

TEXTOS Y CONTEXTOS

*The Palacio de Bellas Artes:
From an Exhibitions Palace to an
Institutional Apparatus* ■ **El Palacio de Bellas Artes:
de recinto de exposiciones a
aparato institucional**

RECIBIDO • 19 DE ABRIL DE 2016 ■ ACEPTADO • 13 DE JULIO DE 2016

AMELIA TARACENA / HISTORIADORA DEL ARTE ■
ameliataracena@hotmail.com ■

PALABRAS CLAVE

Palacio de Bellas Artes ■
Estado ■
cultura ■
nacionalismo ■
identidad ■

KEYWORDS

Palacio de Bellas Artes ■
State ■
culture ■
nationalism ■
identity ■

RESUMEN

En este artículo se hace una comparación del Palacio de Bellas Artes en el momento de su inauguración, en 1934, con recintos europeos y latinoamericanos semejantes, concebidos para posicionarse como referentes mundiales, no sólo en el ámbito cultural, sino también en el social y político. Se analiza, asimismo, el carácter homogeneizador del esquema de centralización y federalización de la cultura, y de la educación de masas puesto en marcha en México por José Vasconcelos y continuado por Plutarco Elías Calles. Periodo que además conllevó la transformación urbanística de la Ciudad de México, donde el Palacio de Bellas Artes representó el intento de concretización de un largo proceso de consolidación del proyecto político auspiciado por la ideología nacionalista surgida de la Revolución de 1910.

ABSTRACT

This article traces out a comparison between the Palacio de Bellas Artes at the moment of its inauguration in 1934, and similar European and Latin American buildings, conceived of as worldwide references, not only on a cultural, but on a social and political level as well. It approaches the homogenizing character of the outline for the centralization and federalization of culture, as well as for mass education, as implemented in Mexico by José Vasconcelos and continued by Plutarco Elías Calles. This was a period marked by the urban transformation of Mexico City, with the Palacio de Bellas Artes representing an attempt to materialize the long process of consolidation of the political project fostered by the nationalist ideology which arose out of the Revolution of 1910.

El Palacio de Bellas Artes fue concluido en marzo de 1934 durante una coyuntura de alta agitación social en México, causada por múltiples factores como la inestabilidad política y la depresión de 1929, cuando se oponían intereses individuales, políticos, ideológicos y económicos en torno a su construcción y administración. Todo ello en un contexto en el que el gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928) y la corriente política que lo sucedió buscaban consolidarlo como “una institución cultural para conmemorar la culminación de un sexenio presidencial”.¹ ¿Por qué necesitaba México un Palacio de Bellas Artes? ¿Qué entidad lo dirigiría y con qué propósito?

La realización de lo que durante el siglo xx y hasta la actualidad es considerado el recinto emblemático de la cultura en México se inspiró en el modelo del “palacio expositivo” surgido a finales del siglo xix en Europa. A partir de la década de 1920, como en otros países latinoamericanos, en México el Estado se transformó en mediador político entre los sujetos y los servicios públicos. De ahí su posicionamiento como empleador de intelectuales y artistas para impulsar el programa cultural, que en este caso dependía de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Tal creación estuvo íntimamente ligada no sólo al proceso de institucionalización estatal, sino también a las reformas internas del Departamento de Bellas Artes por parte de la SEP, así como a la emancipación de sus funciones en materia de educación y de difusión. Un proceso que obedeció a la necesidad de Plutarco Elías Calles (1877-1945), el candidato presidencial que “postulaba en masa el proletariado mexicano”,² de legitimarse por medio de una tendencia de consolidación nacional.

Un espacio expositivo

Con la construcción de un nuevo Teatro Nacional a partir de 1904, el gobierno de Porfirio Díaz (1830-1915) buscó brillar a la altura de la arquitectura de acero en boga en Estados Unidos y Europa, aunque también pretendió lograr una sede para la conmemoración del Centenario de la Independencia de 1810.³ Fue erigido en un punto estratégico de la ciudad, en el límite entre el Centro Histórico y la entonces

¹ Mary K. Coffey, “¿Un mausoleo nacional? La institucionalización del muralismo mexicano en el Palacio de Bellas Artes, del maximato al alemanismo”, en *Museo del Palacio de Bellas Artes. LXXX años*, Italia, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 114.

