

Alfredo Zalce, artista del siglo xx:

una aproximación desde su archivo personal



Coordinadores:
Yaminel Bernal Astorga
Luis Miguel García Velázquez



ENES
mm
MORELIA

10
años
(2011-2021)

Alfredo Zalce
Artista del siglo xx:
una aproximación desde su archivo personal

Yaminel Bernal Astorga
Luis Miguel García Velázquez
(Coordinadores)

Alfredo Zalce
Artista del siglo XX:
una aproximación
desde su archivo personal



ENES
MORELIA

10
años
(2011-2021)

Contenido

Prólogo.....	5
--------------	---

PRIMER EJE

EL QUEHACER ARCHIVÍSTICO PARTIENDO DE ZALCE

CAPÍTULO I

Preámbulo: el legado de Alfredo Zalce, más allá del arte

<i>María Antonieta Jiménez Izarraraz</i>	26
--	----

CAPÍTULO II

Arquetipos en torno a los archivos personales:
necesidad por visibilizarlos

<i>Yaminel Bernal Astorga</i>	48
-------------------------------------	----

CAPÍTULO III

Alfredo Zalce y su fondo archivístico:
organización y posibilidades de investigación

<i>Alan Ávila Ávila</i>	64
-------------------------------	----

CAPÍTULO IV

Posibilidades para el aprendizaje situado de la
archivística: la experiencia en el Fondo Alfredo Zalce

<i>Luis Miguel García Velázquez</i> <i>Yaminel Bernal Astorga</i>	100
--	-----

CAPÍTULO V

Los materiales del Fondo Alfredo Zalce
como fuente de información para la historia del arte

<i>Yareli Jáidar Benavides</i> <i>Nora Ariadna Pérez Castellanos</i>	122
---	-----

SEGUNDO EJE

ALFREDO ZALCE, ARTISTA, PENSADOR Y FORMADOR

CAPÍTULO VI

Ideología y discurso nacional en la obra de Alfredo Zalce: su experiencia en la LEAR y el TGP <i>Miguel Ángel Gutiérrez López</i>	142
---	-----

CAPÍTULO VII

Alfredo Zalce: forjador de artistas plásticos en la Universidad Michoacana, 1949-1963 <i>Eusebio Martínez Hernández</i> <i>Miguel Ángel Gutiérrez López</i>	186
--	-----

CAPÍTULO VIII

Michoacán a través de la obra de Alfredo Zalce: el mural Gente y paisaje de Michoacán en el Palacio de Gobierno (1962) <i>Dulze Pérez Aguirre</i>	216
--	-----

Consideraciones finales	255
-------------------------------	-----

Índice de figuras	264
-------------------------	-----

Prólogo

I. Punto de partida

Reflexionar sobre la trascendencia de un artista sugiere, de entrada, considerar la obra que ha producido a lo largo de su vida: descubrir en ella representaciones, reproducciones, formas de interpretación y fragmentos de la realidad que nos revelan su mirada, sus deseos y sus esfuerzos para transformar su entorno. Habría que considerar ¿hasta dónde es posible que la obra transite entre las “similitudes”?, es decir, entre las palabras y el discurso como dispositivo diseñado para pensar (Foucault, 1981). A través de su trabajo, un artista conduce nuestra atención hacia el contexto que le ha parecido relevante, es decir, construye un punto de vista y nos *sitúa*. Emerge un diálogo entre la mirada del propio artista y la del espectador, provocando un juego de visibilidades que trastoca la realidad. Así, cada vez que la obra es observada por un sujeto diferente hay una resignificación.

Entre los artistas plásticos más relevantes de México que provocan este diálogo, se encuentra uno que destaca por su apropiación social y la manera de compartir su mirada. Fue en la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán, donde nació Alfredo Zalce Torres el 12 de enero

de 1902, quien falleciera en Morelia a la edad de 93 años; como artista, Zalce, atendió su entorno de manera franca reflejándolo de forma concreta y clara, incluso al momento de nombrar sus obras.

Reconocido por innovar en las técnicas, Zalce construyó su propio estilo y fue formador para muchos artistas michoacanos, mexicanos y de otras partes del mundo. Representa una generación contestataria, con un fuerte arraigo ideológico y político característico del México posrevolucionario y de los movimientos sociales enmarcados durante las décadas de los sesenta y setenta. Sin duda, hablar de Zalce es referirse al artista, sí, pero también a un pensador social, un sujeto que mediante su obra logra explicarnos las vicisitudes de una época y cómo hoy –desde nuestro presente– podemos dar cuenta de cómo se ha transformado (Imágenes 1 y 2).

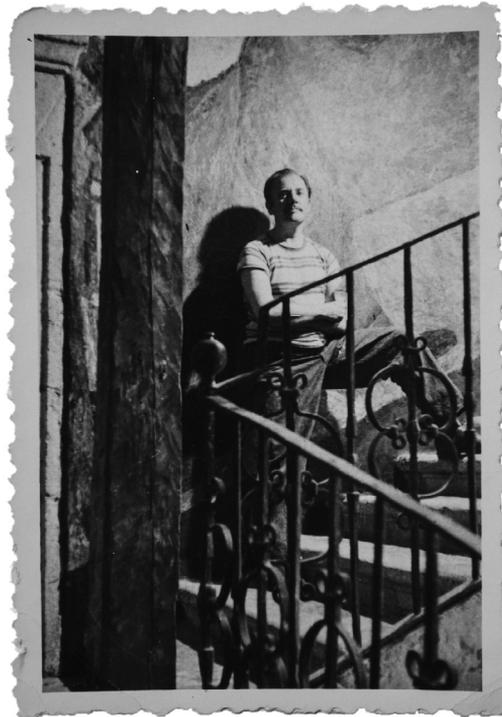


Imagen 1. Alfredo Zalce, fotografía.



Imagen 2. Alfredo Zalce, fotografía.

La Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), Unidad Morelia, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tiene la distinción de preservar desde el año 2014 gran parte del archivo personal del artista el cual se ha denominado Fondo Alfredo Zalce (FAZ), derivado de los acuerdos de colaboración con la Fundación Alfredo Zalce. A su llegada, fue evidente para la comunidad universitaria la trascendencia de trabajar los documentos personales no sólo como

parte del proceso formativo de especialistas y estudiantes, sino por la posibilidad de que este fuera accesible y conocido para todos.

En las múltiples cajas que lo conforman podemos acceder a Zalce como el artista que integra la segunda oleada de grandes muralistas mexicanos y que probó del grabado, la acuarela, el óleo, la escultura, la fotografía, la joyería, e incluso, la cerámica. Desde luego, los documentos dan cuenta, también, de su labor como formador de artistas durante su paso en la Escuela de Bellas Artes en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), entre satisfacciones y dificultades, así como su legado derivado de la Liga de Escritores Artistas Revolucionarios (LEAR) y del Taller de Gráfica Popular (TGP). Al tratarse del entorno privado logramos explorar una de las perspectivas más íntimas de Zalce y su familia. Accedemos, pues, a los registros de sus hijos, nietos y amigos, inclusive encontramos pistas de cómo los suyos compartían la pasión por el arte (Imágenes 3, 4 y 5).

Los objetos y documentos del acervo dejan entrever la historia personal de Alfredo Zalce y su familia, o de las relaciones con otros personajes del medio; se devela además su participación en el entramado de historias que formaron parte del México de mitad del siglo XX y su vinculación con el mundo, así como de la cotidianidad, los paisajes y las demandas del pueblo, particularmente, el agremiado y el indígena. El archivo de Zalce permite transitar diferentes contextos y, con ello, visibilizar su evolución como artista, pero también como crítico del Estado y la sociedad. Un sujeto que, si bien por momentos participó del arte desde el punto cúspide que implicaba estar en la Ciudad de México, Zalce, tendría la genialidad de sacar dicho arte del centro para llevarlo a otras partes del país –lo que para algunos puede ser provincia, periferia–. Como artista tuvo la oportunidad de compartir con otros grandes de la época (Orozco y Rivera, por ejemplo) y participar de espacios de intercambio cultural en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. No obstante, si reflexionamos ¿para quién pintaba Zalce?, ¿a quién compartía su arte?, nos daremos cuenta de que fue un artista

que prefería compartir su obra en las escuelas más que en las galerías; Zalce lleva su punto de vista y su enseñanza a quienes habitan en las otras ciudades, en los pueblos, los terruños.



Imagen 3. Dibujo a lápiz que el artista realizó de su hija, Beatriz, 2001.



Imagen 4. Acuarela realizada por su hijo, Andrés Zalce.



Imagen 5. Dibujo elaborado por su hijo, Xavier Zalce.

II. Primer acercamiento a los archivos personales

Los documentos personales cuentan historias que no necesariamente corresponden a la narrativa oficial; nos comparten hechos y saberes de los que no escuchamos con frecuencia, o desconocemos por completo; son imágenes, escritos, papeles acumulados por un sujeto a lo largo de su vida y que, una vez iniciados los trabajos archivísticos, es posible vislumbrar el surgimiento de un archivo personal. No es nada sencillo intervenirlos, pues se deben tomar en cuenta normas internacionales de descripción,¹ la seguridad de la información, el manejo de datos personales. Es imperativo establecer un proceso de trabajo e investigación interdisciplinario que vislumbre procesos de inventario, organización, catalogación, digitalización, accesibilidad, investigación y divulgación. Al momento de crear este plan de acción será determinante considerar el futuro que se desea para este archivo.

La presencia de varias unidades productoras, documentos generados fuera de la esfera pública o gubernamental, la integración de múltiples colecciones (hemerográficas, sonoras, fotográficas), son algunas de las características que tienen estos acervos. La autora María del Carmen Mastropiero identifica en los archivos privados tres tipologías: personales, familiares e institucionales, esta propuesta tiene como objetivo –y así lo explica– “un recorrido de la actividad humana y de la documentación que esta produce, cumpliendo la persona, la familia y la institución funciones específicas a lo largo de la vida” (2006, 14). Destaca el entretrejido que Mastropiero propone no solo porque en ocasiones se llega a manejar el término de archivo personal y familiar como sinónimos, también porque se reconoce la

¹ Norma Internacional de Descripción Archivística (ISAD-G) y la Norma Internacional sobre Registros de Autoridad de Archivos relativos a Instituciones, Personas y Familias (ISAAR-CPF).

dificultad de apartar el estudio del sujeto –y del archivo– de lo público y de las relaciones con otras personas, ya sea la familia, grupos de interés, etcétera. Sin duda en la archivística es uno de los conceptos complejos y que todavía es necesario continuar discutiendo, no obstante, sugiere entenderlos como una:

colección de documentos (escritos, cartas, notas, publicaciones, fotografías, manuscritos, documentos legales, etc.) referidos a la actividad de una persona, preparada profesionalmente como testimonio para su memoria. Es casi superfluo decir que esta clasificación tomó en cuenta al productor (el sujeto o persona a quien pertenece el archivo) en sí mismo, ya que no se diferencia la actividad del sujeto para calificar el archivo (2006, 17).

Así, el archivo personal versa entre las ramificaciones y los significantes que ayudan a entender tanto la vida como el entorno de un sujeto (Imágenes 6 y 7). Reconocer la naturaleza rizomática de estos es el primer paso tanto para su organización como para su estudio: en ello reside la oportunidad única para redescubrir objetos, documentos y relaciones que serán de interés para todos. Sin duda, estas investigaciones hablan sobre la complejidad del quehacer archivístico que, con cierta frecuencia no es reconocido, o bien se le reduce al estatuto de ciencia auxiliar; por tanto, experiencias como las que compartimos abonan a los estudios de caso en materia de archivos, al análisis de los acervos personales y al diálogo interdisciplinar que hoy es tan necesario para nuestra ciencia.

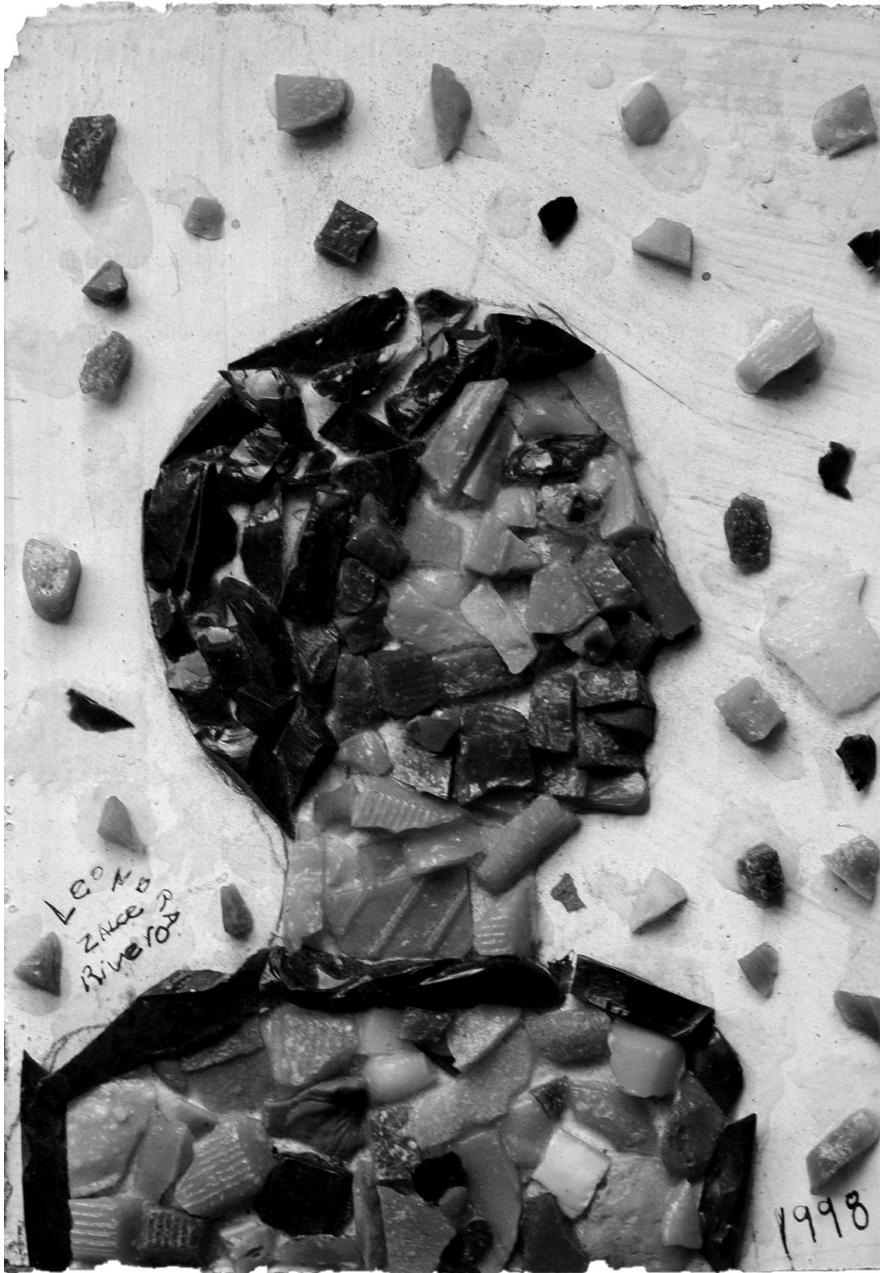


Imagen 6. Obra realizada en cartulina cascarón con diferentes piedras formando un rostro. Elaborado por su nieta, Leonora Zalce, 1998.



Imagen 7. Dibujo elaborado por su nieto, Federico Zalce, 1994.

III. Cómo aproximarse a esta experiencia

Cuando tuvimos la oportunidad de sumarnos a los trabajos del archivo personal Alfredo Zalce fuimos dilucidando la complejidad que envolvía el quehacer archivístico y, sobre todo, debimos enfrentar varias interrogantes: ¿qué esperamos suceda con este acervo?, ¿cuáles necesitan ser sus alcances?, ¿cómo durante el proceso profesores y estudiantes de la Licenciatura en Administración de Archivos pueden aprender de ello?, –algo que, por cierto, fue una característica clave del artista: “formar”–.

Decidimos contar la experiencia que estamos teniendo con el archivo durante el proceso y no hasta el final. Tal necesidad no responde a una metodología, tampoco es una decisión arbitraria. En la búsqueda de referentes archivísticos que nos ayudaran a resolver varias de las dudas e inquietudes para dar dirección al trabajo, identificamos la importancia de acceder a materiales que “nos hablaran” acerca del *cómo* se fueron pensando otras experiencias. Como investigadores y formadores creemos necesario compartir las vicisitudes que hemos tenido durante los primeros años que trabajamos en el FAZ, así como los diálogos iniciales con otras disciplinas que han sido determinantes para entender la vida y el alcance de Zalce y que, está demás subrayar, dichas conversaciones fueron provocadas como parte de las pesquisas en el archivo. Así, la primera advertencia: este libro no responde a la estructura lógica de un proyecto terminado, es un ejercicio que refleja los primeros pasos y conexiones a partir de la archivística en relación con un archivo personal.

Los trabajos que conforman el libro no pueden pensarse dentro de una estructura acabada, están muy lejos de ser eso. En cambio, la invitación es hacerlo desde esa “conciencia inquieta”² (Foucault,

² Experiencia que evocan los descubrimientos del científico e inventor, Mariel Canterel, a través de sus recorridos en el *Locus Solus* (Foucault, 2012).

2012, 443-447) en donde cada capítulo bien puede tratarse de una lección que *sitúa* el diálogo del archivista con su propia ciencia y, de igual forma, con el patrimonio, la historia y la materialidad. Todo ello teniendo presente “el lugar” en el que se encuentra el investigador en este momento: por tanto, consideramos que el *situarse* implica pensar en voz alta, identificar las variantes, re-conocer el entorno para establecer hacia dónde necesitamos desplazarnos.

Claramente, no es posible establecer procesos concluyentes. No hay un solo discurso contando esta historia; pero, sí, se tiene una obra que articula distintas construcciones a partir de un archivo, donde “las palabras operan sobre las cosas a las que aluden sin equívoco ni residuo, son también un producto invisible y multiforme sobre las otras palabras que ligan o disocian, produciendo o destruyendo de acuerdo con combinaciones inagotables” (Foucault, 2012, 410). Como propiciadores de esta obra vislumbramos los capítulos como lecciones que no están organizadas en una estructura deductiva –esa hegemonía descriptiva que afirma, más que problematizar– tampoco se debe a una narrativa cronológica³ ni temática; en cambio dichas lecciones responden a la experiencia, a *cómo* se ha dado el diálogo y *cómo* esto nos abre la puerta hacia dónde deberemos “transitar”. Si fuera necesario establecer un lugar, la obra está más cercana al desplazamiento de pliegues del que nos habla Gilles Deleuze (1998), o bien a la acción de construir “dispositivos” que provocan otras formas de pensar de Michel Foucault (Castro, 2011).

Nuestro libro, como esfuerzo colectivo, muestra distintos puntos de vista sobre las primeras interrogantes de lo que provocaba

³ Establecer una narrativa cronológica lleva consigo entender la historia solo como los estudios del pasado en interacción con el devenir, es decir, por qué las cosas llegaron a ser lo que son; sin embargo, cuando se requiere atender las variables, los fenómenos, por separado no pueden resolverse cronológicamente, pues cada uno tiene sus propias problemáticas. En este caso habría que tener presente que un método es con el que se investiga y otro con el que se expone.

la documentación del archivo personal y de los hallazgos que en el camino hemos hecho respecto al artista, de las conexiones que, eventualmente, necesitaremos hacer y que, gracias a la mirada crítica de quienes han participado en este proyecto durante los últimos años, ha sido posible.

Una segunda advertencia es que este trabajo no comprende un catálogo de la obra Zalce, tampoco está centrado en el análisis de la iconología, la composición, la imagen, la estética, la técnica, o bien el estilo del artista; por ahora se trata del trayecto que se ha tenido desde la archivística y no de la historia del arte en sí, el diálogo especializado sobre su arte es una de las líneas que habrán de darle continuidad a este proyecto. No olvidemos: estamos dando cuenta del archivo personal, así que esta “ausencia” momentánea no la vemos como una mirada limitada, en cambio proponemos un acercamiento introductorio y necesario. Desde esta perspectiva, cada uno de los especialistas que aquí convergen colabora para *situar* a Zalce y su legado.

Alfredo Zalce, artista del siglo XX: una aproximación desde su archivo personal reúne ocho capítulos que se desplazan en dos ejes. El primero *sitúa* el diálogo de los archivistas con el patrimonio y la materialidad; propone reflexionar sobre las complejidades de los archivos personales que se ha logrado identificar del acervo y las experiencias de aprendizaje que ha generado, así como la imperante necesidad de apropiarse de su legado al pensar ¿qué hacer al “hacer patrimonio”? El segundo eje está centrado en la labor de Alfredo Zalce como formador de otros artistas y de su trabajo universitario, de la ideología que aflora en su obra como parte del contexto que vivió y cómo es posible repensar dos de sus obras muralísticas más emblemáticas. Lo anterior como parte del acercamiento que se ha tenido con historiadores.

La primera lección está propuesta por María Antonieta Jiménez Izarraraz, quien en el primer capítulo “Preámbulo: el legado de Al-

fredo Zalce, más allá del arte” indaga cómo ha sido divulgada la obra del artista y cómo a partir de un análisis por los objetos y los documentos en el FAZ se presentan oportunidades para diversificar los discursos hacia el público no especializado. Lo anterior, coadyuva a que más gente y desde distintos ámbitos conozca, aprecie y procure el patrimonio legado por el artista. Abre las interrogantes sobre a quién le importa el legado de Zalce y por qué nos debe importar; así como qué experiencias deseamos que el otro viva –estudiante, investigador, especialista, público– en la interacción con el archivo y su legado, pues ello es clave para la construcción del artista-patrimonio. Cabe mencionar que, en el proceso, la autora –siguiendo la pauta de la divulgación del patrimonio– hace uso de un estilo abierto y accesible, con el cual se dirige al lector.

El segundo diálogo se continúa a través del trabajo “Arquetipos en torno a los archivos personales: necesidad por visibilizarlos”. En él, Yaminel Bernal Astorga reflexiona sobre el concepto de archivo personal y propone estudiarlos como dispositivos que ayudan a la memoria colectiva, además de explorar el hecho de que trabajan de forma rizomática para acceder a esas otras historias que sirven para armar el rompecabezas. La mirada de la autora se entretene entre la archivística y la filosofía, a partir de su experiencia con el acervo de Zalce. Por su parte, Alan Ávila Ávila presenta el trabajo, “Alfredo Zalce y su fondo archivístico: organización y posibilidades de investigación” que, de manera descriptiva, da cuenta sobre los primeros pasos que se han realizado hasta el momento con el archivo que resguarda la ENES Morelia; además comparte –a manera de provocar futuros diálogos– cómo podría perfilarse el cuadro de clasificación. En el trayecto el autor reflexiona sobre los factores teóricos-metodológicos que estas tareas implican.

La cuarta lección lleva por nombre: “Posibilidades para el aprendizaje situado de la archivística: la experiencia en el Fondo Alfredo Zalce”. En él Luis Miguel García Velázquez y Yaminel Bernal As-

torga nos comparten cómo ha sido para estudiantes y profesores la experiencia de trabajo en dicho Fondo a través de asignaturas claves que oferta la Licenciatura de Administración de Archivos y Gestión Documental (AAyGD) de la ENES Morelia, con la filosofía de aprendizaje situado. El objetivo planteado es analizar la forma en que dicha vivencia se vincula con el campo profesional archivístico y el grado en que los participantes se apropian e identifican con el acervo documental en que se *sitúa* su aprendizaje. El trabajo es una manera indirecta de entender cómo hoy Zalce continúa formando estudiantes no solo mediante su legado, sino a partir de sus propias experiencias de vida que están grabadas en los documentos. En este ejercicio, los autores exploran otras maneras de provocar el aprendizaje de los estudiantes, línea que también exploran Martínez y Gutiérrez en el capítulo siete.

Entender a Zalce desde la materialidad es la propuesta de Yareli Jáidar Benavides y Nora A. Pérez Castellanos en el quinto capítulo: “Los materiales del Fondo Alfredo Zalce como fuente de información material para la historia del arte”, en él, las autoras invitan a quienes trabajamos con archivos de artistas a identificar de qué están hechas sus obras y objetos, pues se trata de una estrategia para obtener información que el documento en sí mismo no presenta –en su imagen–, lo que permite pensar en “el valor del objeto artístico”. Esta colaboración interdisciplinar deja en claro la necesidad de estudiar la producción artística de manera conjunta con la tecnología, los materiales y las técnicas de manufactura, ofreciendo así una forma de vincular el quehacer del artista michoacano con los significados e intenciones que plasma en sus obras.

El libro continúa con el segundo eje temático, principalmente, pensado desde la historia social. “Ideología y discurso nacional en la obra de Alfredo Zalce: su experiencia a partir de la LEAR y el TGP” es la lección a cargo de Miguel Ángel Gutiérrez López quien, con una escritura ágil y aguda, nos conduce a los intereses que tuvo el ar-

tista para participar tanto en la Liga como en el Taller de la Gráfica; además, en la investigación analiza las facetas de Zalce como muralista y grabador, donde dejó plasmadas sus preocupaciones ante los problemas de México y el mundo –material que en gran medida se encuentra en el FAZ–. Se trata de un documento ambicioso que logra analizar y desenmarañar el contexto de la época, lo que ayuda a entender los discursos que rodearon a Zalce. Es posible que entre estas líneas encontremos respuestas a una de las preguntas que mencionábamos anteriormente: “¿para quién pintaba Zalce?”.

Con el título, “Alfredo Zalce: forjador de artistas plásticos en la Universidad Michoacana, 1949-1963”, accedemos al séptimo capítulo propuesto por Eusebio Martínez Hernández y Miguel Ángel Gutiérrez López, quienes dan cuenta del trabajo de Zalce como profesor, gestor y formador de artistas plásticos dentro y fuera de las aulas de la Universidad Michoacana. Los autores abordan el contexto laboral y artístico en el que desarrolló dicha fase (1949-1963), pues la labor formadora del artista estuvo vinculada a los conflictos internos con los estudiantes, profesores y autoridades suscitados por la lucha del poder en esos años. No obstante, Martínez y Gutiérrez logran recuperar el interés que Zalce tenía por implementar estrategias que inspiraran a sus estudiantes desde otro lugar.

Son pocas las investigaciones que dan cuenta del alcance que tuvo –y, por su puesto, aún tiene– la obra de Zalce, posicionar el legado desde la historia cultural es un ejercicio inicial que propone Dulce María Pérez Aguirre con el trabajo, “Michoacán a través de la obra de Alfredo Zalce: el mural *Gente y paisaje de Michoacán* en el Palacio de Gobierno (1962)”. En este texto, la autora estudia la contribución del artista al muralismo mexicano, así como parte de la identidad y el patrimonio del estado de Michoacán. Y, tal y como en los trabajos anteriores, encontramos en su archivo personal algunas trazas sobre cómo Zalce decidió plasmar su punto de vista.

IV. Para continuar el diálogo

En el ejercicio reflexivo que llevó a la conformación del libro, reconocemos que todavía quedan tareas pendientes, como propiciar el diálogo con otras áreas de estudio y, desde luego, profundizar en aquellas que se han iniciado. Al momento de modelar esta obra tuvimos presente a los estudiantes de la Licenciatura de Administración de Archivos y Gestión Documental, quienes con sus decididos cuestionamientos y trabajos realizados en el laboratorio trajeron a la luz la necesidad de atender y resolver algunas interrogantes; a los profesores, quienes en el trayecto fueron aprendiendo sobre el archivo personal del artista, o bien, lo redescubrieron o, por su andamiaje sobre Zalce, abonaron a los procesos archivísticos; y, desde luego, a las personas que laboran en los archivos y que tienen la tarea de vincularse con un acervo personal. En este sentido, el libro, en definitiva, es una herramienta.

Es necesario puntualizar que este no es el inicio. Hablar sobre la experiencia que como comunidad interdisciplinaria hemos tenido con el FAZ implica remitirnos a los distintos ejercicios en los que el diálogo ha estado presente. Así, ha venido sucediendo con las distintas ediciones de las “Jornadas Alfredo Zalce” que se han desarrollado desde el 2017 en el Centro Cultural de la ENES Morelia, UNAM, esto en el aniversario tanto de su natalicio como muerte, ambos ocurridos en el mes de enero. De igual forma, en el “Coloquio de Archivística”, que cada año organiza la Licenciatura en el mes de marzo; así como en el “Seminario de Archivística” y el “Seminario de Humanidades Digitales”, entre otros. A la par está el antecedente de algunos trabajos académicos y de divulgación que hablan sobre la experiencia de Zalce y de cómo durante este proceso se ha dado el aprendizaje (Bernal y García, 2020; Bernal, 2017), así como de otros proyectos de

investigación realizados en la ENES Morelia.⁴ Este libro es una forma de continuar con el diálogo.⁵ Esperamos ayude a los estudiantes, a la comunidad de archivistas, y a quienes sientan interés por parte de otras disciplinas.

