi fuerza".

—¿Se desvincula entonces?

Enfático, respondió: "Total y absolutamente, totalmente".

Y remachó: "Respeto mucho a la revista que escribe. Soy respetuoso de cada quien, pero creo que lo importante de un servidor público es que, para ustedes y para todos, sea transparente; y yo doy la cara a los mexicanos. Estoy frente a ustedes y no

tengo nada, nada que ocultarle a nadie".

El jueves 8, en comunicado de prensa, la Procuraduría General de la República (PGR), ante los diversos pronunciamientos y opiniones respecto de la autonomía de la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (Femospp), recordó que Macedo otorgó plena autonomía técnica y operativa al fiscal especial y delegó en éste atribuciones exclusivas del procurador, "para así consolidar dicha autonomía".

Por ello, dijo, es "inexacto sostener que ha habido o hay injerencia de la PGR en el funcionamiento de la Oficina del fiscal especial".

Apuntó que la Femospp ha recibido casi 350 denuncias e iniciado las averiguaciones previas correspondientes, y encontrado elementos documentales de gran valor histórico y procesal en los fondos del Archivo General de la Nación.

Las dudas

Con base en la información publicada por este semanario, el Foro Permanente por la Comisión de la Verdad puso en duda, por el contrario, la transparencia de Macedo.

Integrantes del grupo manifestaron que los documentos encontrados en el Archivo General de la Nación y reproducidos por *Proceso* inducen a pensar que Macedo formó parte de los aparatos de represión que operaron en aquel tiempo, como la desaparecida Dirección Federal de Seguridad, dos de cuyos directores, por cierto —Luis de la Barra Moreno y Miguel Nazar Haro—, están relacionados con diversas averiguaciones previas que integra actualmente la Femospp.

y 1978. Amnistía Internacional, el único grupo internacional de derechos humanos que siguió el desarrollo de la situación en México en aquellos tiempos, informó largamente sobre denuncias de tortura, que incluían el uso, por las fuerzas policiales mexicanas, de "golpes sistemáticos, semiahogamientos y choques eléctricos".

El encubrimiento

No fue sino hasta 1974 cuando por primera vez Washington exigió a la embajada estadounidense en México que informara sobre la situación de los derechos huma-

nos. El Congreso insertó la Sección 32 al Decreto de Ayuda Exterior en 1973, en la cual exigía al presidente Nixon que negara la ayuda económica y de seguridad a las naciones que tuvieran prisioneros políticos. El 19 de abril, el embajador estadounidense en México, Joseph John Jova, envió una respuesta a la pregunta del Departamento de Estado que minimizaba el involucramiento del gobierno en las violaciones de derechos humanos, mientras que daba una ligera y velada justificación para las tácticas ilegales utilizadas por el gobierno en su lucha para aplastar a la oposición armada.

En un cable, Jova daba una respuesta ambigua a la pregunta sobre los prisioneros políticos en México, expresando que el gobierno no detenía a los ciudadanos por razones políticas, "excepto cuando se enfrentan a una oposición armada que amenaza potencialmente la seguridad del Estado".

Las expresiones políticas contrarias al gobierno mexicano, escribió Jova, "usualmente eran toleradas dentro de sus límites... o, en el peor de los casos, desalentadas a través de presiones suaves".

El embajador continuó: "Donde el GOM (gobierno mexicano) se mantiene inflexible (y en efecto, ha endurecido su acti-

"La Brigada Blanca estaba integrada por elementos de la DFS, la Dirección de Policía y Tránsito, la Policía Judicial del Estado de México y la Policía Militar. Está plenamente comprobado que participaban civiles y militares, y si Macedo era el enlace de la Secretaría de la Defensa con Gobernación, ¿qué tipo de enlace podía ejercitar si no era en la Brigada?", razonó Enrique González Ruiz.

Y en su columna del miércoles 7 en el diario *reforma*, Sergio Aguayo insistió en que Macedo de la Concha "tiene serios conflictos de interés".

En una entrega anterior, Aguayo había tratado a conocer algunos datos comprometedores: que Humberto Castillejos Cisneros —hijo de Marcos Castillejos, abogado defensor de Luis de la Barra— fue asesor oficial de Macedo del 7 de diciembre de 2000 a julio de 2001, y que en la actualidad sigue cumpliendo el mismo papel, pero ahora en calidad de asesor externo.

Otro de esos datos consistió en que el propio Macedo de la Concha fue enlace institucional de la Secretaría de la Defensa Nacional con la Secretaría de Gobernación, tal como lo corroboró Proceso.

En entrevista telefónica, el autor del libro *La Charola, Una historia de los servicios de inteligencia en México y actual candidato a diputado federal* por el debutante partido México Posible sostiene que el currículum oficial de Macedo "tiene huecos, ambigüedades, imprecisiones" que hace falta aclarar.

Insatisfecho con las explicaciones ofrecidas hasta ahora, cuestiona: "No queda claro el papel que jugó Macedo, y al no haber claridad, uno se puede preguntar, con justa razón, si no hay en medio un conflicto de interés".

Prosigue: "¿Hasta qué punto llegó la relación de Macedo en 1978 con Gutiérrez Barrios y con aquellos personajes vincula-

dos directamente a éste, como Javier García Paniagua, Luis de la Barra Moreno y Miguel Nazar Haro? ¿Cuáles eran los mecanismos de coordinación entre Gobernación y la Sedena? ¿Qué papel desempeñó el Ejército en el combate a la guerrilla? Ésos son los hoyos negros que aún subsisten en las investigaciones sobre la guerra sucia, porque no hay información".

Aguayo Quizada es el único investigador que tuvo acceso a los archivos de la DFS y de la IPS antes de que fueran desclasificados por decreto presidencial. Con el cúmulo de información recabada luego de esa incursión, documentó una parte importante de la historia de la policía política del país.

Pero no está conforme. Sabe que hay más y por eso exige que hablen claro quienes están enterados o tuvieron algo que ver con aquellos sucesos.

En el caso particular de Macedo de la Concha, Aguayo reitera que no ha puntualizado qué funciones desempeñó como enlace institucional de la Sedena con Gobernación en aquel tiempo, cuando era capitán y tenía 27 años de edad.

"Hasta ahora no ha habido una explicación puntual, clara, concisa, de sus actividades; no se sabe si tuvo algo que ver con la parte operativa, pero en caso de que así fuera, estaríamos ante un conflicto de interés, porque estaría investigando y persiguiendo a personajes con los que posiblemente tuvo alguna relación en el pasado."

Ubicado en el primer lugar de la lista de los candidatos plurinominales del partido que fundó con Patricia Mercado y otros personajes, Sergio Aguayo establece que su deseo de encontrar respuestas no oculta ningún interés especial ni, menos aún, afanes de venganza.

Se trata, dice, de combatir la impunidad, "uno de los problemas más graves que arrastra México".

Aguayo sabe que a raíz de sus escritos y declaraciones públicas, colaboradores de Macedo y del fiscal especial han divulgado que encabeza una campaña contra el titular de la PGR. El investigador afirma que se equivocan: "Siempre he pugnado por que se hable claro y con la verdad, para que sepamos qué pasó y, de esa forma, se destinen responsabilidades históricas y, de ser posible, jurídicas".

Así mismo, envía un mensaje a sus detractores y a quienes lo han buscado para que se encuentre con Macedo: "Estoy en la mejor disposición de reunirme con él, de escucharlo".

En otra parte de la entrevista, justifica su incursión en la política: "Ya me cansé de que no me hagan caso como ciudadano, de que mis propuestas no se traduzcan en políticas públicas. El razonamiento fue elemental: si no me responden como ciudadano, lo tendrán que hacer con la autoridad que me den los votos".

El investigador de El Colegio de México tiene definido el rumbo que tomará al llegar a la Cámara de Diputados: su tarea, adelante, se concentrará en las áreas que domina: la seguridad nacional, los derechos humanos, las corporaciones políticas.

También buscará potenciar el trabajo de la Fiscalía Especial porque, refiere, a la fecha no ha contado con el apoyo de nadie, ni del presidente Fox ni de Santiago Creel ni, menos aún, del procurador Macedo de la Concha. "Carrillo Prieto me confió claramente que la PGR no lo apoya".

Sergio Aguayo confía en que las elecciones del próximo 6 de julio le darán una nueva posición como legislador porque, insiste, "ya me cansé de esperar. Tengo 30 años de esperar los cambios, avances en la democracia. El presidente Fox escamotea las transformaciones y el procurador Macedo no quiere explicarnos aspectos relevantes de su pasado. Ya basta". ■

dad en los meses recientes) es respecto de aquellas personas que han tomado las armas en contra del Estado. El GOM argumenta (y, creemos, con cierta justificación), que tales personas, cualquiera que sean sus motivos, han cometido felonías (asesinatos, secuestros, robo armado, etcétera) y son, por lo tanto, aprehendidos y penados no por sus creencias, sino por sus actos concretos.

"Es al tratar con los perpetradores de tales actos cuando el GOM parece, frecuentemente, sobrepasar los procedimientos legales establecidos. Hay recurrentes informes de "sospechosos" cuya sola conexión con las actividades antigubernamen-

tales puede ser la relación con guerrillas perseguidas por la ley; de civiles detenidos extra constitucionalmente por autoridades militares... y de prisioneros torturados cuando están detenidos. Últimamente, ha habido indicaciones también de que el GOM ha asesinado a algunos prisioneros después de extraerle toda la información que tenían..."

"Sin embargo, un punto importante en la opinión de la embajada es que el GOM en estas instancias parece estar respondiendo —aunque con



Jova Ambigüedades

mano dura— a una legítima y seria provocación de los grupos oponentes que quieren deponer al gobierno, quienes en los últimos años se han constituido en una amenaza genuina para el orden público en varias partes del país."

No sólo las duras medidas mexicanas eran entendibles, sino, además, Estados Unidos no tenía la intención de presionar a Echeverría respecto de ellas.

Según la petición del Departamento de Estado, el primer secretario de la embajada ▶



estadunidense, T. Frank Crigler, se reunió ese año con un representante de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) para discutir "los intereses de Estados Unidos en la situación actual de los derechos humanos".

Cuando el funcionario de la SRE, Jorge Palacios Treviño, le preguntó si Estados Unidos estaba buscando una declaración del presidente sobre los derechos humanos en México, Crigler se apresuró a tranquilizarlo: "No tenemos la intención de entrometernos en ninguna cuestión de los asuntos internos de México; simplemente queríamos cooperar y consultar con el gobierno mexicano sobre los medios por los cuales otras naciones pueden ser alentadas a prestar atención a los valores de los derechos humanos".

Los documentos desclasificados por el

gobierno estadounidense de 1968-1978 muestran claramente que Estados Unidos sabía que el gobierno mexicano estaba cometiendo graves violaciones a los derechos humanos y que Estados Unidos no estaba interesado en divulgar el hecho, y tampoco el gobierno mexicano ni el Congreso estadounidense.

Mayores violaciones

Pero las presiones populares sobre el gobierno estadounidense crecieron entre la renuncia de Nixon en 1974 y la elección de Jimmy Carter en noviembre de 1976.

En febrero de 1976, Henry Kissinger redactó un memorándum para el Departamento de Estado, alertando a todos los di-

plomáticos que se encontraban en el extranjero, sobre el interés que tenían los congresistas en los derechos humanos, y solicitaba un informe que pudiera ser utilizado por la administración en las futuras deliberaciones sobre el programa de ayuda exterior estadounidense.

El cable explicaba que la promoción de los derechos humanos era "la principal meta de la política exterior estadounidense", y recordaba a las embajadas "la considerable atención pública y de los medios respecto de las cuestiones de los derechos humanos en la política exterior estadounidense".

El agregado político de la embajada, John Hamilton, redactó una respuesta el 24 de marzo de 1976, en la que describía un "patrón de violaciones de los derechos hu-

ARCHIVOS ABIERTOS

manos" en varias áreas, incluyendo la tortura caracterizada como una táctica común durante los interrogatorios policiales; además de detenciones arbitrarias. Hamilton advirtió que México empleaba una línea especialmente dura contra las personas que eran sospechosas de estar involucradas en la oposición armada:

"Creemos que el gobierno tiene pocos escrúpulos a la hora de actuar para destruir a los oponentes que usan el terrorismo como táctica."

El documento clasificado de Hamilton fue revisado, y el que llegó a las instancias superiores del gobierno estadounidense quedó en un informe de dos páginas, limpiado a tal punto que carece de significado. Solamente hay una referencia a la respuesta que el gobierno de Echeverría dio a los grupos armados: "El gobierno mexicano se niega a acceder a las demandas de los terroristas, y las duras acciones que se aplican parecen haber diezmando las filas terroristas". La palabra "tortura" no aparece.

Los funcionarios que llegaron a la embajada estadounidense tras la elección de Jimmy Carter también escribieron informes honestos y sin rodeos a Washington sobre los problemas de derechos humanos en México, pero eran muy cautelosos en cuanto a hacer públicos sus hallazgos.

"A pesar de que la embajada no puede probrirlo, se cree que los funcionarios de seguridad mexicanos, en el pasado, se han ocupado de los terroristas, asesinándolos en vez de llevarlos a juicio", informó la sección política de la embajada en septiembre de 1977. El cable advertía, sin embargo, que "revelar esto a la opinión pública podría dañar el curso futuro de las relaciones México-Estados Unidos... Mientras podamos monitorear el desempeño de los derechos humanos en México, especialmente a través de contactos con grupos de influencia, la embajada no debería entrar en una investigación actual sobre las violaciones de derechos humanos. Tal esfuerzo investigativo sería contraproducente, interpretado como una intervención en los asuntos internos de México y, por lo tanto, políticamente imposible."

El embajador Patrick J. Lucey llegó a la embajada en 1977. Lucey era un fuerte defensor de la política exterior de Carter, que incluía su postura sobre los derechos humanos. Sin embargo, contactado por teléfono y por correo electrónico en su casa de Wisconsin, Lucey no recordaba que los derechos humanos hubieran sido un asunto central durante su estancia en México.

Expresó: "No pensamos que el gobierno de López Portillo fuera de días oscuros. Recordábamos 1968, cuando fueron asesinados los estudiantes, antes de los juegos Olímpicos de México. Esos fueron realmente los días oscuros. Cuando yo estuve allí, todavía hablabamos con el gobierno mexicano sobre

cuántos estudiantes habían sido asesinados".

Según Lucey, los temas que le interesaban a él y a su equipo eran, sobre todo, el comercio, la migración, el petróleo y las drogas. Su agenda política no se inventaba en la embajada, pues se basaba en las señales que llegaban desde Washington.

La "Brigada Blanca"

A finales de 1978, la Casa Blanca hizo una amplia revisión de las relaciones mexicano-estadounidenses a petición del presidente Carter. Un anexo del Memorandum de la Revisión Presidencial se ocupaba exclusivamente de los derechos humanos y el Consejo de Seguridad Nacional reconocía las graves violaciones cometidas por las fuerzas policíacas mexicanas, y señalaba al grupo paramilitar Brigada Blanca como el responsable de los peores abusos.

"En su campaña para erradicar a los terroristas, la Brigada Blanca y otras fuerzas de seguridad han ignorado, a veces, los derechos humanos de los sospechosos y los procedimientos de la justicia mexicana... fuerzas de seguridad han torturado y ejecutado a sospechosos y son responsables de las desapariciones de alrededor de 200 o 300 personas en la pasada década."

Pero al discutir sobre los planteamientos políticos, la Casa Blanca estaba de acuerdo con su embajada en México en el sentido de que tratar de hablar por la fuerza con el gobierno mexicano sobre los abusos sería como si el tiro saliera por la culata: "Sería imprudente y contraproducente para nosotros pedir públicamente a México que se ocupe de las violaciones domésticas a los derechos humanos. Nosotros continuaremos utilizando la diplomacia tranquila...".

Los últimos informes sobre derechos humanos estaban dirigidos, más que todo, a presentar una cara pública aceptable del problema que a informar verdaderamente al pueblo estadounidense sobre lo que pasaba en México. Los ciudadanos estadounidenses se enteraron del uso de las tácticas represivas de México hasta muchos años después.

En Estados Unidos, ha tomado una generación para que los derechos humanos entren verdaderamente en la cultura de la práctica de la política exterior.

Abrazar el respeto a los derechos humanos también costó una generación en México. Sólo ahora, tres décadas más tarde, México comienza a lidiar con el hecho de que el gobierno fue responsable de torturar y asesinar a su propio pueblo. Queda por ver si el país está listo para actuar en consecuencia. (Traducción: **Midiala Rosales Rosa**)

(Los documentos originales en que está basado este reportaje pueden ser consultados en www.nsarchive.org/mexico)



**SOMOS LA MEJOR
HERRAMIENTA
PARA SU CAMPAÑA
POLITICA O COMERCIAL**

SPOTS DE CINE
SPOTS DE TELEVISION
SPOTS DE RADIO
TRANSFER VIDEO-CINE

COPIAS 35 MM
CINE REPORTAJES
TV REPÓRTAJES

CAMPAÑAS POLITICAS
CAMPAÑAS COMERCIALES
CAMPAÑAS TURISTICAS
EXHIBICION EN CINES

GRUPO DE LEON

PRODUCTORA, S.A. DE C.V.

LEIBNITZ 189, ANZURES

MEXICO 11590 D.F.

5250-6969 C/10 LINEAS

corporativo@grupodeleon.com



Department of State

TELEGRAM

6

CONFIDENTIAL

PAGE 02 MEXICO 05481 150316Z

SERVES NOT ONLY TO GIVE THE PARTY AND THE GOVERNMENT A CONTINUING ASSESSMENT OF POPULAR FEELING BUT ALSO TO "SELL" TO THE PEOPLE GOVERNMENTAL DECISIONS AND POLICIES. THE GOVERNMENT AND THE PARTY ARE REASONABLY SENSITIVE TO POPULAR DEMAND ON A WIDESPREAD OR NATIONAL SCALE. IN CONTRAST, THE OPPOSITION, PARTICULARLY THE OPPOSITION OF THE EXTREME LEFT, IS WEAK, BADLY DIVIDED AND WITHOUT ANYTHING APPROACHING THE GOVERNMENT'S RESOURCES FOR EITHER ASSESSING OR INFLUENCING POPULAR OPINION. FINALLY, WHILE THERE IS A TRADITION OF VIOLENCE IN MEXICO THAT MIGHT PERHAPS SOME DAY COME INTO PLAY ON A NATIONAL SCALE, THIS HAS BEEN MORE THAN BALANCED IN RECENT DECADES BY MEMORIES OF THE TERRIBLE COSTS OF THE EARLY REVOLUTIONARY PERIOD AND BY THE VISIBLE BENEFITS OF RELATIVE SOCIAL PEACE.