² Beatriz Urías, “Retórica, ficción y espejismo: tres imágenes de un México bolchevique (1920-1940)”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, México, El Colegio de Michoacán, 2005, p. 266.

³ Ignacio Ulloa del Río, *Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 40.

nueva urbe de arquitectura moderna, compuesta por colonias de la alta burguesía y de la naciente clase media. El Teatro Nacional y el Palacio Legislativo —hoy Monumento a la Revolución— hacían parte, por tanto, de los emblemas estatales ideados por el régimen porfiriano.⁴

Importa, por lo tanto, resaltar que, desde su construcción, el Teatro Nacional, ideado por el arquitecto italiano Adamo Boari (1863-1928), estaba investido de una fuerte carga simbólica modernista con vocación de glorificar la nación mexicana. Como característica principal presentaba una arquitectura marcada por las tendencias artísticas de la época; por ejemplo, la presencia de una cúpula, signo de demarcación y prestancia utilizada en Europa en los palacios de exposiciones a lo largo del siglo XIX, como fue el caso del proyecto del Grand Palais de París, igualmente construido con piedra y hierro.⁵

Cabe mencionar que la idea del “palacio” que surgió en Europa en el siglo XIX no fue tomada de la imagen del Palacio Real, sino de una sede que resguarde las producciones de una nación para ser exhibidas a sus ciudadanos con miras a homogeneizarlos en torno a una simbólica comunidad nacional. El concepto se forjó en algunos países europeos —como Francia— a través de nociones que apelaban al “palacio del Pueblo”, un espacio “destinado a la exposición de pinturas, a la exposición de productos de industria, a la Biblioteca Nacional”.⁶ Ideas que fueron aplicadas, por ejemplo, en la transformación del Louvre como museo. De esta manera, durante el primer tercio del siglo XIX florecieron en París proyectos como el Palacio de la Industria, que fue pensado como un “edificio cultural popular”, que podía contener en su interior una gran sala de espectáculos, así como dos museos.⁷

La edificación de un Teatro Nacional en México se inscribió, pues, dentro de la tradición de las grandes exposiciones universales decimonónicas, máxima ex-

presión de la celebración de las naciones. A través de ellas se exhibían productos refinados y tecnologías, que servían para venerar la producción de cada potencia mundial.⁸ De esa forma, los edificios elaborados para esas exposiciones fueron concebidos como manifestaciones al servicio de la exaltación ideológica y cultural, donde las temáticas de las construcciones eran ideadas de acuerdo con los conceptos de patriotismo y raza, ciencia y razón, democracia y república, progreso e industria, extraídas del modelo liberal positivista europeo.⁹ Este fenómeno fue consecuente con el progreso industrial de las potencias económicas mundiales; es decir, una demostración de las creencias en la modernidad y del ideal de la ciudad moderna, la que también era fuente de representación de “un oasis de fantasía y fábula en una época de crisis y violencia inminente”.¹⁰

Así, antes de su transformación en Palacio de Bellas Artes, el Teatro Nacional cumplía ya una función expositiva al alojar en su interior muestras de todo tipo. Por ejemplo, el 30 de abril 1922 se realizó una exhibición comercial del Tercer Salón del Automóvil.¹¹ En 1925 se solicitó la sala de espectáculos para la Feria Internacional con el propósito de alojar la Exposición Universal y Comercial de 1927,¹² así como propuestas de contratos para las exposiciones de turismo y regionales. En 1928 se llevaron a cabo en su vestíbulo y hall exposiciones sobre la actividad de la Sociedad Impulsora de Turismo en México, entre otras.¹³

Estas exhibiciones se inscribían en el ámbito expositivo mundial de los años veinte y treinta, y reflejaban las ideas de modernidad de aquellos tiempos, pues el principal motor de las ferias en el marco del capitalismo moderno eran las grandes empresas, el turismo y el consumo, con su respectiva propaganda.¹⁴

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ Carlos Niño Murcia, *Arquitextos: escritos sobre arquitectura desde la Universidad Nacional de Colombia de 1976-2005*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006, p. 551.