Sin duda, este libro es reflejo de una gran esfuerzo institucional y colectivo. Así, los coordinadores de este trabajo expresamos nuestro agradecimiento a las autoridades de la ENES Morelia por impulsar el proyecto que hoy se materializa y, desde luego, a la Dirección General de Asuntos Académicos (DGAPA) por los recursos brindados a través del Programa de Apoyos a Proyectos para Innovar y Mejorar la Educación, a través del Proyecto PE407820 *Herramientas para la enseñanza archivística a través del aprendizaje situado del archivo Alfredo Zalce de la ENES, Unidad Morelia, UNAM*. De igual modo, reconocemos a los autores, quienes han ayudado al estudio de Zalce y su contexto, no sólo con sus investigaciones, también con las distintas asesorías, recomendaciones y vinculaciones con otras actividades del FAZ.

Hacemos una mención especial del apoyo recibido tanto de la Fundación Alfredo Zalce y su presidenta Beatriz Zalce de Guerriff, como del Comité Académico Alfredo Zalce, por confiar en el trabajo que realiza la ENES Morelia con relación a este archivo personal, así como por impulsar su investigación. Este libro también pretende ser un medio que reconozca la labor de cada uno de los estudiantes de la Licenciatura en AAYGD en beneficio del FAZ, al igual que de

⁴ Especial mención requieren los proyectos coordinados por Eugenia Macías, Mizraím Cárdenas, Alan Ávila, Yaminel Bernal y Luis Miguel García, académicos de la ENES Morelia, cada uno en diferentes momentos.

⁵ En los últimos años diferentes disciplinas y líneas de investigación han retornado a los archivos para redescubrir sujetos, relaciones, prácticas y otros saberes que hoy en día necesitan poner atención; así sucede, por ejemplo, con la perspectiva de género y los estudios decoloniales. Amerita también una consideración la necesidad de un diálogo más franco con los archivos digitales y las tecnologías disruptivas que permitan pensar, por ejemplo, en temas de preservación y seguridad.

los profesores que en los últimos años han trabajado en la logística, la organización, la divulgación y la preservación del Fondo. Agradecemos a los archivistas Salvador Luna Perales y Nicolle Gleaves Ayala por su colaboración para la toma y el manejo de gran parte de las imágenes y que nos permitieran incorporálas a este libro, aunado a su esfuerzo para la conformación de la obra y apoyo en general, sin duda son ejemplo de la nueva generación de profesionales. En igual medida, agradecemos a los autores que nos han cedido algunas de sus fotografías para la integración del libro, incluso de diversos materiales especializados tanto del maestro Zalce como de la historia del arte y del muralismo, sin duda fortalecerán el trabajo de todos en el laboratorio. Nuestro reconocimiento y sincero agradecimiento al Archivo Histórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo por las fotografías que han proporcionado para esta obra correspondientes al expediente de Alfredo Zalce que resguarda; confiamos en un futuro cercano podamos *pensar y construir* un repositorio digital en el que coincidan ambos acervos.

Sirva este libro para fortalecer, en definitiva, la creación, la preservación y las investigaciones de los archivos personales; desde luego, sirva también para avivar el estudio de los artistas mexicanos que asumieron el compromiso y la responsabilidad de construir esta mirada crítica al Estado y al contexto de la época en la segunda mitad del siglo XX y que poca atención han recibido frente a quienes les precedieron. A más de cien años de su nacimiento, claramente podemos establecer que Alfredo Zalce Torres sigue formando a generaciones de artistas, archivistas e historiadores... ahora, a través del estudio de su vida y de su archivo personal.

Yaminel Bernal Astorga
Luis Miguel García Velázquez

Fuentes consultadas

- Bernal Astorga, Yaminel. (2017). “Archivo Alfredo Zalce, patrimonio universitario de la UNAM y registro vivo para la sociedad”. *Boletín Rosa de los Vientos*, núm. 8, año 7, Morelia: Archivo Histórico de la Universidad Michoacana, H. Ayuntamiento de Morelia. 123-130.
- Bernal Astorga, Yaminel y García Velázquez, Luis Miguel. (2020). “La formación de archivistas en el contexto de las tecnologías disruptivas: el caso del aprendizaje situado en la ENES Morelia (UNAM)”. *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 6 (septiembre–diciembre), novena época, 235-257.
- Castro, Edgardo. (2011). *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*, Madrid: Siglo XXI, pp. 113-116.
- Deleuze, Gilles. (1998). *El pliegue*, Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel. (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona: Anagrama.
- Foucault, Michel. (2012). “Decir y ver de Raymond Roussel” en Raymond Roussel, *Locus Solus*, Salamanca: Capitán Swing, pp. 401-421.
- Mastropierro, María del Carmen. (2006). *Archivos privados. Análisis y gestión*, Buenos Aires: Alfagrama.

PRIMER EJE

EL QUEHACER ARCHIVÍSTICO
PARTIENDO DE ZALCE



Escultura en piedra, *La Sirena*.

CAPÍTULO I

Preámbulo: el legado de Alfredo Zalce, más allá del arte

María Antonieta Jiménez Izarraraz
El Colegio de Michoacán

Alfredo Zalce, prolífico artista michoacano, dejó tras su vida un interesante, abundante y diverso legado hoy convertido en patrimonio cultural, que va mucho más allá de la materialidad que representan sus obras de arte. Para verlo de esta forma, es imprescindible cambiar la perspectiva del valor exclusivo en el ámbito de la plástica, para sumarle a ese incuestionable valor posibilidades adicionales, entre las cuales están reconocerlo como una alternativa de encontrar en su vida y obra respuestas a grandes preguntas, mismas que podrían ser de suma relevancia para los actuales habitantes de Michoacán y del resto de nuestro país.

En este contexto, el documento que se propone está lejos de gestarse desde una plataforma erudita en el ámbito artístico de Zalce. Más bien, encuentra en el arte y en los objetos producidos por el artista la base y el fundamento para aprovecharlo desde otras facetas, remitiendo a lo que significa hablar de patrimonio cultural como un fenómeno integral y

complejo. Para ello se hace imprescindible retomar algunos aspectos conceptuales.

A manera de complemento, es pertinente realizar esta aproximación utilizando una estructura no apegada a los criterios establecidos para la redacción de artículos científicos. Lo dicho acompaña al escrito en su objetivo, que es ofrecer una invitación a que otros no especialistas en Zalce identifiquen en su obra oportunidades para el manejo, el disfrute y el aprovechamiento, siempre desde una perspectiva responsable y sostenible, como patrimonio cultural desde facetas diversificadas, como se verá a lo largo del documento. Así, impregnar el texto de tecnicismos y métodos podría alejar, más que acercar el interés de a quien está dirigido.

El presente capítulo –lección– está pensado con miras a ser leído por un público muy heterogéneo, no necesariamente conocedor de la obra del artista y de aspectos técnicos propios de su profesión; ante ello, se ha realizado una elección de lenguaje y un enfoque con el propósito de fungir como una invitación a un público mayor y más diversificado –complementario al artístico–.

La mirada desde fuera es en sí un atrevimiento, circunstancia que se reconoce ampliamente por quien esto escribe; pero se hace con respeto y con una idea fundamentada en otro ámbito de conocimiento, referente a los estudios en patrimonio cultural, y entre los cuales se tiene una nutrida bibliografía referente a la búsqueda de mejores encuentros entre el patrimonio y su gente.

Un patrimonio más ampliamente conocido conforme a la diversidad de públicos que se le relacionan tiene muchas más posibilidades de ser auténticamente integrado entre los mecanismos identitarios de una sociedad. Con un adecuado manejo del patrimonio y de lo que sobre él se dice, puede ayudar a que sea mejor protegido y custodiado por la gente con la cual está (o debería estar) conectado. Sobre ello versa una enorme cantidad de recursos bibliográficos fundamentados en investigación básica en materia de interpretación

del patrimonio, de los cuales en este renglón sólo refiero a dos de los autores más conocidos: a los intérpretes Freeman Tilden y Sam Ham (Tilden, 1957; Ham, 2014).

Abrir las perspectivas de entendimiento a otras que jamás eliminan, sino que se suman, en este caso al artístico, es una prioridad y un deber de quienes tienen bajo su custodia algo que, al menos en teoría, pertenece a un público mayor.

Como un breve preámbulo, revisemos primero un aspecto fundamental, a decir, qué estamos entendiendo como patrimonio cultural, si es que estamos asumiendo que es esto lo que nos dejó Zalce. Tal y como lo refirió Bonfil Batalla, encontramos en él a “un acervo de elementos culturales [...] que una sociedad considera suyos y de los que echa mano para enfrentar sus problemas (cualquier tipo de problemas, desde las grandes crisis hasta los aparentemente nimios de la vida cotidiana) [...]” (Bonfil, 1994, 19). Acompañado de este tipo de afirmación se desprende una necesidad de que la sociedad a quien ese patrimonio le es relevante sea consciente de su existencia. Se trata, en otras palabras, de bienes que, de estar *activos, visibles*, y de ser *socialmente útiles*, pueden incrementar sus posibilidades de ser atendidos y procurados.

Desde una perspectiva teórico-metodológica, identificamos que el patrimonio cultural responde a la necesidad que los humanos tenemos de sabernos unidos e identificados con un grupo de personas con quienes compartimos valores y formas de pensamiento. Es parte de las estrategias que se generan en el plano humano para fomentar y fortalecer la cohesión social. El binomio patrimonio cultural e identidad aparece insistentemente desde la perspectiva antropológica a mediados del siglo xx y hoy en día no son pocas las reflexiones de corte académico que hacen contundente el poder que tiene el patrimonio. Las polémicas, de hecho, van mucho más allá de la enunciación de que existe una asociación entre objetos patrimoniales y grupos de personas, y llegan a plasmar inquietudes de

grandes implicaciones políticas, económicas e incluso bélicas (Espinoza, 2016; Olivé, 2003; Stone y Mackenzzye, 2000; Smith, 1997).

Lo que aquí resulta pertinente es poner énfasis en el hecho de que el patrimonio tiene como función última unir gente. Una cuestión complementaria es otro grupo de investigaciones que hablan de que el patrimonio se vincula con personas en función del discurso que se le imprime, y que suele contener a un grupo de destinatarios generalmente. Un ejemplo es el discurso de unión que es fomentado a través del patrimonio arqueológico de México, que muestra una referencia significativa a la asociación entre el patrimonio arqueológico y los mexicanos (Espinoza, 2016).

Si bajo dicha premisa consideramos que el patrimonio vincula discursos con grupos de personas particulares, y que ello tiene implicaciones en la forma en que el patrimonio es visto, percibido y tratado, reconocemos lo importante que es identificar para quién están dirigidos los discursos de patrimonios particulares, como el de la obra de Zalce: a quién une, y, en consecuencia, a quién o a qué grupos está dejando fuera en una circunstancia *de facto*. Por supuesto, una serie de fenómenos sociales circundan estos hechos, a decir, como aquel que revela la eficiencia no solamente de los discursos, sino de los hechos y acontecimientos públicos que fortalecen la idea de pertenencia de unas personas para con ciertos patrimonios. El resultado es una relación que puede ir de lo armónica, a lo inarmónica o incluso a lo inexistente, derivada de discursos, acciones y rutinas sociales que la gente asimila y desarrolla cotidianamente en donde participan los elementos patrimoniales.

En este punto, se hace pertinente desarrollar dos cuestiones fundamentales. La primera, identificar de qué se compone el patrimonio al cual nos referimos, y la segunda, respondernos a una pregunta de tipo ¿para quién es y para quién debería ser relevante? En tal contexto, anticipo que el objetivo de este documento es abrir el panorama de posibilidades de reconocimiento de lo que *es* el patrimonio del

artista Alfredo Zalce, y proponer que a partir de ello utilicemos estrategias de comunicación para hacerlo más visible –derivadas del quehacer archivístico–. Me permito, en este sentido, advertir que la base metodológica para la identificación y el manejo del patrimonio de la cual parto se localiza en los estudios sobre valor y significado del patrimonio cultural (Jiménez, 2016b, 41-62). En un esfuerzo de síntesis, me permitiré llegar al punto en el cual reconocemos que este valor está depositado en dos componentes. El primero reside en los objetos (o en los referentes empíricos no necesariamente tangibles, con lo cual se hace preciso promover su conservación), y el segundo es la suma dos aspectos complementarios: la información que estos desprenden y las asociaciones significativas que la gente tiene sobre los objetos, traducidos en su conjunto como “significado del patrimonio”.¹

La relevancia de la obra de Zalce, vista así, escala dramáticamente al dejar de poner la atención exclusivamente en su obra material, porque con el reconocimiento del significado, abre alternativas para encontrar gran pertinencia social en distintas escalas.

Merece la pena reconocer como un gran antecedente que, de manera tradicional, la obra de este artista ha sido divulgada más en el sentido de las artes que en ningún otro contexto, lo cual es absolutamente natural y predecible. Los libros publicados con su nombre en el título dan cuenta de ello también. Se trata, mayoritariamente, de perspectivas fundamentadas en la visión artística, todavía no muy adentradas en otro tipo de potencial, como lo es justamente el que se desprende desde la mirada académica.

Ello ha traído consecuencias, algunas buenas y otras que debemos atender. De entre las buenas, un reconocimiento en el ámbito artístico de nuestro personaje, como alguien que ejerció una impor-

¹ Otros títulos de interés sobre el tema de significado que pueden ser consultados son: ICOMOS, 1999; Lipe, 1984; Byrne *et al.*, 2003.

tante influencia y agencia en el ámbito de la plástica michoacana. Asimismo, el aprecio por su obra mueble e inmueble, manifiesto por su custodia y cuidado a cargo de diversas instituciones públicas y privadas. Entre ellas, sabemos, destacan la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, el gobierno del Estado de Michoacán, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce y la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, de la Universidad Nacional Autónoma de México, a quienes se suman los innumerables propietarios particulares que resguardan gran parte de su obra en espacios privados.

En vida y de manera póstuma, Alfredo Zalce ha recibido homenajes en una buena cantidad, mismos que en algunas ocasiones han derivado en catálogos y publicaciones que dan cuenta de parte de su obra (*e.g.*, Gobierno del Estado de Michoacán, 1997; Dallal, 1989). A pesar de este panorama aparentemente óptimo, a decir de los especialistas,² la popularidad real y el conocimiento de la vida y obra de Zalce es mucho menor de lo que podría considerarse deseable. Reconocemos lo dicho ante una comparación muy simple, que contrapone, por un lado, a quienes interesa el patrimonio cultural legado por el artista *versus* a quien, conforme al potencial que este desprende, debería importarle e interesarle.

En los hechos, la obra es actualmente valorada, cuidada, conservada y protegida por dos motivos, que tal vez, y desde cierta mirada, podrían considerarse justos e incluso suficientes. El primero es el referido valor artístico, y, el segundo, el histórico por todas las connotaciones que hay en función de haber sido un importante artista del siglo XX y de haber participado en una tradición particular como lo es el muralismo.

En ambos casos, sin embargo, el énfasis de su atención ha estado dirigido hacia el objeto, hacia su procuramiento y parece ser que ha

² Yaminel Bernal Astorga, Miguel Ángel Gutiérrez López y Alan Ávila Ávila en comunicación personal a través de entrevistas, octubre de 2019.

quedado un poco desdibujada la posibilidad de aprovecharlo para comunicar sus múltiples valores en el ámbito social. Las consecuencias pueden ser percibidas ante el preocupante desconocimiento de la mayoría de los habitantes de Morelia (por no mencionar a Michoacán en general) acerca de la vida y obra de Zalce, que incluye en efecto una gran cantidad de argumentaciones acerca de su relevancia y su excepcionalidad.

Así, ante una pregunta hecha a los especialistas referidos anteriormente de tipo: ¿A quién debería importarle la obra de Zalce, su vida, su legado?, no habría de extrañar el gesto corporal que antecedió a la respuesta clara y directa: “A todos”. Luego de ahí, la particularización: a los morelianos, a los patzcuarenses, a los michoacanos, a los mexicanos, a quienes estudian historia regional y nacional, a quienes se profesionalizan en historia del arte, a artistas de distintas áreas –porque “hizo joyería en donde fue muy reconocido, así como escultura, repujado, trabajo en relieves con diversos materiales en piedra, en metal, acuarela, caballete” (Gutiérrez comunicación personal)–, a otros especialistas.

De manera paradójica, la contraparte de esta pregunta se vislumbra un tanto gris y frustrante: casi nadie lo conoce, difícilmente la gente reconoce una obra de este autor. No saben su importancia, ni su relevancia en la historia local, estatal, regional ni nacional. Sí hay quien de vez en vez sabe que Zalce fue un artista michoacano, y alguna que otra gente reconoce que en aquellas décadas intermedias y finales del siglo xx supo que era un personaje sobresaliente en el pasado, pero no más (Gutiérrez comunicación personal).

Para el caso de Morelia, el desconocimiento de Zalce como personaje importante de la historia local es evidente, tal y como lo pudimos constatar al realizar un estudio acerca de la percepción histórica que sus habitantes tienen acerca de la ciudad. En el marco del aniversario 25 de la inserción de Morelia en la Lista del Patrimonio Mundial, quien esto escribe coordinó la realización de encuestas y

entrevistas a gente usuaria del Centro Histórico de la ciudad en el año 2016. En el estudio se preguntó qué momentos de la historia de la ciudad eran más memorables para ellos y qué personajes eran más relevantes. Sin mayor sorpresa, el mayor protagonista fue José María Morelos y Pavón, quedando incluso la Conspiración en el contexto previo a la Independencia de México, ocurrida en Valladolid, absolutamente desdibujada (Jiménez, 2016b, 265). El siglo xx no apareció en esta memoria y con ella, la importancia de gente y obras que impregnaron la historia local.

Reconocemos aquí, por tanto, un problema que deslinda varios más porque la falta de reconocimiento del valor del patrimonio no es una cuestión libre de consecuencias. Si partimos de la premisa de que la vida, la obra y los objetos asociados con Zalce nos representan fragmentos relevantes y significativos de diversos sectores de la población mexicana en lo general y de la michoacana en particular (con un énfasis en Morelia, al contener gran parte de su obra), entonces le estamos atribuyendo una función como patrimonio cultural. En contraparte, si la respuesta social es opaca, no está realmente activo su potencial como vehículo de la memoria y de la identidad.

Mucho se ha documentado el caudal de consecuencias, pero probablemente la más evidente sea la apatía social ante la pérdida de un tipo de patrimonio en particular, como el de Zalce. A ello se suma una no menos preocupante, que es la falta de su aprovechamiento para la generación de vínculos de identidad, de solidaridad y de sentimiento de participación y cocreación de una historia colectiva que no necesariamente tiene que ser tan remota. Desde una alusión poco profunda pero seguramente muy certera, podríamos encontrar que en el caso de que se destruyera parte de su obra –como ya ha sucedido–, la sociedad seguiría su curso sin mayor miramiento, sin consecuencias para los destructores ni para quienes potencialmente son futuros destructores del mismo.

Por este motivo, una respuesta responsable no puede ser otra más que la de proponer mecanismos que permitan conocer al gran público, caracterizado en distintos sectores, quién fue Zalce, qué nos legó y por qué esa herencia es importante. Hechos que también el archivista requiere conocer para perfilar mejores formas de acceso y entendimiento por parte del usuario; es decir, el archivista también necesita aprender cómo comunicar un acervo más allá de lo metodológico. A este especialista, desde su punto de vista, en un archivo personal importa todo: lentes, pinceles, la cerámica quebrada que se encuentra en las cajas, la joyería que hizo, así como los bocetos, las acuarelas, etc., que se localizan en el Fondo; de todos ellos, necesita saber “cómo posicionarlos para el otro”. Es parte de la vida del artista. La comunicación estratégica³ puede constituir un mecanismo muy poderoso para promover la reflexión y la acción social, en este caso, para aprovechar este patrimonio desde múltiples perspectivas y con ello fomentar la idea de que cuidarlo y protegerlo es una tarea que nos compromete a muchos (Imágenes 1-3).

Para ello, habremos de gestar un pensamiento estratégico que nos ayude a ver el conjunto de objetos legados por Zalce para efectos de un aprovechamiento como patrimonio cultural en el sentido descrito arriba, en donde recurrimos a la definición de Bonfil Batalla. Se trataría de un conjunto de elementos que ayudarían a fortalecer vínculos de identidad, de solidaridad, para robustecer nuestro núcleo social.

³ La comunicación estratégica remite a aquella que persigue el logro de objetivos concretos. La Interpretación del Patrimonio, una herramienta metodológica que guarda sus orígenes a finales de los años cincuenta (Tilden, 1957), es una herramienta con estas características, y fue creada con el ánimo de ayudar a que la gente entendiera y procurara su patrimonio como dos de sus más grandes objetivos. Al día de hoy es ampliamente conocida (desarrollada y nutrida por diversas propuestas), aunque aún poco aprovechada, motivo por el cual merece la pena referir su potencial en el procuramiento de un patrimonio como el que nos ocupa en este texto.





Imágenes 1, 2 y 3. La primera se trata del rostro de *La Sirena*, escultura en piedra; la segunda es la vista superior del molde en yeso de la cola de *La Sirena*, mientras que la tercera es dicho molde, pero ahora abierto.

Si consideramos el elemento de utilidad patrimonial como algo sustancial, en donde la utilidad es por la información que podemos aprovechar de este patrimonio para fines de bienestar social (el conocimiento histórico brinda en sí bienestar social), entonces podremos generar discursos mucho más ricos en el ámbito educativo acerca de la obra de Zalce. Así, habremos de presentar brevemente, desde esta perspectiva, qué es lo que estamos entendiendo como legado del artista en el sentido descrito, considerando como un complemento los objetos y la información y significado que de estos se desprende:

1. El conjunto de obras terminadas, diseminadas en colecciones privadas, en espacios públicos y en instituciones educativas.
2. La documentación sobre los procesos de experimentación y descubrimientos en el plano de las técnicas utilizadas por él.

3. Las posibilidades que desprende el análisis de lo que el artista pintó, con cierto énfasis en los motivos seleccionados en la tradición de este muralismo mexicano, por una parte; y, por la otra, la vida cotidiana del siglo XX con particular énfasis en Michoacán.
4. El legado del artista como fuente de análisis sobre diversos aspectos de la historia nacional, estatal y local durante el siglo XX.

Sobre el último punto, bien vale la pena ahondar un poco más. Reconocemos en principio que la vida y la obra del personaje cobran una enorme relevancia en el plano local (moreliano), estatal y nacional, y con ello, resultan de interés aquellos objetos que atestiguan su proceso de vida. Lo que se hace interesante es que al momento en que damos una importancia especial a la vida y obra del personaje, hacemos crecer (auténtica, cuantitativa y deliberadamente), el patrimonio cultural vinculado con Zalce.

Lo dicho responde al hecho de que cuando le reconocemos su papel en la historia, aumentan en interés los objetos que lo acompañaron en vida aun cuando estos no constituyan sus obras terminadas. Estos objetos dan cuenta de diversas cuestiones. Entre ellas, la forma en que el artista construyó el pensamiento que plasmó en su arte, con una gran carga social, política e ideológica, compuesta por periódicos, documentos, libros y testimonios de las comunicaciones entre contemporáneos y miembros de su círculo. En otro sentido, aspectos que refuerzan contenidos sobre la historia tecnológica del arte, con los materiales que él empleó para sus trabajos como lo son sus pinceles, sus libretas y otros objetos. Aunado a ello, testimonios del proceso de creación de obras que yacen terminadas en algún sitio (Imagen 4), tales como bocetos o simplemente ideas no culminadas, acompañadas de una interesante gama de otros objetos más bien de corte personal, como lo fueron sus pipas, discos o sombreros.



Imagen 4. Dibujo a lápiz, *La Sirena de Zalce*.

Es en este contexto en el cual cobra especial relevancia el acervo personal del artista, hoy custodiado por la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, de la Universidad Nacional Autónoma de México. El archivo personal de alguien, sobra mencionar, crece en su valor cuando lo que representa es la vida de una persona que tuvo capacidad especial de acción y de agencia. Lo dicho no es algo novedoso. Ya es bien sabido que desde los estudios de archivonomía el carácter social que guardan, tal como lo exponen Alberch *et al.* (2001, 13-14) refiriendo al carácter de patrimonio y de memoria de los archivos.



Imagen 5. Interpretación de Federico Zalce, nieto del artista, con relación al boceto, *La Sirena*.

El acervo personal, compuesto por objetos de distinto tipo, nos da la posibilidad de aumentar también el potencial de información a generar y a compartir con la sociedad, porque en este contexto, nos está abriendo, al mismo tiempo, la posibilidad de adentrarnos en la vida cotidiana de alguien que vivió durante el siglo XX en la ciudad de Morelia. El acervo, muy a tono con una importante discusión que existe en el ámbito de los archivos, se suma a las posibilidades de “hacer patrimonio”, de incrementarlas, de contar con elementos bajo las cualidades que otorgan un bien patrimonial. Ello, a contrapelo de la imagen que prima de los archivos, “una de estatismo y de invisibilidad, consideradas los argumentos fundamentales que explican la crisis de

identidad de los archiveros, y a la articulación de los archivos en las infraestructuras del patrimonio cultural” (Alberch *et al.*, 2001, 19).

Una perspectiva estratégica

La generación de programas o planes de divulgación constituye una rama de especialidad en el ámbito de los estudios en patrimonio cultural. Para hacer de esta divulgación algo más eficiente, es inevitable recurrir a herramientas de planeación especializadas en esta área (Jiménez, 2007).

Mirar hacia el patrimonio cultural legado por Alfredo Zalce nos brinda, en principio, una serie de oportunidades que bien aprovechadas nos pueden ayudar a mejorar no solamente a la preservación del mismo, sino al crecimiento de la relevancia que socialmente se tiene sobre él. Para ello, es necesario que la gente perciba una utilidad, y el conocimiento relevante, interesante y significativo, suele ser una utilidad bien valorada por lo que llamamos el público no especializado.

Brindar oportunidades de conocimiento ameno y significativo se convierte en uno de los objetivos en la mira, pero para que ello ocurra, este debe ser relevante, a decir, debe imprimir contenidos que la gente entienda, comprenda y vincule con algo que conoce, que le es familiar (Ham, 2014, 33-34), aunado a que siempre hemos de procurar que le interese y que sea socialmente útil. De esta manera, al proponer algunas ideas en función de potenciales proyectos de divulgación, sean estos generados en cualquier tipo de soporte, estrategia o medio de comunicación, nos incita a pensar posibles lineamientos que han de ser debatidos en los foros correspondientes a la generación de cada proyecto.

Al respecto, es labor de quien esto escribe realizar algunas propuestas muy generales a partir de las cuales se puede comenzar un diálogo de trabajo hacia una mejor divulgación de la vida y la obra de Alfredo Zalce. La primera pregunta que nos haríamos bajo este

esquema es ¿qué opciones de metas y objetivos podría perseguir este plan de divulgación? Entre las metas, podríamos encontrar las siguientes, viendo al acervo de Alfredo Zalce como un vehículo para:

1. Incrementar las oportunidades de introducción a temas de formación artística.
2. Conocer los aportes específicos de este artista michoacano.
3. Fomentar el interés por conocer la historia a través del arte. En este ámbito, acercar al público a temas históricos del siglo XX relacionados con el contexto ideológico, político y social que gestó el pensamiento que Zalce representó en su obra.
4. Propiciar aprendizajes multidisciplinarios a partir del aprovechamiento de la diversidad de objetos tanto de su obra como de su acervo personal.

Lo dicho nos permite ver en los objetos y la información asociada con este patrimonio cultural una posibilidad de ver el arte y más allá de este, promoviendo en su conjunto una noción de relevancia y de utilidad social. Así, algunos puntos saltan a la vista como oportunidades específicas de información que potencialmente puede ser de uso y de interés en el plano de la comunicación de este patrimonio. En el siguiente apartado se exponen algunas ideas iniciales con respecto a los contenidos que pueden ser desarrollados en oportunidades específicas de divulgación:⁴

1. *Incrementar las oportunidades de introducción a temas de formación artística*
 - Zalce practicó y experimentó en una numerosa gama de soportes, materiales y con diversas técnicas, muchas de las cuales

⁴ Las posibilidades temáticas o de tópicos a desarrollar han sido generadas con base en la lectura de los textos incluidos en A. Dallal (1989) y Gobierno del Estado de Michoacán (1997).

fueron transmitidas a nuevas generaciones de artistas. Su legado en la práctica artística aún continúa.

- La observación, la creatividad y la especialización, combinados con la ideología y la investigación sobre temas específicos, son componentes esenciales en la creación artística.

2. *Conocer los aportes específicos de este artista michoacano*

- Zalce es conocido como el artista plástico más importante de Michoacán, no solo por lo que hizo, sino porque gran parte de su obra está en dicha entidad.
- El muralismo mexicano trascendió con Zalce a los pioneros en este campo.
- A pesar de que su obra más reconocida está en los murales y en algunas esculturas, el artista dejó legado en joyería, repujado, trabajo en relieves con diversos materiales en piedra, en metal, acuarela y caballete. En la personalidad de Zalce encontramos inquietud por experimentar, por conocer, por innovar en técnicas, soportes y materiales.
- Zalce fue creador, pero también maestro, promoviendo tanto el aprendizaje a discípulos directos como la creación de instituciones para el aprendizaje artístico.
- El realismo estuvo presente en la mayoría de su obra.
- La obra mueble e inmueble está diseminada en distintas partes de México (con mayor énfasis en Morelia y otros lugares de Michoacán), así como en el extranjero; tanto en espacios públicos como privados.

3. *Fomentar el interés por conocer la historia a través del arte*

- El arte mural del siglo XX fue un vehículo educativo en el conjunto de estrategias nacionales para comunicar historia, valores e ideales para el futuro nacional.