(B) STUDENT UNREST IS ENDEMIC AND UNPREDICTABLE IN MEXICO. IT MAY BREAK OUT ON A LARGE SCALE AT ANY TIME AND FOR ANY REASON. HOWEVER, THE GOVERNMENT HAS DIVERSE MEANS OF GAUGING AND INFLUENCING STUDENT OPINION, AND IT HAS SHOWN ITSELF ABLE AND WILLING, WHEN UNREST EXCEEDS WHAT IT CONSIDERS ACCEPTABLE LIMITS, TO CRACK DOWN DECISIVELY, TO DATE WITH SALUTARY EFFECTS. FURTHERMORE, STUDENT DISORDERS, NOTWITHSTANDING THE WIDE PUBLICITY THEY RECEIVE, SIMPLY LACK THE MUSCLE TO CREATE A NATIONAL CRISIS UNLESS THE STUDENTS RECEIVE OVERWHELMING SUPPORT FROM ONE OR MORE OF THE MASS SECTORS, I.E., ORGANIZED LABOR, THE URBAN POOR OR THE PEASANT SECTOR. TO DATE THE URBAN POOR HAVE BEEN ENTIRELY APATHETIC TO STUDENT AGITATION WHILE URBAN LABOR AND THE PEASANT SECTORS, MUCH OF WHICH ARE ORGANIZED IN OVERWHELMING MAJORITY WITHIN THE PRI-GOVERNMENTAL STRUCTURE AND HENCE BELONG IN A SENSE TO THE ESTABLISHMENT, HAVE LIKEWISE BEEN EITHER APATHETIC OR HOSTILE TO STUDENT DISORDERS. THUS TO TAKE A MOST RECENT CASE, STUDENT DISORDERS IN VILLAHERMOSA DIRECTED AGAINST THE GOVERNOR OF TABASCO FAILED IN LARGE MEASURE BECAUSE OF ACTIVE PEASANT SUPPORT FOR THE GOVERNOR.

(C) CONTROL OF THE MAJOR LABOR AND PEASANT ORGANIZATIONS AND, IN A LESS DISCIPLINED WAY, OF THE PROFESSIONAL - PUBLIC SERVANT - COMMERCIAL MIDDLE CLASS IS IN THE HANDS OF THE GOVERNMENT RATHER THAN ITS ENEMIES (AS WE JUDGE WAS THE CASE IN FRANCE), AND AT LEAST THE LEADERSHIP OF THESE ORGANIZATIONS CONSTITUTES PART OF THE ESTABLISHMENT. CONSEQUENTLY, THE MASS SECTORS WOULD BECOME A MAJOR THREAT TO THE GOVERNMENT AND THE INSTITUTIONS OF THE COUNTRY ONLY IF THERE WERE LARGE-

CONFIDENTIAL

DECLASSIFIED

Authority NND969000By CG NARA Date 10-1-03



Department of State

TELEGRAM

CONFIDENTIAL

PAGE 03 MEXICO 05481 150316Z

SCALE DEFECTION OF THE LEADERSHIP FROM THE ESTABLISHMENT OF WHICH IT FORMS A PART, OR WHOLESALEREVOLT OF THE RANK AND FILE AGAINST THE LEADERSHIP. OF THE FORMER, THERE IS PRESENTLY NO EVIDENCE; OF THE LATTER THERE APPEARS TO BE NOTHING MORE THAN A NORMAL AMOUNT OF GRUMBLING.

(D) THE OPPOSITION (PAN) PARTY HAS WON MUNICIPAL ELECTIONS IN TWO AND POSSIBLY THREE STATE CAPITALS DURING THE PAST YEAR, BUT THESE VICTORIES SEEM TO REFLECT LOCAL POCKETS OF DISCONTENT ON THE PERIPHERY OF MEXICO RATHER THAN BROAD DISCONTENT WITH THE GOVERNMENT ON A NATIONAL SCALE. NOTWITHSTANDING SOME GRUMBLING AND SOME UNEASINESS REGARDING MEXICO'S LONGER TERM PROBLEMS, THE GENERAL MOOD AT PRESENT IS MORE OF PRIDE IN ACCOMPLISHMENT AND CONFIDENCE THAN OF FRUSTRATION.

(E) ALL EVIDENCE POINTS TO THE COMPLETE LOYALTY TO THE GOVERNMENT OF THE ARMED FORCES AND THE SECURITY AGENCIES.

4. FOR THESE REASONS WE DO NOT BELIEVE THAT THE PRESENT SITUATION IN MEXICO IS EXPLOSIVE AND WE DO NOT EXPECT THAT AN EXPLOSIVE SITUATION WILL DEVELOP WITHIN THE NEXT TWO TO THREE YEAR TIME SPAN. HOWEVER, AS POINTED OUT IN 2(A) ABOVE, THERE ARE ALREADY VISIBLE SERIOUS PROBLEMS WHICH IS UNRESOLVED MIGHT WELL REACH CRITICAL PROPORTIONS WITHIN THE NOT TOO DISTANT FUTURE. AMONG THESE PROBLEMS, THREE ARE CLOSELY RELATED TO MEXICO'S RAPID POPULATION EXPANSION:

(A) INCREASING UNEMPLOYMENT,

(B) RAPIDLY EXPANDING URBAN POVERTY AREAS,

(C) THE LIMITS ON REASONABLY AVAILABLE, ARABLE LAND. OTHER PROBLEMS CAUSING THOUGHTFUL CONCERN RELATE TO THE IMPROVEMENT OF THE LOT OF THE LANDLESS PEASANT AND POOR URBAN SECTORS, FREEMAN

CONFIDENTIAL

DECLASSIFIED

Authority NND969000By CG NARA Date 10-1-03



Department of State

TELEGRAM

CONFIDENTIAL 548

PAGE 01 MEXICO 05481 150255Z

19
ACTION GPM 04

INFO: ARÄ 08, NSA 02, CU 04, E 15, SIL 01, LAB 06, CIAE 00, DODE 00, H 02,
INR 07, L 03, NSC 10, P 04, RSC 01, SP 02, SS 20, USIA 12, HEW 07, AID 28,
AGR 20, SAH 02, RSR 01, /159 W

R 142309Z JUN 68
FM AMEMBASSY MEXICO
TO SECSTATE WASHDC 6687

C O N F I D E N T I A L MEXICO 5481 SECTION 2 OF 2

REF: STATE 170648

FOR SECRETARY FROM AMBASSADOR

THE GRADUALLY WORSENING INCOME DISTRIBUTION AMONG THE VARIOUS SOCIAL STRATA, THE ADAPTABILITY OF THE PRI TO CHANGING POLITICAL REQUIREMENTS, ABILITY TO MAINTAIN THE PRESENT HIGH RATE OF INDUSTRIAL EXPANSION AND TO COPE WITH THE BALANCE OF PAYMENTS PROBLEMS, PARTICULARLY WITH REFERENCE TO SERVICING A RAPIDLY MOUNTING FOREIGN DEBT, FINALLY, THERS IS THE MUCH MORE INTANGIBLE PROBLEM WHICH EVEN THE MOST DEVELOPED SOCIETIES ARE STILL TRYING TO SOLVE, OF PROVIDING NEW MORAL AND SPIRITUAL VALUES TO REPLACE THE TRADITIONAL VALUES WHICH SEEM TO BECOME CASUALTIES OF THE DEVELOPMENT PROCESS ITSELF.

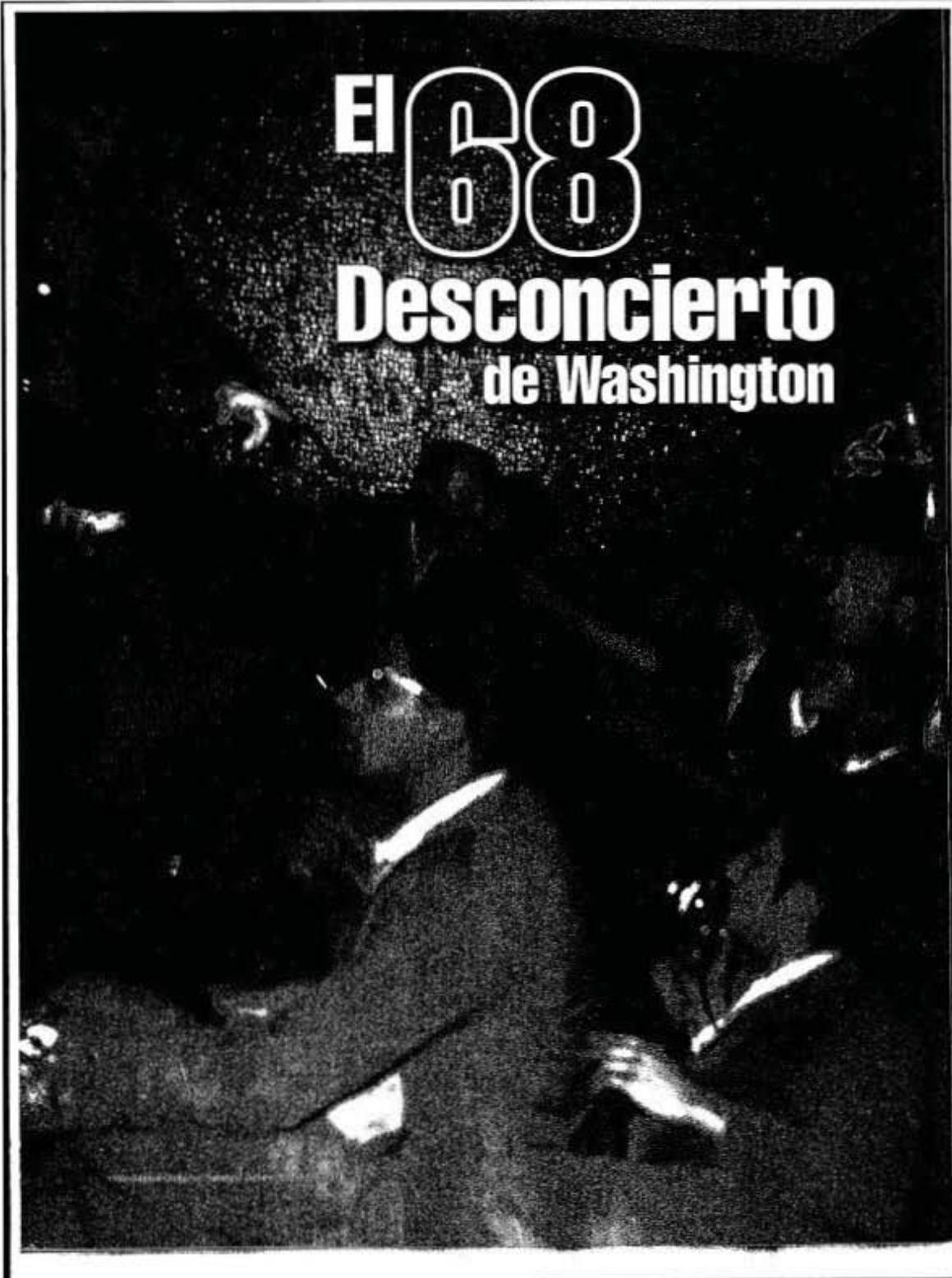
5. WHILE THE SHORT-TERM ASSESSMENT IS THUS OPTIMISTIC, THE EXISTENCE OF GATHERING CLOUDS IN THE DISTANCE ARGUES AGAINST COMPLACENCY. THE SITUATION MUST THUS BE KEPT UNDER CONTINUING STUDY AND ASSESSMENT. FREEMAN

CONFIDENTIAL

DECLASSIFIED

Authority NND969000

By CE NARA Date 10/1/09



Los funcionarios de la embajada de Estados Unidos en México vivieron dentro de la confusión el movimiento estudiantil de 1968. Además de no haber previsto protestas de tal magnitud contra el régimen priista, no sabían de qué manera respondería el gobierno de Díaz Ordaz. Así lo reflejan los informes enviados a Washington por la embajada y los agentes de la CIA, en los que también, finalmente, se desconfía de la versión oficial sobre lo sucedido en Tlatelolco el 2 de octubre.

Kate Doyle

Durante el conflicto estudiantil de 1968, los funcionarios de la embajada de Estados Unidos en México se mostraron desconcertados ante la intensidad de las protestas de los jóvenes y la violenta respuesta del gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz.

Así lo muestran los informes que salen de la embajada, la mayoría muy confusos, quizá porque los diplomáticos estadounidenses estaban más cerca de la clase política mexicana que los funcionarios de otras oficinas de Estados Unidos, por lo que tenían la tendencia a creer lo que decía el gobierno. Mientras la embajada confiaba en la fuerza del gobierno, funcionarios estadounidenses pensaban en la posibilidad de que los estudiantes pudieran representar un desafío serio.

En respuesta a una petición de Washington, después de los disturbios de mayo en París, la embajada hizo varias valoraciones sobre los estudiantes mexicanos, las cuales fallaron al no prevenir la tormenta que se avecinaba. El 14 de junio, de manera confidencial, informó que en México no podía pasar nada comparable con lo acontecido en París:

El gobierno y el partido oficial (PRI) mantienen en todo el país un contacto persuasivo con el pueblo, lo cual sirve no sólo para darle al partido y al gobierno una continua valoración del sentimiento popular, sino también para "venderle" al pueblo las decisiones y políticas gubernamentales. (...) El gobierno cuenta con diversos medios para medir e influir en la opinión de los estudiantes, y ha mostrado capacidad y voluntad para tomar medidas enérgicas de forma decidida, hasta la fecha con efectos saludables, cuando el malestar excede lo que se consideran límites aceptables.

Además, los disturbios estudiantiles, a pesar de toda la amplia publicidad que recibieron, no tenían la fuerza necesaria para crear una crisis nacional...

Estados Unidos sabía, mucho antes de que la violencia comenzara, que el gobierno mexicano tenía que hubiera intentos de interrumpir los Juegos Olímpicos, que se iniciarían el 12 de octubre en la Ciudad de México.

Cuando comenzaron los disturbios, la embajada adoptó rápidamente la línea del gobierno, en el sentido de que las protestas estudiantiles eran inspiradas por los comunistas de línea dura. Así, consideró que el Partido Comunista, con la complicidad de la embajada soviética, había maquinado el enfrentamiento que se produjo el 26 de julio. En un cable secreto enviado a la Casa Blanca, se dice: "La embajada considera que existen grandes posibilidades de que Moscú haya ordenado al PCM (Partido Comunista de México) que adopte tácticas más combativas".

Sin embargo, esa posición cambió pocos días después, cuando análisis más realistas reemplazaron las versiones del gobierno de Díaz Ordaz para el consumo público sobre la influencia extranjera en el movimiento.

La confusión estadounidense también aumentó porque el gobierno mexicano estaba dividido sobre las tácticas que debía utilizar con los estudiantes. A pesar de que en los primeros disturbios, a finales de julio, usó la violencia policial y la fuerza militar, casi todo agosto transcurrió sin que las fuerzas gubernamentales reprímieran a los estudiantes.

Fundamental en la toma de decisiones fue el secretario de Gobernación, Luis Echeverría, una de las principales fuentes de información de la embajada. Echeverría

siempre ha negado que haya sido protagonista en el 68. Todavía en 1998, dijo a una reportera de *El Universal* que había tenido un papel menor, bajo el mando del presidente Díaz Ordaz, quien más tarde lo escogió como candidato por el PRI para las elecciones presidenciales de 1970. La reportera Irma Rosa Martínez le preguntó si su participación en los hechos del 68 afectó sus posibilidades de ser nominado candidato.

—Pues me favoreció a mí porque yo no intervine en nada. Lo manejó todo el presidente, todo, lo político y lo militar, con el secretario de la Defensa. Yo hice una vez declaraciones para el diálogo público, y hasta ahí. No me perjudicó en nada.

—Pero a usted, como secretario de Gobernación, ¿no le habían encargado



Díaz Ordaz. Desproporción

ARCHIVOS ABIERTOS



Borges

y su "espaldarazo" a Díaz Ordaz

Juan Velediz

Una caja que se encuentra en la galería dos del Archivo General de la Nación (AGN), depositada en el fondo Gobernación, contiene telegramas enviados al presidente de la República en los días posteriores al 2 de octubre de 1968 por políticos, empresarios y líderes de organizaciones afines al régimen en todo el país.

En medio de centenares de papeles está uno fechado en Buenos Aires, el 23 de octubre de aquel año; el mensaje es es-

cuelto: "Rogamos haga llegar nuestra adhesión al gobierno de México". Está dirigido a Luis Echeverría y lo firman Jorge Luis Borges, Manuel Peyrou y Adolfo Bloy Casares.

De Borges, años después, quedaron registradas sus afinidades políticas cuando aceptó los honores rendidos a su obra literaria por integrantes de la junta militar que había tomado el poder en septiembre de 1973 en Chile. En alguna ocasión, Bloy calificó las afinidades políticas de su amigo como cosas del pasado, como "pecados de juventud".

Con Peyrou era quizá distinto, su actitud estaba muy distante de la que tenía Jorge Vane, el detective protagonista de dos de sus mejores relatos: *La espada dormida* y *Playa mágica*, para quien era una tarea lúdica "descubrir un crimen por el puro placer de investigar", según escribió Beatriz Borovich en la Introducción a una antología publicada hace unos años de este escritor nacido en San Nicolás, provincia de Buenos Aires, en 1902.

Al telegrama lo acompaña una ficha elaborada en las oficinas de Gobernación dirigida al presidente Díaz Ordaz, en la que se le informa de la obra publicada y las revistas literarias en las que habían participado Bloy y Borges, pero no así de Peyrou. La obra de este último autor, quien murió en 1974, apenas ha sido revalorada al cumplirse el centenario de su natalicio el año pasado y ha sido reseñada por publicaciones literarias en España y Argentina a raíz de la publicación este año de *La espada dormida* y otros cuentos, una selección de sus mejores relatos.

La caja de los telegramas está precedida de otra que contiene el archivo donde están los acuerdos que tomaron Díaz Ordaz y Echeverría durante todo octubre de 1968. En medio de esas cajas hay documentos en los que, de repente alguno, por su temática y año, desentona. Como el oficio que envió el 19 de julio de 1965 el jefe de la estación de la CIA en México, Winston Scott, en el que invita a Fernando Gutiérrez Barrios a seleccionar dos agentes de la Dirección Federal de Seguridad para que, "a partir del 15 de septiembre", viajen a Estados Unidos para "recibir entrenamiento por cuatro meses".

Hay otros documentos fechados en 1967 en los que se consigna la investigación que la Secretaría de la Defensa Nacional (Sedena) realizaba sobre un grupo de extranjeros que viajaban como antropólogos investigadores por el norte del país. ●

encarar esta parte del problema, la negociación?

—No, no, no. Todo lo manejó el presidente. Todo, todo. No hubo negociación. Cuando había horriote, los dejaba y luego mandaba al Ejército.

Pero según documentos de la CIA y del Departamento de Estado, Echeverría

creó y encabezó un grupo de trabajo clave, integrado por importantes funcionarios que tuvieron a su cargo el diseño de la respuesta a las protestas estudiantiles, inmediatamente después de que comenzaron.

La estación de la CIA de la embajada estadounidense informó el 31 de julio que "un comité de estrategia, bajo la dirección

del secretario de Gobernación, Luis Echeverría, opina que la actual ola de disturbios ha sido puesta bajo control". En Washington, el Buró de Investigaciones e Inteligencia del Departamento de Estado (INR) identificó al comité como el organismo principal que dirigía los esfuerzos del gobierno para cortar el paso a los estudiantes, fuera por la fuerza o mediante otras medidas. Después de la primera confrontación entre policías y estudiantes, el INR informó el 6 de agosto:

El comité decidió permitir la efervescencia de los estudiantes durante un tiempo, esperando que la situación no se volviera violenta. Sin embargo, se alertó y se puso en posición a las tropas. Al parecer, el gobierno consideraba crucial el período alrededor del día 29 (de julio), y cuando actuó usó toda su fuerza en un esfuerzo para convencer a los violentos estudiantes de que no toleraría que se rompiera el orden público. (...)