⁶ Mauricio Tenorio, *Artilugio de la nación moderna, México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 14.

⁷ El ingeniero Gonzalo Garita ya había planteado en 1901 incorporar un espacio expositivo en la edificación del Teatro Nacional. *Ibidem*, p. 224.

⁸ Archivo General de la Nación, Comunicaciones y obras públicas, 522/299.

⁹ *La Construcción del Palacio de Bellas Artes: breve reseña*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984, p. 224.

¹⁰ Mauricio Tenorio, *op. cit.*, p. 25.

⁴ “Palacio de Bellas Artes”, *Artes de México*, núm. 191, año XXII, pp. 54 y 55.

⁵ Adamo Boari había construido anteriormente el Palacio de Correos, inspirado en la exposición universal de 1900 en París. “La ciudad translúcida, Vitrales celestes, Vidrios sueltos para armar un vitral”, *Artes de México*, núm. 94-95, 1967, p. 61.

⁶ Gilles Plum, *Le Grand Palais*, París, Éditions du Patrimoine, 2008, p. 18.

⁷ De acuerdo con Plum, este edificio fue primero ignorado y luego ninguneado al no ser considerado por sus contemporáneos como estético. *Ibidem*, p. 23.

Importación del modelo de “Palacio de Bellas Artes”

Durante las primeras décadas del siglo xx el sello identitario que siguió el cauce del nacionalismo se transformó. Los “museos, las exposiciones científicas, los encuentros deportivos y en especial el surgimiento de nacionalismos radicales y de guerras de destrucción en gran escala, cumplieron las funciones simbólicas que se habían encomendado hasta entonces en las exposiciones [universales]”.¹⁵

Consideremos, como ejemplo, el caso del Palacio de Bellas Artes de Bruselas. Concebido por el pionero del Art Nouveau en Bélgica, el arquitecto Victor Horta (1861-1947), y edificado entre 1924 y 1928, no sólo tenía como objetivo crear una institución de educación y difusión artística nacional e internacional,¹⁶ sino que estaba estratégicamente erigido en torno a los otros tres palacios estatales —Palacio Real, Palacio de Justicia y Palacio Legislativo—, los que encarnaban a la joven nación belga fundada en 1830. Su fin era también demostrar el papel cultural preponderante que podía ejercer Bélgica frente a los demás países de Europa occidental como potencia colonialista.¹⁷

Lo mismo sucedió en París con la Exposición Universal de 1900. La comisión organizadora afirmó la necesidad de la existencia de un Palacio de Bellas Artes, por lo que se ordenó la demolición del Palacio de la Industria y, en su lugar, se erigió el Grand Palais. El edificio constaba de una exposición contemporánea y una exposición centenal de obras de arte para reunir todos los tipos de bellas artes, así como las llamadas artes decorativas. En este sentido, el Grand Palais se sumó al prototipo de los numerosos “Palacios del Pueblo” y de los grandes edificios culturales que florecieron en la primera mitad del siglo xx en Europa.¹⁸

Para citar un último ejemplo, esta vez en América Latina, se podría nombrar el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile —que existía desde 1880—

y la construcción de su nueva sede en 1904. Con su edificación, se afirmaba la inclinación de la élite chilena por el estilo neoclásico y el Art Nouveau francés en boga, inspirándose principalmente en la fachada y recorrido interno del Petit Palais de París.¹⁹ El nuevo recinto se inauguró el 21 de septiembre de 1910 junto con una exposición internacional, la que reunió más de 1 741 obras de arte extranjeras y 252 nacionales, aparte de las de artes decorativas e industriales. Fue considerada como una de las más importantes fiestas del Centenario de Independencia. Tal evento respondía a una política estatal que apuntaba a la conmemoración de tal centenario por medio de la edificación de un símbolo arquitectónico perdurable, de acuerdo con las lógicas de las exposiciones temporales de las potencias mundiales.