- En la primera mitad del siglo XX se dio un auge en el muralismo cargado de ideología socialista, como consecuencia del nacionalismo gestado a partir de la Revolución mexicana. Se trataba de una postura desde la cual el arte tenía una función social, la transmisión de mensajes muy específicos.
- El enaltecimiento indígena y de las raíces mexicanas en contra de la opresión de agentes foráneos fue uno de los temas más recurrentes.
- La censura también existió en el ámbito artístico, dado que algunas obras pintadas en murales fueron replanteadas e incluso eliminadas aun cuando ya habían sido terminadas.
- Las numerosas pinturas sobre paisajes y vida cotidiana con escenas costumbristas nos dan cuenta de las continuidades y transformaciones culturales en este estado.

4. *Propiciar aprendizajes multidisciplinares*

- La diversidad de obras de arte, así como la riqueza de su acervo personal nos abren posibilidades multi y transdisciplinarias para conocer más y mejores aspectos vinculados con la vida y obra del artista, así como cuestiones relativas al arte, a la ciencia, a la historia y a otras disciplinas que pueden aportar miradas alternativas a las ya mencionadas.

Reflexiones finales

En el ámbito de la divulgación del patrimonio podemos encontrar estrategias operativas para el desarrollo de los contenidos propuestos. Sin duda, el trabajo que hay por delante es basto y amerita la generación de proyectos muy concretos a través de los cuales podemos llegar a posicionar este patrimonio cultural en un lugar más digno en términos de su reconocimiento social.

Si conjugamos la diversidad de posibles metas y las traducimos en objetivos reconoceremos que hasta aquí estamos en el campo de lo que queremos que el público sepa. Falta, sin embargo, combinar esto con otro grupo de objetivos que están vinculados, conforme a la propuesta de Veverka (s.f.), a lo que queremos que el público sienta –objetivos emotivos– y que haga –objetivos de comportamiento–.

Se asoman, no obstante, un par de propósitos emotivos que es algo a lo que también queremos llegar. En principio, mucho avanzaríamos si lográsemos que los habitantes de Morelia y de Michoacán relacionaran la historia de Zalce con su historia local, fortaleciendo con ello *sentimientos de identidad y de orgullo*.

En el rubro de los objetivos de comportamiento encontraríamos uno que aparece como prioritario ante la opinión de los especialistas: que la gente salga de sus casas y visite la obra de Zalce,⁵ que indague sobre dónde puede conocer más y pueda aprovechar información sobre las obras para tener más y mejor conocimiento al respecto. Si logramos vincular la visita a estos lugares con información de calidad, interesante, relevante y significativa, estaremos también más cerca de apoyar el fomento a la cultura científica. Este término, bien reconocido en los últimos años, ha sido utilizado para construir mecanismos que permitan aprovechar de una mejor forma los resultados de la investigación científica, que en nuestro caso es la vinculada con hallazgos históricos y técnicos asociados con la vida y obra del artista.

Como podemos apreciar, en el ámbito de la divulgación estratégica encontramos opciones que nos permiten aprovechar el patrimonio para el bienestar social, en el entendido de que este es un conjunto de bienes que están siendo preservados por su valor

⁵ Lo anterior es consistente con las ideas propuestas por Tilden (1977) y Ham (2014) presentadas arriba, que demuestran la importancia de hacer más visible el significado del patrimonio cultural en la gente con quien ese patrimonio está asociado. La divulgación estratégica puede considerarse, en corto, una herramienta más para la conservación del patrimonio (Jiménez 2016a, capítulo 1).

especial. Hasta ahora, la comunicación sobre la obra de Zalce ha estado más bien enfocada hacia sus valores artísticos, y es momento de reflexionar acerca de qué otras posibilidades nos dan para aprovecharlo en aras del bienestar de la sociedad a quien se le debe.

Fuentes consultadas

- Alberch i Fugueras, Ramón; Boix Llonch, Lurdes; Navarro, Natàlia y Vela, Susanna. (2002). *Archivos y cultura: Manual de dinamización*, Madrid: Trea.
- Bonfil, Guillermo. (1994). “Nuestro patrimonio cultural: Un laberinto de significados” en C. Villafranca y R. Witker (coords.), *Memoria del simposio: Patrimonio y política cultural para el siglo XXI*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Científica.
- Byrne, Denis; Brayshaw, Helen e Ireland, Tracy. (2003). *Social Significance. A Discussion Paper*, New South Wales: National Parks and Wildlife Service.
- Dallal, Alberto. (1989). *Alfredo Zalce*, Michoacán: Gobierno del Estado de Michoacán.
- Espinosa, Guadalupe. (2016). “Nacionalismo y globalización del patrimonio cultural en México” en Antonieta Jiménez, Guadalupe Espinosa y Blanca Paredes, *Nacionalismo, globalización y participación social. Re-Visiones sobre el manejo del patrimonio cultural en México*, Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Gobierno del Estado de Michoacán. (1997). *Alfredo Zalce. Artista Michoacano*, Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Educación Pública/Instituto Politécnico Nacional/Instituto Michoacano de Cultura.

- Ham, Sam. (2014). *Interpretación. Para marcar la diferencia intencionadamente*, Madrid: Asociación para la Interpretación de Patrimonio.
- ICOMOS. (1999). *Procedimientos para llevar a cabo estudios*. Carta de Burra. ICOMOS Australia.
- Jiménez, María Antonieta. (2007). “Estrategias de planeación para la divulgación del patrimonio”. *Red Patrimonio. Revista Digital de Estudios en Patrimonio Cultural*.
- Jiménez, María Antonieta. (2016a). *Compartiendo el Tesoro*, Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Jiménez, María Antonieta. (2016b). “Visiones sociales del valor del Centro Histórico de Morelia” en María Antonieta Jiménez y Yaminel Bernal (eds.), *Morelia, 25 años de ser Patrimonio Mundial*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Ayuntamiento de Morelia/Gobierno del Estado de Michoacán, pp. 237-276.
- Lipe, William D. (1984). “Value and meaning in cultural resources” en Henry Cleere (ed.), *Approaches to the Archaeological Heritage. A Comparative Study of World Archaeological Resources Management*, Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- Olivé Negrete, Julio César. (coord.). (2003). *INAH, Una historia*, Vol. 1, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Smith, Anthony. (1997). *La identidad nacional*, Adela Despujol Ruiz-Jiménez (trad.), Madrid: Trama Editorial.
- Stone, Peter y Mackenzie, Robert. (2000). *Archaeology in Education*, London: One World Archaeology.
- Tilden, Freeman. (1957). *Interpreting Our Heritage*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Veverka, John A. (s.f.). *Interpretive Master Planning. Volume One: Strategies for the New Millennium*, Edimburg: MuseumsEtc.



ENES-Morelia, FAZ. Documento por organizar.

CAPÍTULO II

Arquetipos en torno a los archivos personales: necesidad por visibilizarlos

Yaminel Bernal Astorga

ENES Morelia, UNAM

I. Proemio del concepto y su entorno

Me gusta la idea de vislumbrar los archivos como rizomas. El rizoma comprende esas pequeñas raicillas o tubérculos que se derivan de la raíz principal y se van dispersando poco a poco. Al respecto, los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004) precisan que se trata de “líneas en fuga”, maquinaria que funciona cuando es puesta en juego con algo de manera correlacional. El pensamiento rizomático propone vinculaciones, construye puentes que parecieran ser imposibles, y los archivos tratan justamente de eso: dispositivos que ayudan a propiciar continuidades. Cuando se interviene un archivo se tiene la pauta para proponer cómo construirlo y vivirlo, cómo queremos que los otros lo experimenten. Sin duda, la memoria que resguardan estos dispositivos permite que todos sigamos conecta-

dos, aprendiendo de lo que está ahí dando paso al conocimiento. Así, y para fines de este trabajo, se utiliza el concepto de “archivo personal” dado que los elementos y los datos que integran el conjunto documental –en sus múltiples soportes– funcionan como testimonio estructurado por un sujeto que resulta relevante para la memoria del otro. El objetivo, por tanto, es reflexionar sobre estos archivos como dispositivos que ayudan a la memoria colectiva; explorar el hecho de que trabajan de forma rizomática para acceder a esas otras historias que sirven al armado del rompecabezas.

Hoy se reconocen archivos públicos y privados, derivando en universitarios, judiciales, eclesiásticos, clínicos, así como aquellos especializados según el soporte: hemerográficos, fotográficos, audiovisuales, filmicos, sonoros, entre otros. En este contexto, también existen los acervos que emergen con relación a la vida de una persona. Santoyo, al igual que Antonia Heredia, analizan la forma de nombrarlos identificando denominaciones como: “archivos personales”, “archivos de individuos”, “archivos no institucionales”, “archivos no públicos” (Santoyo, 2017). La dificultad para establecer una denominación adecuada se debe a las características que los atraviesan, sobre todo, el hecho de que los documentos que contienen son tan diversos como resultado de las actividades públicas (profesión u oficio) y del entorno privado (familiar).

Un elemento más por considerar es que el conjunto documental que los conforma puede generarse por distintas personas, o en su caso por varios miembros de la familia complejizando las tareas para identificar al autor –la unidad productora–, así como la temporalidad y el lugar de procedencia. En este sentido, Roberlis Rosell, sugiere que:

un archivo personal es aquel cuya documentación, generada o recibida, se conserva por individuos en calidad de personas naturales, en virtud de sus actividades y necesidades profesionales, económicas, sociales y psicológicas, entre otras, a lo largo de su vida o durante un período de

ella. Se caracterizan, además, por la diversidad de soportes, tipologías y formatos documentales (Rosell, 2006a, párrafo 3).

De manera indirecta dos elementos destaco en esta propuesta. La primera es cuando la autora señala: “generada o recibida”, es decir, se reconoce la diversidad de productores en el fondo; y la segunda “necesidades [...] psicológicas”, dota al archivo personal como un conjunto sumamente íntimo, invita a reflexionar sobre que accedemos a emociones, vivencias, preceptos e ideas que antes sólo estaban reservadas para el sujeto.

A esta problematización, María del Carmen Mastropierro, precisa en su *Diccionario de Archivística*, que un archivo familiar es aquel “*archivo privado* que reúne los *fondos documentales* de una o varias familias relacionadas y de sus miembros, relativos a asuntos privados, principalmente la administración de sus bienes y, ocasionalmente, sus actividades públicas” (Mastropierro, 2008, 33-34). Además, Mastropierro identifica que al archivo particular comprende todo fondo producido o conservado por un sujeto de manera privada (37); en tanto el archivo privado se caracteriza en que la procedencia del fondo es no gubernamental dado que sus actividades no estuvieron regidas por el derecho público (37). La autora no presenta una definición acerca de archivo personal como tal, en su obra sugiere que el lector se remita a la noción tanto de archivo familiar como particular. Y, esta situación refleja lo complejo que es establecer un concepto de archivo personal, pues desde esta perspectiva un acervo tiene algo de familiar, particular y, por ende, privado.

Ahora bien, debido a su naturaleza, estos acervos revelan de manera caleidoscópica la cotidianidad de una persona; da cuenta de las prácticas, los saberes, los gustos, las vicisitudes, los momentos álgidos. Hay que trabajar la historia de la persona y su entorno. Hoy estos acervos nos acercan a la vida de políticos, fotógrafos, escritores, músicos, diseñadores, artistas, cineastas... pero, sobre todo, accede-

mos a un punto de vista particular que resulta significativo por lo que nos dice.

Lo que expongan estos archivos seguramente no estará en otro lugar, son únicos. Es el archivista, quien –desde cierta metodología– lo construye al darle sentido a los documentos; al identificar, organizar y catalogar. La tarea es de gran envergadura, pues un sujeto, de entrada, no piensa que lo producido en el tiempo sea de interés ni mucho menos que deba preservarse; por consiguiente, no se plantea qué pasara con los documentos una vez que muera. Para el archivista, en consecuencia, implica sumergirse en la vida de la persona y recoger el testimonio pieza por pieza (Bernal, 2018, 122-123). Por ello, cuando se interviene un archivo de este tipo, poco a poco, el trabajo trastoca otras áreas de estudio que deberán sumarse y entre todas establecer un lenguaje, construir los puentes rizomáticos. Si el archivo pertenece a un pintor se necesitará, por ejemplo, dialogar con otros artistas, restauradores, tecnólogos e historiadores del arte... va dándose un trabajo multidisciplinar, siendo esta la mejor forma de lograr una adecuada catalogación.¹ Aunado a lo anterior, es crucial que el archivista también considere los mejores mecanismos e instrumentos para que los demás puedan acceder a dicho acervo y, de igual forma, prever cómo mostrará los hallazgos, cómo transmitirá la experiencia que tuvo en la vida del otro.

Interactuar con un archivo de estas características implica desplazarse a momentos donde afloran emociones, ya que se accede a los aspectos más subjetivos del sujeto, hechos que, incluso, pueden ser desconocidos hasta para la propia familia, situaciones que en ocasiones influyen para que decidan no mostrar la documentación que resguardan, de tal forma que no es posible acceder a ese fragmento de la historia.

¹ Con relación a experiencias y retos que implica el trabajo multidisciplinar de los archivos personales se recomienda la obra sobre Malvina Rosa. En ella, las autoras narran las vicisitudes del proceso y cómo, además de archivistas, debieron participar expertos en literatura y estudios de género. Jaqueline Vasallo *et al.* (2019).

Varios de los archivos personales que se tienen identificados, catalogados y pueden estudiarse, se encuentran en universidades o centros de investigación; estos documentos, generalmente, llegan como resultado de donaciones, convenios o compras. Sin embargo, en el proceso estos archivos no siempre logran estar completos, pues son fragmentados ya sea porque se donaron y/o vendieron por partes a diferentes instituciones, o bien porque antes de su traslado ya fueron objeto de expurgo; así, a lo que realmente accedemos –quizás– es a un vestigio (fragmento del fragmento) de la memoria del sujeto.

En definitiva, los archivos personales se caracterizan por ser transversales una vez que su contenido va de un lado a otro, están muy lejos de seguir una línea recta, por el contrario, toman diferentes trayectos –así como el rizoma–. Habría, entonces, que vislumbrar las redes de conocimiento que producen los archivos, lo que afloran, pero, particularmente, considerar que son pieza clave para correlacionarse con la narrativa establecida por otros. Ayudan a conocer otro punto de vista de la historia (Imagen 1). Y en ello la importancia por conocerlos, ya que invisibilizarlos es como si el rizoma se detuviera. No tiene sentido.



Imagen 1. Lentes que usaba el artista michoacano Alfredo Zalce, que forman parte de su archivo personal.

En México, es imperante fortalecer el trabajo de identificación, organización y accesibilidad de los archivos personales, muchos de estos aún hoy se encuentran en cajas o estantería cubriéndose de polvo y deteriorándose ya sea porque se ignora su existencia por parte de investigadores, la familia desconoce lo que puede hacer con el acervo, o bien porque no desea abrir esa puerta. La divulgación de estos es clave no sólo para su estudio, también para establecer un diagnóstico que arroje pistas sobre las condiciones en las que se encuentran y, desde luego, construir una cultura social para su creación. La *Ley Federal de Archivos* (2018) desde el artículo 1º menciona a los archivos privados, en tanto en el artículo 4º, fracción x, los define como: “al conjunto de documentos de interés público, histórico o cultural, que se encuentran en propiedad de particulares, que no reciban o ejerzan recursos públicos ni realicen actos de autoridad en los diversos ámbitos de gobierno” (Congreso de la Unión, 2018, 3). Desde esta perspectiva los archivos personales, familiares, o de instituciones que se mantengan al margen del erario tienen ahora visibilidad quedando sujetos al marco legal que implica.

Esta Ley profundiza en el tema a través del capítulo v y especifica que quienes posean archivos privados pueden recibir asesoría del Archivo General de la Nación (AGN); implica también organizarlos en función de las normativas archivísticas, garantizar su accesibilidad y conservación, pues se les reconoce como parte del patrimonio documental del país. Si bien la Ley se expresa respetuosa de quienes los poseen, de igual forma, es clara en lo que a su enajenación por venta se refiere dado que el AGN tiene preferencia para adquirirlo frente al resto de los compradores. Si no se procede de manera legal dicha institución podría expropiarlo, incluso en el artículo 92 subraya que cuando el archivo privado de interés público se encuentre en malas condiciones y “esté en peligro de destrucción, desaparición o pérdida” puede ser objeto de expropiación (Congreso de la Unión, 2018, 29).

Entre la memoria, los riesgos y la evolución de los archivos personales

En reiteradas ocasiones subrayamos que los archivos ayudan a la preservación de la memoria, esto es resultado, quizás, de la enunciación *lieux de mémoire* (lugares de memoria o sitios de memoria) acuñado por el francés Pierre Nora (Fenoglio, 2017, 6) en la década de los ochenta del siglo pasado. Nora deja entrever que un *lieux* es aquel que provoca escribir y pensar la historia desde diferentes lugares; que lo lleva a mantener el dinamismo, que sea un punto de retorno y signifique. El *lieux* no evoca recuerdos, en cambio es un lugar que acoge a la memoria. Así, tenemos historias integradas con distintas miradas y no una que sólo sirve a los intereses de unos cuantos.

El debate está presente: ¿a qué memoria tenemos acceso por parte de los archivos? Saldré, por un momento, de la teoría archivística y retomo el análisis del filósofo argentino Edgardo Castro, conocedor del pensamiento de Michel Foucault –y que en su momento, también coincidiera con Pierre Nora–, para explicar lo que denomina las “reglas del archivo” identificando los límites y formas de la “*decibilidad* (de qué y cómo es posible hablar) [...] la *conservación* (qué enunciados están destinados a ingresar en la memoria de los hombres por la recitación, la pedagogía, la enseñanza; qué enunciados pueden ser enunciados)” (Castro, 2011, 38). El autor, sin duda, vislumbra esta constante discusión sobre quiénes tienen derecho a qué parte de la historia, a qué discursos accedemos; habría, entonces, que retornar al concepto que da Foucault sobre un archivo:

conjunto de discursos efectivamente pronunciados. Este conjunto es considerado no sólo como un conjunto de acontecimientos que han tenido lugar de una vez para siempre y han quedado en suspenso, en el limbo o en el purgatorio de la historia, sino también como un conjunto

que continúa funcionando, que se transforma a través de la historia, que brinda la posibilidad de aparecer a otros discursos (Castro, 2011, 39).

Los archivos personales se inscriben en esta enunciación. Si bien dan cuenta de una memoria individual ayudan a que la memoria colectiva disipe otras narrativas dando paso a discursos diferentes, ya que esta última integra el cúmulo de experiencias que se van quedando y transfieren entre las personas. Los archivos representan grandes retos para la investigación y la generación de conocimiento, se tiene la herramienta tanto de visibilizar como de invisibilizar: ¿qué contamos? El archivista se enfrenta a esta situación en diferentes momentos: cuando realiza la descripción (qué información se presenta o se deja fuera); en la elaboración de instrumentos y mecanismos para acceder al expediente; los procesos de valoración y depuración también influyen, pues el documento que prevalezca es el que responde a los principios archivísticos. Por su parte, el investigador decide desarrollar una narrativa, establece cómo hacerlo y desde qué fuentes. Al respecto de esto último, Lila Caimari advierte sobre el destino de los documentos –y su información– una vez que la persona escribe:

a lo largo del proceso que culminó en el texto los elementos originales fueron reubicados, limados, amalgamados, enmarcados, redondeados, “normalizados”. Pocos de esos materiales llegan como tales a la superficie del texto; la enorme mayoría se elimina en el camino por innecesaria o repetitiva. Una porción de lo que sobrevivió aflora apenas irreconocible, subsumida en series, cuadros o gráficos. Otra aterriza, comprimidísima, en las notas a pie de página (Caimari, 2017, 9).

No olvidemos, por consiguiente, que aquello que se visibilice a través del documento será lo que un sujeto (en parte) terminará sabiendo y, seguramente, repitiendo hasta que alguien irrumpa para hacerlo de otra manera o desde un lugar distinto.

Ahora bien, si estamos hablando de construir una memoria con distintas miradas, también habría que cuidar que esta fuera perdurable y no volátil, o lo que Ramón Alberch llama *efímera*. El autor atrae la atención sobre las afectaciones que hoy presentan los documentos como resultado de materiales tan endebles y de mala calidad que, eventualmente, se perderán con todo y la información. Esta situación también se replica en las tecnologías emergentes que, dada la inmediatez con la que evolucionan bien podemos cuestionar ¿qué estamos documentando?, ¿qué memoria estamos preservando? y, desde luego, ¿qué perdemos? (Alberch *et al.*, 2002, 15). Aunque, en este último caso, ni siquiera se trata de que la memoria se olvide, es más grave que eso, pues cuando se origina no se considera su preservación, no se le da dicha posibilidad.

Es imperante plantearnos la evolución que desde décadas atrás vivimos en cuanto la comunicación y la forma en que la registramos; el desarrollo que hoy se tiene nos lleva a hablar de archivos electrónicos y tecnologías disruptivas. Los cambios han sido vertiginosos en cuanto a los archivos personales: “antes” encontrábamos las cartas, el álbum, los recortes de periódicos o revistas, los recetarios, los pedazos de papel por aquí y por allá; las tarjetas de felicitación, las boletas de calificaciones, los discos y los casetes (Imagen 2 y 3). Hoy, muchos sujetos registran su día a día en las redes sociales (Facebook, Instagram, Twitter), siendo estos los nuevos álbumes fotográficos y diarios de vida; buena parte de las comunicaciones personales fluyen por correos electrónicos, videollamadas, o WhatsApp, que difícilmente ellos mismos conservan como tal, pues son las corporaciones dueñas de estas comunicaciones quienes en realidad concentran la información. Ahora bien, y más allá de las discusiones que de manera interdisciplinar se tienen respecto a la accesibilidad, la seguridad, la protección de datos personales y la preservación, lo cierto es que atrás van quedando las cajas de cartón y hoy gran parte de la documentación de una persona llega a resguardarse en dispositivos como servidores, memorias usb,

discos duros, incluso en “la nube” –que no siempre sabe, o le interesa saber, dónde se encuentra, ni quienes tienen acceso–.



Imagen 2. Videocámara utilizada por el artista Alfredo Zalce.



Imagen 3. Uno de los sombreros de Zalce.

Emerge la interrogante ¿cómo son hoy los archivos personales?, ¿en qué se convertirán a corto, mediano y largo plazo? Al respecto, Yorbelis Rosell, precisa que será una tarea compleja y de retos, pues:

Si para los profesionales de la información era complejo el seguimiento y el tratamiento archivístico de los fondos personales, hasta ahora solo compuestos de documentos y soportes tangibles, con la aparición de documentos hipermedia y del correo electrónico, por citar dos ejemplos, se ha llegado al momento donde es necesario reflexionar sobre los presupuestos teóricos que sustentan su tratamiento (Rosell, 2006b, párrafo 4).

Por supuesto, existen otros factores por considerar y que ponen en riesgo la memoria que está en los archivos, y no se reduce al quehacer del archivista, el investigador o una institución, es decir, apunta a cómo seguimos educando a la sociedad en torno a estos espacios. Es imperante que estos sean vistos con nuevos ojos, que dejen de cargar herencias erróneas sobre lo que son y para qué son. En este sentido, Norma Fenoglio, quien lleva a cabo una revisión muy puntual de diferentes autores con relación a los alcances que tiene un archivo, enfatiza la idea de que cuando la memoria deja de trabajar, son estos espacios “el antídoto para esas pérdidas” (Fenoglio, 2017, 7).

Algunas acotaciones por considerar:

Tengamos presente que todo archivo es una oportunidad para regresar a un tiempo-espacio y acercarse a los hechos desde otro contexto, y en el camino se puede visibilizar aquello que se desconocía. Hay que reconocer que trabajar los archivos personales implica normatizar a través de una estructura archivística el pasado de una persona

en aras de entenderlo y de-mostrarlo en el presente; los resultados sólo pueden ser aproximaciones. Habría, también que ponderar lo siguiente:

1. La organización de los archivos personales requiere de la praxis y la metodología que establece la archivística; en el proceso es necesario considerar el trabajo multidisciplinario para elaborar el cuadro de clasificación,² proponer adecuadas formas tanto de conservación como acceso y, por supuesto, para entender la naturaleza del personaje y su contexto.
2. Parte del éxito en la conformación de un archivo personal se debe a la forma en que la familia participe y se involucre en el proyecto, pues seguramente los miembros pueden abonar más a las circunstancias que rodearon a la persona. En la obra sobre el archivo personal de la poeta Malvina Rosa Quiroga, las autoras narran:

En la tarea fuimos acompañadas por las sobrinas y sobrino de Malvina [...], quienes generosamente han cedido documentos y libros de la poeta bajo su custodia, así como compartida información invaluable para la concreción de los objetivos propuestos.

Malvina es recordada por sus sobrinos como la tía que los acompañó en distintos momentos de sus vidas; cada pieza documental, cada carta, cada foto fue atesorada por ellos y nos revelan una trayectoria vital, que debe contextualizarse archivísticamente para que, luego, puedan ser consultados eventuales interesados (Vasallo *et al.*, 2019, 11).

3. Es necesario unir esfuerzos orientados a la creación de archivos personales y que las diferentes instancias les reconozcan

² Algunos de estos elementos son, por ejemplo, cómo diferenciar entre las secciones y series de aquellos documentos que son colecciones inmersas en el acervo.

el valor que tienen no solo como parte del patrimonio documental, sino también por su aportación a la memoria colectiva generando otras explicaciones a fenómenos sociales que permiten la construcción de la memoria histórica. De igual manera, las instituciones archivísticas y públicas (principalmente las destinadas a la enseñanza e investigación) tendrían que fomentar la adquisición de estos archivos y, en consecuencia, los archivistas necesitamos ahondar más en su investigación.

4. Trabajar con las personas que posean el acervo con el objetivo de sensibilizarlos sobre la importancia de mantener los documentos de forma cohesiva, y en los casos donde esto no sea posible analizar los mecanismos para generar vinculaciones con las instancias que los tienen de forma segmentada.

Así, la apuesta va encaminada a que los archivos personales sean entendidos, contruidos, apropiados y divulgados bien, se trata de ser rizomorfos: “producir tallos y filamentos que tienen el aspecto de raíces, o mejor aún se conectan con estos, penetrando en el tronco, libres para servir a nuevos usos extraños” (Deleuze y Guattari, 2004, 35).

Fuentes consultadas

Alberch i Fugueras, Ramón; Boix Llonch, Lurdes; Navarro, Natàlia y Vela, Susanna. (2002). *Archivos y cultura: manual de dinamización*, España: Trea.

Bernal Astorga, Yaminel. (2017). “Archivo Alfredo Zalce, patrimonio universitario de la UNAM y registro vivo para la sociedad”. *Boletín Rosa de los Vientos.*, núm. 8, año 7, Morelia: Archivo Histórico de la Universidad Michoacana, H. Ayuntamiento de Morelia. 123-130.

- Bernal Astorga, Yaminel. (2018). "Los archivos personales y sus desafíos" en Magali Zavala García (coord.), *Boletín Rosa de los Vientos*, núm. 9, año 8, 121-128.
- Caimari, Lila. (2017). *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Castro, Edgardo. (2011). *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*, México: Siglo XXI.
- Congreso de la Unión. (2018). *Ley General de Archivos*. Recuperado de: <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lga.htm>
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2004). *Rizoma, introducción*, México: Ediciones Coyoacán.
- Fenoglio, Norma Catalina. (2017). "Archivos municipales: transparencia, memoria, identidad...". *Revista Redar*, núm. 4, año 2, julio-diciembre: 6-11. Recuperado de: <http://redarchiveroscordoba.com/wp-content/uploads/2016/04/REDAR-N%C2%B04.pdf>
- Mastropierro, María del Carmen. (2008). *Diccionario de Archivística en Español: con un anexo multilingüe y cuadro de fuentes de las entradas terminológicas*, Buenos Aires: Alfarama.
- Ramírez Sevilla, Luis. (2002). *Villa Jiménez en la lente de Martiniانو Mendoza*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura.
- Rosell León, Yorbelis. (2006a). "Consideraciones teóricas sobre la transferencia de archivos personales a institucionales en Cuba: Impacto de las tecnologías". *ACIMED*, vol. 14, núm. 4. Recuperado de: http://scielo.sld.cu/scielo.php?pid=S1024-94352006000400012&script=sci_arttext&tlng=en
- Rosell León, Yorbelis. (2006b). "La descripción como parte del tratamiento de los archivos personales en el siglo XXI: en busca de nuevas alternativas". *ACIMED*, vol. 14, núm. 5. Recuperado de: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352006000500018

- Santoyo Bastida, Beatriz. (2017). “Los archivos personales ante la clasificación de la información y la protección de datos personales” en José Mariano Orozco Tenorio, Javier Domínguez Galicia y María del Rocío Guadalupe Landeros Rosas (coords.), *Memoria Tercer Simposio de Archivos. Los Archivos en México: organización, automatización, conservación, control y difusión*, México: Secretaría de Educación Pública/Escuela Nacional de Bellas Artes, pp. 162-172.
- Vasallo, Jaqueline Roselly; García, Noelia; Costilla, Graciela; Contreras, Mariela y Brunero, Sofía. (2019). *De memoria y ceniza. El archivo personal de la poeta Malvina Rosa Quiroga*. Córdoba: Red de Archiveros Graduados de Córdoba.