Al mismo tiempo que se aplicaba esa fuerza, el gobierno trabajó calladamente con el rector de la Universidad Nacional Autónoma y con algunos líderes estudiantiles. El comité estratégico, actuando por instrucciones del presidente, aconsejó al rector que alentara las manifestaciones sólo dentro del campo universitario, e incluso las críticas al gobierno.

Y es que, en los primeros días, el gobierno no sabía qué hacer: si aplicar la mano dura o la mano conciliatoria. El 31 de julio, la CIA informó que tanto el director de la Federal de Seguridad, Fernando Gutiérrez Barrios, como el secretario general de la UNAM, Fernando Solana, habían confirmado en privado que "ni el gobierno mexicano ni los directivos de la Universidad tienen ningún plan para lidiar con el actual problema de las agitaciones y las protestas estudiantiles".

Los informes de la CIA

Mientras la embajada intentaba encontrar algún sentido a la estrategia del gobierno, la CIA se dedicaba a reunir información de inteligencia fresca sobre el terreno, conforme la iba descubriendo. Curiosamente, la mayoría de los archivos desclasificados de la CIA sobre 1968 provienen de la Dirección de Operaciones Clandestinas, y son informes de la estación de la agencia en la Ciudad de México. Tienen la ventaja de ser instantáneas tomadas sobre el terreno, pero contienen pocos análisis o "datos de inteligencia comprobados" que ayuden a dar contexto a los hechos.

Los archivos desclasificados dejan en claro que la estación de la CIA informó casi diariamente sobre los disturbios registrados entre el 26 de julio y el 2 de octubre, usando fuentes que incluían a Gu-

Corona del Rosal, el conciliador

Jacinto R. Munguía

El documento aparece engrapado con la tarjeta de presentación de Alfonso Corona del Rosal, y está dirigido al presidente Gustavo Díaz Ordaz y a su secretario de Gobernación, Luis Echeverría, la fecha: IX/3/968.

Corona del Rosal era jefe del Departamento del Distrito Federal. El documento se titula: *Forma y contenido de un posible arreglo del problema estudiantil*. Se encuentra en el Archivo General de la Nación.

Propone que el Consejo Nacional de Huelga se dirigiera por escrito al secretario de Gobernación, al jefe del Departamento del Distrito Federal, al procurador general de Justicia de la Nación y al procurador de Justicia del Distrito Federal, "solicitando entrevistas para analizar y encontrar soluciones a los siguientes puntos del pliego petitorio": Separación del jefe y el subjefe de la policía, y el comandante del cuerpo de Granaderos; pago de indemnización a los deudos de estudiantes fallecidos con motivo del conflicto estudiantil y a los estudiantes gravemente heridos; desaparición del cuerpo de granaderos; libertad de las personas detenidas con motivo del conflicto estudiantil, particularmente los que se encuentran procesados por delitos del orden federal y local y presos en la cárcel preventiva.

A las pláticas asistiría el Consejo Nacional de Huelga en pleno (76 personas), con la presencia de la prensa.

Y luego establece las posibles soluciones:

a) La integración de una comisión que investigue los hechos y que a su juicio determine si hubo exceso de la policía y en caso afirmativo si son responsables los jefes señalados.

Como un acto de su propia voluntad y sin coacción alguna, el jefe de la policía solicitaría licencia para separarse de su cargo, en el momento de constituirse la comisión investigadora.

b) El jefe del Departamento del DF anunciaría la reestructuración de la Policía Preventiva del DF y como consecuencia de ésta la desaparición del Cuerpo de Granaderos. Esta reestructuración se haría dentro del plazo que el propio jefe del Departamento determine.

c) La comisión a que se refiere el punto a), o bien otra distinta, investigaría toda denuncia sobre presuntos estudiantes muertos, desaparecidos, o gravemente heridos, y las circunstancias de los hechos.

d) Los procuradores generales de Justicia de la Nación y de Justicia del Distrito Federal y Territorios Federales se desistieron de las acciones penales para que quedaran en libertad la totalidad de las personas detenidas con motivo del problema estudiantil, a partir del 26 de julio próximo pasado.

e) Se analizará y aprobará en su caso un reglamento especial que precise la actuación de la policía frente a conflictos estudiantiles en vía pública estableciéndose de inmediato que no actuará la fuerza pública dentro de las escuelas.

Todas las soluciones surtirán efectos al mismo tiempo; es decir, por ejemplo, a las

12:00 horas del día señalado; Se constituye la comisión o comisiones investigadoras; presenta su licencia el jefe de la policía; se ponen en libertad las personas detenidas; se levanta la huelga en todas las escuelas y se suspende la actividad pública de agitación estudiantil en todos sus aspectos.

El no de Echeverría

Pronto le llegó la respuesta a Corona del Rosal: "Por instrucciones del secretario, (de Gobernación) contesto su atento escrito fechado el 10 de los corrientes, que dirigí usted al presidente de la República y que fue turnado a esta dependencia".

De entrada, Gobernación le aclaró que "no queda a la libre voluntad de los funcionarios modificar nuestras instituciones, sino que, por el contrario, están obligados a respetarlas y a acatar las leyes que nos rigen.

Precisamente el artículo 8 constitucional establece la forma en que ha de ejercerse el derecho de petición y en que las autoridades han de cumplir sus obligaciones correlativas.

Peticionarios y funcionarios debemos atenernos a dicho precepto. Las dependencias del Gobierno Federal, de acuerdo con sus respectivas competencias legales, están en disposición de resolver, conforme a derecho, las demandas concretas que se les formulen.

El diálogo público puede legalmente realizarse en términos del propio mandato constitucional, si a las peticiones escritas y a los acuerdos, también escritos, que dicten las autoridades, se les da difusión pública.



tiérrez Barrios y a otros miembros de la DFS, a Echeverría, funcionarios de la Presidencia y de la Secretaría de Educación, así como contactos en la Universidad (que incluían a directivos y estudiantes), e información de inteligencia recogida por "observadores entrenados", que podrían ser agentes estadounidenses de la estación o agentes de "enlace" mexicanos.

Se recogió información sobre cada aspecto del movimiento, pero las fuentes de la CIA se concentraron principalmente en los estudiantes "izquierdistas" y los "agitadores conocidos" (como los estudiantes de la UNAM Luis González de Alba, Gilberto Guevara Niebla, Romero González Medrano, Jesús Rodríguez, Roberta Avendaño e Ignacia Rodríguez),

ARCHIVOS ABIERTOS



Artiles Proceso

Corona del Rosal con Echevarría. Propuesta rechazada

Así mismo, señala que no se establece claramente la relación que su solicitud podía tener con la celebración de los Juegos Olímpicos, y precisa que en caso de que la intención de los estudiantes sea amenazar con actos que tiendan a impedirlos o estorbarlos, "le reitero la decisión del gobierno de hacer uso de los recursos legales para que puedan efectuarse normalmente los juegos, así como la firme resolución de defender el derecho que tiene el pueblo mexicano a realizar en su suelo el evento deportivo cultural más importante del mundo".

Más propuestas

En una carta del Departamento del Distrito Federal fechada el 8 de agosto, Corona del Rosal le dice al director del Instituto Politécnico Nacional, Guillermo Massieu:

En relación con los lamentables acontecimientos ocurridos en los últimos días en esta

ciudad y respecto a las peticiones hechas a este departamento por grupos de estudiantes pertenecientes a ese instituto, bajo su muy acertada dirección, con la mayor atención ruego a usted sea conducido para hacer llegar a los alumnos de la citada institución educativa nuestra respuesta, esperando que sirva para canalizar explicable inquietudes.

Y le da a conocer que el DDF está dispuesto a realizar "una completa y minuciosa investigación acerca de los hechos sucedidos, con el objeto de aclararlos y, en su caso, aplicar las sanciones que correspondan.

En consecuencia y en contestación a los puntos en que se solicita la destitución de los generales Luis Cueto Ramírez y Raúl Mendoza Cerecero y del teniente coronel Alfonso Frías, considero justo e indispensable que previamente se determine la responsabilidad que pueda tener cada uno de ellos en los penosos sucesos, así como la de sus subordinados que hayan intervenido en los mismos, tomándose

en consideración todas las circunstancias que mediaron.

Propone la integración de una comisión, ajena a la Jefatura de policía, compuesta con representantes del DDF, de maestros y alumnos del IPN, "en la forma que usted determine, y de otros sectores de la opinión pública, la cual, con las más amplias facilidades lleve a cabo una exhaustiva investigación de los hechos. Si de la investigación que realice esta comisión resulta que algún miembro de la Policía Preventiva del DF, independientemente de su cargo, hubiere cometido alguna falta, será sancionado con el rigor correspondiente a la falta cometida".

La misma comisión investigará "los casos concretos de supuestos muertos a que se ha hecho referencia con motivo de los lamentables acontecimientos ocurridos en esta capital.

Puede usted asegurar a los estudiantes, parientes o amigos de los presuntos estudiantes heridos o muertos y que denuncien hechos concretos, que gozarán de la protección más amplia para que, en virtud de su denuncia o simple relación de hechos, no sean afectados en su persona, bienes o tranquilidad personal.

Estamos también dispuestos a la expedición y a la aplicación, en su caso, de un reglamento que norme las funciones de la policía, con el objeto de evitar choques indebidos entre este cuerpo de seguridad pública y estudiantes, para cuyo efecto ruego a usted proporcionarnos los puntos de vista de ese instituto, de sus maestros y alumnos al respecto.

En septiembre, Guillermo Massieu envió una carta al juez Eduardo Ferrer McGregor, "agradeciéndole su benevolencia para los estudiantes de ese Instituto que le fueron consignados, al señalarles como garantía para disfrutar del beneficio de la libertad provisional la cantidad de \$300.00". ■

en los profesores radicales (como Fausto Trejo Fuentes y Elí de Gortari), en las tendencias políticas dentro de varias escuelas de la UNAM y las actividades y el paradero de conocidos miembros del Partido Comunista.

En particular, la CIA rastreó los intentos que hizo el gobierno de penetrar e influir en la comunidad universitaria. Los agentes de la CIA percibían tales esfuerzos mediante las fuentes que tenían dentro del gobierno. Después de la decisión del rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, de apoyar la causa de los estudiantes y encabezar los actos de protesta dentro de Ciudad Universitaria —un paso que dio para evitar la violencia—, la CIA informó el 9 de agosto:

Las estrategias del gobierno en las últimas semanas —hacer concesiones para contemperar, mezcladas con la fuerza y también con alentar a los rectores de las universidades para que se ganen a los estudiantes, ejerciendo así una influencia moderada— fueron efectivas.

Como la embajada, la CIA sufría el hecho de estar muy cerca de sus fuentes. Así, todavía estaba convencida, a mediados de agosto, de que Díaz Ordaz y sus hombres podrían dividir y conquistar el movimiento estudiantil en la capital, como lo habían hecho con las protestas en los estados en los años sesenta. Informó el 10 de agosto: "El gobierno está al tanto de que hay divisiones entre varias facciones de estudiantes, y está involucrado activamente en crear más divi-

sión para impedir de esa forma que surja un grupo de liderazgo unificado".

Pero cuando el movimiento empezó a alargarse y se volvió más violento, la CIA comenzó a reconocer el cambio. Informó el 9 de septiembre:

Esta experiencia ha mostrado que el gobierno y el Partido Revolucionario Institucional (PRI) no tienen ya el poder ni el control total sobre la conducta pública que existía previamente. Mientras que quedan pocas dudas de que los estudiantes mexicanos han sido influidos por los levantamientos estudiantiles en Estados Unidos y Europa, los recientes disturbios de estudiantes han sido una nueva experiencia para México y pueden ser una advertencia de las cosas que vendrán. El ▶

ARCHIVOS ABIERTOS

stejo orden está pasando, y (...) los estudiantes se han dado cuenta de que pueden ser un elemento significativo en el proceso de la toma de decisiones de la nación, y ya no están contentos con la actitud protectora del gobierno.

Poco antes de los hechos del 2 de octubre, los despachos de la agencia comenzaron a reflejar la idea de que el gobierno estaba acorralando al movimiento. El 26 de septiembre, justo siete días antes de Tlatelolco, envió un cable en el que describía los enfrentamientos entre las fuerzas de seguridad y los estudiantes de las escuelas vocacionales Dos y Cinco. Un policía disparó y mató a un estudiante:

La política que sigue actualmente el gobierno para calmar los levantamientos estudiantiles es que el Ejército o la policía ocupe inmediatamente cualquier escuela que sea usada ilegalmente como centro de actividades subversivas. (...) Tanto el ministro de Gobernación como el director de la Federal de Seguridad opinan que no existe peligro de que los Juegos Olímpicos sean afectados, y, más, que la situación estará muy pronto bajo total control, lo que significa un cese de todos los actos de violencia.

La realidad sobre Tlatelolco

Entre los documentos estadounidenses desclasificados hay pocos informes de los "observadores entrenados" que estuvieron en la Plaza de las Tres Culturas. Lo que existe son resúmenes de lo que se creyó había pasado, según informes de prensa y la información proporcionada por funcionarios del gobierno mexicano, incluidos los de inteligencia. En las horas y días inmediatos que siguieron a la matanza, todas las agencias estadounidenses que funcionaban en México —la embajada, la estación de la CIA, el Departamento de Defensa y el FBI— aceptaron inicialmente la versión del gobierno: estudiantes francotiradores habían provocado la masacre.

Sin embargo, para mediados de octubre, los funcionarios estadounidenses se habían apartado de esa versión y expresaban sus dudas sobre si la confrontación la comenzaron los estudiantes o las fuerzas de seguridad. "Las versiones difieren —informó la embajada a Washington, el 20 de octubre— sobre si los disparos vinieron de la Plaza o del vecino edificio Chihuahua, y sobre si vinieron de los estudiantes o de las fuerzas del orden".

El informe de la Agencia de Defensa de Inteligencia contradecía las explicaciones oficiales de que los soldados habían sido sitiados y que trataron de mantener el orden mientras los estudiantes radicales atacaban. El 18 de octubre, el agregado militar explicó: "Había una considerable desorganización entre los elementos del

Filmes y videos desaparecidos

Jacinto R. Munguía

Sobre el 2 de octubre de 1968 existen filmaciones y documentos que podrían aclarar lo sucedido ese día, pero se desconoce su paradero.

En ese caso estarían filmaciones hechas por el Ejército. Según una ficha enviada al secretario de Gobernación Luis Echeverría, servirían para la elaboración de un video que transmitiría Televisión, previo acuerdo entre Echeverría y Emilio Azcárraga. Sería la versión oficial de lo ocurrido. Dice el texto de la ficha elaborada el 5 de octubre: "El guión anexo se basa en el primer anteproyecto elaborado por el general García Barragán, que también se anexa. Exhibí al señor general la película que se envía con el presente. La vieron también el oficial que hará la explicación en Televisión y el técnico señalado por Emilio (Azcárraga). Algunas escenas armonizan muy bien con el guión: serían las que se utilizarán.

"Se podrían agregar escenas filmadas de los soldados heridos, que se encuentran en el Hospital Militar... le mostré, además, una maqueta de toda la zona y una foto aérea, que servirán para hacer más claras las explicaciones del oficial."

Entre los documentos existentes en el Archivo General de la Nación se encuentra la ficha de Acuerdos con el señor Presidente del 2 de octubre de 1968. El primer punto, "MITIN y manifestación, hoy. Segundo, GONZÁLEZ GUEVARA Y RECTOR; Tres, SÁNCHEZ CEUS; Cuatro, 19,000.00.- Sócrates... (Sócrates Campos Lemus, cuestionado dirigente estudiantil, declaró en 1998 que él no era ese Sócrates)". Sin embargo, no hay constancia sobre lo que se resolvió en el acuerdo entre Díaz Ordaz y Echeverría acerca del mitin y la manifestación. Según las revisiones realizadas en el AGN, siempre quedaban documentos sobre los acuerdos, con la firma de los responsables y lo resuelto.

Una nota de la Dirección Federal de Seguridad da cuenta de la detención de Leonardo López Areche, cineasta del CUEC. La detención ocurrió el 9 de octubre de 1968. Se asegura que todas las grabaciones en película que realizó sobre el movimiento estudiantil, desde las primeras movilizaciones y hasta el 2 de octubre, se encontraban en avenida Coyoacán 1900 y en Insurgentes Sur 1838. El trabajo lo hizo López Areche con el apoyo de Manuel González Casanova. El material para las filmaciones lo aportó Gastón García Cantú, director general de Difusión Cultural de la UNAM. Se ignora dónde están los rollos decomisados.

De acuerdo con el oficio número 46059 de la Secretaría de la Defensa Nacional, el secretario Marcelino García Barragán solicitó a Echeverría, el 30 de septiembre de 1968, "se le proporcionen copias de los documentos recogidos durante la ocupación de la Ciudad Universitaria". La solicitud fue atendida por la Dirección Federal de Seguridad. En el AGN no hay constancia de esos documentos.

Tampoco aparecen los "múltiples" informes de carácter confidencial que García Barragán envió a Echeverría el 28 de septiembre, según el oficio de la Secretaría de la Defensa Nacional 43839, recepción que fue confirmada el 4 de octubre de 1968 por el secretario particular del secretario de Gobernación, Melchor Sánchez Jiménez.

El columnista de Novedades Julio Ernesto Teissier, autor de *Domingo a domingo* en 1968, aseguró que había visto en poder de Gobernación miles de fotos y grabaciones de lo ocurrido en Tlatelolco. No se sabe dónde están. ●

Ejército presentes (...) y hubo cierta cantidad de fuego indiscriminado por parte de los soldados, quienes, más que tratar de localizar la fuente exacta de los disparos de los francotiradores, dispararon abiertamente al edificio de apartamentos. Sin embargo, no se reportó ningún fuego indiscriminado por parte de los soldados hacia la plaza. Estas mismas fuentes dijeron que se vio a los soldados saqueando algunos de los apartamentos del edificio, una situación que indica que no estaban muy bien controlados por sus oficiales".

Los funcionarios estadounidenses también tomaron nota de los intentos del gobierno por quedar libre de culpa. En un informe escrito del Buró de Investigaciones e Inteligencia del 10 de octubre, el Departamento de Estado reveló que el gobierno había "arreglado" que el líder estudiantil Sócrates Campos Lemus acusara a políticos del PRI, como Carlos Madrazo, de fundar y orquestar el movimiento estudiantil: "Los motivos que tiene el gobierno para hacer esto, no están claros todavía, pero puede estar tratando que la culpa por

Secretos por revelar

Kate Doyle

A pesar de que el gobierno de Estados Unidos ha desclasificado docenas de documentos sobre la matanza de Tlatelolco de los archivos secretos de la CIA, del Departamento de Estado, del Pentágono, del FBI y de la Casa Blanca, permanecen clasificados e inaccesibles para el público. Entre ellos se encontrarían los siguientes:

— Documentos desclasificados de la Casa Blanca indican que la CIA hizo un análisis basado en informes de inteligencia dos días después de la matanza de Tlatelolco. Fechado el 4 de octubre, el documento se llamó *La crisis de los estudiantes de México*. Todavía no se ha hecho público.