Por su parte, el Palacio de Bellas Artes de México se posicionó como un instrumento cognitivo de las “verdades universales” defendidas por las potencias mundiales en torno a formas, estilos y fachadas; se consolidaba así la integridad y el poder estatal, y su proyección internacional ante cada país en el mundo. La década de 1930 habría de representar una etapa para México entrecruzada por transformaciones y radicalismos en el seno del pensamiento revolucionario y del funcionamiento institucional posrevolucionario. El país se estaba modernizando: se alejaba de las sociedades rurales para pasar a ser una sociedad de masas proletarias. Desde el triunfo de la Revolución, la joven República Mexicana estaba, pues, en la búsqueda de un nuevo cuadro simbólico, característica que, según el antropólogo Clifford Geertz,²⁰ corresponde a la tensión social y cultural de las sociedades en modernización.

La necesidad de tener un aparato cultural hizo que en la República revolucionaria mexicana se buscara asentar las mismas tácticas identitarias de las grandes potencias europeas. Nació así un Palacio de Bellas Artes que algunos “[desearían] que se llamara siempre Palacio de las Bellas Artes y no simplemente de”, como fue el caso del periodista Juan Sánchez Azcona (1876-

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Valérie Montens, *Le Palais des Beaux Arts : la création d'un haut lieu de culture à Bruxelles (1928-1945)*, Bruselas, Éditions Universitè de Bruxelles, 2000, p. 4.

¹⁷ Anne Hustache, Steven Jacobs, Frans Boenders, *Victor Horta. Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles*, Bruselas, Crédit Communal, 1996, pp. 39-42.

¹⁸ Gilles Plum, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹ Calendario Colección Philips, *Historia del Museo Nacional de Bellas Artes*, <<http://www.portaldearte.cl/calendario/fasciculo/1998/1.htm>>. Consulta: 2015.

²⁰ Véase John A. Britton, *Educación y radicalismo en México. Los años de Bassols (1931-1934)*, México, Septentas, 1976, p. 21.

1938), para quien resultaba ser “un templo de arte que está llamado a prestar tan relevantes servicios en fomento de la cultura nacional”.²¹

“Función social”

En 1934, el Palacio de Bellas Artes fue anunciado como una entidad de “alta función social”²² y como “una institución de cultura nacional, de servicio social y utilidad pública, que fomentará y difundirá el arte de una manera abierta”.²³ Pero, ¿qué se entiende por tales declaraciones? En 1917, la educación fue concebida por José Vasconcelos como una cuestión social, un fenómeno educativo que llegase a las masas. Su propuesta cultural consistió en la puesta en práctica de campañas de alfabetización, de misiones culturales, de publicaciones y la creación de cánones estéticos al servicio del Estado, que se conjugaban con el cruce de pensamientos e ideologías de una sociedad revolucionaria recién construida. Para él, sólo a través de la educación se lograría llegar al canon de cultura social, el cual consistía en la cohesión social y el consenso a favor del Estado.²⁴

Durante el Congreso de Escritores y Artistas en 1923, Vasconcelos convocó reiteradamente a discutir el tipo de arte que “[demandaba la] realidad nacional” y que “[exigía] el proyecto de nación”.²⁵ Es decir, una orientación educativa fundada en un modelo de arte propio, cuyo punto de partida, como explicaba Anita Brenner (1905-1974), resultaba ser “el pueblo”,²⁶ pues era a través del arte que se lograría la unificación de

la nación.²⁷ Dicho en otras palabras, la “regeneración cultural” de las capas más humildes de la sociedad —representada por 80 por ciento de analfabetas— se lograría a través de la educación y de lo que él llamaba la “cultura estética”.²⁸