Señor Don Alfredo Zalce.
Director de la Escuela Popular de Arte
Uruapan. Michoacán
P.E.C de la Señora Nancy Royce Todd de
parte de Diego Rivera.

Correspondencia.

CAPÍTULO III

Alfredo Zalce y su fondo archivístico: organización y posibilidades de investigación

Alan Ávila Ávila

ENES Morelia, UNAM

Introducción

Las acciones sobre la organización archivística se han incrementado en los últimos años, particularmente en los archivos de trámite, concentración e incluso en los históricos con la finalidad de acceder y transparentar la información de las instituciones públicas y privadas. Sin embargo, se ha dejado de lado la realización de trabajos que aborden la organización de archivos personales; no obstante, existen algunos autores que se han preocupado por mostrar la importancia de estos acervos, como es el caso de Luz del Carmen Beltrán-Cabrera (2013), quien se acercó al acervo personal del doctor Luis Mario Schneider, literato de origen argentino y naturalizado mexicano, logrando exponer algunos de los documentos de las series que componen este fondo histórico; o bien, el de Florencia Bossié (2008),

quien se ocupa de explicar las diferencias metodológicas entre la organización de archivos personales e institucionales, así como las oportunidades que estos últimos proporcionan para desarrollar investigaciones sólidas en el campo literario.

Por su parte, Ana María Guasch (2005) presenta la situación de archivos personales que pertenecen a personajes de origen europeo como el filósofo Walter Benjamin, el historiador Aby Warburg o el biólogo Richard Semon, en el que aborda la importancia del estudio de estas fuentes de información. De igual forma, Isabel Portela (2017) aborda la experiencia de la organización del archivo de Toribio del Campillo, investigador, bibliotecario y archivista español. Ahora bien, todos estos trabajos se han limitado al estudio de los archivos de hombres de letras y ciencia; sin embargo, existen los archivos de artistas plásticos a los cuales hay que otorgarles el valor que merecen en el sentido archivístico, histórico y artístico.

Así, el objetivo de este capítulo es describir los trabajos realizados en el archivo personal de uno de los artistas plásticos más importantes en el ámbito nacional, el michoacano Alfredo Zalce, creador multidisciplinario que elaboró tanto grandes murales como retratos o paisajes en pequeño formato, plasmó grabados en madera, acrílico o linóleo, entre otros materiales y también realizó esculturas de gran formato e incluso cerámica y joyería. Asimismo, se presentan los avances que se han tenido en el proceso de inventario de este acervo, tarea en la que se consideraron las características de los distintos soportes que lo conforman para lograr un mejor resultado en su conformación.

En la primera parte del texto se presentan los aspectos teórico-metodológicos respecto a la organización de los archivos personales acompañadas de algunas perspectivas jurídicas que determinan las características de los acervos para su consideración como patrimonio cultural en México. En la segunda parte, se describen los trabajos de identificación y descripción aplicados en el fondo, los avances en

el inventario, el cuadro de clasificación y las medidas implementadas para garantizar su preservación y conservación. Finalmente, mostraremos las posibilidades de investigación a partir de la información proporcionada por los documentos y materiales que integran este acervo.

Considero crucial indicar que el Cuadro de Clasificación Archivístico propuesto para el Fondo Alfredo Zalce (FAZ) no trata de un instrumento que haga una descripción particular de cada uno de los documentos con los que cuenta el FAZ, pues dicho instrumento técnico sirve, en primera instancia, para representar de manera lógica la documentación con la que se cuenta y al mismo tiempo facilitar su localización. Elaborar un cuadro de clasificación implica realizar un proceso de identificación y agrupación de los documentos que se están organizando lo más homogéneamente posible, atendiendo la estructura otorgada de origen por las instituciones o personas que generan la documentación, o en su caso, la que se considere más adecuada, si se carece de un orden de procedencia, por la razón que sea; sin embargo, siempre se debe estructurar de manera jerárquica (fondo, sección, serie, etcétera).

Así, el objetivo de este instrumento no es describir de manera puntual ni minuciosa cada uno de los materiales que integran un fondo o colección, sino –como señalaba previamente– establecer una estructura lógica y jerárquica atendiendo la información que nos proporcionan los documentos.¹ Por último, precisar que el hecho de jerarquizar objetos artísticos según su importancia no tiene relación con el cuadro de clasificación ni con el proceso de inventario. Cuando se realiza un catálogo se pueden incluir los metadatos que se requieran, e incluso en la descripción de la obra se puede señalar, sin ningún problema, por qué se considera una obra destacada.

¹ Cabe mencionar que otros procesos para la descripción catalográfica pueden ser de utilidad cuando se describan obras de arte al momento del catálogo.

La vivencia personal reflejada en los archivos

Más allá de reconocer la importancia que tienen los archivos institucionales para favorecer la transparencia o el acceso a la información, elementos indispensables para la vida pública de un país, es preciso señalar que, a través de ellos, también se identifican los valores, símbolos o creencias de una sociedad, es decir, ayudan a construir su memoria colectiva. Reconocer la trascendencia de la información brindada por los archivos personales es fundamental para enriquecer dicha memoria, en ellos, se puede conocer la percepción de los individuos respecto a los procesos sociohistóricos en los que se vieron inmersos. Para ejemplificar esta idea, retomo la tesis doctoral de Andrés Maximiliano Tello, quien analiza algunas de las obras de Wilhelm Dilthey, destacando el papel que el filósofo alemán da a los archivos para establecer la *conciencia histórica de los pueblos* y la factibilidad de su cumplimiento. Continúa Tello, se desprende de la afirmación diltheyana de que la Historia se constituye como la memoria de la humanidad y actúa como formadora de comunidad (Tello, 2015, 36). En otras palabras, la información resguardada en los archivos es la fuente que ayuda a una sociedad a reconocerse a sí misma, entenderse y explicarse su devenir.

Tello, además, recupera la idea de Dilthey sobre la conexión intrínseca entre los procesos históricos y la “vivencia individual” a la cual considera como el factor que hace posible que el individuo se descubra como parte del transcurso total de la vida (Tello, 2015, 37). El autor señala que Dilthey pretendía comprender la relación entre lo histórico y la vivencia personal estableciendo el método de la *comprensión e interpretación* (también denominado método de las ciencias del espíritu), por el cual se crearían productos históricos donde se podría percibir el nexo entre la experiencia individual y el curso de la vida histórica, de ahí proviene la idea de que a través de este método se genera el conocimiento específico de la realidad histórico-social,

considerándolo, además, como la única vía para conocer las manifestaciones psíquicas contenidas en la superficie de los signos (escritura), porque este método solo se preocupa por las manifestaciones de la vida fijadas de modo permanente; es decir, es aplicable únicamente a expresiones escritas del espíritu objetivo de un pueblo que pueden escrutarse reiteradas veces (*comprensión*). Mientras la *interpretación* conceptualizada por Dilthey es, según Tello, el arte de comprender tales manifestaciones y la cual “llega a su culminación cuando se ocupa de los restos de la existencia humana contenidos en obras escritas” (Dilthey citado por Tello, 2015, 39). Es evidente que el método diltheyano tiene una limitante al considerar únicamente a las obras escritas como objeto de interés de la historia, dejando de lado otros elementos culturales como la obra plástica o la música, elementos igualmente representativos de las sociedades.

Dilthey denomina a las obras escritas como archivos literarios y únicamente en ellas es donde se preservan los conocimientos humanísticos y científicos de las diferentes sociedades, tales obras sirven de ejemplo de la cultura de un tiempo específico. El filósofo alemán condena también la indiferencia existente sobre los archivos pertenecientes a personalidades artísticas y culturales de su época, priorizando, en cambio, el resguardo sistemático de los archivos político-administrativos, posibilitando con estas acciones el amplio desarrollo de trabajos historiográficos en relación con estos temas (Tello, 2015, 39). Por ello, una de las tareas pendientes de los archiveros es rescatar de la indiferencia a los archivos personales, a pesar de los más recientes esfuerzos para salvaguardar algunos de los archivos de personalidades importantes para la historia del país, aún es mucho el trabajo por realizar en este sentido. Nos hemos acercado a los archivos personales desde la perspectiva filosófica con la finalidad de comprender la importancia que tienen las experiencias individuales para la construcción de la memoria de cualquier sociedad, convirtiéndose así estos registros en parte fundamental para la crea-

ción de una identidad colectiva que permite a sus miembros generar la cohesión social esperada. Ahora, es momento de conceptualizar a los acervos personales desde el punto de vista de la archivística.

Los archivos personales

En la disciplina archivística existen diferentes conceptos de lo que es un archivo, razón por la cual debemos iniciar por distinguir los conceptos de archivo privado y archivo personal. En este sentido encontramos grandes diferencias entre los conceptos desarrollados en el ámbito anglosajón y en el hispanohablante, por ejemplo, Joan Reitz en su definición de archivo para la esfera anglosajona, considera a los diferentes tipos de archivo en una sola definición incluyendo a los archivos privados:

Es una colección organizada de registros no comunes de las actividades de una empresa, un gobierno, organización, institución u otros cuerpos corporativos o los papeles personales de uno o más individuos, familias o grupos, resguardados permanentemente o por un tiempo determinado por su creador o sucesor debido a su valor histórico, informativo, legal, administrativo o contable [...] (Reitz, 2019, Letra A, definición 1).

En el contexto hispanohablante, en cambio, existen definiciones particulares para los diferentes tipos de archivos: trámite, concentración, histórico o privado, entre los que se incluyen los archivos personales. En ellas se destacan las atribuciones principales de cada uno de estos. Para fines de nuestro trabajo solo consideraremos los conceptos de archivo privado y personal.

Patricia Alvarado y Yenni Peñaloza mencionan que las personas privadas realizan actividades por sí mismas o en asociación con otras, pero estas no trascienden a la comunidad y únicamente se

dirigen al propio entorno de quienes las realizan, siendo un rasgo importante para determinar el tipo de archivo del que se trata. En este sentido las autoras siguen la definición de archivo privado propuesta por Arévalo:

Todos los libros, papeles, mapas, fotografías u otros materiales documentales sin consideración de sus formas o características, hechos o recibidos por cualquier institución pública o privada en secuencia de sus obligaciones legales o la conexión con la transacción de sus propios asuntos, y conservados o apropiados para su conservación por esa institución o su legítimo sucesor como evidencia de sus funciones, políticas, decisiones, procedimientos, operaciones y otras actividades, o por el valor informativo de los datos que contenga (Arévalo, 2003, 26-27).

Existen, sin embargo, otros conceptos que complejizan determinar cuál es el más idóneo para definir a los archivos personales. El mismo Arévalo (2003, 29) presenta dos definiciones sobre los archivos privados, la referida anteriormente y la otra considera a los archivos que tienen una dependencia en relación con las instituciones encuadradas dentro del derecho privado (personales, nobiliarios, eclesiásticos y de empresas). Ninguno de los significados propuestos por Arévalo proporciona la claridad y certeza necesaria para aplicarlos de manera definitiva, por ello, recurrimos de nueva cuenta al texto de Alvarado y Peñaloza, quienes exponen dos conceptos con la intención de diferenciarlos de los archivos personales; el primero fue acuñado por Antonia Heredia, quien lo denominó como “colecciones de documentos”, las cuales se integran por agrupaciones documentales relacionados entre sí, ya sea por un tema o asunto, o bien por el coleccionista o autor de la colección; el segundo corresponde al de “papeles privados o papeles personales” definidos en el *Online Dictionary for Library and Information Science* como los documentos privados y materiales relacionados, acumulados por un

individuo en el transcurso de su vida, están disponibles para su productor, en contraste con los papeles oficiales, disponibles para un empleador o de algún gobierno. En este punto, concuerdo con las autoras, quienes afirman que estos últimos no pueden considerarse archivos mientras no cuenten con la debida organización documental, no obstante, sí pueden reconocerse como material de un futuro archivo personal (Alvarado y Peñaloza, 2010, 18).

De entre las diversas definiciones presentadas me quedo con la de Juan P. Galiana Chacón, por estimarla la más completa y certera, este autor señala que los archivos personales son:

el conjunto de documentos sea cual sea su fecha, su forma o soporte, acumulados en un proceso natural por una persona física en el ejercicio de las actividades que le son propias y que son, ya conservados por sus creadores o por sus sucesores para sus propias necesidades, ya transmitidos a una institución de archivos competente en razón de su valor archivístico (Galiana citado por Irurutia y Zaratiegui, 2014).

Para Florencia Bossié algunos planteamientos metodológicos respecto a la organización de los fondos personales son un tanto complejos de trabajar, ya que carecen de una estructura orgánica, contrario a lo que ocurre con los archivos de las instituciones. Si el fondo personal se ordenó de acuerdo con las inquietudes y necesidades del productor de la información, debe respetarse el orden de procedencia. En caso contrario, se deberá elaborar un cuadro de clasificación (instrumento de descripción que permite ubicar los documentos y tener un panorama general de las temáticas del fondo). Es preciso señalar, que este tipo de acervos se caracterizan por ser heterogéneos, fragmentarios e incoherentes y formados en su gran mayoría por documentos inconexos (Bossié, 2008).

Dicho de otro modo, la organización de archivos personales debe realizarse con sumo cuidado para evitar descontextualizar los do-

cumentos que lo conforman o, por el contrario, para encontrar las relaciones que mantienen con otros. La misma Bossié divide en tres grandes tipos los documentos que pueden hallarse en estos fondos: los de vida personal, los concernientes a los bienes y los que tratan sobre las funciones y actividades profesionales desarrolladas a lo largo de la vida del generador. Ligado a ello, Antonio Espinosa establece tres principales tipos de investigación que se realizan en los archivos personales: a) investigaciones sobre el generador de la documentación o su familia, b) investigaciones acerca de la participación del sujeto o sujetos generadores en el momento histórico que le tocó vivir y c) consultas puntuales en torno a su obra, estas pueden repercutir en los derechos de autor. En este último punto, debe tenerse cuidado con las implicaciones legales que conlleva y ajustarse a las normativas determinadas para responder a las necesidades de información de los usuarios.

Ana María Guasch señala que, entre los artistas, archivo se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural, y retoma a Michel Foucault para argumentar que el archivo es el sistema a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado. Considera que los documentos de archivo (particularmente cuando son obras de arte) están abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y recombine para crear una narración diferente y un nuevo significado dentro del archivo (Guasch, 2005).

Los aspectos jurídicos reguladores del patrimonio cultural

A continuación se señalan las características jurídicas que deben cumplirse para considerar al acervo de un archivo personal como patrimonio cultural del país. Los archivos personales son una fuente invaluable para conocer la historia de los productores de la documentación, especialmente si se trata de hombres que han contribuido con

su trabajo a la consolidación y difusión de la cultura nacional. Destacado en el campo de las artes plásticas, Alfredo Zalce fue capaz de transmitir mediante su obra el contexto político y social de su época. Desafortunadamente muchas de sus expresiones artísticas se han perdido por diferentes circunstancias, otras, en cambio, aún perviven en los edificios de diversas instituciones a lo largo y ancho del país. Parte de ellas se encuentran en esta ciudad y han sido reconocidas como patrimonio cultural (los murales del Palacio de Gobierno, los del Museo Regional Michoacano, las Estelas de la Constitución, entre otras). No solo su obra monumental es merecedora de este título, también el material documental y la obra plástica que integran el fondo podrían ser considerados como tales² y, en consecuencia, ser atendidos en razón de las recomendaciones para la protección de los bienes culturales muebles, acordadas en la Vigésima Reunión de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, por sus siglas en inglés), celebrada en la ciudad de París, Francia, el 28 de noviembre de 1978.

² Es entendible que para que se asigne un reconocimiento oficial se debe realizar un proceso logístico, de investigación y normativo, entre otros factores. Cabe resaltar que la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas vigente (1972) –así como la de 1945–, reconoce el carácter del *documento histórico* como parte del patrimonio nacional; esta medida se tuvo que implementar (en parte) para garantizar la conservación y la preservación de los documentos que se encontraban en los recintos históricos, pero también para evitar la venta de documentos que atañen a la vida del país, situación que cabe subrayar aún hoy sucede. Desde luego, a este marco hay que agregar el acompañamiento de instancias como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), como es el caso de los trabajos que la ENES Morelia realiza con el acervo del maestro Zalce; o bien, lo que establece la propia Ley Federal de Archivos (2018). Ahora bien, más allá del *deber ser* legal que reconoce que *algo* tenga valor patrimonial, consideramos relevante cómo desde el trabajo archivístico –sobre todo, para quienes somos expertos y hemos podido ya acceder e identificar la documentación de Zalce– damos cuenta de lo significativo de la documentación para la memoria histórica y colectiva del país. Enunciar que un archivo tiene el carácter patrimonial es parte de nuestra labor, sobre todo, habría que tener presente que para que *algo* sea reconocido como patrimonio no basta con nombrarlo, es necesario que le importe a la sociedad.

En dicha convención se definieron como bienes culturales muebles, todos aquellos bienes resultados de la expresión de la creación humana y que tienen un valor arqueológico, histórico, artístico, científico o técnico. Específicamente me refiero a los bienes de interés artístico incluidos en la categoría VI de este documento, tales como: pinturas y dibujos hechos enteramente a mano sobre cualquier soporte, estampas originales, carteles y fotografías que constituyan medios originales de creación; conjuntos y montajes artísticos originales; producciones del arte estatuario; obras de arte y de artesanía hechas con materiales como el vidrio, la cerámica, el metal, la madera, etcétera (Unesco, 1978). La información contenida en el acervo personal de Zalce se suma a toda su obra monumental, para acrecentar el ya de por sí amplio legado que nos dejó.

El legado de Alfredo Zalce

Alfredo Zalce, artista ampliamente reconocido, tanto por su calidad como por la preocupación social reflejada en sus obras. Desde muy joven participó en tareas para promover la enseñanza de las artes plásticas en diversos niveles: fue profesor de primaria, colaboró en las misiones culturales y como docente en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura (conocida como La Esmeralda) y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (o Academia de San Carlos). También fundó la Escuela de Pintura y Artesanías de Morelia, entre muchas otras contribuciones que hizo a lo largo de su vida, destacando en el campo de las artes plásticas, Zalce fue capaz de transmitir a través de su obra el contexto político y social de su época, Alberto Dallal lo describe como un personaje:

ávido de técnicas, Zalce no se satisface nunca: linóleo, dibujo a lápiz y a tinta, óleo, acuarela, técnica mixta, procedimientos de grabado y es-

tampado, litografía, tallado de madera, escultura, tapiz. Sus recursos se multiplican tanto como sus figuras, sus vías de acción y modo de hacer las cosas (Diez-Canedo Flores y Giner de los Ríos, 1982, XIII).

El patrimonio cultural legado por Alfredo Zalce es muy vasto y se ha escrito de él en numerosas ocasiones por especialistas en arte. Desafortunadamente muchas de sus expresiones artísticas se han perdido por diferentes circunstancias, otras en cambio, perviven y son parte de su archivo personal. A través de ellas, tenemos la oportunidad de conocer los procesos artísticos que seguía, estar al tanto de sus obras, conocer los lugares donde fueron expuestas, sus apegos y desapegos, ideología política, influencias y aportaciones, entre muchos otros rasgos que conforman y hacen únicos a los individuos; ayudando a los investigadores a desarrollar nuevas interpretaciones sobre este destacado michoacano, apoyadas en fuentes de su archivo personal.

Identificación e inventario del acervo del Fondo Alfredo Zalce

Dar forma al archivo personal de un artista plástico implica un gran reto, debido a la diversidad de elementos que lo integran y a su complejidad. Una de las primeras acciones que se deben realizar cuando se organiza un archivo, es atender la historia, atribuciones y funciones sustantivas de la institución o la persona productora, además de reconocer los procesos de gestión documental y las características de los documentos que resguarda, para tomar las determinaciones más adecuadas para su ordenación.

Lo que ahora nos atañe es presentar los procesos archivísticos realizados hasta la fecha con el acervo personal de este multifacético artista michoacano, el cual está bajo el resguardo de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), Unidad Morelia, de la Universidad

Nacional Autónoma de México (UNAM), gracias al convenio celebrado con la Fundación Alfredo Zalce, entidad encargada del acervo hasta ese momento. A partir del convenio celebrado entre estas instituciones, se emprendieron las acciones pertinentes para resguardar en condiciones óptimas la diversidad de objetos y documentos que integran el Fondo. En 2015, bajo la coordinación de Eugenia Macías Guzmán, profesora en ese momento en la ENES Morelia, y con la colaboración de Myriam Vivas Ornelas, quien labora en el Archivo Histórico de la UNAM, se dio el primer acercamiento para la identificación de parte del material. De dicho encuentro resultó la propuesta de un primer cuadro de clasificación. En 2016, gracias a las gestiones de Yaminel Bernal Astorga se consiguieron instalaciones más idóneas para el resguardo del fondo, espacio ahora nombrado Sala *Miantskuarhu* (“Lugar de memoria” en lengua purépecha) donde se concentró la mayor parte del acervo, salvo la parte bibliográfica resguardada en el Fondo Reservado de la Biblioteca de la Escuela.

A partir del mes de agosto 2017 se comenzaron en forma los trabajos de inventario con la participación de los docentes y alumnos de los diferentes semestres de la Licenciatura en Administración de Archivos y Gestión Documental (AAyGD), así como alumnos de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, durante sus estancias de investigación en la Escuela. Es importante señalar la imposibilidad de mantener el orden de procedencia en este acervo, porque no existía o si lo tenía se perdió, debido a la premura con que se rescató de la casa de Zalce después de su fallecimiento. Los soportes se guardaron en cajas de cartón sin ningún criterio archivístico, mezclándose soportes sin relación alguna y de diversa índole, no obstante, se logró evitar la pérdida de este valioso patrimonio. Los criterios archivísticos se comenzaron a aplicar hasta la llegada a la institución universitaria.

Ahora bien, es clave conocer la finalidad de un inventario. Este es un instrumento de descripción archivística que no cuenta con un

nivel de especificidad sobre la descripción de los documentos como un catálogo, pero puede ser utilizado como un recurso informativo e instrumento de control, acceso y difusión de la información contenida en el fondo. Es pues, una herramienta necesaria en el quehacer archivístico y, señala Ramírez Deleón, en ellos se debe tener en cuenta la utilidad para los usuarios cuyos intereses para acceder a la información son frecuentemente divergentes (Ramírez, 2011a).

El Fondo Alfredo Zalce (FAZ) se conformaba por 80 cajas con materiales como fotografías, correspondencia, catálogos, cuadernos de trabajo, dibujos, bocetos, herramientas de trabajo, objetos personales, placas de grabado, discos de vinilo, cintas de video, etcétera, además de cinco paquetes fundamentalmente con grabados y carteles; sin embargo, es muy probable que el número final de cajas cambie cuando se separen los materiales por secciones. Para almacenar la información se elaboró una plantilla Excel con algunos de los campos establecidos en la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD-G, por sus siglas en inglés) de descripción archivística, sin dejar de atender las características de los diferentes soportes que lo integran.

Los campos incluidos en la base de datos son los siguientes: caja origen, caja inventario, número consecutivo, tipo documental, fecha, lugar, fojas, descripción, índice onomástico, observaciones y fechas extremas de los documentos resguardados en cada una de las cajas. En el primer campo se asienta la referencia de las cajas origen, en el segundo se coloca el número de caja asignado en el inventario, en el tercer campo se agrega el número de registro consecutivo por caja y en los demás el nombre mismo del campo aclara la información ingresada. Al tiempo que se hace el inventario se van identificando los tipos documentales, se realizan trabajos de estabilización de los documentos, se colocan en guardas de polipropileno y en cajas del mismo material, además, se separan los materiales que han sido detectados con algún tipo de deterioro para evitar su propagación,

con la finalidad de preservar y conservar el acervo de mejor manera. Hasta el mes de agosto de 2019 se habían inventariado 55 cajas que corresponden al 68.75% del total, alcanzando un total de 4,684 registros. En la tabla 1 se muestran los números desglosados por cada tipo de soporte y el avance tenido en dos periodos de tiempo.

Tabla 1. Avances de inventario

Tipo de soporte	Registros elaborados. Enero 2019	Registros elaborados. Agosto 2019	Participantes³
Objetos personales y herramientas de trabajo	22	73	Alumnos de segunda generación y estudiantes de UASLP
Fotografías, diapositivas y negativos	1,316	1,621	Alumnos de segunda y tercera generación
Grabados y placas de grabado	188	213	Alumnos de primera generación
Catálogos	18	18	Alumnos de segunda generación
Bocetos y dibujos	703	747	Alumnos de segunda generación y estudiantes de UASLP

³ Las generaciones de estudiantes comprenden los siguientes períodos: primera generación 2016-2019; segunda generación 2017-2020; tercera generación 2018-2021; cuarta generación 2019-2022; quinta generación 2020-2023.

(continuación)

Tipo de soporte	Registros elaborados. Enero 2019	Registros elaborados. Agosto 2019	Participantes³
Correspondencia y notas manuscritas	445	445	Alumnos de segunda generación
Hemerografía	293	504	Alumnos de segunda y cuarta generación
Vinilos	145	313	Alumnos de segunda generación y estudiantes de UASLP
Cintas VHS	0	19	Estudiantes de la primera generación
Libros	213	731	Estudiantes de UASLP
Total de registros	3,343	4,684	Se sumaron en el semestre 2019-2 1,341 registros

Elaboración: fuente propia.

El cuadro de clasificación

El cuadro de clasificación es uno de los instrumentos archivísticos indispensable tanto para la organización como para el funcionamiento de un archivo. Su elaboración requiere de una planificación. José Antonio Ramírez Deleón señala “el cuadro describe y sistematiza las relaciones lógicas entre las agrupaciones documentales, permite ejecutar acciones dirigidas la organización de los fondos y sus divi-

siones” (Ramírez, 2011b, 38). El cuadro de clasificación se formula pensando jerárquicamente en tres categorías: fondo, sección y serie, y cuando el caso lo amerite se pueden integrar subsecciones o subseries. Su objetivo principal es facilitar el proceso que permite pasar de la concepción intelectual a la utilización instrumental (Ramírez, 2011b, 39). Como se ha mencionado, este proceso debe estar basado en el estudio biográfico del productor de la documentación con la finalidad de identificar sus actividades sustantivas, de tal manera que se pueda jerarquizar atendiendo las categorías referidas y considerando las relaciones de pertenencia, vinculación y subordinación entre ellas.

En el FAZ se comenzaron los trabajos de identificación en el año 2015 por Myriam Vivas, quien elaboró la primera propuesta de cuadro de clasificación; en ella, se contemplaba la división del fondo en cinco secciones: “vida personal”, “producción artística” –que a su vez se dividió en tres subsecciones–, “hemerografía”, “discografía” y “bibliografía”. Sin embargo, a partir de 2017, cuando se inició el proceso de inventario, se determinó hacer cambios en el mismo; se mantuvieron las cinco secciones; en contraste, en las subsecciones se realizaron las modificaciones más significativas. En la sección “producción artística”, las subsecciones aumentaron a cinco, mientras que en la sección “hemerografía” se determinó incluir cuatro subsecciones. Las series aumentaron a 48 y se crearon 21 subseries, aunque es posible realizar nuevas modificaciones. A continuación, se presenta la clasificación actualizada, en la que se puede reconocer de manera general el tipo de información que integran las secciones, subsecciones, series y subseries.

Tabla 2. Cuadro de Clasificación

Fondo Alfredo Zalce			
Sección	Subsección	Serie	Subserie
Vida personal		Objetos personales	
		Fotografías y negativos	Familia y amigos
			Retratos y autorretratos
			Animales
		Correspondencia y documentos personales	
		Invitaciones a eventos	
		Postales	
Videos			
Producción artística	Pintura	Pinturas	
		Bocetos	
		Cuadernos de trabajo	
		Herramientas de trabajo	
	Grabado	Grabados	
		Placas de grabado	
		Herramientas de trabajo	
	Fotografías y negativos	Obra	Murales
			Esculturas
			Pinturas y lienzos
		Exposiciones	Alfredo Zalce
			Otros artistas
		Modelos	Personas
	Paisajes y bodegones		
	Exposiciones	Catálogos	
		Invitaciones	Alfredo Zalce
Otros Artistas			
Correspondencia			
Videos	Obra de Alfredo Zalce		

(continuación)

Sección	Subsección	Serie	Subserie
Hemero- grafía	Revistas y periódicos nacionales	<i>Excélsior</i>	Magazine Dominical
			Alfredo Zalce
		<i>Novedades</i>	México en la Cultura
		<i>Reforma</i>	
		<i>El Financiero</i>	
		<i>Uno más Uno</i>	
		<i>El Hijo del Ahuizote, El Ahuizote y Frente a Fren- te</i>	
		<i>El Sol de México</i>	
		<i>La Voz de Michoacán</i>	Alfredo Zalce
		<i>Cambio de Michoacán</i>	Alfredo Zalce
		Provincia	
		Circunvalación	
		Folletos	
	Revistas y periódicos internacionales	<i>The New York Times</i>	
		<i>El Mono Azul</i>	
		<i>Correo Literario</i>	
		<i>Time</i>	
		Folletos	
	Recortes hemerográficos de temas sociales	Guerra	
		Asesinatos	
		Desastres naturales y ex- plosiones	
	Recortes hemerográficos de cultura y espacios geográficos	Influencias	
		Catedrales	
		Paisajes y animales	
		Monumentos históricos	

(continuación)

Sección	Subsección	Serie	Subserie
Discografía		Música popular	Mexicana
			Internacional
		Música de concierto	Mexicana
			Internacional
Bibliografía		Libros de arte	
		Colección general	

Fuente: Elaboración propia.