— El Buró Federal de Investigación (FBI) también realizó un informe todavía secreto y fechado el 4 de octubre, en el cual, de acuerdo con un telegrama del Departamento de Estado del 7 de octubre, se "atribuyó la ola de violencia (en Tlatelolco) a una confusión entre el Ejército y los agentes de seguridad". El informe no se ha hecho público.

— No se ha desclasificado ningún documento del agregado legal de la embajada estadounidense, quien era el representante del FBI en México.

— En una carta enviada el 1 de noviembre por el director de Asuntos Mexicanos del Departamento de Estado, Maxwell Chapin, al

encargado de la embajada, Henry Dearborn, menciona un documento de la CIA que nunca se ha hecho público: un memorándum "pesimista y controvertido sobre las implicaciones de los disturbios estudiantiles para la estabilidad política mexicana".

— El 17 de enero de 1969, la CIA elaboró un informe especial sobre México titulado *Actos del partido gobernante de México*. Una gran parte está dedicada a las protestas de estudiantes y la reacción del gobierno, incluida la matanza de Tlatelolco. La Agencia dio a conocer una versión muy censurada del informe en marzo de 2002.

— Finalmente, ni uno solo de los documentos desclasificados por el gobierno estadounidense dice nada sobre la evidencia de que francotiradores del gobierno apostados en las ventanas de los edificios de Tlatelolco pudieron haber iniciado la matanza del 2 de octubre. ●

su ineptitud a la hora de manejar el asunto recarga sobre personas que el gobierno siente podrían ser muy fáciles de destruir políticamente".

Inicialmente, los funcionarios estadounidenses se pusieron resistentemente del lado de Díaz Ordaz. El 3 de octubre, el subsecretario de Estado para Latinoamérica, Covey Oliver, escribió al secretario: "Creemos que es importante evitar cualquier señal de que desconfiamos en la habilidad (del gobierno de México) para controlar la situación".

Después de examinar "los escenarios de contingencia", el embajador estadounidense exhortó a Washington a que estuviera preparado para garantizarle a México los paquetes de apoyo de asistencia financiera y económica en caso de que la violencia estudiantil continuara o se incrementara, como una manera de mostrar el apoyo de Estados Unidos al gobierno.

Pero Estados Unidos reconoció el profundo significado de la masacre de Tlatelolco y el enorme abismo que se había abierto entre un régimen intransigente y los estudiantes que demandaban cambios. El 10 de octubre, el Departamento de Estado escribió una aguda y pesimista nota:

Parece improbable que el PRI pueda encontrar una solución fundamental al problema sin cambiar la convicción ampliamente extendida de que está atrincherado, estancado, y que sólo piensa en sus intereses. Hay que convencer a los estudiantes de que, a pesar de la enorme deshonestidad y los sobornos que han sido el sello del PRI, el partido es todavía, a pesar de ser, una fuerza vital para el cambio

político y social, así como para el crecimiento económico. El liderazgo actual no parece estar dispuesto a comprender la magnitud del problema de la alienación de los estudiantes, ni de aceptar éste como

una advertencia seria de que el partido no está respondiendo a las necesidades legítimas de un segmento de la sociedad mexicana que se hace sentir cada día más. (Traducción: Midiala Rosales Rosa) ©



①

UNCLASSIFIED

██████████ POSS DUPE

PAGE 01 MEXICO 03309 01 OF 02 191725Z

64
ACTION ARA-10

INFO OCT-01 SS-14 ISO-00 PM-03 AID-10 IGA-01 NSC-07 NSCE-00

CIAE-00 INR-10 NSAE-00 RSC-01 DODE-00 L-02 SP-01

EXCISE

OMB-01 TRSE-00 H-01 PRS-01 DRC-01 SCCT-02 SNM-02

DEAE-00 /068 W

121719

R 191604Z APR 74
FM AMEMBASSY MEXICO
TO SECSTATE WASHDC 1275

DEPARTMENT OF STATE *1196* IM/PS/CR/IR Date: *10/24/97*

RELEASE DECLASSIFY

EXCISE DECLASSIFY IN PART E.O. Citations: *B1*

DENY

██████████ SECTION 1 OF 2 MEXICO 3309

FOIA Exemptions: _____ TB authority to

PA Exemptions: _____ CLASSIFY as S or C Sec. _____

_____ DOWNGRADE TO S or C

LIMDIS

E.O. 11652: GDS
TAGS: EAID, MASS, PINS, MX
SUBJECT: FAA SECTION 32 - POLITICAL PRISONERS

TOAID

REF: STATE 068545

1. SUMMARY: EMBASSY BELIEVES THAT GOM DOES NOT RPT NOT FALL WITHIN DEFINITION OF GOVERNMENT WHICH SHOULD BE DENIED ECONOMIC OR MILITARY ASSISTANCE UNDER SECTION 32 OF THE FAA OF 1973, ALTHOUGH SOME MEXICAN PRACTICES BORDER ON THOSE PROSCRIBED BY ACT. SINCE AID HAS NO COUNTRY PROGRAM IN MEXICO, WE ASSUME THIS REPLY REQUIRED ONLY BECAUSE OF MODEST MILITARY TRAINING PROGRAM FOR MEXICO FUNDED UNDER FAA. END SUMMARY.

2. AS DEPT AND AID/W AWARE, THERE IS NO AID COUNTRY PROGRAM FOR MEXICO. ONLY AID PROGRAM HERE IS REGIONAL (RTAC). MEXICO DOES, HOWEVER, RECEIVE TRAINING UNDER MILITARY ASSISTANCE PROGRAM, FUNDED UNDER FAA, INVOLVING APPROXIMATELY 24 STUDENTS AT COST OF APPROX DOLLARS 100,000 ANNUALLY. POST THEREFORE ASSUMES THAT FOR THIS

██████████

PAGE 02 MEXICO 03309 01 OF 02 191725Z

UNCLASSIFIED

UNCLASSIFIED

REASON A REPLY TO REFTEL IS REQUIRED.

3. IN GENERAL, EMBASSY BELIEVES IT CAN BE SAID THAT GOM DOES NOT RPT NOT INTERN OR IMPRISON ITS CITIZENS FOR POLITICAL PURPOSES PER SE. EXPRESSION OF POLITICAL BELIEF OR OPINION CONTRARY TO OFFICIAL POLICY OR PUBLIC POSITIONS OF MEXICAN GOVERNMENT AND RULING PARTIDO REVOLUCIONARIO INSTITUCIONAL IS USUALLY TOLERATED WITHIN LIMITS THAT -- BY COMPARISON WITH THOSE IN MANY OTHER LDC'S -- ARE RELATIVELY BROAD, OR AT WORST DISCOURAGED THROUGH MILD PRESSURES (E.G., STRIDENTLY OPPOSITIONIST PUBLICATIONS HAVE AT TIMES EXPERIENCED DIFFICULTY IN OBTAINING QUANTITIES OF NEWSPRINT THEY WOULD LIKE, OR HAVE HAD INDIVIDUAL ISSUES CONFISCATED OR THEIR DISTRIBUTION INTERFERED WITH). THERE ARE THREE LEGALLY REGISTERED OPPOSITION PARTIES, ONE OF WHICH IS MORE THAN TOKEN, AND OTHER, UNREGISTERED POLITICAL GROUPINGS ARE ALLOWED TO EXIST AND OPERATE SO LONG AS THEY REMAIN DISCREET IN THEIR ACTIVITIES. GOM POLICY EVEN TOWARD SOMEWHAT MORE MILITANT OPPOSITION ACTIVITY CAN BE SAID TO HAVE MATURED IN LAST FOUR YEARS, BEGINNING WITH DELETION FROM PENAL CODE IN MID-1970 OF CONTROVERSIAL ARTICLES 145 AND 145-BIS AND RELATED PROVISIONS CONCERNING VAGUELY DEFINED "CRIME" OF FOMENTING "SOCIAL DISSOLUTION" (SEE MEXICO 3894, JULY 16, 1970). RELEASE OF SUBSTANTIAL NUMBER OF PRISONERS ARRESTED FOR PARTICIPATION IN 1968 DEMONSTRATION AND OF OTHER SO-CALLED "POLITICAL PRISONERS" UNDER CURRENT ECHEVERRIA ADMINISTRATION (I.E., SINCE DECEMBER 1970) IS FURTHER EVIDENCE OF GOM MATURATION IN THIS REGARD (SEE MEXICO A-52, FEB. 15, 1971; A-652, DEC. 20, 1971; AND A-655, DEC. 27, 1971).

4. WHERE GOM REMAINS UNCOMPROMISING (AND INDEED MAY HAVE STIFFENED ITS ATTITUDE IN RECENT MONTHS) IS IN RESPECT TO THOSE PERSONS WHO HAVE TAKEN UP ARMS AGAINST THE STATE. GOM ARGUES (AND, WE THINK, WITH JUSTIFICATION) THAT SUCH PERSONS, WHATEVER THEIR PROFESSED MOTIVATION, HAVE COMMITTED FELONIES (MURDER, KIDNAPPING, ARMED ROBBERY, ETC.) AND ARE THEREFORE SOUGHT, APPREHENDED, AND PUNISHED NOT FOR THEIR BELIEFS BUT FOR CONCRETE ACTS.

[REDACTED]

PAGE 03 MEXICO 03309 01 OF 02 191725Z

5. IT IS IN DEALING WITH PERPETRATORS OF SUCH ACTS THAT GOM APPEARS FREQUENTLY TO OVERSTEP LEGALLY PRESCRIBED PROCEDURES. THERE ARE RECURRENT REPORTS OF DETENTION OF "SUSPECTS" WHOSE ONLY CONNECTION WITH ANTI-GOVERNMENTAL

UNCLASSIFIED

UNCLASSIFIED

ACTIVITY MAY BE BLOOD RELATIONSHIP WITH WANTED GUERRILLAS; OF CIVILIANS DETAINED EXTRA-CONSTITUTIONALLY BY MILITARY AUTHORITIES, TO PRECLUDE POSSIBILITY WHICH WOULD EXIST WITHIN REGULAR JUDICIAL SYSTEM OF THEIR OBTAINING RELEASE THROUGH "AMPARO" PROCEEDINGS; OF PERSONS HELD FOR MORE THAN THREE DAYS WITHOUT ARRAIGNMENT AND/OR FOR MORE THAN ONE YEAR WITHOUT TRIAL, IN VIOLATION OF CONSTITUTIONAL STIPULATIONS; AND OF PRISONERS TORTURED WHILE IN DETENTION. LATELY, THERE HAVE BEEN INDICATIONS ALSO THAT GOM HAS MURDERED SOME PRISONERS AFTER EXTRACTING ALL INFORMATION THEY HAVE TO GIVE, PRESUMABLY WITH INTENTION OF COMMUNICATING GOM'S HARD LINE AND KEEPING DOWN NUMBER WHOSE RELEASE MIGHT BE SOUGHT IN EXCHANGE FOR LIFE OF KIDNAPPING VICTIM (SEE GUADALAJARA A-81, NOV. 27, 1973 AND A-92, DEC. 28, 1973).

6. IN CANDID MOMENTS, GOM OFFICIALS WILL SOMETIMES CONCEDE THAT EXCESSES ARE COMMITTED. THUS A US-CITIZEN CORRESPONDENT JOVA

[REDACTED]

NNN

[REDACTED] POSS DUPE

PAGE 01 MEXICO 03309 02 OF 02 191733Z

64

ACTION ARA-10

INFO OCT-01 SS-14 ISO-00 PM-03 AID-10 IGA-01 NSC-07 NSCE-00

CIAB-00 INR-10 NSAE-00 RSC-01 DODE-00 L-02 SP-01

OMB-01 TRSE-00 H-01 PRS-01 SCCT-02 SNM-02 DRAB-00

DRC-01 /068 W

121789

R 191604Z APR 74
FM AMEMBASSY MEXICO
TO SECSTATE WASHDC 1276

[REDACTED] SECTION 2 OF 2 MEXICO 3309

LJMDIS

UNCLASSIFIED

UNCLASSIFIED

WAS REPORTEDLY TOLD RECENTLY BY A SUBCABINET OFFICIAL THAT GOM CONSIDERS ITSELF "AT WAR" WITH GUERRILLA/TERRORIST GROUPINGS. "A 19-YEAR-OLD GIRL ARMED WITH A SUBMACHINE GUN," HE ADDED, "CAN BE A DEADLY ENEMY." IMPORTANT POINT IN EMBASSY'S OPINION, HOWEVER, IS THAT GOM IN THESE INSTANCES APPEARS TO BE RESPONDING --HOWEVER HEAVY-HANDEDLY -- TO LEGITIMATE AND SERIOUS PROVOCATION BY ARMED OPPONENTS WHO SEEK ITS OVERTHROW AND WHO IN LAST SEVERAL YEARS HAVE COME TO CONSTITUTE A GENUINE THREAT TO PUBLIC ORDER IN SEVERAL PARTS OF COUNTRY.

7. PRINCIPAL HANG-UPS FOR GOM IN DEALING WITH MODERN-DAY GUERRILLAS AND TERRORISTS HAVE HAD TO DO WITH PUBLIC POSTURE: A DESIRE TO MINIMIZE SERIOUSNESS OF PROBLEM SO AS NOT TO ALARM PUBLIC OPINION (EVEN WHILE APPLYING HARSH MEASURES TO DEAL WITH PROBLEM); AND AN UNWILLINGNESS TO CONCEDE POLITICAL MOTIVATION (EVEN THOUGH IT UNDOUBTEDLY EXISTS) TO GUERRILLAS AND TERRORISTS. HOWEVER, THIS ASPECT OF GOM'S PROBLEMS IS NOT GERMANE TO QUESTIONS RAISED REPTIL.

8. ON BALANCE, THEREFORE, EMBASSY WOULD CONCLUDE THAT, WITHIN MEANING OF SECTION 32 OF THE FAA, MEXICO DOES NOT

██████████
PAGE 02 MEXICO 03309 02 OF 02 191733Z

PRACTICE INTERNMENT OR IMPRISONMENT OF CITIZENS FOR POLITICAL PURPOSES EXCEPT WHEN FACED WITH ACTIVE, ARMED OPPOSITION THAT POTENTIALLY THREATENS SECURITY OF STATE, AND THAT THERE IS NO CONSISTENT PATTERN OF VIOLATION OF RIGHT TO BE FREE OF ARBITRARY ARREST.

9. WE WOULD ADD JUDGMENT THAT

██████████
MEXICAN ARMY COMMITMENT TO JOINT US/GOM ANTI-NARCOTICS EFFORT (ESTIMATED BY DAO AT 30 BATTALIONS FULL- OR PART-TIME) FAR OUTWEIGHS MONETARY VALUE OF TRAINING PROVIDED BY THE USG UNDER MAP.
JOVA

██████████
NNN

UNCLASSIFIED

UNCLASSIFIED

PRM-41: Annexes

1. Energy
2. Trade
3. Migration
4. Border
5. Population
6. Mexican Economy
7. Narcotics
8. Security
9. Human Rights
10. Nuclear
11. Technology
12. Investment
13. Fisheries
14. Mexican Statements
 - Lopez Portillo Speech of October 13
 - "Mexico and the World" by Jorge Castaneda

UNCLASSIFIED

UNCLASSIFIEDPRM 41 - Human Rights

While it generally supports positive multi-lateral human rights initiatives, Mexico's domestic human rights record leaves room for significant improvement. At the same time, Mexicans have criticized the United States for human rights violations against Mexican-Americans and Mexican citizens in the United States. In the human rights area we want to continue our multilateral cooperation, manage a quiet and reasonable dialogue, and encourage human rights improvement on both sides without undue cost to our other interests.

Background on Human Rights in Mexico

Mexico's record on human rights is reflected in a complex set of policies and actions. In multi-lateral areas, Mexico generally supports positions to improve human rights in hemispheric nations, and follows this up by granting political asylum to the persecuted of those nations. The Mexican Government has not yet adhered to the American Convention on Human Rights. Their officials have informed us that they will ultimately sign it, though they have some reservations about its jurisdictional aspects. Although rather cautious about visits by the IAHR, by the Red Cross and by private human rights groups, Mexico informed the 1977 OAS General Assembly that the Inter-American Human Rights Commission would be welcome to visit. Amnesty International was allowed to visit Mexico twice and the Mexicans have permitted the formation of domestic human rights groups.

On the domestic side, Mexico's record is more complex and contradictory, with sizable credibility gaps between Mexico's professed policy and actual record. The Mexican Constitution and law support such basic human rights as freedom from torture or arbitrary arrest, the right to a fair trial, and freedom of speech and association. Mexicans take great pride in the social content of their Constitution which guarantees the right to work, education, food, labor union membership, collective bargaining and the like. However, confronted by the tensions inherent in rapid development, Mexico, like most countries, falls short in fulfilling its human rights goals.

UNCLASSIFIED

~~CONFIDENTIAL~~
UNCLASSIFIED

-2-

The obstacles to Mexico's implementation of its human rights protections have their roots in poverty and in the political system which grew out of the 1917 Mexico Revolution. The system is dominated by one party, the Institutional Revolutionary Party (PRI). While there has been scope for considerable debate and opposition within the PRI, the increasing rigidity of the political system and the concomitant rigidity of the economic system has not left sufficient room for dissidence in the Mexican political system, thereby producing extremists and even terrorists.

Today Mexico is faced with a terrorist movement (on a smaller scale than in the past and in many other Latin American countries) which calls for radical revolution and has engaged in kidnappings, bank robberies and murders. To meet this threat, the government has adopted a hard line to deal with suspected members of terrorists organizations. The principal anti-terrorist instrument is an ad hoc elite group reportedly consisting of some police and military elements and known as the White Brigade. In its drive to eradicate terrorists the White Brigade and other security force elements have sometimes ignored the human rights of the suspects and Mexican judicial procedures. Human rights groups and opposition political parties have charged that the security forces have tortured and executed suspects and are responsible for the disappearances of as many as 200-300 persons over the last decade.

While the emphasis of repression has been on those suspected of terrorism, occasional extra-legal actions by the security forces have also affected agrarian, labor, and student strike leaders.

The Government of President Lopez Portillo is sensitive to these abuses and in an effort to heal the breaches in Mexican society caused by dissident groups dating back to 1968, sent the Mexican Congress a bill to provide amnesty for political prisoners early in September 1978. The law was passed and promulgated in late September and has already benefited about 200 persons although questions about the fate of some people who have disappeared persist. Because of certain restrictions contained in the law, its full impact on those who have committed violent crimes has not yet been determined.

~~CONFIDENTIAL~~
UNCLASSIFIED

~~CONFIDENTIAL~~
UNCLASSIFIED

-3-

Realizing the importance of renewing and opening up the Mexican political system, President Lopez Portillo has instituted a series of political reforms to increase the number of opposition political parties and their representatives in Congress. These reforms will be important in the process of advancing political freedoms in Mexico by giving dissidents a more active role in the mainstream of Mexican politics. It is not expected that the reform for the foreseeable future will weaken the dominant role of the PRI.