El aparato institucional que se encargó de poner en marcha el plan educacional posrevolucionario fue la SEP. Con un largo trayecto dentro del funcionamiento de las políticas culturales en México, desempeñó un papel primordial dentro de las bellas artes.²⁹ Su consolidación resultó ser, pues, un paso decisivo en la creación en el ámbito nacional de un “Consejo educativo cultural” capaz de dirigir “el pensamiento y el desarrollo espiritual del pueblo”.³⁰ De modo que, con la entrega del Palacio de Bellas Artes a la SEP en 1933, se anunció la consolidación de dos propósitos: el primero, reunir y compactar todas las llamadas bellas artes en un mismo centro, el cual representaría la imagen misma del consejo que las regía; el segundo, tal centro funcionaría como otro órgano divulgador de la cultura mexicana hacia las masas. Ambos enunciados en torno a la imagen de una “sede de una institución de servicio social destinada a organizar y presentar [las] manifestaciones artísticas —teatrales, musicales y plásticas, incluyendo las populares— no dispersas y aisladas como siempre se había hecho, sino debidamente articuladas en un todo coherente —el arte mexicano— y

²¹ “Por fin, va a alzarse el telón...”, *El Universal*, primera sección, p. 3, col. 6, México, 28 de septiembre de 1934. Hemeroteca Nacional.

²² *Memoria relativa al estado que guarda el ramo de Educación Pública*, México, Secretaría de Educación Pública, 1934, p. 331.

²³ Declaración, durante la inauguración del Palacio de Bellas Artes el 29 de septiembre de 1934, del presidente Abelardo L. Rodríguez. Guadalupe de la Torre et al., *Historia de los museos de la Secretaría de Educación Pública. Origen y formación de los museos nacionales del INAH y formación de los museos nacionales del INBA*, [s. p. i.], ca. 1980, p. 132.

²⁴ Patricia Funes, *Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006, p. 113.

²⁵ Guillermo Sheridan, *México en 1932. La polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 32.

²⁶ Anita Brenner, *Ídolos tras los altares*, México, Domés, 1983, p. 271.

²⁷ Rita Eder, “Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural”, en *El nacionalismo y el arte mexicano* (IX Coloquio de Historia del Arte), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 75.

²⁸ Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 365 y 366.

²⁹ Bajo el régimen de Porfirio Díaz, Justo Sierra Méndez (1848-1912), quien era subsecretario de Justicia e Instrucción Pública, creó en 1905 la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. En 1917 fue suprimida y luego restituida por José Vasconcelos, quien estaba a cargo de la rectoría de la Universidad Nacional. La reorganizó en departamentos y secciones, uno de Bibliotecas y el otro de Bellas Artes, ambas gobernadas por el Departamento Escolar. Durante el mandato de Álvaro Obregón, la SEP cobró mayor peso gracias a que, a través del artículo tercero constitucional, se legitimó la participación estatal en la educación y la cultura. Alicia Azuela, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 47.

³⁰ Tomado del prólogo de *Lecturas clásicas para niños* (1924) de José Vasconcelos. Édgar Llinás, *Educación, revolución y mexicanidad. La búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, p. 173.

conectadas con las relativas del resto del mundo para promover su adelanto”.³¹

Pero, ¿qué entendemos por “masas”? Con la apertura del Palacio se pretendía la abolición de las restricciones de clase y “las veladas de una aristocracia imposible” que establecía el proyecto original a través de su democratización³² y promovía el acceso del pueblo a la educación con el fin que alcanzaran una “vida civilizada”.³³ Es decir, el recinto se planteó como receptáculo para la culturalización, capaz de absorberlo todo y de volver a cualquiera que entra allí en un ciudadano perfecto.³⁴ Tal concepción estaba asociada con la exaltación de valores colectivos y nacionalistas, que para algunos ideólogos del callismo los componían dos figuras claves de la Revolución: el campesino y el obrero, combinados con la clase media.³⁵