Esta propuesta permitió tener una idea general del contenido del fondo, no obstante, hasta concluir el proceso de inventario se puede determinar si este será el cuadro de clasificación definitivo o si será necesario realizar adecuaciones, pues aún se debe complementar la información de diversos aspectos de la vida de Zalce, acercándonos a las personas que conocieron al artista, con la finalidad de advertir otros rasgos de su personalidad. Desde luego está implícita la continuación del trabajo de identificación y valoración de los documentos, ambas tareas ayudarán a que la organización del fondo sea lo más apegada posible a la historia de vida personal y profesional de tan destacado artista. Además, cabe mencionar la posibilidad de reducir las series en la sección de hemerografía, si estas no se justifican plenamente por el número de ejemplares que las conforman.

En el corto plazo se tiene proyectado terminar con el proceso de inventario para poder abrirlo a consulta pública y, a mediano plazo, elaborar el catálogo de todo el acervo en el que se atenderán otras normativas archivísticas más idóneas según de los materiales, propiciando el desarrollo de nuevas líneas de investigación sobre su vida y obra; en otras palabras, mantener vivo el vasto patrimonio cultural legado por Alfredo Zalce.

Oportunidades de investigación

Las fuentes resguardadas en este fondo nos proporcionan información valiosa sobre Alfredo Zalce, permitiéndonos conocerlo desde diferentes perspectivas. En las series “objetos personales”, “fotografías y negativos personales” y “correspondencia y documentos personales”, se puede encontrar datos sobre la vida cotidiana que evidencian desde sus gustos más conocidos hasta los menos difundidos, sus relaciones personales y familiares, etcétera (Imagen 1).



Imagen 1. Alfredo Zalce afuera de la Escuela Rural de Ayotla, Estado de México, mural pintado por él e Isabel Villaseñor.

En la sección “producción artística”, una de las series con mayor número de documentos es la de “bocetos”, buena parte de ellos son de la autoría de Zalce, que junto con la serie “cuadernos de trabajo” son una fuente invaluable para el conocimiento de los procesos creativos de algunas de las obras representativas de este autor; por

ejemplo, de los murales de Palacio de Gobierno (Imagen 2) o de algunas de sus pinturas de las que se han encontrado las primeras ideas plasmadas, así como algunas de las modificaciones realizadas y contrastarlas con la obra terminada (Imagen 3), e incluso se encuentran bocetos que no se concretaron en una obra definitiva (Imagen 4). Zalce pintaba casi en cualquier material, desde papel de buena calidad hasta papel revolución, incluso llegó a pintar un bote (Imagen 5). Todo servía para expresar su arte: aprovechaba cada espacio disponible.



Imagen 2. Nota manuscrita incluida en uno de los murales de Palacio de Gobierno, Morelia, Michoacán.



Imagen 3. Bañista comiendo pescado.



Imagen 4. Mujer sentada.



Imagen 5. Bote pintado por Zalce.

Los grabados y las placas que se encuentran en este fondo son fuentes indispensables para el estudio del contexto histórico que le tocó vivir a Zalce, especialmente marcan su preocupación por actos cotidianos de las personas del “pueblo” y por hechos históricos del país. Las mujeres también son un tema que frecuentemente aborda Zalce en las diferentes disciplinas artísticas (Imagen 6) o los actos de represión de las autoridades sobre la población campesina (Imagen 7). Un punto en común en sus obras es,

justamente, la cotidianidad de las escenas que representa ya sea en sus pinturas o grabados.



Imagen 6. Boceto del retrato Geraldina.



Imagen 7. Placa de grabado represión al pueblo.

En la subsección “fotografías y negativos” encontramos registros de obra de algunos murales u otras obras importantes. Un número significativo de fotografías plasman al proceso creativo seguido por Zalce durante la elaboración de las *Estelas de la Constitución*, obra icónica del artista michoacano, esta misma información, a su vez, permite identificar los cambios urbanos alrededor del lugar donde se ubicaron estas estelas. Asimismo, accedemos a testimonios gráficos sobre exposiciones de sus obras y, de alguna manera, conocemos la repercusión de su trabajo a nivel nacional e internacional. La información proporcionada por estos documentos se puede complementar con los catálogos que también tenemos bajo nuestro resguardo.

En la sección “hemerografía” se integran periódicos y revistas de carácter nacional e internacional. En este espacio nos limitamos a mostrar algunos de los muchos documentos valiosos para la investigación en diversos campos del conocimiento como la historia, la historia del arte, incluso desde el punto de vista de la restauración y conservación de materiales o de difusión del patrimonio cultural. Por ejemplo, aquí se encuentra el documento más antiguo del fondo, a saber, un suplemento de *El Hijo del Ahuizote* datado en 1898 (Imagen 8), además, de suplementos culturales como “México en la Cultura” del diario *Novedades* (Imagen 9) o el “Magazine Dominical” de *Excélsior*, entre otros, o sobre las ideas políticas de su momento, tal es el caso de *Frente a Frente*, publicación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, organización de la que fue militante Alfredo Zalce. En el fondo se encuentran todos los números de la revista publicados entre 1934 y 1938. Cuenta con una gran cantidad de recortes hemerográficos acerca de Zalce, donde se tratan temas relacionados con su vida y obra, entrevistas, etcétera; estos textos refieren su opinión en torno a las artes y a sus ideas políticas (Imágenes 10 y 11). Se resguardan también recortes hemerográficos de temáticas diversas, una buena parte retrata las influencias de Zal-

ce, particularmente se permea su interés por textos referentes a las obras de Pablo Picasso (Imagen 12), así como un ejemplar de cada uno de los tres números publicados del boletín *30-30 Órgano de Pintores de México*, revista donde se hacían críticas al academicismo en las artes y se escribía sobre las vanguardias europeas (Imagen 13).

Núm. 640. **EL HIJO** 12 cs. ejemp.
 TOMO XIII.—AÑO XIII. EN AÑO.
 DOMINGO 31 DE JULIO 1898 DEL AHUIZOTE
 Capital..... \$ 6 00
 Gastos..... " 2 00
 Extraños..... " 12 00
 Pago adelantado.

Semanario Político y de Caricaturas.

Este número lleva un SUPLEMENTO DE INFORMACIÓN agregado á los forros.

DIRECCIONES:
 Apartado postal 421.—Despacho: Cocheras núm. 3.
 De preferencia escríbase en las cartas Apartado 421.

CONDICIONES DE ESTA PUBLICACION

EL HIJO DEL AHUIZOTE se publica los domingos, formando al año un tomo de 23 números, y de los Estados, artículos de autores distinguidos que forman una sección literaria; y un tomo de color conteniendo anuncios comerciales.

Cada cuatro meses se regala un hermoso cuadro del **Album Artístico**: formado de retratos de personajes notables, monumentos y vistas, ejemplados con todo sumero artístico. El tamaño de cada cuadro es de 65 por 45 centímetros, propio para un elegante salón ó despacho. Además se regala cada año una hermosa **Calaca Danza**, que se da al suscriptor en el mes de la fecha del año en que pidiere la suscripción.

Precios de suscripción:

En la Capital, un mes.	30 cs.
En los Estados	75 "
En el Extranjero	1 peso.

NÚMEROS SUELTOS.

En la Capital	10 cs.
En los Estados	15 "
En el Extranjero	25 "

A estos precios se agregarán 10 centavos por cada obsequio, repartido y que pagarán todos los suscriptores tanto de la capital, como de los Estados y del extranjero.

Los suscriptores de los Estados pagarán al precio de la capital, siempre que remitan adelantado, el valor de seis meses de suscripción en billetes de banco, libranzas ó comisionista. A los agentes, que pagan 75 centavos, se les abona el 25 por 100 y se da una suscripción gratis cuando sus pedidos son de diez suscripciones ó de más, pero no una gratis por cada diez.

MEXICO.
Dirección y Administración:
COCHERAS 3
 Dirección por Correo: Apartado número 421.



Imagen 8. *El Hijo del Ahuizote.*

Numero 592 17 de Julio de 1960

MEXICO artes, espectaculo, ciencias

Director FERNANDO RENTIZ Director adjunto VICENTE ROJO

EL PROXIMO NUMERO: LA REVOLUCION MEXICANA Y LATINOAMERICA por VICENTE SAENZ Suplemento de NOVEDADES Presidente y Gerente General: DOMINGO OTARRILL, Sr. Director General: LIC. RAMON BETAJA

JORGE ZALAMEA:

Fue León de Greiff el más grande y enterro de los poetas colombianos

En un beliziano volumen... El poeta colombiano... León de Greiff... Fue León de Greiff el más grande y enterro de los poetas colombianos...

PRESENTAMOS EN ESTE NUMERO:

ESPAÑA: Una prueba de fuego para la conciencia universal. 1936-1960



UN POEMA A FRIDA KAHLO EL DIARIO DE PAUL KLEE

LITERATURA: Cuentos de Carballido y Sol Arguedas. Notas sobre dos excelentes libros de historia mexicana



BARBARIE: Carlos Pellicer denuncia la destrucción de un cementerio maya



PINTURA: Gironella en la lucha de independientes contra dogmáticos. Cuevas responde al Dr. Alvar Carrillo Gil

ALEJO CARPENTIER:

Don Quijote sale otra vez al camino para satisfacer deudas no saldadas

Hay una gran... Alejo Carpentier... Don Quijote sale otra vez al camino para satisfacer deudas no saldadas...

JORGE ARD:

Las futuras generaciones no perdonarán a los escritores que reniegan de América Latina

Las futuras generaciones... Jorge Ard... Las futuras generaciones no perdonarán a los escritores que reniegan de América Latina...

apasionados por Gasset... El próximo número... Presentamos en este número...

El poeta colombiano... León de Greiff... Fue León de Greiff el más grande y enterro de los poetas colombianos...

Hay una gran... Alejo Carpentier... Don Quijote sale otra vez al camino para satisfacer deudas no saldadas...

Las futuras generaciones... Jorge Ard... Las futuras generaciones no perdonarán a los escritores que reniegan de América Latina...

escritores latinoamericanos CINE: René Clair en la Academia TEATRO: Victoria del IMSS sobre el INBA

"MUJER EN LA HAMACA". DISEÑO DE ALFREDO ZALCE. QUE HA MERECIDO DESFAVORABLES COMENTARIOS DE NUESTRO CRITICO DE ARTE.

CRÓNICA DE ARTE

EXPOSICIÓN DE DIBUJOS, GRABADOS Y LITOGRAFÍAS DE ALFREDO ZALCE

por JULIANO

HACE unos días se inauguró en uno de los locos del Palacio de Bellas Artes una exposición de litografías, grabados y dibujos, realizados por el artista Alfredo Zalce. La exposición está organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, que en estas manzanas ha sustituido a la Dirección General de estos últimos comités.

Se ha emitido el imprimé un Catálogo de la exposición, omi-

sión lamentable, que impide estudiar, trabajo por trabajo, de los muchos que poseo de 1916, que claro no podremos encontrar como desdichados, pues siempre sentimos satisfacción en poner de relieve los valores en arte de este noble país.

En el documento en el que se anuncia su patrocinio, se leen unos párrafos a guisa de presentación, líneas que emanaron del Instituto Nacional de Bellas Artes, a través de su director

porcentaje de Artes Plásticas y de su Museo Nacional. Lamentamos que con la exposición de Zalce, este período de exhibiciones en las locales del Palacio. No sabemos si no parecen salir vívidamente los que nos habla de dibujante, grabador, en términos, amistad ha podido

país del estudio que en conjunto hemos realizado venimos a Bellas Artes de México, D.F.

Moravia, Mich., Jueves 2 de Abril de 1970

Alfredo Zalce y su Nueva Exposición de Grabados

Por Salvador MOLINA M.

ALFREDO ZALCE, no solamente se dedicó a su pintura, sino a su pensamiento activo que logró la fundación de la sección de Artes Plásticas en la Escuela de Bellas Artes (ahora Instituto) dependiente de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Esta nueva aportación pictórica es todo un acontecimiento artístico en Moravia.

Los grabados que ahora nos presenta Zalce en una bien organizada Exposición de las Salas del Instituto Cultural Mexicano-Norteamericano de Mi-

muerta", en la botánica y en la zoología llevadas a la imaginación, tanto reproductora como evolutiva. Participación subjetiva del artista con el manejo de

Muerta", a base de amarillo, negro, azul y blanco, escasamente el magenta y el verde con frías mexicanas; "Mejor sentada": "Acapulco" con siluetas y variantes de sepia y con unos toques en rojo; otros como "Rasputin"; "Muchacha".

Todo amante al arte, especialmente al plástico tendrá goce artístico y un placer inimitable observando esta nueva y delicada exposición del maestro michoacano Zalce.

Su vida consagrada al arte se encuentra vinculada a la historia de la pintura de nuestro tiempo, sobre todo a la pintura mural mexicana y al Taller de

Imagen 10. Recortes hemerográficos sobre la obra de Zalce.

Hay en Monterrey Pintores que Pueden Hacer un Buen Papel en Cualquier Lugar

Entrevista al Pintor Alfredo Zalce

Por CESAR ISASSI.

El maestro Alfredo Zalce actual mente reside en Morelia, Michoacán, encargado de la docencia en el Taller de Artesanía No. 2 del Instituto Nacional de Bellas Artes, fungiendo como director del mismo.

Entre sus obras más destacadas podemos citar los frescos pintados en la capital para la Escuela Industrial de Mujeres, y en los Talleres Gráficos de la Nación, junto con Fernando Gamboa y Pablo O'Higgins.

En 1937, modeló cinco estelas de considerable tamaño para el Centro Médico del D. F. Realizó también unos frescos en la biblioteca y el palacio de gobierno de Morelia, Michoacán, por encargo del gobierno del Estado. Actualmente es la capital, en el Palacio Nacional de Bellas Artes, se presenta una exposición retrospectiva de treinta años de su pintura.

Ha estado en esta ciudad por espacio de diez días para pintar un mural en el Casino Monterrey, lo cual se aprovechamos para entrevistarlo. En su corta estancia en nuestra ciudad se enteró de que la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León no contaba con un taller de litografía, lo que motivó que organizáramos un costoso equipo de litógrafos —que ya está funcionando—, sin esperar más recompensa el que sea útil a los jóvenes universitarios. Este gesto habla por sí solo de la calidad humana de este gran pintor, quien es considerado, junto con Rufino Tamayo, uno de los máximos exponentes de la pintura mexicana.

¿A qué escuela pictórica pertenece su obra?

—A la escuela de pintura mexicana, eminentemente realista. Una de las aportaciones es su contenido social, de mensaje, como se refleja en los murales y en el grabado a donde se han extendido hoy día nuestros pintores. Ha practicado el mural y el grabado, además de pintar mis cuadros como una expresión puramente personal.

¿En qué lugares ha pintado?

—En diversos lugares. En 1935 inicié seis años de trabajo como pintor en las misiones culturales dependientes de la Secretaría de Educación Pública. Hice muchas decoraciones, cuadros y grabados para escuelas y edificios públicos, comunidades ejidales y balnearios municipales en diversos estados de la República.

¿Han desaparecido las misiones culturales?

—No, pero se han transformado completamente. Hoy cuentan con equipo motorizado, radio, televisión, cine y proyectores. Por los años que le dio su fin consistía en preparar maquetos rurales, y enseñar medios de trabajo en las comunidades.

Yo considero que esa época fue una de las más provechosas para mí, pues me en contacto con el pueblo, y pude ver la función de mi pintura y la reacción de éste.

¿Ha formado grupo con pintores?

—Sí, en 1937 fundé el Taller de Gráfica Popular con los compañeros Espaldado Méndez, Pablo O'Higgins, Isidoro Ocampo, Luis Andrade y Francisco Bonamante, entre los otros que no recuerdo de momento.

¿Qué función desempeñó el

Taller de Gráfica Popular?

—Este taller tenía como función hacer una gráfica con el pueblo; estaba conectado con organizaciones culturales, progresistas, de obreros, editoriales y periódicos.

Uno de los trabajos más interesantes que se realizaron fue para un banco agrícola, quien encargó cerca de un millón de diferentes grabados para distribuirlos en los estados, según las características de la región. Consistía en una campaña dirigida a los campesinos que eran engañados por los intermediarios que pagaban a bajo costo el precio del maíz, y enseñarlos a que se dirigieran directamente al banco que pagaba un precio justo. Se hicieron carteles contra la guerra y el nazismo, y en apoyo de la expropiación petrolera; bueno, fue

director, atraído por su prestigio. Desde entonces guardé una gran amistad con él.

¿Influyó en su obra pictórica?

—Influyó en la formación de mi carrera con sus pláticas y consejos.

¿Y con respecto a Orozco y Siqueiros, también mantuvo Ud. relaciones?

—Llévame una buena amistad, así como con Tamayo y otros compañeros.

¿Considera Ud., maestro, que en México la pintura de las escuelas post-revolucionarias ha progresado, o sufrido un estancamiento?

—Es esta una pregunta difícil colocada dentro de la crítica que nunca

VII Salón de Noviembre de Arte, A. C.?

—Es una verdadera lástima no conocer el nombre de los muchachos expositores para comentar detenidamente sus obras, pues apenas si conozco a unos cuantos. Tengo la impresión de que hay buenos cuadros en las muchas cosas que vi, aunque es natural que en toda exposición colectiva haya cosas malas y de mal gusto; pero lo que cuenta, y es lo importante, es el nivel general que me parece muy bueno.

¿Entre los expositores ve Ud. calidad suficiente como para traspasar la localidad?

—Hay pintores que pueden hacer muy buen papel en cualquier lugar.

¿Puede citar nombres?

—Pues sí; como Gerardo Cantú, que me parece tiene cuadros muy bien logrados, pero sobre todo tiene una buena orientación artística. Otro de ellos es Guillermo Centeno, un muchacho con bastante talento; Ignacio Ortiz tiene mucha sensibilidad en sus dibujos y son muy bonitos.

Perdone que no recuerde otros nombres, pero es que llevo pocos días aquí y me resultan todos desconocidos.

En paisajes vi algunos de buena calidad. En grabado fue donde admiré una de las mejores cosas. Ojalá persistieran los jóvenes en esa actitud hacia el grabado, ya que es muy saludable.

¿Con respecto a la exposición de Gerardo Cantú, qué juicio puede emitir?

—Aunque ya hablamos de él, puedo agregar que esperamos que estando en México de regreso, logre una expresión más madura trabajada con material más firme; los tiene a su alrededor y son sus propios elementos, el más que lo rodea. No es lo mismo trabajar en Europa, que es un mundo distinto. ¿Se imagina qué cosa más difícil!

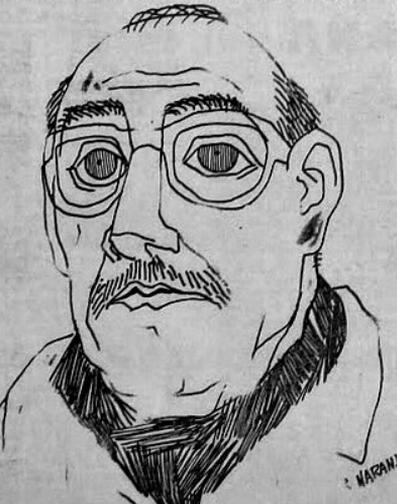
¿Los habitantes de la ciudad, en un aspecto general, qué impresión le han causado?

—Es un choque para mí, pues son muy diferentes a los pobladores de Morelia. Sus habitantes no son una gente melosa, pero se nota una firmeza de carácter. Una solidez.

¿Sería tan amable, maestro, de enviar un mensaje a nuestros jóvenes pintores?

—Me hubiera agradado bastante conocerlos a todos para cambiar impresiones ampliamente; quisiera que Ud., le diga, que se unan en grupo, a que discután sus problemas juntos para evitar fricciones y malas interpretaciones propias del aislamiento. Que traten de conectar su trabajo con el pueblo, que sus exposiciones no queden encerradas en un círculo exclusivo. Que expongan en lugares accesibles a la gran mayoría, no solamente de Monterrey sino de pueblos cercanos y ciudades distantes, para que los conozcan.

Para abrirse camino es necesario, algunas veces, regalar cuadros. Que los donen a las escuelas públicas. Recibirán a cambio la satisfacción de ver sus cuadros admirados por varias generaciones.



una época... en acontecimientos. Trabajé en el taller durante diez años.

¿Ha venido usted a esta ciudad a pintar un mural en el Casino Monterrey?

—Sí, he venido a esta ciudad a trabajar en un mural que he pintado con mucho agrado. Es un paisaje: un jardín, porque el lugar así lo necesitaba.

¿Quiénes han sido sus maestros?

—Germán y Gedovios fue uno de ellos. Era un viejo maestro estimado por muchas generaciones. Fue maestro de Diego, Siqueiros y José Clemente Orozco. Volví tiempo después nuevamente a la Academia de San Carlos cuando Diego Rivera fue di-

me su pasado practicar. La dejo a la responsabilidad de los críticos.

¿Qué puede decirnos del impresionismo?

—En México es poco lo que se practica. Hay, sí, representantes que han hecho pintura abstracta, con una investigación honrosa y seria como Carlos Mérida en la pintura y Germán Cuelo en la escultura. Pero no es una escuela que haya tenido gran público y adeptos. En la capital exponen con regularidad pintores de esa corriente en diversas galerías. Principalmente extranjeros.

Ahora que está corriendo —la abstracta— está en decadencia; imagínese en qué lugar van a quedar los críticos que tanto la alabaron.

¿Qué impresión le causó el

Dos Inocentes Denuncian una Nueva Doctrina

EL INMUTIVISMO

Por ABÍO INOCENTE PADILLA. Pablo Flores Inocente y Romeo Inocente, miembros del Comité Nacional Anti-Inmutivista, han denunciado pública

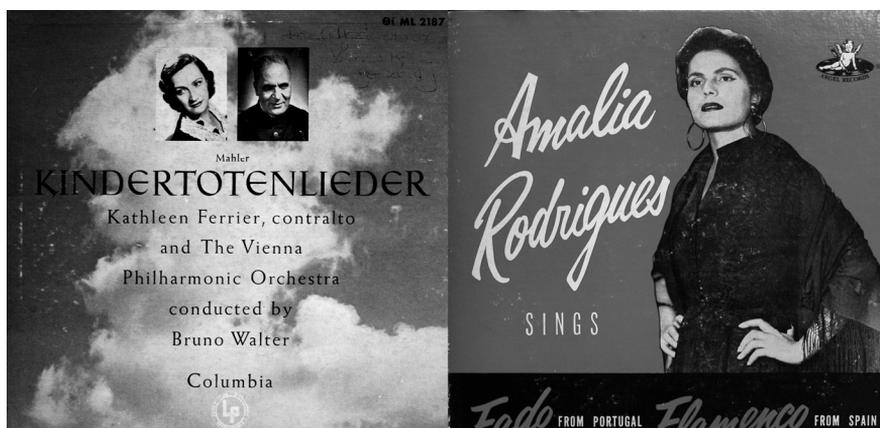
del capitalismo porque no posula la producción para el mercado ni la libertad de la empresa. Aunque coincide en lo esencial con el comunismo, se distingue de éste por-

aquei que no haga pública profesión de fe Anti-Inmutivista no es más que un peligroso y desvergonzado inmutivista. No cabe sino una alternativa: o se es anti-inmuti-

da para la campaña. No es posible, pensar los autómatas, sostener una campaña nacional de tal magnitud sin que ello represente la erogación de millones y millones de

Imagen 11. Entrevista realizada a Zalce en el periódico *El Porvenir* de Moterrey.

La sección “discografía” se clasificó para los acetatos en dos series: “música de concierto” y “música popular”, ambas se subdividieron en mexicana e internacional. Por la cantidad de discos de vinilo encontrados en el acervo, poco más de 300 hasta el momento, podemos inferir tanto la importancia que tuvo la música en la vida de Zalce como sus tan variados gustos. Existen ejemplares de diversos géneros musicales desde los más cultos hasta los más populares (Imágenes 14 y 15).



Imágenes 14 y 15. Vinilos de música de concierto y música popular.

Respecto a la sección “bibliografía” se dividió en dos series “libros de arte” y “colección general”, donde se agrupan los libros con temáticas diversas, que en su momento integraron la biblioteca de Zalce.

Conclusiones

El trabajo de organización de un archivo personal implica una tarea intelectual importante para determinar cuál es la forma más adecuada de hacerlo; la dificultad aumenta cuando se trata de un artista plástico, porque, además de considerar los elementos netamente ar-

chivísticos, fue necesario investigar sobre las disciplinas artísticas en las que se desarrolló el productor de las obras, para identificar y valorar los documentos del acervo. De esta manera, se pudo integrar un cuadro de clasificación *ad hoc* que representa de manera general la información proporcionada por los documentos, y posibilitando que los usuarios puedan conocer el contenido del fondo de manera sencilla y expedita. El Fondo Alfredo Zalce ofrece amplias posibilidades de investigación, que no se limitan a la mera cuestión archivística, sino que, por el contrario, sus alcances se han ampliado para beneficio de los investigadores y usuarios. Los avances en la organización del FAZ y en el proceso de inventario han sido significativos, no obstante, aún falta mucho por hacer en los próximos meses para culminar esta tarea. Es necesario considerar la elaboración de un catálogo documental y la creación de un repositorio digital para acercar este acervo a un público más amplio. Asimismo, se abre la posibilidad de generar nuevos proyectos de investigación sobre este entrañable personaje.

Fuentes consultadas

Archivo

ENES-Morelia (Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la Universidad Nacional Autónoma de México). FAZ (Fondo Alfredo Zalce).

Bibliografía

Alvarado, Patricia Milena y Peñaloza, Yenny Milena. (2010). “Organización del Fondo Personal de Alfonso Borrero Cabal, S. J., en el Archivo Histórico Javeriano Juan Manuel Pacheco S. J.”, Pontificia Universidad Javeriana, tesis de licenciatura.

- Arévalo Jordán, Víctor Hugo. (2003). *Diccionario de términos archivísticos*, Buenos Aires: Ediciones del Sur.
- Beltrán-Cabrera, Luz del Carmen. (2013). “El archivo personal del Dr. Luis Mario Schneider del Departamento de Filología de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México”. *Contribuciones desde Coatepec* 24, enero-junio: 105-117.
- Bossí, Florencia. (2008). “Archivos personales: su tipo particular de organización y tratamiento documental” en *Memorias académicas, Tercer Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar de Plata. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3577/ev.3577.pdf
- Congreso de la Unión. (2018). *Ley General de Archivos*. Recuperado de: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGA_150618.pdf
- Guasch, Anna Maria. (2005). “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar”. *Matèria, Revista Internacional d’art* (5). Recuperado de: www.raco.cat/index.php/Materia/article/view-File/83233/112454
- Diez-Canedo Flores, Joaquín y Giner de los Ríos, Bernardo. (eds.) (1982). *Alfredo Zalce*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.
- Irurutia, Inés y Zaratiegui, Jesús M. (2014). “Aproximación a las fuentes archivísticas para el estudio de la Historia de la Iglesia española en el Archivo General de la Universidad de Navarra”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 23, 311-322.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco). (1978). “Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura: Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles”, París. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13137&URL_DO=-DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

- Poder Legislativo de los Estados Unidos Mexicanos. (1972). Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, *Diario Oficial de la Federación* (6 de mayo). México. Recuperado de http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_280115.pdf
- Portela Filgueiras, Isabel. (2017). “El paradigma de los archivos personales: estudio histórico-archivístico del fondo de Toribio Campillo (1823-1900)”, Universidad Complutense de Madrid, tesis de doctorado.
- Ramírez Deleón, José Antonio. (2011a). *Descripción Archivística: diseño de instrumentos de descripción*. México: Instituto Federal de Acceso a la Información.
- Ramírez Deleón, José Antonio. (2011b). *Metodología para el diseño y formulación de sistemas de clasificación y ordenación archivística*. México: Instituto Federal de Acceso a la Información.
- Reitz, Joan M. (2019). *Online Dictionary for Library and Information Science*. Recuperado de: https://www.abc-clio.com/ODLIS/odlis_a.aspx
- Tello Soto, Andrés Maximiliano. (2015). “La máquina social del archivo. Perspectivas desde la filosofía contemporánea”, Universidad de Valladolid, tesis de doctorado.



Boceto, Alfredo Zalce, 1977.

CAPÍTULO IV

Posibilidades para el aprendizaje situado de la archivística: la experiencia en el Fondo Alfredo Zalce

Luis Miguel García Velázquez

ENES Morelia, UNAM

Yaminel Bernal Astorga

ENES Morelia, UNAM

Me pidió que buscará la primera hoja.

Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro.

–Ahora busque el final.

También fracasé; apenas logré balbucear con una voz que no era la mía:

–Esto no puede ser.

Jorge Luis Borges, “El libro de arena”.

La Licenciatura de Administración de Archivos y Gestión Documental

Aprobada por el H. Consejo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 2014, la Licenciatura en Administración de Archivos y Gestión Documental (AAyGD), como varias de las carreras en la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), Unidad Morelia, fue concebida desde una perspectiva multidisciplinar acorde al ámbito profesional en que se inserta. Particularmente, la praxis de la archivística se ha reconfigurado durante los últimos 30 años a niveles teórico y metodológico, respondiendo a la creación de marcos legales y normativos, así como a la emergencia de nuevas dinámicas tecnológicas.