U.S. Policy Approaches

General Improvement of the US-Mexican Dialogue

Our approach to promoting further human rights improvement in Mexico is through encouragement of and cooperation with human rights groups, ranging from the IAHR to Amnesty International, to Mexican human rights groups. Given the Mexican Government's support for human rights initiatives in international forums and the special sensitivity of Mexicans about being told what to do by the United States, it would be ill-advised and counter-productive for us to take Mexico to task publicly for its domestic violations of human rights. We will continue to use quiet diplomacy on human rights. In the continuing dialogue with the Mexican Government on human rights developments we want to assure the Mexicans that we believe human rights violations in both the United States and Mexico are legitimate issues of discussion between our two Governments.

It is apparent that Mexico's implementation of its economic and social human rights will depend on Mexico's economic development. The distribution of income is now markedly uneven, with a large segment of the population lacking permanent employment or basic social services. Our policy is to support

~~CONFIDENTIAL~~
UNCLASSIFIED

~~CONFIDENTIAL~~
UNCLASSIFIED

-4-

Mexico's attempts to redress these human rights problems within the context of improving Mexican economic and political development.

Mexican Adherence to the American Convention on Human Rights

We continue to encourage the Mexican Government to adhere to the Convention, notwithstanding the legal difficulties which can, as in the case of United States adherence, be resolved through reservations on certain articles. Now that the Convention is in effect and a Court is close to establishment, Mexico's adherence would support its professed preference to resolve international problems through multilateral organizations.

Improvement in Human Rights of American Prisoners

Despite the decrease in the number of American prisoners held in Mexican jails as a result of the prisoner transfer treaty of 1977, new arrests occur monthly and sometimes involve violations of our citizens' human rights by security forces. We continue to press for improved treatment of arrested Americans, consistent with Mexico's international and bilateral agreements.

Mexican Complaints About U.S. Human Rights Violations

Within the framework of discussions on treatment of American prisoners we are prepared to discuss Mexican complaints about mistreatment of Hispanics, including illegal Mexican workers in the United States. The Mexicans have complained about a number of cases in which Mexican citizens and Mexican-Americans have been mistreated by federal, state and local authorities in the United States and allegations that they have not in all cases received full protection of American law or judicial procedures.

~~CONFIDENTIAL~~
UNCLASSIFIED

UNCLASSIFIED

-5-

Mexican Support for U.S. Multilateral
Efforts to Promote Human Rights

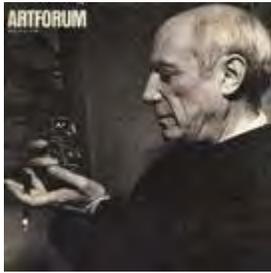
We appreciated Mexico's privately expressed offer to support our human rights initiatives in the 1978-79 UN General Assembly. To date there has been little opportunity for them to do so, but as Mexico seeks a wider role in international organizations we hope to be able to count on Mexico as a voice for balance in UN treatment of human rights. At the same time it should be noted that Foreign Secretary Roel, both in the 1978 OAS General Assembly and the 1978 UNGA, has staked out a position arguing that the protection of human rights throughout the hemisphere and the world should include protection of the human rights of migrant workers.

November 21, 1978

CONFIDENTIAL

MAY 2003

10-20-30-40 Years Ago in Artforum



Three decades ago in *Artforum*, Max Kozloff asked just what, beyond formal achievement, made Abstract Expressionism (and Pop art and Color Field painting on its heels) so triumphant after all. Managing editor JENNIFER LIESE looks back on the essay that opened the floodgates on political readings of postwar art.

May 1973

"**THE MOST CONCERTED ACCOMPLISHMENTS** of American art occurred during precisely the same period as the burgeoning claims of American world hegemony." Coincidence? Max Kozloff thought not. And with "American Painting During the Cold War," he set out to prove it—placing the era's dominant strains of political and material culture alongside its art and discovering in their juxtaposition a kind of symbiosis wherein the paintings professed, however unconsciously, a "profound glorifying of American civilization" and in turn reaped certain advantages.

Kozloff's tract, published in these pages thirty years ago this month, appeared first as the catalogue introduction for the 1973 Des Moines Art Center exhibition "Twenty-Five Years of American Painting, 1948–1973." Loath to reprise the tired but persistent chauvinistic endorsements exemplified by Irving Sandler's *Triumph of American Painting* (1970) and spurred by his own Vietnam War activism, Kozloff, then an *Artforum* associate editor, decided to try something new. "My writing for *The Nation* in the '60s had given me a platform to explore political resonances and repercussions in art," Kozloff recalls today. "But I had never attempted anything so panoramic, so this was a thrill." The author found his panorama scenic enough to offer it to *Artforum* editor John Coplans for reprinting.

Kozloff launched into his argument with a summation of Truman's cold-war philosophy, which presumed that "all the world's peoples wanted to be, indeed had a right to be, like Americans." (Sound familiar?) Likewise, he posited, Abstract Expressionism, while imagining itself an apolitical pursuit of the sublime, and despite the generally leftist leanings of its practitioners, in fact precisely mimicked the period rhetoric of American superiority in its "naked, prepossessing self-confidence." Painterly freedom—genius expressed in unfettered gesture—produced consummate symbols of personal freedom, as the United States Information Agency was quick to note. Beginning in the late '40s, the agency, "abetted and amplified by the International Council of The Museum of Modern Art," began exporting exhibitions of AbEx painting worldwide; the work, Kozloff wrote, was used as a "commodity in the struggle for American dominance," a "form of benevolent propaganda" against the Communist threat.

As times changed, so did the art. The sensibility of the Pop and Color Field artists emerged from the "indigestible stew of sinister, campy, solid-state effluvia" of '60s America. Rather than reject the onslaught of commercial media and technology, Pop artists discovered in them "source[s] of iconic

energy”—and so their work was “instantly acculturated and coopted by the mass media upon which it preyed.” Color Field painting, for its part, reflected the “age of corporate technology [and] achieved in its striped and serialized emblems, its blocks or spreads of radiant hues, an acrylic metaphor of unsettling power.” Just as the mass media admired its reflection in Pop’s mirror, so corporate America found its taste met by Color Field abstraction, which soon “blazoned the walls of banks, boardrooms, and those corporate fiefs, the museums.”

Kozloff concluded his re-visioning with a passing mention of “Clement Greenberg, critic emeritus of formalism.” The invocation seems almost arbitrary, but the rub is in the “emeritus.” (Read: Formalist orthodoxy is dead.) The critic today admits he felt his critical awakening came late, but among his colleagues at *Artforum*, where “the residual influence of formalism had not dissipated at all,” there was resistance from “various power blocs.” Nonetheless, a spate of extra-formal coverage soon appeared in the magazine’s pages—from Kozloff’s own follow-up, “The Authoritarian Personality in Modern Art” (May 1974) to Carol Duncan’s “Virility and Domination in Early 20th-Century Vanguard Painting” (December 1973) and culminating with the so-called Art and Politics issue of December 1975.

“American Painting During the Cold War” also provoked a line of inquiry into postwar art that persists to this day. Following Kozloff’s lead, Eva Cockcroft, in “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War” (*Artforum*, June 1974), dug up MoMA’s CIA links. Nine years later came Serge Guilbaut’s incendiary study *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. And as recently as 1999, Frances Stonor Saunders elaborated still further with *Who Paid the Piper?: The CIA and the Cultural Cold War*.

Is Kozloff pleased to have instigated such intrigue? Not particularly. “Some found my argument an affront, but those who liked it took a direction which I regret rather strongly,” he says. “I desperately wanted to preserve a balance between the personal and aesthetic response to the works and their contextualizing.” His sympathizers merely employed the art as “tokens to vent their political leanings,” as he puts it.

Looking back on Kozloff’s essay, one finds a far more nuanced and wide-ranging argument than one expects, given the muckraking studies that followed. But of course he inspired much more than these: In exposing the ties between power and paint, Kozloff helped render the rhetoric of artistic autonomy moribund, lighting the way for the prevailing social art histories of the following decades. The approach may seem abecedarian today, but his was among the first endeavors of the sort. Back then, Kozloff remembers, “I felt I was really twisting in the breeze.”

P. primera E. espectáculos
 S. sociales Ed. editorial
 C. cultural

DEPARTAMENTO DE DIFUSION
 oficina de prensa

Publicación. **EXCELSIOR** Sección. P S **X** C E Ed Pag. **39** Fecha. **17 JUN. 1973**

Afirman Sarah Jiménez y Quinteros:

"Gómez Sicre Dirige, Desde EU, la Política Cultural del Museo de Arte Moderno de México"

"Gómez Sicre, el pontifice de las artes visuales de la OEA, está manejando el Museo de Arte Moderno de México desde Washington, por eso es que niega sus salas al pintor italiano Renato Guttuso, que obtuvo el Premio Lenin de la Paz", dijeron ayer los artistas gráficos Sarah Jiménez y Adolfo Quinteros.

Ambos critican, además, que por razones económicas y "criterios fascistolides del director general del INBAL, arquitecto Luis Ortiz Macedo, sean hoy policías bancarios los que vigilen el Museo de Bellas Artes, en vez de los empleados tradicionales que fueron echados por luchar por mejoras salariales".

En una carta enviada a la redacción de EXCELSIOR, Jiménez y Quinteros afirman que de un tiempo a la fecha el INBAL ha venido favoreciendo solamente a la corriente "que nos es impuesta desde el norte de México".

Agregan que "los funcionarios del INBAL, en vez de coordinar la actividad del instituto con los artistas, frecuentemente los coloca en estériles enfrentamientos, enfrentamientos que en ocasiones hacen chocar a los mismos funcionarios entre quienes apoyan o discriminan una tendencia o corriente como el arte realista".

Constantemente vemos que se realizan promociones de tipo elitista que no aportan nada positivo a nuestro pueblo, desde luego con cargo al presupuesto que el mismo pueblo aporta. Así es como se hace promoción sólo a artistas que niegan lo nuestro, añaden.

"También con un criterio fascistolide, la dirección general del INBAL determinó, siguiendo métodos utilizados anteriormente en instituciones como el Museo de Antropología, la instalación de policías bancarios en el Museo de Bellas Artes que, además de dar un pésimo aspecto, molestan a los visitantes por el «taconeo soldadesco»".

PERJUICIO A LOS TRABAJADORES

Estas cosas sólo suceden en México y todo para perjudicar a trabajadores que antes realizaban estas funciones diligentemente señalan Jiménez y Quinteros.

"Así las cosas, ahora nos encontramos con la última medida arbitraria contra la cultura que toma la dirección del Museo de Arte Moderno al no permitir la presentación en sus salas de la obra del artista italiano Renato Guttuso. Como pintores que continuamos la corriente artística del movimiento pictórico nacionalista que marcaron en su momento los maestros José Clemente Orozco, Diego Rivera, Leopoldo Méndez y actualmente Siqueiros, protestamos".

Más adelante ambos artistas dicen:
 "Deseamos protestar enérgicamente, pues, contra la política discriminatoria que atenta contra la libertad de expresión, que se sigue desde que el señor Fernando Gamboa tomó posesión del cargo de director del Museo

de Arte Moderno.

"Un atentado contra el arte humanista y no otra cosa es el impedimento al pueblo de México para conocer la obra de Guttuso, a quien la Academia de Arte de la URSS otorgó el Premio Lenin de la Paz".

"El señor Fernando Gamboa, contradiciendo la política del licenciado Luis Echeverría, Presidente de México, de dar a nuestro pueblo una verdadera cultura, ha equivocado su gestión y se ha dedicado a hacer política con las artes plásticas, pues todo lo que no quiere en el museo lo manda a Bellas Artes, donde lo recibe el director general, arquitecto Ortiz Macedo, para exhibirlo en un sitio totalmente inadecuado para una exposición como ésta.

"Todo mundo sabe en el medio artístico que nuestro pueblo visita más el Museo de Arte Moderno que el Museo de Bellas Artes. Así, Gamboa pretende negar al pueblo de México el arte de un gran artista como Guttuso".

Quinteros y Jiménez también dicen:

UNA POLITICA EQUIVOCADA

"La política que siguen actualmente estos «coordinadores» de las artes es equivocada, pues se dice que es el burocratismo el causante de esta falla y no son los burocratas, sino los dirigentes más burocratas que los burocratas. Más bien aquí se advierte el mar de fondo que desde la exposición de Homenaje a Juárez se vio con claridad.

"En el Museo de Arte Moderno, pues, se siente la influencia de Gómez Sicre, funcionario de la OEA, pues da la casualidad que también anda metiendo la nariz la reaccionaria proimperialista Marta Traba, que es representante a sueldo de Gómez Sicre.

"Presentar a Guttuso en el MAM sería, según ellos, un mal ejemplo, pues Guttuso exhibió su obra en Moscú.

"Y no sólo para ahí la cosa, sino que se ha dado a la publicidad que el Departamento de Artes Plásticas pretende seguir haciendo experimentos costosos a expensas del presupuesto en los vestíbulos de Bellas Artes.

"Parece ser que con esas ideas fuera de tono quieren presentar exposiciones que serán de muy dudosos resultados. Parece que no han servido de nada los últimos fracasos de exposiciones con pretendida chonda revolucionaria humanística".

"Después de todos estos costosos experimentos con dinero del pueblo, creemos que debe integrarse un consejo técnico integrado por artistas profesionales que orienten a los funcionarios a planificar programas de trabajo que verdaderamente sirvan a la cultura. Ya basta de tanta improvisación y ensañación en las artes plásticas de México", concluyen Sarah Jiménez y Adolfo Quinteros.

Abril 1o. de 1974.

ING. SALVADOR VAZQUEZ ARAUJO.
COORD. GRAL. DEL I.N.B.A.L.
MEXICO 1, D.F.

Distinguido Señor:

Respecto a la plática que precedentemente tuviera, y en el cual le hiciera yo referencia de la buena marcha del I.R.B.A. de Tampico y Cd. Madero, así como de la urgente necesidad de considerar una reestructuración de los sistemas constitutivos e inoperantes en él, los cuales a juicio del personal docente y no son absolutamente indebidos y caducos desde un punto de vista artístico moral e institucional.

Me permite ratificar a Ud. nuestra situación que se caracteriza por lo siguiente:

Un Instituto con una estructura fundamental ya caduca; unas instalaciones completamente inadecuadas; una situación económica en déficit; un cuerpo docente pujante, voluntarioso, conforme y dispuesto a superarse cada vez; un personal administrativo con las mismas características -- del anterior; una población estudiantil contenta, estudiosa, dispuesta y ansiosa de cultivarse; un patronato que sólo -- hace las veces de contador y vigilante; un patronato de padres de familia que casi ha desaparecido por sus diferencias con el otro; una gran carencia de enseres e instrumentos.

Sin embargo el instituto, sortando toda clase de problemas se ha sostenido y se proyecta como un verdadero centro de Cultura, toda vez que cada día son más las solicitudes que se le hacen para intervenir en un sinnúmero de manifestaciones culturales y artísticas como prueban los testimonios que estamos adjuntando.

El Instituto ha entrado en una fase en la que empieza a considerárselo como un valor de confianza y beneficio cultural para la región, ya que a través de las series de actuaciones que hemos tenido en todos los niveles se le ha conocido y reconocido su eficiencia y su aportación.

Hemos creado un grupo de danza regional -- nombrado " UMALAYAPIEM ", que cada día adquiere más solicitudes y relieves. Hemos participado a través de un sertidor en

la fundación de la segunda galería "DIMENSION-5" de Tampico, que junto con la que anteriormente construyéramos en este Instituto (galería "Tercer Espacio") brindan a esta localidad un magnífico servicio de difusión Cultural a través de sus exposiciones y conferencias que se organizan.

Estamos creando un grupo de danza moderna denominado grupo "ALPIRAL" el cual se encuentra ya en fase activa, ya están ensayando una presentación.

También esta en formación un cuarteto de música de Cámara. Estamos también apoyando la apertura de un centro de estudios de Bellas Artes en Cd. Madero en el cual nosotros seremos los asesores artísticos.

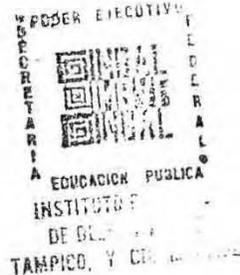
En fin creemos estar cumpliendo con nuestro deber en el ejercicio y en la comisión que se nos ha confiado.

Respecto a la situación económica precaria por la que atravesamos obstaculiza fuertemente este importante cometido, por lo tanto vuelvo a mencionar a Uds. que a la mayor brevedad posible nos ayuden a resolver esta situación, tratando de revisar y transformar los convenios que hicieron cuando se formó esta institución.

Y es con este motivo que para su consideración y resolución de este asunto tan importante para este Instituto remitimos a usted esta síntesis de lo que hacemos y pretendemos realizar.

Atentamente:

Prof. José Peralta C.
Director.-



smv'

Instituto Regional de Bellas Artes
de Tampico y Cd. Madero

HIDALGO 306

TEL. 2-15-04

TAMPICO, TAMPS

J R B A

Mayo 17 de 1974.

" AÑO DE LA REPUBLICA FEDERAL Y DEL SENADO "

DEPTO. DE ARTES PLASTICAS
DEL I.N.B.A.L.
MEXICO 1, D.F.

Con motivo de haber celebrado en este Instituto un "Seminario sobre teoría de las Artes Plásticas" y habiendo observado durante el desarrollo de éste un gran interés de parte del público asistente, así como una necesidad de frecuencia en las manifestaciones de este tipo y una positiva disposición general por concluir los temas en forma imparcial y objetiva, nos permitimos enviar a usted una copia de los resultados de dicho evento acompañado de su respectivo programa e ideario que nos asistieran a manera de fundamento.

Atentamente:

Profr. José Peralta C.
Director.

SECRETARIA
EDUCACION FEDERAL
INSTITUTO REGIONAL DE BELLAS ARTES
TAMPICO, Y CD. MADERO.

smv^o

J R B A

IRB-560127

En la ciudad y puerto de Tampico, Tams. siendo las 21 horas del día 27 de enero de 1956 se reunieron en el Salón de Cabildos del H. Ayuntamiento, previa convocatoria, las personas que abajo suscriben, unas por sí y otras en representación de los organismos y entidades que se anotan, abriéndose la sesión bajo la presidencia del señor Lic. Don Rómulo Roso Jr., Delegado Especial del Instituto Nacional de Bellas Artes para la constitución del Instituto Regional de Bellas Artes de Tampico y Ciudad Madero.

El señor Lic. Roso en el uso de la palabra hizo una amplia exposición de los motivos de su presencia y de los propósitos del INBA de fomentar no sólo en Tampico, ni en Tamaulipas sino en toda la República, la formación de Institutos Regionales con personalidad propia y con facultades autónomas. Exaltó la necesidad de elevar el nivel cultural y artístico popular y explicó a la concurrencia que las actividades del Instituto serían en un aspecto pedagógico y en otro, de promoción. Hizo hincapié en forma especial en que los fondos del Instituto Regional de Tampico y Cd. Madero se integrarían aportando el INBA una tercera parte; otra tercera parte conjuntamente el Gobierno del Estado y los Presidentes Municipales de Tampico y Cd. Madero, quedando la última parte a cargo de la iniciativa privada. Aludió a la necesidad de trabajar con entusiasmo y de propugnar por la construcción de un local verdaderamente adecuado para esta clase de actividades y espectáculos. Igualmente manifestó que el Instituto Regional se regiría por un Patronato y además por un Consejo Ejecutivo, debiendo contar, lógicamente, con presidentes honorarios, con miembros honorarios, con asesores generales y especiales y con un coordinador de las actividades y finalidades del Instituto.