Aparato de difusión estatal

Tal consolidación de un programa de revolución socio-cultural estaba acompañado de una planeación urbanística que pondría al Palacio de Bellas Artes “como eje de un simbólico paisaje de poder”³⁶ pues, junto a su terminación se planeaba la remodelación del inacabado Palacio Legislativo para convertirlo en el Monumento a la Revolución, proyecto puesto en marcha por Calles. Era parte de un ideal urbanístico iniciado por Porfirio Díaz, que afincaba el poder estatal por medio de un patrón que siguiera las necesidades conmemorativas del Estado mexicano.³⁷ En este caso, el propósito era

moldear el discurso de la Revolución sobre el paisaje urbano en plena expansión de la capital del país.³⁸

La entrega del Palacio de Bellas Artes a la SEP permitió que Calles encontrara la manera de legitimar su gobierno a través de la *sociedad política*; es decir, que el sistema ideológico de la Revolución se impusiese por medio de una integración ciudadana iniciada desde la infancia en la escuela, y por medio de la intervención de la Iglesia, el ejército, las organizaciones políticas, la justicia y la cultura.³⁹ Tal tendencia institucionalista fue manifestada en su mensaje presidencial del 1 de septiembre de 1928 al abrir las sesiones ordinarias del Congreso de la Unión, a poco menos de dos meses del asesinato del presidente reelecto Álvaro Obregón (1880-1928), en el sentido de que el gobierno no debía ejecutar actos ociosos, sino articular todos los de una misma especie en organismos e instituciones permanentes.

Si el nacionalismo de la Independencia se apropió del mundo prehispánico por medio de una “tradición mexicana”, en ningún caso negaba la aspiración fundamental del Estado nacional, que giraba ya en torno al concepto de modernidad. Los grandes orgullos oficiales no podían, pueden ni podrán residir en el mundo llamado “tradicional”, sino necesariamente dándole a lo moderno un lugar principal.⁴⁰ Es decir, en 1934 el proyecto de difusión que representaba el Palacio de Bellas Artes ya cumplía su papel en la consolidación de la utopía nacionalista mexicana posrevolucionaria. Sin embargo, por razones propias a las necesidades políticas del posterior régimen cardenista, éste pronto fue replanteado, tema que se sale del propósito de este artículo.

Conclusión

El inmueble destinado a las bellas artes fungió a lo largo del primer tercio del siglo xx como un espacio destinado a la exhibición de tecnologías, industrias y artes de las grandes potencias económicas. También se inauguró

³¹ Alberto J. Pani, *Tres monografías*, México, CULTURA, 1951, p. 235.

³² José Gorostiza, Marte R. Gómez, Alberto J. Pani y Federico Mariscal, *El Palacio de Bellas Artes. Informe redactado por José Gorostiza*, México, Editorial Cultural, 1934 (reed. 2007), p. 9.

³³ Plutarco Elías Calles, *Pensamiento político y social. Antología (1913-1936)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 14.

³⁴ Los intelectuales de la Universidad Popular Mexicana, preocupados por la educación del pueblo, desarrollaron la idea del “ciudadano nuevo” o “nuevo mexicano” que establecía que el ciudadano tenía que ser pulcro, sano y culto. Véase Morelos Torres, *Cultura y Revolución. La Universidad Popular Mexicana (ciudad de México, 1912-1920)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2019.

³⁵ Beatriz Urías, *op. cit.*, p. 270. Véase también: “Visitó el pueblo el Palacio de Bellas Artes”, *Excelsior*, segunda sección, p. 1, cols. 1 y 2, México, 1 de octubre de 1934. Hemeroteca Nacional.

³⁶ Mary K. Coffey, *op. cit.*, p. 119.

³⁷ Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 232 y 233.

³⁸ Mary K. Coffey, *op. cit.*, p. 119.

³⁹ Víctor Díaz, *Querrela de la cultura “revolucionaria” (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 31.