Si bien parte de la formación de estos nuevos profesionistas se desprende de los preceptos archivísticos, para atender el contexto actual es necesario pensar e interactuar con otros campos de conocimiento: tecnologías de la información, administración pública, historia y derecho, por mencionar algunos. Lo anterior propicia que los profesores provengan de diversas disciplinas, logrando que el aprendizaje de los estudiantes se enriquezca a partir de la multiplicidad de enfoques.

Han pasado poco más de cinco años desde que fuera creada la licenciatura de AAyGD y ya cuenta con la primera generación de egresados. Hoy los alumnos inscritos provienen de los estados de Puebla, Michoacán, Estado de México y Ciudad de México. El programa de educación superior en el que están matriculados los prepara para desarrollarse en el ámbito de los archivos públicos y privados, con posibilidad de desempeñarse como consultores y asesores en la gestión documental, atender labores de investigación, docencia, preservación y divulgación del patrimonio.

La carga curricular está integrada por 72 asignaturas que se cursan durante cuatro años. Entre las materias se encuentran “Taller de

integración básico” (primer a cuarto semestres), “Taller de integración intermedio” (quinto y sexto semestres) y “Taller de integración avanzado” (séptimo y octavo semestres); la característica que las ocho asignaturas comparten en su programa es que el alumno desarrolla un proyecto de trabajo propuesto por el profesor con el objetivo de “integrar los conocimientos adquiridos a lo largo del semestre con el propósito de generar productos para la solución de problemas en escenarios reales” (UNAM, 2014, 20). En los primeros dos años que se impartió la carrera no fue del todo sencillo implementar la experiencia de aprendizaje propuesta en el plan; no obstante, la vinculación del programa académico con el Fondo Alfredo Zalce (FAZ) abrió una amplia posibilidad de trabajo para esta secuencia de asignaturas.

El modelo educativo de la ENES Morelia tiene como uno de sus postulados la utilización de estrategias de aprendizaje situado, privilegiando las actividades educativas en contextos auténticos, en el entendido de que estas promueven una fuerte articulación entre práctica y teoría aportando un mayor significado al aprendizaje y estrechando su relación con la sociedad en que se inserta (Hirose *et al.*, 2015).

En el presente capítulo nos proponemos una reflexión sobre las herramientas que profesores y alumnos ponen en juego al participar en una experiencia de aprendizaje en el FAZ para propiciar una vivencia cercana a las ocupaciones reales. En el proceso se exploran distintas preguntas sobre la forma en que estudiantes y profesores participan e interactúan en un contexto concreto, la manera en que dicha experiencia se vincula con el campo profesional archivístico y el grado en que los participantes se apropian e identifican con el acervo documental en que se sitúa su aprendizaje.

Con este objetivo en mente, se realizaron entrevistas semiestructuradas a profesores que han impartido materias vinculadas a trabajos en el Fondo Alfredo Zalce, principalmente, las relacionadas con los talleres de integración. También se contemplaron docentes

que han guiado intervenciones en el Fondo desde otras asignaturas¹ (Cuadro I). Cabe mencionar que a través de estos procesos el alumno ha tenido la posibilidad de trabajar con varios soportes: periódicos, documentos, fotografías, negativos, bocetos, discos, objetos personales, entre otros.

Cuadro I. Materias que han estado vinculadas

Materia	Semestre	Horas por semana
Taller de integración básico	Primero, segundo, tercero y cuarto	4
Preservación de archivos	Tercero	6
Conservación de fondos y colecciones	Tercero	3
Curaduría	Tercero	3
Taller avanzado	Quinto y sexto	4
Documentos iconográficos	Séptimo	6
Restauración de documentos iconográficos	Séptimo	6
Taller de profundización	Séptimo y octavo	4

Fuente: elaboración de los autores.

Desde luego, también se integran algunas de las experiencias de los propios estudiantes a partir de sesiones con grupos de discusión, realizadas para identificar su punto de vista sobre la forma en que se enseña y aprende en el FAZ (Imagen 1). Quienes participaron fueron alumnos egresados de la carrera, así como de séptimo y quinto semestre. Además, se consideraron las observaciones vertidas por

¹ Durante los meses de septiembre y octubre del año 2019 se dialogó con los profesores Magali Zavala García, Alan Ávila Ávila, Rita María Hernández Hernández, Nora Pérez y Yareli Jáidar.

estudiantes que han llevado a cabo estancias de investigación en el Fondo por parte de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de San Luís Potosí, durante el período 2017-2019.



Imagen 1. Alumnas Erandi Espíndola, Karla Daniela Martínez, Isabel Cervantes, Yasmina González y Alejandra Flores, materia “Preservación” y “Conservación de Fondos y Colecciones” en la Sala *Miantskuarhu* durante actividad de clases con relación a los elementos de plan de manejo.

El archivo personal del artista Alfredo Zalce fue resguardado en la ENES Morelia en el año 2014 por acuerdo entre la Fundación Zalce y las autoridades de la Escuela. Sabedoras de la relevancia de los materiales en cuestión, ambas instituciones establecieron un compromiso para organizarlos, preservarlos y abrirlos a la consulta. Más tarde se decidió que fuera la Licenciatura en Administración de Archivos y Gestión Documental la que coordinara los trabajos de inventario y catalogación.

En este sentido, una de las primeras acciones fue trasladar el acervo a la Sala *Miantskuarhu* (Lugar de memoria) para su resguardo y comenzar, por fin, los trabajos de identificación en el Laboratorio de Archivística, espacio contiguo a la sala. Cabe mencionar que hasta ese momento los estudiantes no tenían gran interacción con el FAZ. A decir verdad, tareas como reconocer las colecciones y perfilar algunas de las temáticas de los más de tres mil libros habían sido parcialmente iniciadas, así como una somera revisión a los distintos documentos, que apenas permitió identificar parte de los soportes que conformaban el acervo.

Así pues, se había presentado una oportunidad única para plantear intervenciones de aprendizaje experiencial en un contexto real, que hasta ese momento no se tenía en la licenciatura. Fue hasta mediados del 2017 que el Comité Académico decidió que de manera primordial las materias de “Taller de integración” se abocaran a los trabajos de inventario, organización y catalogación del acervo. Desde ese momento, la perspectiva de profesores y alumnos cambiaría; sería una experiencia parecida a la lectura del “Libro de Arena” descrito por Jorge Luis Borges: un constante descubrimiento (1997).

Aprendizaje situado en el FAZ

Las estrategias que promueven el aprendizaje situado son aquellas que vinculan significativamente la teoría y la práctica en contextos auténticos, donde los estudiantes participan vivencialmente. Desde la visión situada del aprendizaje, las experiencias didácticas propuestas deben ser cercanas a las actividades que enfrentan los expertos (Hendricks, 2001). En este modelo se sitúa al estudiante al centro de la vivencia, partiendo de la premisa de que el aprender es una experiencia social y contextual, donde el resultado emerge de la relación dinámica entre quien aprende y su entorno de acción.

De acuerdo con Sagástegui (2004), es importante que las experiencias donde los estudiantes operan sean auténticas y complejas, con la posibilidad de reconocer un marco de sentido cultural concreto. Además, demanda que el contexto propuesto suponga la interacción simultánea de cada estudiante con otros agentes humanos, con las particularidades materiales de su entorno y con los objetos de estudio inmatriciales supuestos por el ejercicio de aprendizaje.

En una visión más tradicional de la enseñanza, los docentes buscan momentos dentro de su asignatura para incluir actividades que les permitan establecer puentes entre los planteamientos teóricos revisados en el aula y la práctica. Para este propósito se diseñan tareas que simplifican la realidad con la intención de acercarla a los modelos teóricos tal y como se han analizado en clase, presentándolas a los estudiantes para que, en algunos casos, puedan acercarse a ellas de forma experiencial replicando los procedimientos metodológicos que el profesor ha sugerido previamente.

En el aprendizaje situado se promueve que la teoría y la práctica se signifiquen paralelamente dentro de un contexto auténtico, proponiendo la participación inmersiva como herramienta analítica para hacerlo. En este sentido, no se favorecen los diseños que sugieren momentos separados de aprendizaje para la información, los procesos y la aplicación, sino que se aprovecha la riqueza del contexto para formular situaciones donde el alumno pueda interactuar como un experto de la disciplina. Estas experiencias demandan del participante una interacción constante con sus conocimientos previos, con otras posibles fuentes, con los objetos y personas en su entorno de aprendizaje, utilizando siempre su capacidad de reflexión crítica para construir conocimiento sólido que responda al compromiso con el contexto y la situación propuesta.

En la enseñanza situada se busca que las tareas propuestas aparezcan en contextos reales y sociales que, en el caso de la ENES Morelia, deben también estar cercanos al entorno local de la institución. En lo

que respecta a los materiales disponibles en el FAZ, destaca el hecho de que los objetos y los documentos pertenezcan al acervo personal de un artista tan relevante para el contexto histórico y cultural de la región donde se ofrece el programa, lo que hace que el trabajo en el FAZ sea, además, de auténtico.

Situar al estudiante en una ubicación distinta a la del aula propone una experiencia inmersiva que induce un cambio en su atención, habilitando en él una percepción distinta a la cotidiana que le permite reconfigurar significados sobre lo ya conocido (Seamon, 2015) y estar al tanto incluso de factores que resultan invisibles para el profesor. El trabajo permanente de los estudiantes de AAyGD en el Laboratorio de Archivística y la Sala *Miantskuarhu* ofrece estas posibilidades al situar la experiencia didáctica en la realidad de un acervo, con la particularidad de la dinámica de las distintas asignaturas que se imparten en estos espacios.

En 2019 Schilhab y Esbensen publicaron una minuciosa revisión de literatura sobre cognición situada, donde plantean que darle sentido a un sitio no solamente se refiere a comprender el espacio a través de sus características materiales, sino también a tomar conciencia de las señales sociales relacionadas con él. En el caso que nos ocupa, estudiantes y profesores problematizan y solucionan juntos los acontecimientos que aparecen durante los procesos de inventario, organización y preservación de los materiales de la colección; resulta de vital importancia resaltar que esta interacción favorece el establecimiento de códigos compartidos que se constituyen en parte del espacio del FAZ.

Gibson (1986) insiste que la percepción –como proceso cognitivo– tiene una función preponderante en el aprendizaje, opacada con frecuencia por el rol que se le atribuye a la memoria. Al respecto, sugiere que nuestro sistema perceptual está diseñado para detectar invarianzas y que, al insertar a los estudiantes en situaciones diversas, se promueve en ellos la abstracción de conceptos y prácticas. Luego,

resulta de gran relevancia al diseñar las experiencias didácticas situadas el incorporar una gran variedad de estímulos y proponer metas de índole diversa, posibilidades que presenta el FAZ a partir de la diversidad de objetos, documentos y materiales que contiene, así como el distinto grado de organización que hay para cada una de las colecciones que lo integran.

En el caso particular de los diferentes niveles del Taller de integración, los estudiantes llegan a cada sesión con concepciones sobre la archivística y destrezas adquiridas en otras asignaturas cursadas en semestres previos o en el mismo; sin embargo, la colaboración en situaciones concretas es lo que les permite hacer un verdadero ejercicio integrador que requiere la realización de cambios conceptuales y conductuales a partir de cada experiencia concreta, a fin de enfrentar los distintos retos y labores que se proponen para cada día. Para entender la naturaleza de estas experiencias didácticas resulta crucial distinguir el lugar donde se ubica el estudiante en esta comunidad de práctica, como habremos de discutir en la siguiente sección.

La comunidad de práctica de la Licenciatura de AAYGD en el FAZ

Si bien una observación pasiva en un contexto no cotidiano supone ya un cambio que estimula la cognición situada, una participación comprometida demanda que el estudiante se involucre en la situación desde la perspectiva de un experto, interactuando directamente con la materialidad de sus objetos de estudio y vinculándolo con conceptos, técnicas y opiniones disponibles durante la experiencia, pero también con aquellos con quienes comparte el momento (Imagen 2). Lave y Wagner (1991) refieren que el aprendizaje situado dentro de una comunidad de práctica no implica una integración cultural, sino que requiere que los participantes compartan la comprensión de lo

que se hace y lo que ello significa en sus vidas y para los distintos grupos que la conforman.



Imagen 2. Dante Issac Vega Salinas, alumno de AAyGD observando con lámpara el detalle de una obra de Zalce.

Seely Brown y Duguid (1996) insisten en que la perspectiva del que aprende siempre es distinta de la del que enseña, de una forma más compleja que la diferencia entre la cantidad o profundidad de conocimientos que cada uno posee. Sobre esto, Lave y Wagner (1991) presentan la noción de *participación periférica legítima*, que trata del proceso por el que los nuevos participantes se integran a una comunidad de práctica, reconociendo que la relación entre expertos y aprendices es muy importante, así como la adquisición de destrezas por parte de estos últimos que le permitirán intervenir plenamente en los ejercicios socioculturales de una comunidad de aprendizaje.

Un ejemplo de lo anteriormente descrito lo encontramos en el desarrollo de las asignaturas de tercer semestre “Preservación de Archivos”, así como “Conservación de Fondos y Colecciones”, don-

de los estudiantes se sitúan frente al objeto ante la pregunta: ¿qué deterioros ha sufrido o puede sufrir este objeto, ante distintas condiciones ambientales? En la experiencia en el Laboratorio, los alumnos pueden partir de la inspección visual y la manipulación de un objeto o documento, enriquecidas con el uso de microscopios y luz ultravioleta para identificar sus características físicas y químicas, que les permitan pronosticar un posible estado futuro de conservación o deterioro a partir de su estado actual y de acuerdo con distintos escenarios hipotéticos de condiciones ambientales.

Durante la situación referida anteriormente, las profesoras acompañan a los estudiantes para orientarlos con técnicas de inspección y mecanismos de deterioro y estabilización, pero no proponiendo y ejemplificando cursos de acción a seguir frente a cada objeto, sino guiando las iniciativas de los estudiantes para el descubrimiento o el planteamiento de estrategias, orientando a los estudiantes hacia distintas fuentes que le permitan al alumno descubrir aprendizajes a partir de la realidad de los materiales físicos con los que está interactuando.

El estudiante participa en la comunidad de una forma que se nombra legítima porque se le permite pensar como un experto, sin perder de vista el hecho de que no domina los contenidos. La orientación del profesor está presente en todo momento, al cuidado de las iniciativas de los alumnos, pero les cede su lugar protagónico. El acuerdo implícito es que el docente no es el ejemplo y el estudiante no es un espectador. Esta directriz reconoce uno de los elementos más relevantes de la aproximación situada al conocimiento que apunta Díaz Barriga: “la importancia de los procesos de andamiaje del enseñante y los pares, la negociación mutua de significados y la construcción conjunta de saberes” (2003, 3).

En el marco de pensamiento situado se valora, más que el entendimiento de la actividad planteada originalmente, el robustecimiento de aquellos procesos de pensamiento que produjeron cambios en el

entendimiento. En los distintos ejemplos revisados encontramos un factor común: los profesores insisten en el planteamiento de preguntas como una herramienta analítica para explorar, descubrir y robustecer estrategias en la incertidumbre. Así, el uso de interrogantes se vuelve una herramienta de gran utilidad para la conversación al interior de la comunidad de práctica.

Sabedores de que en el quehacer profesional las problemáticas cambian de un contexto a otro, los profesores insisten –en lugar de corregir o validar comportamientos de los estudiantes– en proponer y pensar junto con ellos preguntas que les permitan reconocer las particularidades de los procesos de identificación, organización, preservación y conservación dada una situación concreta. En el desarrollo de la próxima sección abordaremos con más detalle la forma en que los retos y problemas de la archivística se enfrentan desde la enseñanza situada en el FAZ.

Los talleres de integración de la Licenciatura en AAYGD

Como se ha mencionado anteriormente, las asignaturas del Taller de integración tienen entre sus objetivos la resolución de problemas en escenarios reales. Jonassen (2011) indica que las habilidades involucradas en la resolución de un caso dependen de las características de la situación donde dicho problema se presenta, como pueden ser el grado de estructuración del planteamiento presentado, su complejidad, su dinamismo, el nivel de dependencia de un dominio específico y la forma en que el problema se ha situado –permitiendo o no reconocer la sobreposición de los contextos que lo restringen–.

Dependiendo de la forma en que estas características se proponen al estudiante, las problemáticas que se abordan en las experiencias pedagógicas serán más o menos cercanas a los retos de la vida profesional. En los distintos ejemplos revisados en las asignaturas del

Taller de integración, el profesor se incorpora a la comunidad de aprendizaje y ofrece a los estudiantes la oportunidad de reenfocar o reestructurar los problemas que se presentan derivados de la práctica de la archivística en una colección real, la cual es parte del objetivo de aprendizaje declarado para estas asignaturas.

En el proceso de identificación y organización, los estudiantes se han enfrentado a experiencias dinámicas, complejas y no completamente organizadas, pues los documentos y objetos en la colección son de múltiples soportes, aunado a que los niveles de conservación varían y no cuentan con un orden de origen.² Además, la situación está vinculada a un dominio específico, demarcadas por la perspectiva histórica y artística de la vida y trabajo del maestro Zalce. Finalmente, es importante señalar que los problemas aparecen situados en un contexto específico, pues los objetos son reales, integran la colección personal y tienen la necesidad de ser organizados como parte de un proceso institucional más allá de un ejercicio académico.

La inmersión del estudiante en la situación también propicia la significación de los andamiajes necesarios para enfrentar cada reto, justo a tiempo para atender la materialidad frente a nosotros. Seely Brown y Duguid (1996) plantean una imagen al respecto que resulta muy ilustrativa: para aprender el funcionamiento de un aparato se necesita el manual, pero para significar el conocimiento del manual, requerimos dicho aparato.

² María del Carmen Mastropiero define “colección de archivo”, “colección de documentos de archivo” y “colección documental”. Los tres conceptos se caracterizan por la diversidad de sujetos productores; sin embargo, es en el de “colección documental” donde destaca que “se trata de un conjunto de documentos reunidos según un criterio subjetivo [...] y que, por lo tanto, no conserva una estructura orgánica ni responde al principio de procedencia” (Mastropiero, 2008, 58). Claramente los archivos personales se entretienen con las colecciones, integradas por soportes muy heterogéneos que deben describirse, inventariarse y catalogarse según normas particulares. Dado que en México no se han trabajado mucho los archivos personales, la conversación para la integración entre archivos y colecciones continúa abierta. Sobre esta discusión también pueden revisarse los capítulos II y III de este libro.

Veamos un ejemplo de lo anteriormente señalado. Durante el proceso de identificación y clasificación, al entrar en contacto con los materiales resulta natural incorporar las preguntas sobre deterioro, limpieza y estabilización sin pensar en dichos procesos como aislados. Aunque la materia sea el primer Taller de integración básico, los profesores se toman el tiempo para anticipar con los estudiantes estrategias que habrán de ser revisadas a detalle en semestres posteriores. Es en este sentido que la construcción de conocimiento sucede a partir de las necesidades específicas del momento, permitiendo significarla en un contexto auténtico y concreto.

Otro ejemplo se presenta durante la descripción de objetos que se van a añadir al inventario. A lo largo de los distintos cursos se propone el trabajo con soportes diferentes y se induce a los estudiantes para establecer procedimientos que les permitan completar la información frente a ellos, como pueden ser el reconocimiento de elementos en distintas fotografías que les permitan realizar una descripción documental (tipo de papel, revelado, etc.), la consulta en línea de información discográfica que ayude a completar la ficha de un álbum o la identificación en libros y recursos digitales de una obra específica que aparece en la documentación revisada. Vale la pena insistir en que los procesos de identificación y descripción serían significados de una forma muy distinta si las profesoras se limitaran a realizar una descripción o mostrar imágenes para ilustrar estos ejemplos, en lugar de permitir que los estudiantes participen en los procesos interactuando directamente con estos objetos.

En el caso de los talleres intermedios y avanzados, se observa que las comunidades de práctica han generado mecanismos para localizar obras rápidamente y vincularlas con, por ejemplo, los bocetos de trabajo o las fotografías donde aparecen. De acuerdo con lo que manifiestan los estudiantes, ahora saben dónde buscar rápidamente y saben quién de ellos está especializado en qué temática o soporte. Así, el trabajo en el archivo se desarrolla de una forma colaborativa,

cumpliendo con los propósitos establecidos en los programas de las asignaturas. En este intercambio cada estudiante puede aprender de la forma en que otro ha solucionado el problema o establecido nuevos retos o metas intermedias.

Young (1993) señala que en estos escenarios dinámicos aparecen de manera natural las metas e intereses de los aprendices, dado que la cognición situada incorpora información contenida en el ambiente, que bien puede provenir de las propiedades materiales de un objeto o de las representaciones que comparten las personas dentro de la situación. En las asignaturas de Taller de integración, los profesores proponen cotidianamente en el Laboratorio casos que tienen una cierta intención educativa, pero que habilitan al estudiante para establecer sus propios objetivos de acuerdo a sus propias motivaciones. De esta forma, la experiencia de cada individuo es única, permeada también por su marco de creencias y valores.

Los profesores entrevistados identifican dos ejemplos de ello. El primero tiene que ver con la curiosidad que un estudiante puede desarrollar sobre los cambios en la arquitectura urbana al trabajar en la organización de las fotografías de obra del maestro Zalce. En el segundo caso, al realizar el inventario en torno la hemerografía de la época, la comunidad de práctica propone a la profesora a cargo del Taller reflexionar juntos sobre la manera en que el análisis de estos documentos podría arrojar información con relación a las influencias en el pensamiento y la obra del maestro, cuando este no es un contenido propio de la asignatura.

Resulta muy importante la presencia constante del profesor para que la comunidad no pierda el rumbo durante la experiencia. En aquellos casos donde los estudiantes manifiestan que no ha sido de esta manera, se observa una mayor divergencia en los objetivos conseguidos individualmente y, de acuerdo a lo que ellos mismos manifiestan, la riqueza de conocimientos descubiertos a partir de la vivencia.

Respecto al desarrollo de habilidades profesionales, la vivencia del aprendizaje en contextos auténticos debe insistir en que el proceso de la transferencia no se postergue hasta la práctica laboral. Para ello, los profesores del Taller de integración sugieren situaciones donde los estudiantes interactúan en la misma sesión con distintos soportes de objetos, con variación en los niveles de deterioro, o bien con materiales inventariados y no inventariados; esto con la intención de evitar simplificar el problema y proponer un escenario más cercano al que encontrarán como practicantes o profesionistas, considerando que gran cantidad de archivos incluyen conjuntos de materiales que no están organizados. Cabe señalar que, a juicio de los profesores de las distintas generaciones, aquellos estudiantes cuya formación ocurrió después de la incorporación del FAZ a la ENES Morelia demuestran mayores destrezas para enfrentarse a la realidad laboral de los archivos.³

Propuestas y líneas por continuar...

Los estudiantes de la Licenciatura en Administración de Archivos han estado presentes no solamente en los procesos de identificación, organización y resguardo de los materiales del FAZ, tuvieron la oportunidad de observar el acondicionamiento de la Sala, el traslado de los materiales y otras labores de gestión administrativa. Por una parte, la riqueza de esta experiencia sobrepasa los límites de los contenidos de las asignaturas. Por otra parte, la circunstancia en que el archivo se ha adoptado institucionalmente con tanta cercanía a la

³ Para conocer otras experiencias de aprendizaje situado en el FAZ sugerimos se consulte Yaminel Bernal Astorga y Luis Miguel García Velázquez (2020). “La formación de archivistas en el contexto de las tecnologías disruptivas: el caso del aprendizaje situado en la ENES Morelia (UNAM)”. *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 6 (septiembre–diciembre), novena época, 235-257.

licenciatura ha producido una apropiación de la comunidad universitaria del programa académico.

Cabe señalar que, tanto académicos como estudiantes, encuentran de gran valor que los productos realizados durante los talleres –las fichas de inventario, por ejemplo– tengan una función real y una aplicación inmediata. Además, según manifiesta el grupo de profesores, el hecho de que el FAZ tiene sus propios lineamientos y una operación independiente, les proporcionan a las situaciones didácticas un contexto verdaderamente auténtico, dado que sus necesidades y funciones no se limitan al contexto de un laboratorio de enseñanza. En este sentido, es importante insistir en que las experiencias propuestas siempre surgen de las necesidades reales del Fondo, de forma que la manipulación de los materiales esté justificada siempre a partir de los requerimientos de operación del mismo y ceñida estrictamente a sus normas de preservación.

Los estudiantes observan que en los ejercicios de integración algunas de las estrategias descritas en las asignaturas teóricas se contraponen a los procesos requeridos en las experiencias de los talleres; en otros casos se propician entramados que permiten una verdadera experiencia articuladora. Como una posible estrategia de mejora, aparece la posibilidad para incluir profesores de otras asignaturas en la comunidad de práctica de los talleres de integración, que puedan vincular los contenidos revisados en otros cursos. Nos sumamos a la inquietud planteada por alumnos y profesores para explorar el potencial que tendrían semejantes conversaciones en el espacio del Taller.

Otra observación interesante es que, al comprometerse con el contexto que el FAZ ofrece y participar de manera inmersiva en estas experiencias, los estudiantes han presentado una actitud crítica ante los trabajos realizados previamente; por ejemplo, las decisiones tomadas sobre el inventario o la información que contienen las fichas de los objetos. Para ellos es imperante que se trabaje en una guía que establezca y clarifique el manejo de ciertos términos, incluso de re-

dacción, pues reconocen que se pierde tiempo en corregir las fichas. Sugerimos buscar un mecanismo sistemático que permita aprovechar esta capacidad de reflexión y sistematizarla para desarrollar un conjunto de mejores prácticas y darle a la comunidad la oportunidad de aprender sobre errores cometidos en el pasado. Como una propuesta de los estudiantes aparece la posibilidad de promover un foro para el intercambio de experiencias donde participen los estudiantes matriculados en todos los niveles del Taller de integración, que permitiría expandir las fronteras de esta comunidad de aprendizaje. Los alumnos tienen un especial interés para que los profesores que imparten materias vinculadas a la administración, la historia y otros campos afines asistan al Laboratorio con el objetivo de que conozcan y, de vez en vez, participen de las labores que se desarrollan, pues consideran que los profesores podrían llevar esta experiencia a las aulas (Imagen 3).



Imagen 3. Carime Gallardo Ríos, alumna de AAyGD, en proceso de identificación y organización del acervo.

Una reflexión más que nos parece importante apuntar tiene que ver con el riesgo de mecanizar las actividades en los talleres que induzcan monotonía en las experiencias situadas. Esto, sumado a una posible ausencia del profesor, hace que en algunos de los casos los estudiantes manifiesten una vivencia diferenciada en la implementación de los distintos cursos de Taller de integración, favoreciendo aquellas donde hay una plena disposición del profesor para explorar la riqueza de los escenarios que se presentan en la interacción con los materiales del FAZ. Esta mecanización impacta, sobre todo, en los semestres más avanzados; situaciones en las que el profesor ya no presenta a Zalce. No es tan frecuente que los docentes los acompañen a los espacios en donde se encuentra obra del artista: “nosotros vamos, nos dicen vayan y ya”; señalan, también, que en ocasiones “como el profesor asume que ya sabemos, tomamos la caja y nos ponemos hacer registros, pero no pasa de ahí”. Si bien, los alumnos han sido pieza fundamental en los avances de organización y clasificación del acervo, los profesores tienen el reto de no perder de vista que dicho Laboratorio sigue siendo un espacio para las vivencias, para el aprendizaje.

Finalmente, vale la pena precisar que al inicio de los trabajos en el acervo personal de Zalce se tenía claro que este constituía parte de la memoria colectiva, pero lo que no se había dimensionado era que también funcionaría como dispositivo de aprendizaje para formar una nueva generación de archivistas. Además, varios de los profesores que conocían el legado del artista manifiestan hoy que lo entienden de manera diferente, a partir de los ejercicios de mirada caleidoscópica que suponen las situaciones de aprendizaje en el Fondo.

Al inicio de este capítulo comparamos las posibilidades didácticas de participar en la organización del Fondo Alfredo Zalce con las infinitas páginas del “Libro de Arena”, descrito por Borges; en relación a esta imagen nos gustaría insistir en esa carencia de inicio y de

final al explorar la secuencia de sus páginas: de igual manera, la enseñanza situada nos permite reflexionar sobre los principios lo mismo que adelantarnos hacia los resultados, sin perder nunca la riqueza del proceso.

A diferencia del protagonista de la historia de Borges, quien decide esconder el libro en lo profundo de un acervo bibliográfico para que nadie pueda encontrarlo, nosotros creemos en la importancia de difundir esta experiencia y ponerla a disposición de otros docentes. Sirvan estas líneas como un grano de arena a la reflexión sobre las posibilidades que el aprendizaje situado tiene para el futuro de la archivística que, en el horizonte, nos aparecen como innumerables.