Por unanimidad se aprobaron los puntos de vista y el criterio externados por el señor Lic. Roso. Numerosos concurrentes hicieron oír su voz y el debate adquirió con ello animación permitiendo hasta el agotamiento de los temas inherentes.

A continuación y siempre bajo la presidencia del señor Lic. Roso y hallándose a su lado el señor Lic. Antonio de Cabe con la representación oficial del C. Presidente Municipal de Tampico, así como también encontrándose presente el C. Presidente Municipal de Cd. Madero, la asamblea procedió a discutir los candidatos que habrán de integrar los cuadros iniciales del Instituto Regional. En unos casos por unanimidad y en otros por mayoría, se votó la constitución del Patronato y del Consejo, quedando respectivamente conformados del modo siguiente:

INSTITUTO REGIONAL DE BELLAS ARTES DE TAMPICO Y ED. MADERO

PRESIDENTES HONORARIOS:

Lic. Horacio Terán
 Dr. Manuel A. Ravise
 D. Emilio Soto Rojas
 D. Manuel Guzmán Willis
 Ing. Vicente Inguanzo
 Gral. Luis Cueto Ramírez

Jefe Policia en 1968
 PATRONATO

Gobernador del Estado
 Pte. Municipal de Tampico
 Pte. Municipal de C. Madero
 Senador de la República
 Gerente de Pemex - Zona Norte
 Jefe de la 8va. Zona Militar

Presidente
 Vice-Presidente
 Secretario General
 Oficial Mayor
 Tesorero

H.H. Fleichman
 Dr. Alonso Menabrito
 Lic. Miguel Angel Ferral
 Dr. Juan Castro Pineda
 Elvira G. de Vite

MIEMBROS HONORARIOS

Periódico "EL MUNDO"
 Periódico "EL SOL DE TAMPICO"

Guadalupe L. de Berchán
 Rubén Díaz de la Caza

ASESORES

Prof. Alvaro Pérez
 Luis Santos Francisco
 Dr. Alonso Menabrito
 Jesús Aguilera
 Guillermo Rodríguez
 Elia Chivacuan Eng.
 Consuelo H. de Acomosa
 Antonio Bonilla
 Dora Tripp Herrera
 Prof. Héctor Peña
 Lic. René Govele G.
 Dr. Alfredo Gochicoa
 Profr. Hermenegildo Dávila

Grupo Pro-Arte
 Club Rotario
 Club de Leones
 Club 20-30
 Sembradores Amistad
 Club Altrusa
 U F I A
 Club Atenas
 Juvenil A B C
 Fed. de Jóvenes Tamulipecos
 Inst. Ciencias y Tec. de Tampico
 Direc. Educ. Superior en el Estado
 Dire. Esc. Sec. por Coop II-C
 Madero

Dr. Jacinto Rojas Dominguez
 Profr. Artemio Villafañá

Director Preparatoria Tampico

Profr. Delfino Pando Medina
Jesús Hernández

Insp. Esc. Federal de Tampico
Sec. 21 del STPEM.

ASESORES ESTUDIANTILES

Rubén Narvaes
Javier González Alonso

Juventudes Liberales Maderenses
Soc. Alumnos del Inst. Tec. Regional

ASESORES DE PRENSA

Sr. Javier Ruiz Muñoz
Sra. Isaura Licona

Periódico "EL MUNDO"
Periódico "EL SOL DE TAMPICO"

CONSEJO DEL INSTITUTO REGIONAL DE BELLAS ARTES
DE TAMPICO Y CIUDAD MADERO

DIRECTOR
Sub-Director
Srio. Gral
Tesorero
Pintura
Escultura
Música
Literatura
Danza
Teatro

Profr. J.J. Hurtado de Alva
Ing. Luis Hidalgo y Castro
Profr. Eduardo Gádana
Sra. Pilar de la Torre de Conti
Profr. Ramón Jara
Luis Santos Francisco
Profr. Hernán Zúñiga
Dr. Vicente Ridaura
Sra. Magdalena Carballo de Páres
Victor Anieva Cazarín.

COORDINADOR GENERAL DEL INSTITUTO REGIONAL DE BELLAS ARTES DE TAMPICO
Y CD. MADERO: CAPITAN AUGUSTO AZARL PEREZ

Es conveniente hacer constar que la invitación para esta reunión fué hecha a todos los sectores del puerto, autoridades, organizaciones etc., y personas interesadas en estas disciplinas habiendo hecho acto de presencia las apuntadas.

Suscriben la presente acta, en fe de ello y en aceptación de sus cargos, las personas electas para los puestos del Patronato y del Consejo así como quienes además así lo desean, con lo que se dio por concluida la sesión.

RUBRICAS

cciv

CIGARRERA NACIONAL, S.A.



a 17 de marzo de 1972

Sr. Jorge Hernández Campos
Jefe del Departamento de
Artes Plásticas
Instituto Nacional de Bellas Artes
México, D. F.

Estimado Sr. Hernández:

Confirmamos a usted la conversación telefónica del pasado 14 de marzo, así como la entrevista que gentilmente concedió al suscrito el día 5 del mismo mes, con respecto a la solicitud que esta empresa le hiciera para presentar una exposición de grabados latinoamericanos en la Sala Internacional del Palacio de Bellas Artes en esta Ciudad.

La exposición se llevará a cabo a partir del día 10. de septiembre del presente año, durante tres semanas.

Todos los trámites legales para la internación y salida del país de dichas obras serán realizados por ese Departamento conjuntamente con esta empresa, quien absorberá los gastos necesarios para el efecto.

El folleto de dicha exhibición será igualmente preparado en forma conjunta, así como las invitaciones para el cocktail de inauguración.

Sólo nos queda agradecer nuevamente, a usted todas las facilidades que nos ha ofrecido para que tal exhibición se lleve a cabo, y en espera de sus primeras instrucciones al respecto, quedamos de usted,

Muy atentamente,

José Ignacio Moreno O.
Asistente del Gerente General

JIM/gac

Oficinas en México, D. F.: Arcos de Belén 58/3 Dirección Cablegráfica: CIGARSA
Teléfono: 585-21-22 Dirección Postal: Apartado 31-474, México 7, D. F., México
Telex 017-71063

MONTE CAUCASO No. 915
MEXICO 10, D. F.

Grabados Latinoamericanos: Cigarrera Nacional S.A.

CIGARRERA NACIONAL, S.A.



Junio 2, 1972

Sr. Jorge Hernández Campos
Jefe del Depto. de Artes Plásticas
Instituto Nacional de Bellas Artes
P r e s e n t e

Muy estimado Sr. Hernández:

Acusamos recibo de su atenta carta fechada 30 de mayo pasado, en la cual nos confirman que a partir del día 2 de septiembre, podremos llevar a cabo la exhibición de grabados de artistas latino-americanos, en la Sala Internacional del Palacio de Bellas Artes.

Confirmamos a usted por medio de la presente, las pláticas sostenidas al respecto, sobre los gastos que absorberá Cigarrera Nacional, S.A., los cuales serán: menajes, seguros, instalaciones, invitaciones y folletos así como un donativo por \$12,500.00 (DOCE MIL QUINIENTOS PESOS M.N.) para el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Suplicamos a ustedes se sirvan proporcionarnos una lista detallada de los pasos a seguir para poder traer dichos grabados a México, así como los requisitos necesarios para que, una vez terminada la exhibición, las obras de arte puedan salir del país.

Agradecemos de antemano sus múltiples atenciones así como las facilidades que se han servido otorgarnos.

Muy atentamente,

CIGARRERA NACIONAL, S.A.

J. Ignacio Moreno O.
Asistente del Gerente General

INSTITUTO NACIONAL
DE BELLAS ARTES.
DEPTO. DE ARTES PLASTICA
6395.
"AÑO DE JUAREZ"

México, D.F., a 7 de julio de 1972.

SECRETARIA DE HACIENDA Y CREDITO PUBLICO
Dirección General de Aduanas
C. Jefe del Depto. de Procedimientos Aduanales
P r e s e n t e.

At'n. Sr. Medina.

El Instituto Nacional de Bellas Artes presentará una exposición denominada "Arte Gráfico Latinoamericano", la cual permanecerá 6 meses en el país y será importada por la Aduana del Aeropuerto "Benito Juárez".

En tal virtud y por considerarlo necesario se solicita a esa Dirección General permiso de Importación Temporal SIN GARANTIA, a favor del INBA, en la inteligencia que éste Instituto se compromete a que una vez terminada la exposición, esta sea devuelta al extranjero.

Agradeciendo de antemano la atención que se sirva prestar a mi solicitud, reitero a usted las atenciones de mi más alta consideración.

Atentamente
EL JEFE DEL DEPARTAMENTO

JORGE HERNANDEZ CAMPOS.

E 131
ORIGINAL
2 Copias

JHC/jhm.

I. N. B. A.



S. E. P.

MEMORANDUM

DEPENDENCIA

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES.

DEPTO. DE ARTES PLASTICAS.

Núm. 9097

México, D. F., a 29 de agosto de 1972.

Lic. Mario Alejandro Henestrosa.
Jefe del Depto. de Difusión.
Edificio.

Envío a usted material informativo sobre la exposición de la colección "GRAFADO LATINOAMERICANO DE HOY", que desde el próximo sábado a las 19.00 horas se exhibirá en la Sala Internacional de las Galerías del Palacio de Bellas Artes. Esta colección es propiedad de la Cigarra Nacional, S.A.

para que se sirva enviarlo a los medios informati

ATENTAMENTE.
EL JEFE DEL DEPARTAMENTO,

JORGE HERNANDEZ CAMPOS.

CON ANEXOS.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

1972 AGO 29 PM 1:35

V. O. S. P.

Denuncian “amiguismo” en Fonca

El cineasta Oscar Blancarte asegura que las becas para creadores no se entregan de manera equitativa

Miguel Angel Ceballos
A pesar de que las cifras presentadas en el pasado informe de actividades de Sara Bermúdez indican el crecimiento de estímulos por parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), creadores como el cineasta Oscar Blancarte denuncia que se trata de becas entregadas bajo el sistema de “amiguismo”.

Para el director de *Dulces compañías*, los logros presentados recientemente por la titular del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes sólo son “números alegres” que no coinciden con la realidad de los creadores en México.

Como muestra, Oscar platifica de su particular situación que se caracteriza por la negación de becas en cinco ocasiones a sus proyectos cinematográficos, los cuales a través

del tiempo han demostrado solidez, sólo que ante la falta de un apoyo, su realización se ha demorado.

“La primera vez que presenté un proyecto para beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte fue en 1997, con *Entre la tarde y la noche*. Lo propuse como guión ya que el Conaculta había becado a varios guionistas, algunos con renombre y otros no tanto, por lo que consideré oportuno ofrecer a consideración un proyecto que deseaba filmar, pero fue negado.”

En ese entonces, el cineasta asegura que su obra estaba sustentada por trabajos como *Gilberto Owen, un poeta olvidado*, que se ha exhibido tanto en México como el extranjero, y el largometraje *Dulces compañías*, un filme que se ha distribuido a nivel mundial.

Entre la breve pero notable obra del cineasta mexicano de proyección internacional, destacan también *El finete de la divina providencia*, *Entre la tarde y la noche* y *Que me maten de una vez*, todas ellas exhibidas en festivales internacionales de Francia, Puerto Rico, Nueva York, Argentina y Brasil.

Blancarte, quien también es director del Festival de Cine de Mazatlán —el único festival independiente en el país—, señala que a pesar de haberlo intentado en cinco

ocasiones, la beca le ha sido negada debido a la “mezquindad” de los que eligen los trabajos.

“Considero que los encargados de aprobar los proyectos, Jaime Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein, no tienen la capacidad para juzgar los casi 80 trabajos que se presentan. Por otro lado es muy palpable que

algo raro está pasando porque existen los recursos para las becas, pero éstas no se manifiestan de una manera más equitativa por cuestiones de

amiguismos. Yo pongo en duda la capacidad de estas dos personas para revisar los proyectos. Hace falta crear un consejo evaluador mucho más amplio y plural.”



LEO MORALES/EL UNIVERSAL

Nace galería abierta al diálogo con artistas

Sus fundadores proponen romper con el antiguo concepto de "tiendita de decoración"

Miguel Angel Ceballos

Sans Filtre (Sin Filtro), una nueva galería fundada por los artistas Gustavo Aceves, Gabriela Malvido y José Botaya, abre sus puertas con el propósito de romper esquemas y hacer de ese espacio un lugar de discusión directa con los creadores.

Decepcionados porque, dicen, las galerías han derivado en "tiendas de decoración que presentan 'cuadritos' acabados para ver quién los compra y los cuelga en su casa", dichos artistas proponen un nuevo concepto de espacio en el que la esencia sea el diálogo y el intercambio de ideas entre público y autor.

La fotógrafa Gabriela Malvido, el cineasta José Botaya y el pintor Gustavo Aceves se denominan como "artistas en sala de espera", cansados de la dependencia hacia productores y curadores, por lo que decidieron abrir Sans Filtre, un espacio donde no habrá una curaduría rigurosa que impida la presentación de artistas que en otros lugares no tienen la posibilidad de exhibir.

Aceves, pintor de 45 años que ha presentado su obra principalmente en el extranjero, considera que el origen de una galería se da a partir de que un artista necesita ser representado por una persona que no sólo entienda su creación, sino que vaya más allá.

"En el pasado, los que dirigían galerías, como el caso de Antonio Souza, eran visionarios que elegían a ciertos artistas que ni ellos sabían por qué. Actualmente, salvo excepciones, los galeristas son una bola de analfabetas porque no entienden ni las leyes



■ GUSTAVO ACEVES Presenta tres piezas que abordan la expulsión del hombre del Paraíso.

del mercado ni a sus propios artistas, y la consecuencia la vemos en un mercado mexicano paralizado: los artistas no producen, los museos están en un aburrimiento espantoso, los galeros se quejan de los pintores y viceversa; es un círculo vicioso que se da a partir de que la relación pintor-galerista se ha desvirtuado, no podemos tener como representante a un ignorante y medio delincuente."

La estructura de Sans Filtre parte de la concepción de lo sacro-profano, por lo tanto, sólo serán invitados artistas mexicanos y extranjeros que tengan trabajos sobre esa búsqueda. Las tres

piezas que inauguran el espacio fueron creadas por el propio Gustavo Aceves, quien las realizó a partir de la caída, es decir, el momento en que el hombre fue expulsado del Paraíso.

"Estas obras formarán parte de una exhibición que llevaré el próximo año a Venecia. Se me ocurrió mostrar lo que estoy haciendo y así abrirme al proceso de la obra y el diálogo con las personas interesadas, porque el artista siempre necesita interlocutores y la soledad no es una buena consejera."

Sin patrocinio alguno ni pretensiones lucrativas, este grupo de creadores se encargará

de financiar un espacio que todos los jueves estará abierto a escritores, pintores, críticos de arte y al público en general para que dialoguen con los autores.

"No tenemos patrocinadores porque ya estamos grandes, no los buscamos, hay un deslinde de la dependencia del artista hacia las becas, los financiamientos medic raros"

Sans Filtre buscará renovar las obras en exhibición cada dos meses para ofrecer a sus visitantes discusiones diversas. El horario será otra de las innovaciones, pues a partir del siguiente lunes la galería abrirá de lunes a sábado, de 17 a 22 horas, con entrada gratuita.

SECCIÓN O

REFORMA

Jueves 22 de agosto del 2002

CULTURA

Diego Rivera: Rechazan trasladar su mural a una plaza pública (4C)

El artista plástico afirma que no cree en la relación entre tecnología y vanguardia, ya que le tiene más fe a las ideas

Por Edgar Alejandro Hernández... a economía de recursos en una prioridad para el artista plástico Gabriel Orozco...



"Percepción total", 2002.

Estudia Gabriel Orozco el barro en África

Busca materiales que le den libertad

No me interesa presentar una obra que no creyera que despertará un espectador posible, y no para convencerlo de algo, sino para invitarlo a que la realice desde su conocimiento...

Un mexicano internacional

La obra de Gabriel Orozco forma parte de las colecciones permanentes de los museos de Arte Moderno, Guggenheim y Metropolitano de Nueva York...



"Cementerio", 2002.

'Una idea errónea'

Para Gabriel Orozco, es 'una idea errónea' la iniciativa del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONAC) de crear un Museo de Arte Contemporáneo sin tener previamente una obra para exhibir en el recinto...

y luego vez que artistas representen. Hubo muchas galerías así en los 80 que fueron un fracaso y una pérdida de dinero...

Rechazan elegir sexo de hijos

El Comité de Bioética de Bélgica establece límites a la paternidad para mantener la autonomía del nuevo ser

Por Antonio Cruz... El Comité de Bioética de Bélgica presentará en septiembre un decreto...

El Comité de Bioética de Bélgica presentará en septiembre un decreto...

no" a la selección de sexos, ya que contempla aquellas excepciones en las que médicamente se sabe que un determinado gen femenino o masculino puede desencadenar ciertas enfermedades...



Cada editorial planea hacer tirajes especiales para la SEP.

Negocian editoriales con la SEP

Los 30 millones de libros destinados a los 750 mil bibliotecas de aula del país que creará la SEP como parte del programa nacional...

Hay unos títulos que no está disponibles al público en las librerías y de los que se harán tirajes especiales, pero la mayoría se encuentra disponible, aseguró López Zepeda.

Un sondeo realizado por REFORMA en algunas de las principales librerías de la Ciudad de México...

De los 25 títulos seleccionados en cada grado por la SEP, fueron cogidos tres niveles de manera aleatoria...

Los libros requeridos por la SEP tendrán tirajes especiales ya que se portadas deberán modificarse, indicó La representante de SM confirió el expresado por Castillo...

Los grandes tirajes solicitados por la SEP —cada título supone entre 50 y 80 mil ejemplares— requieren un proceso complejo de planeación...

Lo que actualmente se negocia con la SEP, puntualiza, es la inclusión de los juegos educativos de la Secretaría y de la Comisión...



Aspecto de la protesta de microbuseros, en el cruce de la calle Cantara y calzada de los Misterios ■ Foto Victor Camacho

■ Despidos y congelamiento de plazas, entre las anomalías, asegura

Tallerista denuncia hostigamiento de la Secretaría de Cultura local

■ ÁNGEL BOLAÑOS SÁNCHEZ

Desde hace tres meses, las clases de guitarra que Javier Castillo Martínez impartía en el Centro Cultural Xavier Villaurrutia, ubicado en los locales 11 y 12 de la glorieta de Insurgentes, se realizan a la intemperie.

La Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal lo despidió el primero de septiembre

y con él suman tres los talleristas cesados en lo que va del año, en su caso, explicó, argumentaron abandono de labores, pero en realidad, asegura, revivieron un procedimiento de diciembre de 2008 que no procedió al demostrar que el error fue del área administrativa al tramitar sus vacaciones.

Ayer, Castillo comenzó una huelga de hambre que levantó cinco horas después al acordar con el

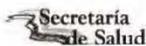
director de gestión social del GDF, Pedro Bello Aguilar, una reunión con personal de Cultura y la Oficialía Mayor el lunes próximo, en hora por definir, pero advierte que las irregularidades en la dependencia van más allá de estos tres despidos.