⁴⁰ Norbert Lechner, René Millán y Francisco Valdés, *Reforma del Estado y coordinación social*, México, Plaza y Valdés, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 183.

como un recinto para el progreso del arte mexicano a escala mundial. De este modo, el edificio, cuyo nombre hacía correspondencia con los palacios de arte europeos de finales del siglo XIX y principios del XX, fue destinado a reunir bajo un mismo techo todas las artes de ese periodo (pintura, escultura, grabado, música, danza y teatro) con un propósito de reivindicación nacional y en beneficio de la emergente sociedad de masas. Tal materialización cultural, además de asentar el poder de Calles como *Jefe Máximo* —permitiendo así que la figura del “caudillo” fuese reemplazada por la autoridad del Presidente—, afianzó el principio de institucionalización de la entidad.⁴¹

Al examinar la complejidad con la que se consagró el Palacio de Bellas Artes como sede cultural oficial en 1934 surge la cuestión para el investigador de saber si la institución cumplía o no realmente su función social, la de educar al pueblo. El discurso inaugural de Antonio Castro Leal (1896-1981) aseguraba que “el arte [era] un medio educativo de enorme importancia”, pues era “tal vez la forma más alta y eficaz de educar, porque [llegaba] al espíritu por los caminos que sólo el espíritu conoce”.⁴² Para este antiguo ateneísta el pensamiento ético-educativo de José Vasconcelos representaba un lineamiento a

seguir,⁴³ pues marcaba con su visión el mejoramiento y superación espiritual del hombre mexicano.

Bajo Calles, el arte siguió representando la vertiente espiritual que conformaba la cultura —junto con la intelectual y la física—, cuya finalidad era la educación del ciudadano por medio del desarrollo de una parte importante de sus facultades,⁴⁴ y que se realizaría con la labor docente, la difusión artística general y la creación e investigación artísticas. Ello se podría explicar, en parte, por la reforma educativa de Vasconcelos que había sentado las bases para “abrir un espacio cultural que definiera a la nación”,⁴⁵ y que perduró hasta finales de la década de 1930, cuando “los años de la época vasconceliana sentíanse aún”.⁴⁶ Daniel Cosío Villegas (1898-1976), para quien Vasconcelos personificó todas las vicisitudes de la educación en México, declaraba solemnemente en 1941 desde su cargo de director del Departamento de Estudios Económicos del Banco de México: “La obra educativa de la Revolución no concluyó con la salida de Vasconcelos de su Ministerio, sino que el impulso duró quizá diez o doce años más; y durante ellos, extinta ya la tensión evangélica, se amplió, se pulió y se redondeó la obra en muchos y muy importantes aspectos”.⁴⁷

⁴¹ Víctor Díaz, *op. cit.*, pp. 30 y 31.

⁴² Tomado de “El Palacio de Bellas Artes y su transcendencia cultural”, *El Universal*, México, 29 de septiembre de 1934. Véase Laura González, “Antonio Castro Leal: 75 años del Palacio de Bellas Artes”, *Discurso Visual*, 2010, núm. 14, segunda época, México, enero-junio de 2010.

⁴³ Claude Fell, notas, en José Vasconcelos, *Ulises criollo*, Madrid, ALLCA XX, 2000, p. 868.

⁴⁴ *Memoria relativa que guarda al estado de la educación pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1933, p. 403.

⁴⁵ Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, Plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1984, p. 22.

⁴⁶ Luis Cardoza y Aragón, *El Río*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 383.

⁴⁷ Óscar Flores, *Historiadores de México. Siglo XX*, México, Trillas, 2003, p. 301.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

AMELIA TARACENA • Historia del Arte y Patrimonio de la Université Toulouse II Le Mirail. Desde 2013 ha trabajado en el Museo de la Ciudad de México como coordinadora de exposiciones y responsable de comunicación. En Buró-Buró como coordinadora de Catálogo Contemporáneo y responsable de comunicación. En el Museo Nacional de Arte como jefa de prensa. Actualmente se desempeña como adjunta de publicaciones en este último museo. Asimismo, ha colaborado en el Festival de Arte Internacional de Toulouse (Francia) y en el Museo Salzillo de Murcia (España).