Fuentes consultadas

- Bernal Astorga, Yaminel y García Velázquez, Luis Miguel. (2020). "La formación de archivistas en el contexto de las tecnologías disruptivas: el caso del aprendizaje situado en la ENES Morelia (UNAM)". *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 6 (septiembre-diciembre), novena época, 235-257.
- Borges, Jorge Luis. (2011). *El libro de arena*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Díaz Barriga, Frida. (2003). "Cognición situada y estrategias para el aprendizaje significativo". *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, vol. 5, núm. 2, 1-13.
- Gibson, James J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Hendricks, Cher C. (2001). "Teaching causal reasoning through cognitive apprenticeship: What are results from situated learning?". *The Journal of Educational Research*, vol. 94, núm. 5, 302-311.
- Hirose, María; Narro, José; Trigo, Francisco; de la Fuente, Javier; Oyama, Ken y Pérez, Laura Elena. (2015). *La Escuela Nacional*

- de Estudios Superiores. Un proyecto educativo para el siglo XXI*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jonassen, David H. (2011). *Learning to Solve Problems. A Handbook for Designing Problem-Solving Learning Environments*, New York: Routledge.
- Lave, Jean y Wenger, Etienne. (1991). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Mastropierro, María del Carmen. (2008). *Diccionario de Archivística en Español: con un anexo multilingüe y cuadro de fuentes de las entradas terminológicas*, Buenos Aires, Alfarama.
- Sagástegui, Diana. (2004). “Una apuesta por la cultura: el aprendizaje situado”. *Revista Electrónica Sinéctica*, núm. 24, febrero-julio, 30-39.
- Seamon, David. (2015). “Situated cognition and the phenomenology of place: lifeworld, environmental embodiment, and immersion-in-world”. *Cogn Process* núm. 16 (Suppl 1): 389.
- Seely Brown, John y Duguid, Paul. (1996). *Stolen Knowledge. Situated Learning Perspectives*, Hillary McLellen (ed.), Englewood Cliffs: Educational Technology Publications.
- Schilhab, Theresa, y Esbensen, Gertrud Lyng. (2019). “Socio-Cultural Influences on Situated Cognition in Nature”. *Frontiers in psychology*, núm. 10, 980.
- UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). (2014). “Plan de Estudios de la Licenciatura en Administración de Archivos y Gestión Documental”, Tomo II, México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Young, Michael F. (1993). “Instructional Design for Situated Learning”. *Educational Technology, Research and Development*, vol. 41, núm. 1, 43-58.



Pinceles del maestro Alfredo Zalce, 1977.

CAPÍTULO V

Los materiales del Fondo Alfredo Zalce como fuente de información material para la historia del arte

Yareli Jáidar Benavides

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Nora Ariadna Pérez Castellanos

Cátedra Conacyt, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Introducción

Al catalogar, estudiar y cuidar los artefactos y objetos que conforman la colección de un artista conviene considerar, además de su valor documental, la información material que poseen en sí mismos, que proviene de sus materiales constitutivos y de la tecnología empleada por el artista. Los objetos proveen información a partir de la observación directa de la obra y, con la introducción del trabajo interdisciplinario desde las áreas de ciencias exactas, se pueden agregar

datos de los materiales (soportes, pigmentos, tintas, etcétera) a través de análisis sistemáticos y estudios técnicos.

El presente capítulo tiene como propósito mostrar de qué manera los objetos y las obras en el acervo personal de un artista son una fuente primaria de información para la historia del arte cuando se someten al estudio de su materialidad. Describiremos en estas líneas la forma en que la investigación histórica y el estudio de la materialidad de los objetos artísticos están estrechamente relacionadas.

Comenzaremos este capítulo con una discusión sobre la importancia del estudio de la materialidad para la disciplina de la historia del arte, para luego continuar presentando las formas de trabajo interdisciplinarias entre historiadores del arte, físicos, químicos, conservadores y archivistas que, de manera sinérgica, colaboran para estudiar los objetos artísticos. Posteriormente, se aplicará lo expuesto al caso del artista michoacano Alfredo Zalce y el fondo que lleva su nombre, al resguardo de la ENES Morelia. Finalmente, este caso de estudio nos permitirá elaborar una reflexión acerca de la importancia de la conservación del acervo para preservar el conocimiento material de sus objetos y artefactos, de manera que permanezca a lo largo del tiempo como una rica fuente informativa para la historia del arte.

La materialidad como fuente primaria para la historia del arte

Las obras de arte y las producciones artísticas son objetos complejos llenos de simbolismos, significados e intenciones, que uno o varios autores plasman a través de los materiales. Por un lado, se tiene el producto u obra final que es resultado de la creación artística, donde impera la percepción de la imagen; por el otro, están los materiales empleados que pueden transmitir un significado en sí mismos, al poseer características plásticas específicas.

La materia vincula el conjunto de acciones cognitivas y creativas con el contexto que hace posible su producción y circulación. La elección que hace un artista no es azarosa, esta puede depender de la disponibilidad y acceso que haya en el lugar de creación, de las cualidades plásticas que buscan conferir a la obra características especiales, del simbolismo atribuido a un tipo de material o del reto que representa el uso de una técnica o elemento en específico.

Una vez seleccionados los materiales, dependiendo del perfil del artista al momento de la creación de la obra, este puede emplear técnicas tradicionales o diseñar las propias, generando innovaciones en el campo del arte. Por lo anterior, cada objeto artístico tiene un valor adicional más allá de su significación y de su iconografía, al ser una fuente de información primaria no convencional para la historia del arte que también da conocimiento sobre la historia de la técnica.

Es común que en los talleres permanezcan herramientas, instrumentos, pinceles, paletas con restos de pintura y restos de materia prima (Imagen 1), por lo que las obras conocidas por una artista no son la única fuente material que puede ser estudiada. Además, las pruebas para lograr una obra o para obtener el dominio de una técnica, que se encuentran en el acervo de un artista, proporcionan datos relevantes sobre el uso de materiales, el desarrollo de las técnicas que empleaba y la evolución de su estilo.



Imagen 1. Izquierda: brochas, pinceles y herramienta con restos de pintura.
Derecha: paleta con acuarelas.

Vincular las obras producidas con los artefactos personales que conforman el acervo o fondo de un artista donde se plasman ideas, proyectos e intenciones brinda la oportunidad de comprender mejor al mismo autor y a su proceso de creación, así como de situarlo en su contexto histórico, político y social. Por otra parte, es muy común que no se cuente con registros sobre los procesos de artistas modernos y contemporáneos, por lo que el estudio material de sus obras aporta información cuando no se cuenta con la documentación necesaria respecto a su creación.

Al contrastar los resultados del conocimiento material y el desarrollo técnico del artista, la documentación provista por el acervo alcanza un nivel informativo de alta calidad para los múltiples propósitos que tiene la historia del arte (Esquema 1).



Esquema 1. El acervo del artista como vínculo material y documental entre la obra y el artista.

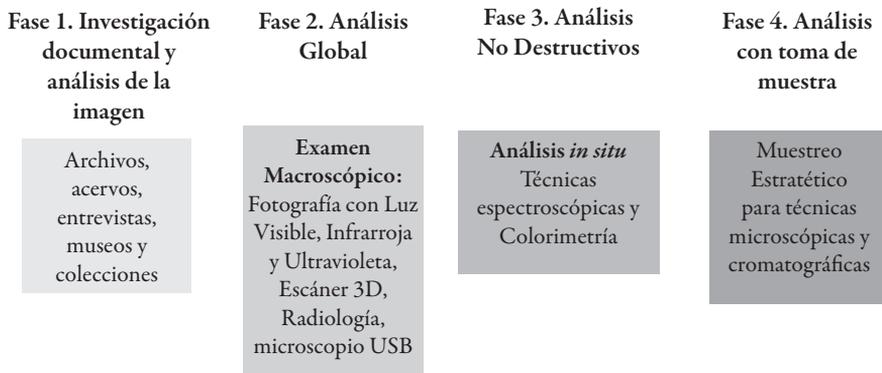
Hay distintas maneras de conocer los materiales empleados por los artistas; ejemplos de ellas son la búsqueda de información en tratados de arte y estudios de época, el estudio directo de la obra con

técnicas instrumentales, la revisión de la documentación personal, el análisis de los bocetos y el testimonio de personas vinculadas con el artista (estudiantes, familiares, amigos, colaboradores, entre otros); sin embargo, en ocasiones no se cuenta con las fuentes anteriores o es necesario corroborar los datos que se han obtenido en algunas de estas indagaciones.

La producción artística se devela a partir de su reflejo en las transformaciones matéricas que ocurren a lo largo de su historia, de acuerdo con su valor simbólico y económico, vinculándose con su uso cultural y su vulnerabilidad frente a las condiciones de su entorno (UNAM Posgrado, Historia del Arte, s.f.; Cardinali 2017).

El estudio directo de una obra se realiza con las metodologías interdisciplinarias de análisis como las que han sido propuestas e implementadas por laboratorios internacionales en museos (De Jongh *et al.*, 2018) o, en el caso de México, por el Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC, s.f.). Este tipo de aproximación permite, a través de los enfoques de las distintas disciplinas involucradas como la historia del arte, la física, la química y la conservación, proponer un acercamiento integral para identificar los materiales constitutivos, las técnicas empleadas y la presencia de modificaciones o agregados, así como la posibilidad de diferenciar estos últimos de los productos de alteración y deterioro.

Los primeros pasos son la investigación documental en archivos y el análisis visual de la obra, centrándose en la descripción de la imagen y definiendo al autor por su estilo; estas actividades son realizadas por especialistas en historia del arte. A partir de los resultados obtenidos se plantean las preguntas de investigación y se decide la estrategia de análisis material a seguir en conjunto con el equipo de físicos y químicos, que puede incluir la realización de análisis globales, análisis no destructivos y análisis con toma de muestras (Esquema 2).



Esquema 2. Metodología de aproximación interdisciplinaria al patrimonio cultural.

Con la finalidad de realizar la interpretación de los resultados de las técnicas instrumentales, los químicos y físicos requieren de hipótesis sobre los materiales y técnicas empleadas en la obra estudiada, así como los resultados de la primera etapa (J. Wadum 2009; M. Rampley *et al.*, 2012: 151). Es por ello que diversos museos han integrado como parte de sus colecciones los acervos personales de los artistas para relacionarlos con las obras exhibidas o conocidas.

Todo esto ayuda ubicar a una obra u objeto en un espacio o época, a conocer el avance de la tecnología y la industria en un momento determinado del tiempo y a individualizar al artista respecto a otros autores. Los datos obtenidos también son útiles para otras disciplinas, como la restauración, para entender el comportamiento y el estado de conservación de las obras con el objetivo de prolongar su vida (Ruvalcaba y Pérez, 2014).

Un ejemplo del uso de las técnicas analíticas es el caso las tablas del retablo de Ghent de Van Eyck, donde a través de las técnicas que se apoyan en la toma de imágenes fue posible identificar arrepentimientos o cambios en las representaciones pictóricas, con los que se pueden diferenciar los materiales originales de los añadidos y de otros materiales de restauración (Closer to Van Eyck, s.f.).

Producción artística de Alfredo Zalce y su acervo personal

El artista Alfredo Zalce (1908-2003) tiene un lugar central en las artes plásticas michoacanas y en el panorama artístico mexicano durante el segundo y tercer cuarto del siglo XX, como se ha analizado en relevantes trabajos sobre él y el arte moderno en México (Vaca, 1997; 2005).

De 1924 a 1929 Zalce estudió Artes Plásticas en la Academia de San Carlos, sin embargo, fue un artista que experimentó con muchas de las técnicas aprendidas e improvisó otras; como ejemplo de ello está el mural exterior de la fachada de la Escuela de Ayotla, que es la primera obra en la historia de la pintura mexicana en que se empleó el cemento coloreado (Tibol, 1987). Raquel Tibol menciona que Zalce se “concentró en la necesidad de producir objetos que en su materialidad refrendaran una razón de existir”, explicando su enorme producción. En su obra prepondera la búsqueda del placer de la forma, de los colores, de la materia y de la técnica, así que el contenido no está solo en la apariencia, sino en la función de la cosa creada (A. Isla, 1990: 28).

La producción de Alfredo Zalce fue muy versátil y abarca diversos tipos de obra, como lo son la pintura mural, la escultura, la pintura y el grabado, entre otros. Augusto Isla comenta:

Zalce grababa en madera, linóleo y mica; se ejercita en el aguafuerte, en el aguainta, en la punta seca; pinta al temple, al óleo, al acrílico, al fresco, al batik. Va de una sed a otra sin poder nunca saciarlas: es también escultor, ceramista, orfebre. Pero no endiosa las técnicas; son medios expresivos [...]. Las técnicas hacen posible la creación, pero también son llanuras sembradas de trampas (Vaca, 1997: 12).

Por ejemplo, a partir de la obra titulada *Cabeza* de 1972, Teresa del Conde (Isla, 1990: 36) describe que su trabajo de grabado per-

mea en la estructura de otras obras como tapices o pinturas al duco; además, Zalce practicó diversos géneros y estilos de pintura, lo que indican una avidez en su aprendizaje del uso de materiales y técnicas.

En 2014, a través de la Licenciatura de Historia del Arte, el acervo personal de Alfredo Zalce llegó a la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Campus Morelia de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el cual está conformado tanto por obra (pintura, grabados, textiles, entre otros) como por objetos personales. La mayoría de las obras que lo componen no se encuentran firmadas y por tanto pueden ser de su autoría o bien atribuirse a su familia o alumnos.

El análisis de la obra producida por Alfredo Zalce puede realizarse también a través de los objetos que se conservan en este acervo, donde hay documentos fotográficos, hemerográficos, folletos, impresos, bocetos, cuadernos, documentación diversa, discos de vinilo y sombreros; así como objetos vinculados a sus procesos creativos: placas y pruebas de grabado, moldes y modelos escultóricos, pinturas y herramientas como pinceles y brochas, además de figurillas prehispánicas y vasijas de cobre, que servían como modelo para sus cuadros.

Los cuadernos personales de Zalce contienen dibujos y bocetos realizados con distintos tipos de tintas, grafito, acuarela y plumones (Imágenes 2 y 3); se observan notas con frases que se identifican en sus murales (Imagen 4), listas de compra de materiales y anotaciones para la planeación de trabajos/obras, entre otra mucha información que enriquece el conocimiento sobre el autor, así como sobre sus alumnos y discípulos.

Entre los documentos identificados están los archivos sobre la cultura tolteca que probablemente usó para la elaboración de las pinturas del Museo Nacional de Antropología e Historia en la Ciudad de México, los cuales serían una fuente para entender el discurso que transmite en estas obras. Asimismo, el interés del Zalce por conocer



Imagen 2. Boceto de acuarela y tinta en cuaderno.



Imagen 3. Boceto a pluma en cuaderno con anotaciones sobre la posible técnica en la que plasmaría alguna de estas imágenes.

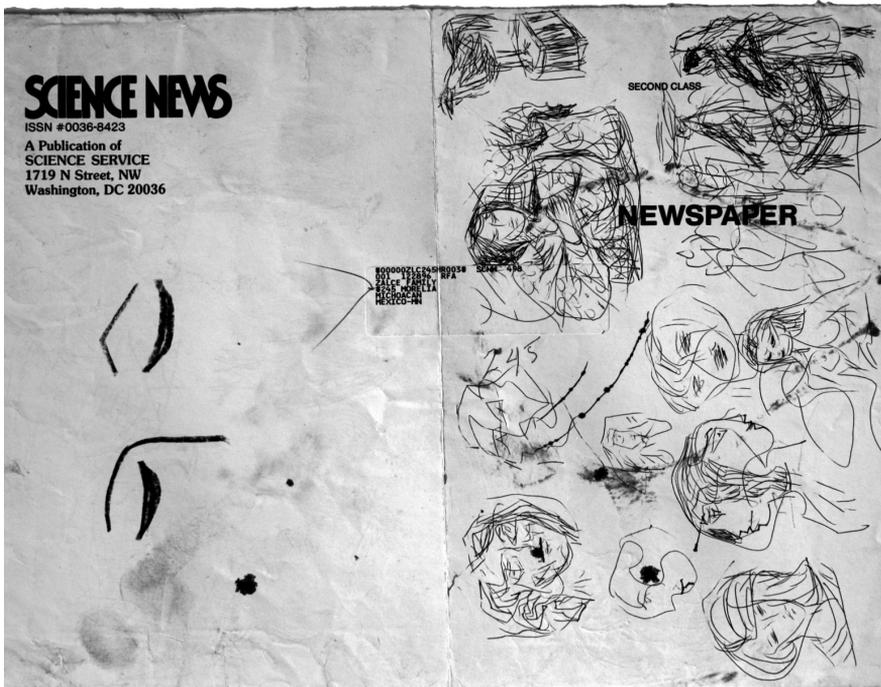


Imagen 5. Sobre de correspondencia de la entrega de la revista especializada *Science News* a la familia Zalce, el cual fue además usado para dibujar bocetos con plumón de punto fino.

mentaba y conocía los materiales, hasta dominar las técnicas que lo caracterizan (Imagen 6).

Para tener éxito en comprender y conservar un acervo como el de Alfredo Zalce se requiere de profesionales y académicos de diversas disciplinas que sean capaces de percibir los objetos, de dónde vienen y en qué contexto se hicieron. Esta apreciación debe ir acompañada de una comprensión de los mecanismos de deterioro y cuáles son las medidas que se pueden implementar para disminuir la alteración de la gran variedad de objetos que conforman el acervo.

Los retos de conservar un acervo tan complejo como este son muchos, pues se debe lograr la conservación no solo de las obras en sí mismas, sino también de la información material que está contenida

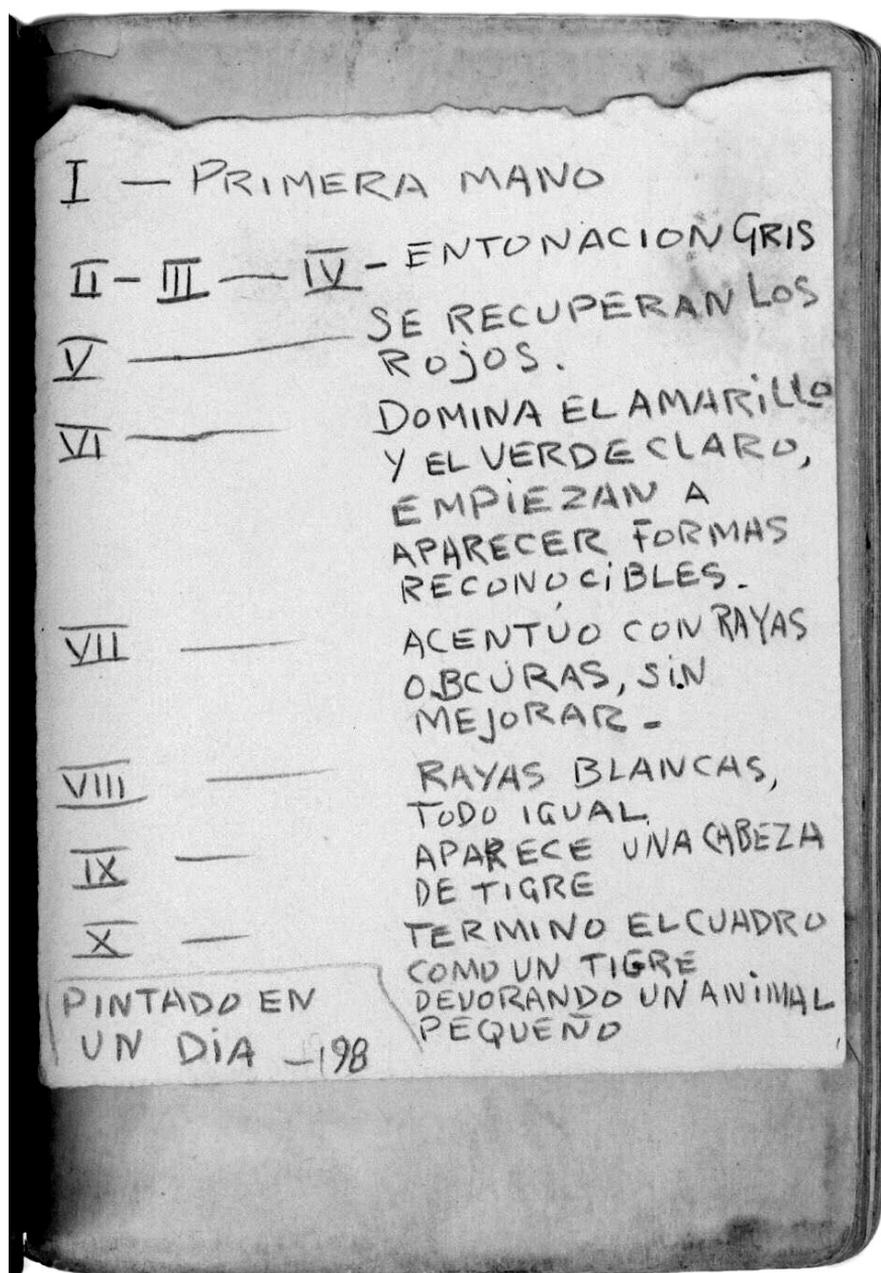


Imagen 6. Cuaderno donde se describen las posibles tareas que se realizaron para pintar un mural durante el período de un día.

en ellas, dado que estos objetos proporcionan datos que renuevan y replantean el análisis de la obra y trayectoria de Alfredo Zalce.

Como se mencionó antes, el acervo de Zalce fue trasladado directamente de la casa del autor hasta la ENES Morelia en el 2014; los objetos personales, los materiales, las herramientas y obra diversa, tanto suya como de sus estudiantes y discípulos, fueron recopilados y guardados en cajas de cartón y contenedores para su movimiento. Con esto, hubo una pérdida del principio de procedencia y el orden original se vio alterado. Esto se debió a diversos factores tales como la escasa organización en el mismo estudio de Zalce pues, por lo general, los estudios y talleres de artistas pocas veces son creados con la conciencia de que algún día sus objetos serán fuente de consulta con relevancia para la memoria colectiva. Por esta razón, una de las problemáticas que presenta este acervo, además de la variedad de artefactos, es que solo se conoce parcialmente su contenido al no estar clasificado ni ordenado en su totalidad, con lo que además se desconoce el estado de conservación en el que se encuentra.

En el año 2015 el acervo empezó a trabajarse dentro de la materia de Taller de crítica y curaduría I de la ENES Morelia, con la asesoría del Archivo Histórico de la UNAM (AHUNAM), para atender la necesidad de organizar su contenido, asegurar y mejorar las condiciones de almacenamiento del acervo. Sería hasta 2016 que los trabajos de inventariado y clasificación quedarían formalizados, con la integración de los alumnos de Administración de Archivos y Gestión Documental como apoyo a las actividades prácticas de organización del mismo. Se destinaron para el Fondo dos espacios dentro de la misma universidad: la Sala *Miantskuarhu* y el Laboratorio de Archivística. Las labores continuaron a lo largo de las distintas asignaturas de Taller de integración en los ocho semestres de la Licenciatura de Administración de Archivos, sumando la colaboración del Instituto de Investigaciones Estéticas (a partir de 2018) dentro de las asignaturas Conservación de fondos y colecciones y Preservación de archivos.

Para lograr la clasificación, el rescate y la conservación de este fondo, desde los primeros pasos se ha propuesto realizar a la par la clasificación y el registro gráfico y fotográfico (fichas de registro e identificación), lo que permitirá ir evaluando el estado de conservación en el que se encuentran los objetos con el fin de implementar sistemas de almacenamiento, embalaje y métodos de consulta adecuados (Imagen 7).

La valiosa información que contiene este acervo necesita una estrategia que promueva su acceso y difusión, es decir, darse a conocer, ser reutilizada y diversificar su alcance a distintos usuarios; no existir únicamente como almacén de documentos, conservados en forma simple. Por estas razones resulta fundamental alcanzar una organización y un control documental asistidos con las herramientas descriptivas y sistemas que faciliten su recuperación y difusión, para considerar en un futuro su digitalización.

Una vez generada una clasificación de la colección, una de las prioridades será el abrir el acervo para investigadores, curadores, estudiantes y otros interesados para su estudio e interpretación.

Reflexiones finales

En el presente capítulo se discutió la importancia de estudiar el componente material de obras y objetos que conforman tanto a la producción artística como al acervo personal de un autor, constituyéndose como una fuente primaria de información. Como hemos insistido a lo largo de este texto, los datos obtenidos de esa manera confirman, delimitan o descartan la información obtenida a partir de diversas fuentes. En particular, en el caso del Fondo Alfredo Zalce, el realizar el estudio interdisciplinario de las obras, objetos y artefactos ayudará a obtener no solo información novedosa acerca de Zalce y sus obras, sino también en el desarrollo de otras posibles líneas de investigación interdisciplinar.



Imagen 7. Cuaderno donde se observan bocetos con tinta corrida y manchas de agua.

Además de los testimonios que se puedan obtener a partir de entrevistas de alumnos y conocidos del autor, para poder clasificar o identificar los objetos, es necesario el estudio sistemático de los materiales y técnicas que conforman a las obras, como colores empleados y el tipo de trazos que, al ser comparados con obras conocidas del autor, permitirá complementar la descripción y la información contextual de cada una de ellas.

Algunas de las líneas de investigación que se pueden derivar del análisis de los objetos que conforman el Fondo sería entender por qué el autor los conservó o los utilizaba; por ejemplo, hay jarrones de metal, objetos cerámicos y esculturas, entre otros objetos, que probablemente fueron usados como modelos en alguna de sus pinturas. Otra línea sería el relacionar la documentación como fotografías, cuadernos con bocetos y pósters con la obra conocida de Zalce, para tener una visión más completa acerca del proceso detrás de la producción artística del autor, así como sobre sus gustos e intereses.

También el estudiar la parte material y la imagen de manera interdisciplinaria ayudará a la identificación de la obra ya que, como se ha mencionado antes, gran parte de la obra no se encuentra firmada. A partir de la revisión de los materiales que se encuentran ya organizados, parecería que en la mayoría de los casos se trata de pruebas que el mismo Zalce pudo realizar antes de la creación de una obra específica, o bien, de obras de alumnos y discípulos que trabajaron con el artista.

Ahora que el Fondo se encuentra en proceso de clasificación y catalogación, los estudios materiales pueden ayudar a determinar las técnicas, el tipo de materiales y el estado de conservación en el que se encuentran los distintos objetos y documentos, además de determinar las condiciones en las que se deben de resguardar, apegándose a los criterios internacionales de preservación.

Se espera que el presente texto contribuya a poner de manifiesto la riqueza y el potencial que tiene el Fondo como fuente primaria, pro-

porcionando un incentivo para desarrollar futuras investigaciones en el ámbito de la producción artística de Alfredo Zalce. Dado que la estrecha relación que existe entre la obra artística y el acervo personal ofrece una oportunidad de estudio única, concluimos esta reflexión enfatizando la importancia de asegurar las condiciones de almacenamiento del acervo personal del artista michoacano que permitan conservar y profundizar en el conocimiento de su materialidad.

Fuentes consultadas

- Cardinali, Marco. (2017). “Technical Art History and the First Conference on the Scientific Analysis of Works of Art”. *History of Humanities*, vol. 2, núm. 1, 221-243.
- Closer to Van Eyck. (s.f.). *Rediscovering the Ghent Altarpiece*. Recuperado de: <http://legacy.closertovaneyck.be>, KIK/IRPA
- De Jongh, Ingeborg; den Leeuw, Milko; Mass, Jennifer; Pinna, Daniela; Shindell, Lawrence y Spapens, Oliver. (2018). *Technical Art History. A Handbook of Scientific Techniques for the Examination of Works of Art*, London: Authentication in Art Foundation.
- Isla, Augusto (coord.). (1990). *Alfredo Zalce. Retrospectiva*. México: Teléfonos de México, pp. 25-32.
- Lancic. (s.f.). “Laboratorio Nacional de Ciencias para la Conservación e Investigación del Patrimonio Cultural”. Recuperado de: <http://laboratorios.fisica.unam.mx/home?id=15>.
- Rampley, Matthew; Locher, Hubert; Pinotti, Andrea; Schoell-Glass; Charlotte y Zijlmans, Kitty (eds.). (2012). *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks* (Brill’s Studies in Intellectual History 212), Leiden-Boston: Brill.
- Ruvalcaba, José Luis y Pérez, Nora Ariadna. (2014). “When conservators meet science o el reencuentro de dos mundos”. *Ar-*

- Keopáticos Textos sobre arqueología y patrimonio*, vol. 2, núm. 7, 47-59, Proyecto ArKeopatías. Recuperado de: <https://issuu.com/arkeopatias/docs/revistatextosarkeopaticosnumero7>
- Tibol, Raquel. (1987). *Gráficas y neográficas en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/SEP.
- UNAM Posgrado de Historia del Arte. (s. f.). “Estudios sobre los materiales y las técnicas en el Arte”. Recuperado de: <https://historiarte.esteticas.unam.mx/node/43>
- Vaca, Alfonso. (coord.) (1997). *Alfredo Zalce. Artista Michoacano*. México: Edición de Alfredo Zalce.
- Vaca, Alfonso (coord.). (2005). *Alfredo Zalce*. México: Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Cultura/DGE-Equilibrista.
- Wadum, Jørgen. (2009). “Technical art history: painters’ supports and studio practices of Rembrandt, Dou and Vermeer”, Universiteit van Amsterdam, tesis de doctorado.

SEGUNDO EJE

ALFREDO ZALCE,
ARTISTA, PENSADOR Y FORMADOR

Los datos históricos que aparecen
en este calendario son un extracto
del próximo "almanaque enciclopédico
marxista" por
Marco Arturo Montero.