Refirió que el hostigamiento laboral contra los tres talleristas comenzó a partir de que la Coordinadora Interinstitucional de la

dependencia, Isabel Molina Warner, impuso a María Eugenia Mondragón Mundo, quien es jefa de la Unidad Departamental del Centro Cultural José Martí, como encargada del centro Xavier Villaurrutia, y ha intervenido de manera preponderante el director de recursos humanos, Héctor Amado López Álvarez.

Los otros dos maestros despedidos son César Cortés, del laboratorio de situaciones, y Ezequiel Castillo, de dibujo y pintura.

Acompañado de otros trabajadores de la dependencia, Castillo dijo que hay denuncias contra varios funcionarios, una de ellas contra López Álvarez, por ostentar un título de ingeniero que no tiene y otra por retener 50 de las 96 plazas que salieron este año.



La Jornada *de enmedio*

DOMINGO 22 DE NOVIEMBRE DE 2009



El patrimonio cultural del Sindicato Mexicano de Electricistas está en riesgo, advirtieron especialistas en arte a este diario. Tal es el caso de *Retrato de la burguesía*—ubicado en la sede del gremio, en la calle de Antonio Caso 45—, mural realizado a finales de los años 30 del siglo XX

por pintores españoles militantes de la época, como Antonio Pujol, y mexicanos como Miguel Prieto, todos bajo la coordinación de David Alfaro Siqueiros. En la imagen, un fragmento de la obra ■ Foto Yazmín Ortega Cortés

CULTURA/2a

CULTURA

DOMINGO 22 DE NOVIEMBRE DE 2009

2a

Ante la virtual "extinción" de Luz y Fuerza del Centro (LFC), diversos especialistas han advertido sobre el eventual riesgo que podría enfrentar el patrimonio artístico e histórico en poder de dicha compañía paraestatal, y también del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME).

Tal es el caso del mural *Retrato de la burguesía*, realizado colectivamente a finales de los años 30 del siglo pasado, bajo la coordinación de David Alfaro Siqueiros, y del edificio mismo donde se encuentra esta obra, en el número 45 de la calle Antonio Caso.

Así lo denunció un grupo de académicos del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), mediante una carta publicada el lunes pasado en este diario.

El crítico de arte e investigador Alberto Híjar, uno de los firmantes, explicó en entrevista con *La Jornada* que la obra "es el mejor ejemplo de trabajo colectivo en el muralismo, hecho por artistas que defendieron la República Española, con la iniciativa de Siqueiros, Antonio Pujol y Josep Renau".

Además de los pintores mencionados, en la elaboración del mural participaron también Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna y Luis Arenal, quienes plasmaron las escenas que Renau, Siqueiros y el escritor estadounidense Ernest Hemingway imaginaron al hablar sobre los bombardeos nazis en la Segunda Guerra Mundial, y la explotación a la que se veían sometidos los obreros en todo el mundo.

"NOS PREOCUPA, PORQUE ENFRENTAMOS UNA ORDEN DE EXTINCIÓN FUERA DE LA LEY"

El mural, que presenta innovaciones técnicas muy relevantes para su época, como el uso de estencil para dibujar figuras; trazos geométricos que rompen el espacio de la escena y la utilización de piroxilina para mantener vivos los colores, fue restaurado por especialistas del INBA hace año y medio, por disposición del SME, organismo que lo "preservó ejemplarmente", según Híjar. Por su parte, el edificio de Antonio Caso 45 tiene por sí mismo enorme interés histórico. Se trata de un inmueble de 70 años —uno de los primeros de estilo funcionalista en México—, diseñado *ex profeso* para el SME por Enrique Yáñez, quien durante el cardenismo dirigió el grupo Arquitectos Socialistas.

■ Preocupa a expertos el futuro del mural *Retrato de la burguesía* y el edificio del gremio

Temen que el patrimonio cultural de LFC y del SME esté en riesgo

■ El gobierno "puede aplicar la ley de extinción de dominio al inmueble", alertó el crítico Alberto Híjar ■ No puede expropiarlo; no tiene forma de alegar que es de interés público, afirma el INBA



Fragmento del mural de Siqueiros, *Retrato de la burguesía*, pintado en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas ■ Foto Yazmín Ortega Cortés

Con el remozamiento del mural, el auditorio y el vitral del edificio, se planeaba que este lugar se convirtiera en la sede del archivo histórico del sindicato, y que albergara también un restaurante, una biblioteca, una guar-

dería y un gimnasio, proyecto que nunca se concretó.

"Como está ahora el fascista secretario de Trabajo (Javier Lozano), en el peor de los casos, pueden alegar que el SME está legalmente liquidado, aplicar la ley de

extinción de dominio al edificio y mandar a la cárcel a la dirección del sindicato", lamentó Híjar.

Antes de que termine el año, agregó, sería de vital importancia dar a conocer esta situación. "La defensa de los derechos de

los trabajadores es urgente y necesaria, pero también hay que reflexionar sobre la dimensión cultural del asunto."

En el mismo sentido se manifestó César Sánchez, coordinador del archivo histórico del sindicato, quien percibe un ambiente de incertidumbre con respecto del futuro del mural y el edificio, a pesar de que ambos son propiedad legal del SME.

"Nos preocupa, porque estamos enfrentando una orden de extinción que está fuera de la ley, y por eso nos urge llamar la atención sobre lo que pase con todos los inmuebles del sindicato. Quizá estén en peligro, porque los fascistas del gobierno del PAN pueden dar un movimiento en falso en cualquier momento", afirmó.

"Queremos saber dónde van a quedar los documentos históricos del SME y de LFC, y proponemos que formen parte de alguna institución neutral, porque si los mandan al Archivo General de la Nación, los pueden congelar y encerrar durante años", dijo Sánchez.

Ningún riesgo para el mural: INBA

Contra los temores de los académicos del Cenidiap y de los sindicalistas, la directora del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del INBA, Lucía García Noriega, aseguró que tanto el mural como el edificio no corren peligro de sufrir daño alguno ante el decreto de extinción contra LFC.

"El mural se restauró en 2007, se encuentra en perfecto estado y lo hemos vigilado por petición del SME. Mientras el sindicato no desaparezca o remate sus propiedades, no habrá ningún problema con él. Además, aunque se deshiciera del inmueble, la obra no se puede desprender o vender", señaló.

Si algo le pasara a la obra coordinada por Siqueiros, "todos nos vamos a enterar. El gobierno no puede expropiarlo porque no tiene forma de alegar que es de interés público. Insisto, no hay peligro de inundación, temblor, ni toma con violencia", recaló la funcionaria.

FERNANDO CAMACHO SERVÍN

Develan restauración de *Muerte al invasor*

Los murales *Muerte al invasor*, de David Alfaro Siqueiros, y *de México a Chile*, de Xavier Guerrero, ubicados en la sureña ciudad chilena de Chillán, fueron develados ayer, luego de ser restaurados por expertos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

En la ceremonia, el ministro de Relaciones Exteriores de Chile, Mariano Fernández, manifestó su intención de que la escuela México, donde se encuentran las obras, se convierta en un museo dedicado al muralismo y sus figuras intelectuales y artísticas, sin que el colegio se traslade a otro sitio. Para ello, informó que realizó las averiguaciones necesarias para la construcción de un edificio adyacente que albergue las instalaciones educativas.

Agregó que el inmueble de la escuela es de tal significación que "hay que relevarlo: que pase a ser un centro nacional del patrimonio de este país", enfatizó.

A la reapertura acudieron el alcalde de Chillán, Sergio Zarzar; Teresa Vicenno, directora del INBA, el embajador de México en Chile, Mario Leal; su homólogo en territorio mexicano, Germán Guerrero, y el gerente de asuntos corporativos y comerciales de Celulosa Arauco, Charles Kimber, quienes participaron en el esfuerzo de rehabilitación de los murales.

Las obras de Siqueiros y Guerrero fueron pintadas entre 1940 y 1942, luego que la ciudad de Chillán fuera devastada por un terremoto en 1939. El entonces presidente de

México, Lázaro Cárdenas, en un gesto de apoyo a la reconstrucción de esa localidad, apoyó con la edificación de la Escuela México.

El mural *Muerte al invasor* quedó emplazado en la Biblioteca Pedro Aguirre Cerda, en el interior del plantel, y los frescos titulados *De México y Chile*, en el salón de la entrada, con una superficie total de 300 metros cuadrados.

A través del tiempo han tenido restauraciones parciales. En 1998, Mariano Fernández, entonces subsecretario de Relaciones Exteriores, se comprometió a impulsar la renovación total, dado el grave deterioro que presentaban. Esta fue realizada por David Oviedo, Renato Paperetti y María Elena Acosta.

GEORGINA SALDIERNA

Bibliografía

- Acha, Juan;
Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones).
Coordinación de Humanidades, UNAM
Ciudad de México, DF, México.
1994
- Agee, Philip;
Inside the Company: CIA Diary.
Editorial Bantam Books, Londres, Inglaterra.
1986
- Alloway, Lawrence
Roy Lichtenstein Modern Masters,
Abbeville Press – Publishers, N. Y.
1964
- Alfaro Siqueiros, David;
¿Cómo se pinta un mural?
Ediciones La Rana - Instituto de la Cultura del Estado de
Guanajuato, Guanajuato, México.
(*Tercera Edición*)
1998
- Althusser, Louis;
La filosofía como arma de la revolución.
4 cuadernos del Pasado y Presente.
(*Traducción de Oscar del Barco,*
Enrique Román y Oscar y Molina)
Ciudad de México, DF, México.
(*Octava edición*)
1977
- Aristóteles;
Metafísica.
Editorial Porrúa, S. A.
Ciudad de México, DF, México.
1980



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.

Bibliografía

- Arriarán, Samuel;
Filosofía de la posmodernidad: Crítica a la modernidad desde América Latina. Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, UNAM.
Ciudad de México, DF, México.
1997
- Barr, Alfred H.;
The New American Painting.
Editorial: The Museum of Modern Art, Nueva York, EEUU.
1959
- Baudrillard, Jean;
Crítica de la economía política del signo.
Traducción de Aureliano Garzón del Camino
Editorial: Siglo Veintiuno, Argentina.
2004
- Boorstin, Daniel J.;
The Creators: A History of Heroes of the Imagination.
Editorial: First Vintage Edition; publicada en EEUU.
1993
- Caso, Alfonso;
El pueblo del sol.
Editorial Fondo de la Cultura Económica
Ciudad de México, DF, México.
(*Tercera Edición*)
1995
- Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, A. C.
Chile vive.
Ciudad de México, DF, México.
1993

Bibliografía

- Cisnerros Neuman, Vicente C;
Artículo: *Imagen verbal: arte y más allá*.
Revista de la Universidad del Valle de México,
Reporte Académico Año 8, No. 22, II semestre,
pp. 53-70; Silvan International Universities.
Ciudad de México, DF, México.
2002
- Craven, David;
*Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent during
the McCarthy Period*.
Editorial: Cambridge University Press, Nueva York, EEUU.
1997
- Cueva, Agustín;
El desarrollo del capitalismo en América Latina.
Editorial: Siglo XXI, vigésima edición,
Ciudad de México, DF, México.
2007
- Debray, Régis;
*Vida y muerte de la imagen/ historia de la mirada en
Occidente*.
Editorial Paidós, Barcelona, España.
1994
- Debroise, Oliver;
*La era de la discrepancia: Arte y Cultura Visual en México,
1968-1997*. Antología de textos.
Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM
Ciudad de México, DF, México.
2006
- del Conde, Teresa;
*Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría
(1923-1972)*; cuadernos de historia del arte/ 12;
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
Ciudad de México, DF, México.
1979

Bibliografía

- Engels, Friedrich;
Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana.
Obras escogidas, Editorial: Progreso;
Moscú.
1955
- Feuerbach, Ludwig Andreas;
La esencia del cristianismo.
Título original en alemán: *Das Wesen der Religion.*
Editorial: Sígueme;
Salamanca, España.
1975
- Feuerbach, Ludwig Andreas;
Crítica de la filosofía de Hegel.
Título original en alemán: *Kritik des Anti-hegels.*
Editorial: La Pléyade;
Buenos Aires, Argentina.
1974
- Feuerbach, Ludwig Andreas;
Pensamientos sobre la muerte y la inmortalidad.
(*Poemas*), Editorial: Textos Escogidos;
Caracas, Universidad Central de Venezuela.
1964
- Fontanilla, José Antonio (*et. al*),
(*Traducción de Fontanilla, José Antonio*)
Historia de la pintura desde Bizancio a Picasso.
(*Revisión y Adaptación: Teodoro Miciano*)
Ediciones Daimon *
Manuel Tamayo: Madrid * Barcelona * México.
1992
- García Canclini, Néstor;
Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.
Editorial Grijalbo, S. A. de C. V.
Ciudad de México, DF, México.
(*Décima sexta Edición*)
2003

Bibliografía

- García Canclini, Néstor;
Cultruas populares en el capitalismo.
Editorial Grijalbo, S. A. de C. V.
Ciudad de México, DF, México.
2002
- Gardner, Helen;
Art Through The Ages.
Harcourt, Brace and Company, Inc.
Nueva York, Nueva York, EEUU.
1948
- Gibson, Ann;
Abstract Expressionism, other politics;
Editorial: Yale University Press, New Haven, CT, EEUU.
1997
- Grupo Editorial Proyección de México;
Pintura mexicana Siglo XX: antología crítica.
Offset Multicolor, S. A. de C. V.
Ciudad de México, DF, México.
1999
- Guasch, Anna Maria;
*El arte último del siglo XX:
del posminimalismo a lo multicultural.*
Alianza Editorial, S. A. Madrid, España.
2001
- Guasch, Anna Maria;
*Los manifiestos del arte posmodernos:
textos de exposiciones 1980-1995.*
(Traducción: Palman, César)
Ediciones Akal, S. A. México.
2000
- Hegel, G.W.F;
Fenomenología del espíritu.
Editorial: Fondo de Cultrura Económica,
Ciudad de México, DF, México.
1996

Bibliografía

Instituto Nacional de Bellas Artes, Comité Organizadora de
Los Juegos de la XIX Olimpiada.
Maestros cubanos (del 20 de enero al 18 de febrero).
Ciudad de México, DF, México.
1968

Jameson, Frederic;
Teoría de la postmodernidad.
Colección estructuras y procesos
Serie: Filosofía.
Editorial Trotta, S. A.
(*Segunda Edición*)
1998

Katz, Friedrich;
La guerra secreta en México, Vol. II.
Título original: *The Secret War in Mexico.*
Ediciones: "The University of Chicago Press", EEUU.
(*Segunda Edición en un Tomo*)
1998

Kellin, Thomas;
Fluxus.
Editorial: Thames and Hudson, EEUU.
1995

Kuspit, Donald;
The End of Art.
Cambridge University Press, Nueva York – Londres.
2004

Landau, Ellen G.;
Reading Abstract Expressionism, Context and Critique.
Editorial: Yale University Press
New Haven, CT, EEUU.
2005

Bibliografía

- Lash, Christopher;
The Cultural Cold War, in towards a New Past: Dissenting Essays in American History.
Editado por Berstein, Barton J.,
Editorial: Pantheon, Nueva York, NY, EEUU.
1968
- Leja, Michael;
Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s.
Editorial: Yale University Press, New Haven, CT, EEUU.
1993
- López Cámara, Francisco,;
Dos capítulos de la diplomacia mexicana.
Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
UNAM
Cuernavaca, Morelos, México.
1993
- López Segrera, Francisco,;
El conflicto Cuba-Estados Unidos y la crisis Centroamericana (1959-1984).
Editorial Nuestro Tiempo, S. A.
Ciudad de México, DF, México.
1985
- Lucie-Smith, Edward;
El arte hoy.
Ediciones Cátedras, S. A., Madrid, España.
1976
- Lynes, Russell;
Good old modern: an intimate portrait of the Museum of Modern Art.
Nueva York, Nueva York, EEUU.
1973

Bibliografía

Marx, Karl;

El Capital: Crítica de la economía política.

Editorial: FCE.

Ciudad de México, DF, México.

1970

Marter, Joan;

Women and Abstract Expressionism, painting and sculpture, 1945-1959.

Baruch College, City University of New York

Nueva York, EEUU.

1997

Morley, Jefferson;

Our man in Mexico: Winston Scott and the Hidden History of the CIA.

Jefferson Morley forwarded by Michael Scott,

Nueva York, EEUU.

2008

Plejanov, Jorge (*Plekhanov, Georgiæei Valentinovich*);

El papel del individuo en la historia.

Antología, UNAM

Editorial Porrúa, S. A. de C. V.

Ciudad de México, DF, México.

1998

Ramírez, Santiago;

El mexicano, psicología de sus movimientos.

Editorial Grijalbo, S. A. de C. V.

Ciudad de México, DF, México.

1977

Ramos, Samuel;

Filosofía de la Vida Artística.

Editorial: Colección Austral Mexicana.

Ciudad de México, DF, México.

1994

Bibliografía

- Renton, David;
Trotsky.
Londres, Inglaterra.
2004
- Roll, Eric;
Historia de las doctrinas económicas.
Traducción de Torner, Florentino M..
Fondo de Cultura Económica.
Ciudad de México, DF, México.
(febrero) 1973
- Rubio Mañe, José Ignacio;
El Virreinato II: expansión y defensa.
(Primera Parte H)
Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM
Fondo de la Cultura Económica
Ciudad de México, DF, México.
1983
- Sánchez Vázquez, Adolfo;
El Joven Marx: Los Manuscritos de 1844.
Editorial ITACA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
Ciudad de México, DF, México.
2003
- Saunders, Francis Stonor;
*Who Paid The Piper? CIA and the World of Arts
and Letters.*
Editorial: Granta, EEUU.
1999
- Schara, Julio César;
Educación y cultura: políticas educativas.
Plaza y Valdés, S. A. de C. V.
Ciudad de México, DF, México.
2002

Bibliografía

Silva Herzog, Jesús;

Breve Historia de la Revolución Mexicana: La etapa constitucionalista y la lucha de facciones.

Tomo Uno; editorial: Fondo de la Cultura Económica;
Ciudad de México, DF, México.
1960

Silva Herzog, Jesús;

Breve Historia de la Revolución Mexicana: Los antecedentes y la etapa maderista.

Tomo Dos; editorial: Fondo de la Cultura Económica;
Ciudad de México, DF, México.
1968

Stagos, Nikos:

Concepts of Modern Art.

Thomas Nelson, Inc., Publishers,
Nashville, Camden, EEUU.
1994

Traba, Martha;

Art of Latin America (1900-1980).

John Hopkins University Press
Distributed for the Inter-American Development Bank
Baltimore, MD, EEUU.
1984

Traba, Martha;

La zona del silencio.

Colección Testimonio del Fondo (40).
Fondo de Cultura Económica
Ciudad de México, DF, México.
1975

Trotsky, Leon (*Liev Davidovich Bronstein*);

Europe and America: two speeches on Imperialism.

Pathfinder Press
Nueva York, EEUU.
1971

Bibliografía

Trotsky, Leon (*Liev Davídovich Bronstein*);
My Life.
Londres, Inglaterra.
1939

Trotsky, Leon (*Liev Davídovich Bronstein*);
The Permanent Revolution.
Pathfinder Press
Nueva York, EEUU.
1969

Turner, John Kenneth;
México bárbaro.
Ediciones Leyenda, S. A.
Ciudad Nezahualcóytl, Estado de México, México.
2004

Varios: Acevedo, Esther (*et. al*), Angulo, Diego; Báez Macías, Eduardo; Boime, Albert; Casanova, Rosa E; Chávez Morado, José; de Santiago Silva, José; del Conde, Teresa; Díaz y de Ovando, Clementina; Eder, Rita; Eguiarte, Estela; Felguérez, Manuel; García Barragán, Elisa; González Galván, Manuel; Kubler, George; Manrique, Jorge Alberto; Moreno, Salvador; Moysén, Xavier; Ortega y Medina, Juan A; Ramírez, Fausto; Rivero Serrano, Octavio; Rodríguez Prampolini, Ida; Uribe, Eloisa; Van Zanten, David; Velasco Ibarra, Enrique.
Las academias de arte: VII coloquio internacional en Guanajuato (1935-1985).
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
Ciudad de México, DF, México.
1985 (a)

Varios: Alcaraz, María José (*et. al*), Chateu, Dominique; Costello, Diarmuid; Danto, Arthur C.; de Azúa, Felix; Goehr, Lydia; Jaques, Jèssica; Jarque, Vicente; Lafferty, Michael; Pérez Carreno, Francisca (*ed.*); Reed-Tosch, Katerina; Vilar, Gerard.
Estética después del fin del arte: Ensayos sobre Arthur Danto.
Editorial: Machado Libros.
Madrid, España.
2005

Bibliografía

- Varios: Alcmeón (*et. al*), Anaxágoras, Diógenes de Apolonia, Demócrito, Empédocles, Filolao, Heráclito, Jenófanes, Leucipo, Melioso, Metrodoro de Kío, Parménides, Refranero clásico griego, Zenón.
Los Presocráticos.
(Traducción y notas: *García Bacca, Juan David*)
Fondo de la Cultura Económica
Ciudad de México, DF, México.
(*Octava Edición*)
2002
- Varios: Aristóteles (*et. al*),
Física.
(Traducción y notas: *Osmancziki, Ute Schmidt; Introducción: López, Antonio Mariano*), UNAM
Ciudad de México, DF, México.
2001 (a)
- Varios: Aristotle (*et. al*), Plato, Epicurus, Epictetus, Marcus Aurelius, Montaigne, Emerson, John Dewey
The Social Philosophers:
The World's Greatest Thinkers
Random House
Nueva York, Nueva York, EEUU.
1947
- Varios: Arnason, H. Harvard (*et. al*), (Editado por Daniel Wheeler)
History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography.
Publicado por Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, EEUU.
(*Tercera Edición*)
1986 (a)

Bibliografía

Varios: Bartra, Roger (*et. al*), Boal, Augusto; Bremer, Juan José; Bonfil Batalla, Guillermo; Cirese, Alberto M; Cueva Jaramillo, Juan; Eder, Rita; García Canclini, Néstor; Goldman, Cifra M; Grupo Suma; Híjar, Alberto; Linton, Ralph; Lombardi Satriani, L. M; Najenson, José Luis; Stavenhagen, Rodolfo; Monsiváis, Carlos; Murrow, Edward R; Rodríguez Prampolini, Ida; SEP; UNESCO; Warman, Arturo.

Cultura y sociedad en México y América Latina: antología de textos.

Colección Artes Plásticas. Serie: investigación y documentación de las artes/ CENIDIAP, INBA.

Ciudad de México, DF, México.

(Segunda edición)

1987 (a)

Varios: Benjamin, Walter;
(*Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre*)

Discursos interrumpidos I.

Ediciones Taurus, S. A.; Madrid, España.

1973

Varios: Betancourt Delgado, W. (*et. al*), Gaillard, R; Instituto de Investigaciones de la Universidad de Lima; Padiha, T. M; Rabossi, E; Rodríguez Bustamante, Z; Rodríguez Ugidos, Z; Salmerón, F; Santamaría, U; Serrano Caldera, A; Soler, R; Vásquez, E; Vial Larráin, J: D; Wiggins, W. Th.

La enseñanza, la reflexión y la investigación en América Latina y el Caribe.

Editorial Tecnos y UNESCO

Madrid, España.

1990

Varios: Bonfil Battalla, Guillermo (Coordinador) (*et. al*), Capello, Héctor M; Giménez, Gilberto; Odena Güemes, Lina; Ortiz Echániz, Silvia; Pérez Ruiz, Maya Lorena; Valenzuela Arce, José Manuel.

Nuevas identidades culturales en México.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Ciudad de México, DF, México.

1993

Bibliografía

- Varios: Cambalia Dexeus, Victoria (*et. al*), Jappe, Georg; Marchán, Simón; Rubio, Javier; Suárez, Alicia; Subirants, Eduardo; Vidal, Mercè.
El descrédito de las vanguardias artísticas.
Editorial Blume
Barcelona, España.
1980
- Varios: Cardoso, F. H. y Faletto, Enzo;
Dependencia y desarrollo en América Latina.
Siglo Veintiuno Editores, S. A. de C. V.
Ciudad de México, DF, México.
1981 (a)
- Varios: Church, Frank (*Chairman*) (*et. al*), Tower, John G. (*Vice Chaiman*); Hart, Philip A.; Baker, Howard H.; Mondale, Walter F.; Goldwater, Barry; Huddleston, Walter D.; McC Mathas, Charles, Jr.; Morgan, Robert; Hart, Gary; Schweiker, Richard.
Final Report of The Select Committee to study government operations with respect to intelligence activities.
United States Senate, April 23 (under authority of the order of April 14), 1976. Washington, DC, EEUU.
1976
- Varios: Clark, Toby, traducción: Balsin, Isabel;
Arte y propaganda en el siglo XX.
Título Original: *Art and Propaganda in the Twentieth Century.*
Editorial Akal, S. A., Madrid, España.
1997 (a)
- Varios: Cockcroft, Eva (*et. al*),
Cockcroft, James & Pitman Weber, John;
Towards a People's Art: The Contemporary Mural Movement.
Editorial: University of New Mexico Press,
Nueva York, EEUU.
1977 (a)

Bibliografía

Varios: da Vinci, Leonardo (*et. al*), Stratz, C. H.;
(*edición, selección y notas de Edgar Cevallos*).
Tratado de pintura y el arte de dibujar el cuerpo humano.
Editorial Grupo Gaceta,
Ciudad de México, DF, México.
1985 (b)

Varios: De'Angeli, Jorge (*Editor*);
Baigts, Juan (*Coordinador*).
Artistas plásticos: México 77.
Editorial: Ediciones Culturales GDA, S. A. de C. V.
Ciudad de México, DF, México.
1977 (b)

Varios: D'Espezel, Pierre (*et. al*), Fosca, Francis;
Copilador: Victoria, José Guadalupe.
Historia del arte: una aproximación al arte moderno.
Antología, UNAM,
Editorial Porrúa, S. A. de C. V.
Ciudad de México, DF, México.
1998 (a)

Varios: Formaggio, Dino;
(*Traducción del italiano: Arbolí G, Manuel*)
La "muerte del arte" y la estética.
Título original: *La "morte dell`arte" e l Estetica*
Editorial Grijalbo, S. A. de C. V.
Ciudad de México, DF, México.
1992

Varios. Galindo Cáceres, Jesús, Coordinador (*et. al*),
Técnicas de investigación: en sociedad, cultura y comunicación.
Antología; Editorial: Pearson Educación.
Impresora Roma, S. A. de C. V.
Ciudad de México, DF, México.
(*Segunda Edición*)
1998 (b)

Bibliografía

- Varios: Goldman, Shifra M;
(Traducción del Inglés Núñez, Rosa María)
Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio;
Título original: *Contemporary Mexican painting in a time of change*.
Instituto Politécnico Nacional, Distrito Federal, México.
1989
- Varios: Gruzinski, Serge;
(Traducción del francés: Utrilla, Juan José)
La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1942-2019).
Título original: *La guerre des images/ de Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019)*
Fondo de Cultura Económica
Ciudad de México, DF, México.
(Cuarta Edición)
2003
- Varios: Guilbout, Arthur (*et. al*) y Goldhammer, Arthur;
How New York Stole the Idea of Modern Art.
(Traducido por Goldhammer, Arthur)
Editorial: University of Chicago Press, EEUU.
1985 (c)
- Varios: Guiraud, Pierre;
(Traducción del francés: Polyrazian, María Teresa)
La semiología.
Título original: *Le sémiologie*.
Editorial: siglo veintiuno editores, S. A. de C. V.
Ciudad de México, DF, México.
(Vigésima-cuarta Edición)
1999 (a)

Bibliografía

- Varios: Juan Pablo II, Su Santidad;
(*Traducción del Italiano Urbina, Pedro Antonio*)
Editado por Messori Vittorio.
Cruzando el umbral de la esperanza.
Editorial Alfred A. Knopf.
Nueva York, EEUU.
1994
- Varios: Lifshitz, Mijaíl;
(*Traducción del alemán: Barro, Malena*)
La filosofía del arte de Karl Marx
Título original: Karl Marx and die Ästhetik
Ediciones Era, S. A.
Ciudad de México, DF, México.
1981 (b)
- Varios: Lippard, Lucy R. (Introducción) (et. al), Ziff, Trisha (Edición)
Cercanías distantes.
Consejo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte;
Contemporáneo de Carrillo Gil, Alvar y Carmen T.
Fideicomiso para la Cultura México – Estados Unidos.
(febrero – abril) 1997 (b)
- Varios: Marcos, Subcomandante Insurgente;
(*Traducción al inglés: Bar Din, Anne*)
Ilustraciones: Domínguez, Domitila – Domi;
The Story of Colors: la historia *de los colores.*
Título original: *La historia de los colores.*
Creative Printing Limited
Hong Kong, China.
1999 (b)
- Varios: Marx, Karl, Engels, Friedrich;
La sagrada familia.
Editorial: Grijalbo,, ciudad de México, DF, México.
1967

Bibliografía

- Varios: Muñoz Ledo, Porfirio;
La ruptura que viene: Crónica de una transición catastrófica.
(Prólogo de López Obrador, Andrés)
Editorial Grijalbo
Ciudad de México, DF, México.
2008
- Varios: Pacheco, Cristina;
(Prólogo de Monseváis, Carlos)
La luz de México.
Fondo de Cultura Económico,
Ciudad de México, DF, México.
(Segunda Edición)
1995
- Varios: Pico, Josep (et. al), Versión española de Francisca Pérez Carreño, José Luis Zalabardo, Manuel Jiménez Redondo, Antoni Torregrossa, Inmaculada Álvarez Puente.
Modernidad y postmodernidad.
Editorial Alianza, S. A..
Madrid, España.
1988
- Varios: Petrovic, Gajo (et. al),
Praxis, revolución y socialismo.
Prólogo y selección de Gajo Petrovic.
(Traducción de Carlos Gerhard)
Editorial: Grijalbo
Ciudad de México, DF, México.
1983
- Varios: Runes, Dagobert D. (et. al), Scrickel, Harry G;
Enciclopedia de las artes, Vol. II.
Prestel Verlag * Munich - London - New York.
2001 (b)
- Varios: SEP-Salvat; Coordinador: Manrique, Jorge Alberto.
El arte mexicano/arte contemporáneo III, Tomo V
Ciudad de México, DF, México.
(Segunda Edición)
1986 (b)

Bibliografía

Varios: Shapiro, David y Cecile;
Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting.
En la edición de Salzman, Jack; Revista: Prospects No. 3,
pp. 175-214; 762-787, EEUU.
1977 (c)

Varios: Vincent, Bernard;
(Traducción del francés: Guillén, Marina)
Minorías y Marginados en la España del siglo XVI.
Diputación Provincial de Granada.
Meridional Impresores, S. C. L.
Granada, España.
1987 (b)

Varios: Voltaire;
(Traducción del francés: Maura, Alfonso)
Tratado de la tolerancia.
Serie: Los grandes pensadores.
Editorial: Ediciones Siglo Veinte
Buenos Aires, Argentina.
1944

Varios: Westheim, Paul (*et. al*), Ruz, Alberto; Armillas, Pedro;
de Robina, Ricardo; Caso, Alfonso.
Cuarenta siglos de plástica mexicana:
arte prehispánico. Coordinación
Cronológico – Cultural e Índice General de Ilustraciones
de Piña Chán, Ramón. Editorial Herrero, S. A.,
Ciudad de México, DF, México.
1969

Vicens, Francesc;
Arte abstracto y arte figurativo.
Salvat Editores, S. A. – Barcelona 1979, Ediciones
Grammont, S. A. – Lausanne, España.
1979

Bibliografía

Villegas, Abelardo;

Democracia y dictadura: el destino de una idea bolivariana.

Textos de Ciencias Sociales

Coordinación de Difusión Cultural

Dirección de Literatura, UNAM.

Ciudad de México, DF, México.

1987

Hemerografía

- Alfaro Siqueiros, David;
Los manifiestos. Los vehículos de la pintura.
Dialéctico – Subversiva.
Diario: El Machete, número 17,
Ciudad de México, DF, México.
(septiembre) 1932
- Clark, T.J.;
Clement Greenberg's Theory of Art.
Revista: Critical Inquiry No. 1, Vol. 9.
Editorial: The University of Chicago Press, EEUU,
pp. 139-156.
(septiembre) 1982
- Cockcroft, Eva;
Artículo: *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War.*
Revista: Artforum No. 12
EEUU.
(junio) 1974
- El Universal de México;
Artículo: *Grabado más grande del mundo para donarlo
a urbes bicentenarios.*
Sección Cultural del Universal
(17 de septiembre) 2008
- Esquivel Romero, Renato;
Tesis para obtener el título de Lic. en filosofía y letras:
*La formación social del gusto a la pintura contemporánea
de México en la década de los setentas*
UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad de México,
DF, México
(Borrador) 1981
- Goldman, Shifra M.;
Artículo: *La pintura mexicana en el decenio de la confrontación:
1955-1965.*
Revista Plural,
No. 85, p. 33-44.
Ciudad de México, DF, México.
(octubre) 1978

Hemerografía

- Goldman, Shifra M;
Artículo: (sic) *Las creaturas de la América tropical: Siqueiros y Los murales Chicanos en Los Ángeles*.
Revista Nueva Época, número 25, p. 38-46.
Ciudad de México, DF, México.
(enero-febrero) 1976
- Greenberg, Clement;
Artículo: *American Type Painiting*.
Revista: Partisan Review No. 22, EEUU.
(primavera) 1955
- Greenberg, Clement;
Artículo: *Avant Garde and Kitsh*.
Revista: Partisan Review No. 6, EEUU.
(otoño) 1939
- Hart Matthews, Jane;
Artículo: *Art and Politics in Cold War America*.
Revista: American Historical Review, vol. 81, pp. 762-787.
(febrero – diciembre) 1972
- Hauptman, William;
Artículo: *The Suppression of Art in the McCarthy Era*.
Revista: Artforum
(octubre) 1973
- Hernández, Edgar Alejandro;
Artículo: *Un Mexicano Internacional*
Periódico: Reforma.
Sección: Cultura
(22 de agosto) 2002
- Jiménez y Quinteros, Sarah;
Artículo: *Gómez Sicre, dirige, desde EU, la política cultural del Museo de Arte Moderno de México*.
Periódico: Excélsior, sección cultural, p. 39.
Ciudad de México, DF, México.
(17 de junio) 1973

Hemerografía

Kozloff, Max;

Artículo: *American Painting during the Cold War.*

Revista: Artforum No. 11.

EEUU.

(*mayo*) 1973

Life Magazine;

Artículo: *Is He The Worst Artist in the U. S.?*

New York, EEUU.

(*31 de enero*) 1964

Marcovic, M.;

Artículo: *La philosophie marxiste en Yougoslavie-le groupe Praxis.*

Revista: *L' Homme, et la Société*, No. 35-36,
Paris, Francia.

1975

Motherwell, Robert;

Catálogo: *The School of New York.*

Frank Perls Gallery, Beverley Hills, CA, EEUU.

1951

Newsweek;

Artículo: *The spooks who rush into print.*

No. 28, Nueva York, EEUU.

(*27 de enero*) 1975

Orton, Fred;

Revolution and Painting.

Revista: Oxford Art Journal No. 2, Vol. 14,
pp. 3-17, Inglaterra.

1992

Pearse, Padriag;

Panfleto: *La maquina asesina.*

Dublín, Irlanda.

(*febrero*) 1916

Hemerografía

- Rexroth, Kenneth;
Artículo: *U.S. Art across Time and Space: American Seen Abroad*.
Revista: Art News No. 58, EEUU, pp. 30-31; 52-54.
(*verano*) 1959
- Rodríguez, Antonio;
Artículo: *Diez años de artes plásticas en México*.
Artes Plásticas
Revista de la UNAM
Volumen 30, número 12, p. 15-28.
Ciudad de México, DF, México.
(*agosto*) 1976
- Rosenberg, Harold;
Artículo: *American Action Painters*.
Revista: Art News No. 51, EEUU.
(*diciembre*) 1951
- Sandler, Irving;
Joan Mitchell Paints a Picture.
Revista: Art News No. 56, pp. 44-45, EEUU.
(*octubre*) 1957
- Schara, Julio César;
Artículo: *La cultura de la libertad: Jaime Torres Bodet*.
Revista de la Universidad del Valle de México,
Reporte Académico Año 8, No. 22, II semestre,
p. 13-16; Silvan International Universities.
Ciudad de México, DF, México.
2002
- Varios: Breton, Andre y Rivera, Diego;
Manifiesto: *Towards a Free Revolutionary Art*.
Revista: Partisan Review No. 6, EEUU, pp.49-53.
(*otoño*) 1938

Hemerografía

- Varios: La Jornada (*et. al*),
Merry Mac Masters,
Artículo: *Un periodo de nuestra pintura se olvida porque no era comercial*. (20 de diciembre) 2008;
Merry Mac Masters, Artículo: (18 de septiembre) 2008;
Artículo de Paul Carlos,
Ciudad de México, DF, México
(16 de julio) 2008
- Varios: La Jornada (*et. al*),
Blanche Petrich; entrevista de María Luisa Seviano al periodista francés Serge Halimi.
Artículo: *La concentración mediática anula la crítica periodística*.
Ciudad de México, DF, México
(27 de octubre) 2009
- Varios: Paz, Octavio;
Artículo: *Reflections: Mexico and the United States*.
(Traducción del español Philips, Racef).
Revista: New Yorker, p. 136-157.
New York, EEUU.
(17 de septiembre) 1979
- Varios: [revista] Proceso (*et. al*),
Kate Doyle;
Artículo: *Archivos abiertos – La “dipolmacia tranquila” de Estados Unidos*. (11 de mayo) 2003, pp. 20-21;
Raúl Monye;
Artículo: *Huecos en la carrera de Macedo: Sergio Aguayo*
(11 de mayo) 2003, pp. 22-25;
Volumen número 1384.
Ciudad de México, DF, México
(11 de mayo) 2003
- Washington Post;
Artículo: *Philip Agee, 72, Agent Who Turned Against CIA*.
Washington, DC, EEUU.
(09 de enero) 2008
- World News Digest
Artículo: *Creole Petroleum Corp., the Venezuelan subsidiary of EXXON, Corp*. 37 B3.
(25 de enero) 1975