IMPRESO EN LOS TALLERES
BRASIL 60. MEY. DF. DE LA F.M.T.E.

Vea esta hoja
CALENDARIO DE LA UNIVERSIDAD OBRERA DE MEXICO

Hoja final del calendario de la Universidad Obrera de México, 1938.

CAPÍTULO VI

Ideología y discurso nacional en la obra de Alfredo Zalce: su experiencia a partir de la LEAR y el TGP

Miguel Ángel Gutiérrez López
Facultad de Historia, UMSNH

Introducción

Alfredo Zalce Torres fue un hombre del siglo XX mexicano. Nació en sus albores y lo acompañó hasta el final. Como artista tuvo una larga trayectoria, caracterizada por una búsqueda constante por encontrar las formas y los medios necesarios para la expresión de su visión del mundo. Fue una persona de ideales firmes, los cuales expuso y defendió con su arte. Descubrió su vocación a temprana edad y mantuvo su actividad creadora hasta la conclusión de su vida.

En este texto se abordan algunos aspectos de su obra y trayectoria en los que dejó evidencia de sus ideas sobre la función del arte, la historia nacional, su realidad inmediata y sobre el papel y la responsabilidad social del artista. En esta búsqueda se establecieron

algunos episodios que marcaron su formación estética e ideológica. Además del contexto artístico en el que realizó su formación inicial en las artes plásticas, se tomaron como momentos trascendentales en su trayectoria su participación en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y en el Taller de Gráfica Popular (TGP).

Alfredo Zalce desarrolló gran parte de su obra dentro de un vigoroso movimiento creativo que se manifestó en todo el conjunto de las artes mexicanas durante la primera mitad del siglo XX. La música, la danza, el cine, la literatura, la fotografía y las artes plásticas fueron partícipes de este florecimiento artístico. Las creaciones tuvieron un profundo carácter nacionalista y se identificaron con los ideales sociales emanados de los movimientos reivindicativos de inicios de siglo. La Revolución mexicana, las misiones culturales, la Guerra Cristera, la Guerra Civil española, los movimientos antifascistas, las guerras mundiales, fueron acontecimientos y experiencias que marcaron su vida y sobre las que expresó sus opiniones en su obra.

Formación inicial

Alfredo Zalce Torres ingresó a la Academia de San Carlos en 1924, donde tomó clases de Pintura con Germán Gedovius durante cuatro años, Dibujo al natural con Leandro Izaguirre y Sóstenes Ortega, y Anatomía con Carlos Dublán. José María Lozano y Juan Pacheco lo instruyeron en Historia del arte y Perspectiva, respectivamente. Perteneció al Partido Comunista Mexicano entre 1924 y 1927, pero nunca fue un militante activo. Participó en el movimiento estudiantil que demandó la autonomía universitaria y en la frustrada reforma de la Academia, promovida por Diego Rivera desde la dirección. Continuó su formación en 1931 con el grabador Emilio Amero, quien le enseñó la técnica de la litografía en la Escuela Central de Artes. En este plantel asistió a la cátedra de Diego Rivera. Ese

mismo año estudió en la Escuela de Escultura y Talla Directa, con Guillermo Ruiz. Ahí conoció al Dr. Atl, a quien mostró sus primeros trabajos.

Su labor docente inició en 1930 cuando fundó una Escuela de Pintura y Escultura en Taxco, Guerrero. En los años treinta hizo amistad con Rufino Tamayo y Carlos Mérida. De esos años recordaba el conocimiento que sobre el cubismo recibió de Rivera (Conde, 1984, 5-6; Dallal, 1982, XIX-XX; Macías, 2016, 25). De 1935 a 1941, Zalce colaboró con las misiones culturales, que realizaban labores educativas y de asistencia social en comunidades rurales: “Todo cabía, la época era peligrosa y había zonas en las que se asesinaba a los maestros [...] En Zacatecas habían matado a veintiuno el año anterior a la misión que realizamos” (Citado por Conde, 1984, 6). Sobre su relación con Rivera recordó:

Traté más a Diego porque cuando estuvo en San Carlos nos daba conferencias todas las noches en la biblioteca. Hablaba de historia del arte desde el punto de vista social. Cuando salió de la escuela por la oposición que tuvo dentro de la misma Universidad, lo seguí viendo. Yo trabajaba en Taxco e iba a verlo a Cuernavaca. Después, en su casa de la Ciudad de México. Era hombre de una enorme cultura y de mucha imaginación. Ágil (Dallal, 1982, xxv-xxvi).

Las organizaciones artísticas y la formación estético-ideológica de Alfredo Zalce

Es recurrente considerar a José Vasconcelos y su cruzada cultural desde la Secretaría de Educación Pública (SEP) como una de las condiciones que posibilitaron un auge en la cultura mexicana, del cual el muralismo fue un elemento característico. Sin embargo, y sin negar su importancia, en el caso de Alfredo Zalce habría que considerar el

peso que para la plástica mexicana tuvo el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) y la obra y la guía de personajes como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

La creación del Sindicato en 1922 fue un evento que tendría gran trascendencia en el desarrollo de la plástica mexicana. De acuerdo con Orozco, la organización en sí no tenía ninguna importancia, pues no agrupaba obreros que tuvieran que defenderse de un patrón, pero el nombre sirvió de bandera a ideas socialistas que estaban vigentes en la época. El Sindicato dio a conocer un manifiesto que llevó por título *Declaración social, política y estética* (Tibol, 1964, 147).

Orozco señaló que fue Siqueiros quien redactó el manifiesto, el cual, sobre el arte, decía lo siguiente:

el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo y su tradición nuestra posesión más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es el por qué nuestra meta estética es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo, que es burgués. Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental, porque es una propiedad pública. Proclamamos que, dado que el momento social es de transición entre un orden decrepito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y de batalla (Reproducido por Tibol, 1964, 147-148; y por Manrique, 1982, 1854).

Este documento contenía ideas capitales reconocibles en el rumbo que tomó la obra de muchos artistas: un arte público, un arte incendiario, un arte atento a la realidad del país, la trinidad obre-

ro, campesino, soldado, entre otras. El SOTPE fue efímero, pero su influencia perduró y marcó el desarrollo del arte mural (Manrique, 1982, 1854-1855) y otras manifestaciones artísticas. Esta *Declaración* se convertiría en uno de los documentos más influyentes en la historia del arte a nivel mundial, si consideramos la trascendencia de la obra de quienes la suscribieron.

De acuerdo con David Alfaro Siqueiros (2012), la ideología del Sindicato estuvo motivada por un programa inicial que proponía una “lucha sin cuartel contra el imperialismo”. Si bien, en el Sindicato se aceptaba el “arte puro *como supremo ideal estético*”, se consideraba como única alternativa para los artistas, conscientes de su momento histórico, “afiliarse disciplinariamente a la lucha del proletariado revolucionario, aportando a esa lucha una obra de agitación y propaganda revolucionaria”. La doctrina estética del SOTPE sostenía en sus principios hacer un arte para las masas, lo que implicaba una estética y una técnica consecuentes con esa finalidad. La plástica debía ser comprensible, “sencilla y clara, como un buen discurso de mitin revolucionario y como una buena conferencia de dialéctica marxista”. Como forma de trabajo se proponía un “trabajo disciplinado de grupo” (Alfaro, 2012, 54-57). Siqueiros señaló que la creación del Sindicato fue el momento en el que sus miembros decidieron “dejar los temas simbólicos, cosmogónicos, sentimentales, abstractos, folklóricos y reaccionarios”, para iniciar la creación de obras con “contenido social revolucionario” (Alfaro, 2012, 94).

Las líneas estéticas e ideológicas marcadas por el Sindicato tendrían su vigencia más allá de su existencia y darían lugar a muchos otros espacios de trabajo y experimentación artísticos. El grupo *Octubre*, por ejemplo, vigente entre 1928 y 1932, al que perteneció Diego Rivera, estaba a favor de un arte al servicio de la lucha proletaria internacional, como medio de propaganda ideológica a través de la pintura al fresco, el grabado, la escultura, etcétera, que ayudaría al pueblo a denunciar a sus opresores, a reivindicar sus derechos

y a propagar sus ideas. El artista debía ser un combatiente activo en el frente ideológico. Se buscaba la creación de un realismo proletario que expresara los deseos de los sectores revolucionarios. Este realismo respetaría otras propuestas artísticas y culturales, siempre y cuando tuvieran calidad estética y sólido contenido ideológico (Azuela, 1998, 323). Dicha característica fue uno de los caminos que seguiría el trabajo creativo de Alfredo Zalce el resto de su vida. Es importante remarcar que, desde el inicio, en el trabajo gremial del grupo de artistas reunidos a partir del Sindicato y sus derivaciones, las implicaciones ideológicas estuvieron siempre mediadas por las preocupaciones estéticas.

Con sus obras y el impacto causado, los muralistas sobrepasaron los alcances del ideario vasconcelista y crearon un discurso complejo que, a pesar de su heterogeneidad, constituyó una visión particular de la Revolución. Esta forma de arte superó a la visión de Vasconcelos de una cultura clásica capaz de transformar a la población a través de la educación. Un aspecto esencial del cambio introducido por los muralistas fue el carácter ideológico de su movimiento. Desde el poder se dio a los artistas un espacio sin demasiadas condiciones y estos, a su vez, asumieron el papel de ideólogos, tal vez porque el proyecto político de los grupos en el poder carecía de articulación (Eder, 1998, 366) algo que sí demostraron tener en sus programas y acciones los muralistas y otros intelectuales.

Alfredo Zalce se integró de manera protagónica a la dinámica colectiva de los artistas que de manera organizada defendían sus intereses estéticos, ideológicos y políticos. Participó en la LEAR que se fundó en 1933 en un contexto de intenso nacionalismo y de vigencia de un ideario socialista. La Sección de Artes Plásticas de la Liga, la más activa de todas, comprendía las áreas de pintura, escultura y grabado. Entre sus responsables destacaron figuras como Leopoldo Méndez y Fernando Gamboa, además de Zalce (Gutiérrez, Nanda y Stoopen, 1982, 2014 y 2016).

La LEAR (1933-1938) es considerada como una derivación de la organización Lucha Intelectual Proletaria (LIP) de 1931. Ambas tuvieron miembros fundadores comunes y compartieron experiencias y formas de organización derivadas de la clandestinidad a la que fueron llevados por la persecución anticomunista del Maximato. La LEAR no apareció abiertamente como una derivación u órgano de difusión del Partido Comunista Mexicano (PCM), pero mantuvo una relación muy estrecha (Reyes, 1994, 5).

La LIP y la LEAR fueron experiencias en las que la producción artística fue instrumento de combate; de defensa y contraataque ante sus adversarios ideológicos. El espíritu colectivista se conjugó muy bien con el desarrollo de individualidades fuertes como la de Siqueiros, y muchos otros artistas que destacaron por méritos propios en los años siguientes. La LIP tuvo una existencia muy corta, de apenas dos meses, en los que sirvió como medio de expresión del proscrito PCM y editó el primer número de *Llamada*, su órgano de prensa. Por su parte, la LEAR logró mantenerse activa como frente cultural por un lustro y tuvo gran influencia a nivel nacional, además de haber obtenido el reconocimiento de intelectuales de otros países latinoamericanos (Reyes Palma, 1994, 5).

La LEAR surgió al final del periodo en que Plutarco E. Calles controló el país (1924-1933), con una política que proscribió a los sectores más radicales de la izquierda, como los comunistas. En el terreno del arte esto se reflejó en la censura de las posiciones críticas. En contraparte, se afianzaron la presencia y la carrera de Diego Rivera, que fue percibido como un artista "oficial". Los miembros de la LEAR criticaron esta postura, lo que constituyó un cuestionamiento a una parte importante del muralismo considerándolo antirrevolucionario por haberse dejado guiar por las directrices gubernamentales. David Alfaro Siqueiros fue uno de los críticos a la postura de Rivera y lo hizo desde su posición dentro del Partido Comunista (Azuela, 1994, 55). La respuesta de Rivera generó un debate en 1935 que

derivó en acuerdos que expresaron la necesidad de un arte revolucionario más crítico y colectivo para ponerlo al servicio de los obreros y campesinos (Lear, 2019, 295). Siqueiros, como otros dentro y fuera de la LEAR, cuestionaron el papel que el Estado podría asumir como patrocinador del arte y se mostraron temerosos de que lo utilizara como medio de propaganda. Desde una perspectiva “revolucionaria”, el control oficial sobre el arte representaba una negación de los valores que podría tener como factor de transformación social.

La LEAR surgió con principios que expresaron el carácter revolucionario que ostentaba en su nombre. Se propuso ser una organización de frente único, defensora de los intereses de la “clase trabajadora” y combatir el régimen capitalista, el fascismo, el imperialismo y la guerra. Además, buscaría oponerse a las “artes y ciencias burguesas” (Síntesis de principios declarativos de la LEAR, 1934, 3). Estos fundamentos se reflejaron en muchas de sus actividades, en particular en aquellas en las que colaboraron con organizaciones obreras. De estos proyectos quedó constancia en un arte militante que expresó abiertamente los intereses que defendía su programa de acción.

La LEAR fue organizada y dirigida inicialmente por miembros del PCM. Su principal instrumento de difusión fue el periódico *Frente a Frente*, que retomó la consigna del VI Congreso de la Internacional Comunista, de 1928: “clase contra clase”. Fue una expresión de su programa original: ser una organización de frente proletario o “frente único revolucionario”, como se señalaba en sus estatutos, de acuerdo con resoluciones adoptadas por el PCM en su pleno de enero de 1934. *Frente a Frente*, se publicitaba como: “Periódico independiente revolucionario. Que combate eficazmente a la reacción, al imperialismo y a los intelectuales demagogos al servicio de la burguesía en el poder” (*Frente a Frente*, mayo de 1935, 4). También tuvo la finalidad de denunciar al gobierno mexicano y al Partido Nacional Revolucionario (PNR) por sus posturas de corte fascista y contrarias a los intereses populares (Lear, 2019, 285-286). La LEAR hizo circu-

lar folletos y hojas populares con grabados impresos, con el objetivo de criticar al gobierno callista (Reyes Palma, 1994, 5-7).

Alfredo Zalce participó en las exposiciones de artes plásticas de la LEAR, donde compartió las exhibiciones con artistas como: David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Luis Arenal, Everardo Ramírez, Ignacio Aguirre, Pablo O'Higgins, Rufino Tamayo, Roberto Montenegro, Carlos Mérida, José Chávez Morado, Jean Charlot, Julio Castellanos y decenas más. Una de esas exposiciones se realizó en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional, del 24 de julio al 7 de agosto de 1936 (Vela, 1936, 20-21). Además, fungió como responsable de la Sección de Artes Plásticas de la LEAR durante los últimos meses de 1936 y hasta julio de 1937. Este periodo coincidió con la presidencia de Silvestre Revueltas (*Frente a Frente*, noviembre de 1936, 23). Por los meses de abril o mayo de 1937 hubo una escisión en la Liga al salir el sector más consolidado y activo de los artistas plásticos. Bajo la dirección de Leopoldo Méndez se separaron para formar otra organización de frente amplio, el TGP. En esta ruptura tuvo un papel importante José Mancisidor, quien, aunque no militaba en un partido era cercano al PCM y se oponía a Vicente Lombardo Toledano. Con el apoyo de Mancisidor surgió el TGP (Reyes Palma, 1994, 14), al que inmediatamente se integró Zalce.

Alfredo Zalce formó parte de un equipo de la LEAR que en 1936 pintó murales en los Talleres Gráficos de la Nación, por contrato con su Sindicato Obrero. En el equipo participaron, además de Zalce, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Fernando Gamboa. Este proyecto fue publicitado en las páginas de *Frente a Frente* y sirvió tanto para la propaganda de la labor de la Liga, como para establecer sus posiciones ideológicas y políticas ante temas como la organización de los trabajadores y las movilizaciones para defender sus derechos e intereses (Imágenes 1 y 2).

FRENTE

Número

6



a FRENTE

15

Centavos

AGITADOR OBRERO

más fuerte que todos los peligros, impetu consciente de los derechos de su clase, es el símbolo de la fuerza invencible, noble y justiciera de la gran masa de oprimidos.

Fragmento del pannel mural ejecutado por Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce, quienes, con Pablo O'Higgins y Fernando Gamboa, formaron el equipo de pintores de la LEAR, que decoró en los Talleres. Gráficos de la Nación por contrato con el Sindicato Obrero de dichos Talleres.

Organo Central
de la Liga de Escritores
y Artistas Revolucionarios

PUBLICACION MENSUAL



El falso Nacionalismo, los líderes traidores de la clase obrera y todas las armas de la burguesía, someten a los trabajadores inconscientes a doble explotación.

Fragmento del paneau mural ejecutado por FERNANDO GAMBA y PABLO O' HIGGINS, quienes, con LEOPOLDO MENDEZ y ALFREDO ZALCE, formaron el equipo de pintores de la LEAR que decoró en los Talleres Gráficos de la Nación, por contrato con el Sindicato Obrero.

Los elementos negativos de la historia, se repliegan aparentemente hoy en este momento de reagrupación de la fuerza proletaria; pero las clases trabajadoras deberán seguir luchando sin descanso hasta aplastar a sus victimarios, que en su afán de detener a toda costa la liberación del pueblo mexicano, no se desaniman y proseguirán laborando activamente, desde la obscuridad y el silencio de las sacristías, desde el extranjero, a través de las organizaciones obreras dirigidas por cómplices suyos, en las columnas de la prensa que alimentan y utilizando los servicios de quienes, como el fascismo, practica el crimen contra los trabajadores.

NOVIEMBRE d e 1936

Imágenes 1 y 2. Portada y contraportada de *Frente a Frente*, órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, México, noviembre de 1936.

Zalce consideraba que el primer logro de la LEAR fue:

haber traído a mucha gente para que se integrara en actividades políticas que de otra manera no hubiera realizado [...] Surgió cuando la guerra y el fascismo constituían dos grandes amenazas. Era un peligro para México y para todo el mundo. Nadie sabía qué iba a suceder, de manera que, si se participaba contra el fascismo, era ya tomar una decisión política; la LEAR sirvió también para neutralizar a personas que no eran muy entusiastas de ideas progresistas; al neutralizarlas, por lo menos ya no eran elementos dañinos. Ellos presumirían que estaban en un organismo cultural y artístico y, por eso, no se pasarían al enemigo (Citado por Gutiérrez, Nanda y Stoop, 1982, 2014-2015).

Sobre las misiones culturales, a las que se integró en 1932, y sobre su labor en la LEAR, Zalce recordó:

El trabajo se desarrollaba con los maestros rurales y la comunidad. Allí realicé trabajos rarísimos, según las necesidades, tal vez algunos relacionados muy remotamente con las artes plásticas. Por ejemplo, arreglar un jardín central, en el zócalo de un pueblo, o pintar letreros que indicaran los nombres de las calles. Aparte estaba el trabajo que realizaba con los maestros rurales: inventar técnicas de enseñanza, mostrarles a ellos mismos cómo pintar, pintar con cal o brocha gorda las paredes de sus instituciones. Trabajábamos dos meses en cada lugar y se realizaba siempre una especie de seminario, un balance crítico de actividades. En ocasiones hicimos todo en condiciones terribles o sencillamente no pudimos trabajar. En algún pueblo no pudimos entrar porque nos avisaban a tiempo: era la época en que a los maestros les llegaban a cortar las orejas, tal era el fanatismo de algunos grupos cegados por la Iglesia o por lo que quedaba de los cristeros. Muchos otros maestros y miembros de las misiones culturales no lo pudieron contar. En Zacatecas, al llegar, me relataron cómo el año anterior habían matado, solo en Zacatecas,

veinte maestros rurales. En esos lugares vimos la necesidad de hacer conciencia en torno al desarrollo político y cultural del pueblo. Además, había combatividad y existía esta actitud de servicio. Pertenecía ya a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Estaba yo en Manzanillo, pintando un mural en la escuela local, cuando Leopoldo Méndez me dijo que ya estaba cuajando la idea de fundar el Taller de Gráfica Popular. Allí me pidió mi primera cuota monetaria. A partir de 1937 puedo llegar a la Ciudad de México, de vacaciones, y seguir trabajando en las técnicas y procedimientos del grabado (Dallal, 1982, XXI).

Podría considerarse a la LEAR como un espacio formativo donde Zalce pudo expresar por medio de sus obras y actividades diversas inquietudes artísticas, políticas e ideológicas, al tiempo que tenía una estrecha relación con algunos de los más destacados intelectuales de la época. Sin embargo, también debe considerarse que llegó a esta organización con una amplia experiencia artística que le permitió poner en práctica ideas proyectadas previamente, utilizando los recursos que la organización puso a su alcance. En los años de la Liga descubrió y desarrolló la necesidad de trabajar un tema y convertirlo en un acontecimiento por la vía técnica, como lo mostró principalmente en sus grabados (González, 2015, 57-61).

Zalce abandonó la LEAR por considerar que la organización ya no era afín a sus inquietudes ideológicas y estéticas. Es significativo que su salida ocurriera en momentos en que se atemperó el radicalismo ideológico y militante de la organización. La postura de la LEAR se modificó en la medida en la que cambiaron las relaciones entre el PCM y el gobierno cardenista. De la hostilidad abierta hacia el grupo en el poder se pasó a una relación de colaboración y de respaldo a la política gubernamental de cultura de masas (Lear, 2019, 299).

Inmediatamente se involucró en otro proyecto persiguiendo objetivos muy similares a los que originalmente lo llevaron a la Liga. Sobre este momento de su trayectoria comentó:

Al sobrevenir la decadencia (parecía una organización burocrática), un grupo de grabadores nos salimos y formamos el Taller de Gráfica Popular. Esto ocurre en 1937. Buscábamos aplicar nuestro trabajo y hacer una labor social. Surgimos como grupo disidente. Yo trabajaba también en las misiones culturales, en el campo. En vacaciones y otras temporadas trabajaba en México, en el Taller. Éramos Leopoldo Méndez (el más experimentado y admirado: el mejor grabador de México), Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Ignacio Aguirre y otros (Dallal, 1982, XIV).

Los iniciadores del TGP fueron Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, a los cuales se sumaron inmediatamente Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Ángel Bracho y Alfredo Zalce, entre otros (Instituto Nacional de Bellas Artes, 1966, 2). De acuerdo con Luis Arenal, el TGP inició con la idea de retomar la tradición gráfica de México para ponerla “al servicio de una causa”. Con ese espíritu se estableció una declaración de principios que de manera clara y sencilla expusiera las finalidades de una agrupación que surgió en una “época propicia de efervescencia política y revolucionaria”. También estaba la intención de realizar un esfuerzo colectivo por encima de los esfuerzos individuales (Arenal, 1966, 6).

La Declaración de principios del TGP estableció, en su capítulo primero:

Art. 1º. El Taller de Gráfica Popular es un centro de trabajo colectivo para la promoción funcional del estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura y los diferentes medios de reproducción.

Art. 2º. El Taller de Gráfica Popular realizará un esfuerzo constante para que su producción ayude al pueblo mexicano a defender y a enriquecer la cultura nacional, lo que no puede lograrse sin la existencia independiente de México en un mundo pacífico.

Art. 3°. El TGP considera que un arte al servicio del pueblo, debe reflejar la realidad social de su tiempo y requiere la unión de contenido y formas realistas. El TGP aplicando el principio anterior, trabajará por la constante elevación de las capacidades artísticas de sus miembros, convencido de que la finalidad del arte al servicio del pueblo, se alcanza solamente con la mejor calidad plástica.

Art. 4°. El TGP prestará su cooperación profesional a otros talleres o instituciones culturales, a las organizaciones de trabajadores y a todos los movimientos e instituciones progresistas en general.

Art. 5°. El TGP defenderá la libertad de expresión y los intereses profesionales de los artistas (Declaración de Principios, 1966, 5).

Los miembros del TGP construyeron su práctica artística con el ejercicio continuo de las que se denominaron “críticas colectivas”. Este proceso colaborativo dio a sus obras una calidad gremial y una orientación ideológica consistentes (Craven, 2006, 422). Sobre esas experiencias, Zalce recordó:

Estando yo en el Taller de Gráfica Popular fui comisionado dos o tres veces para pintar el mural de los Talleres Gráficos de la Nación. Este fue el primer grupo que pagaron los obreros, no el gobierno. Casi todos los murales han sido pagados por el gobierno: los de los grandes pintores del muralismo. Leopoldo Méndez y yo pintamos de acuerdo [en temas y procedimientos] con aquellos obreros. Con ellos discutíamos todo. Fue una experiencia única (Dallal, 1982, xxii).

Zalce ya tenía experiencia en este sistema de trabajo al haberlo experimentado en la creación de murales en las brigadas formadas por miembros de la LEAR. Además, participó en todos los trabajos, exposiciones y ediciones del TGP hasta que se separó voluntariamente en 1947 (Ades, 1990, 325). En una carta a Antonio Rodríguez se refirió a esta experiencia de la siguiente forma:

La finalidad con la que fundamos el TGP era hacer gráfica para el pueblo; nuestros clientes eran las organizaciones obreras. El grabado tenía una función determinada, un consumidor real y no un cliente hipotético. No entró el TGP en concursos ni sacamos premios ni menciones honoríficas. No estuvimos a la moda porque nuestro trabajo era vital [...] Si a los críticos les gustaba o no les gustaba nuestro trabajo, no tenía importancia porque ya sea una conferencia antinazi, una escuela, un Primero de Mayo reclamaban nuestro esfuerzo. Un clima social determinado hace florecer cierto arte [...] (Tibol, 1987, 178-179).

El TGP produjo imágenes que buscaron comprometer, informar y educar a la población, principalmente a los trabajadores. Los temas políticos y sociales de carácter nacional e internacional fueron el centro de la producción del grupo (Ávila, 2008, 62). Los títulos de las obras realizadas por Zalce en el Taller dan cuenta de sus preocupaciones políticas e ideológicas, así como el nivel de su compromiso con los objetivos de la organización. Realizó carteles para conferencias que buscaban educar a la población contra el nazismo. Un número importante de sus obras fueron la base para carteles y hojas volantes en las que se llamaba a los obreros y campesinos a defender sus derechos y se les proporcionaba información necesaria para hacerlo. Abordó temas agrarios, en los que enalteció la figura de Emiliano Zapata y otros líderes y gestas de campesinos. También elaboró grabados con temas como la lucha antiimperialista, la educación socialista, la expropiación petrolera, el antifascismo, el pacifismo y acontecimientos políticos del momento (Bardach, 2008).

En 1947, en una de sus últimas colaboraciones con el TGP, Zalce participó en la realización de *Estampas de la Revolución Mexicana*, una serie de grabados que en conjunto mostró una versión de la historia nacional en la que se denunció la opresión e injusticia que sufrió la población rural durante el Porfiriato. En esta obra presentó un grabado denominado “Trabajos forzados en el Valle Nacional,

1890-1900” en el que expuso el carácter represivo y las condiciones de explotación durante el régimen de Díaz. Otro de sus grabados en la serie fue, “Escuelas, caminos, presas: programa y realización de los gobiernos de Álvaro Obregón (1920-1923) y Plutarco Elías Calles (1923-1928)” en el que mostró algunas de las contribuciones de estas administraciones (Ávila, 2008, 65-75). En este caso resulta significativo que, a pesar del título, en la obra únicamente aparecen representados los obreros, profesoras y alumnas, sin ninguna referencia directa a los gobernantes. También presentó el grabado, “La prensa y la Revolución Mexicana”, en el que además de mostrar a las masas revolucionarias y de destacar a sus principales líderes, Álvaro Obregón, Venustiano Carranza, Emiliana Zapata y Francisco I. Madero, hizo una crítica al papel de la prensa, cuestionando el uso de la libertad de expresión (Ávila, 2014, 316).

Tras su separación del TGP en 1947, por diferencias teóricas con otros miembros, Zalce se unió al movimiento de renovación de las artes gráficas que tuvo lugar en México a partir de los años cincuenta y que tendría proyección internacional. En este movimiento convivió con figuras como Tamayo, Cuevas, Mexiac, entre otros (Taracena, 1997, 104). En particular, perteneció al Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), que tuvo vigencia entre 1952 y 1962 (Alfaro, 1966, 8). Esta organización, que fue una unión de colectivos, compartió intereses similares a la LEAR y el TPG al pronunciarse por un arte para el pueblo y a su servicio, pero también se propuso ser un movimiento de los trabajadores de las artes plásticas, abierto, sin discriminación a todas las tendencias artísticas, filosóficas y políticas. Esta idea de frente plural retomó la tradición antifascista de los años treinta. El FNAP también tuvo un carácter nacionalista y persiguió como objetivo la defensa de la herencia cultural mexicana (González, 2015, 188; Fuente, 2018, 50).

David Alfaro Siqueiros señaló que en esa época la litografía y el grabado constituyeron un fenómeno profesional cotidiano, ligado a

las luchas populares del país y al margen de las actividades de las galerías comerciales. Se refiere a una época donde la litografía y el grabado cumplieron importantes cometidos sociales en publicaciones como *El Machete*, *El Bonete*, *El 30-30*, *El Martillo*, *Contraataque* y *Frente a Frente*, entre otras; además de las revistas y libros divulgados por el Estado sobre temas agrarios, obreros, de salubridad y campañas de alfabetización (Alfaro, 1966, 8). En esos momentos la pintura mural y el grabado fueron utilizados como medios propagandísticos por artistas como Zalce que combatían al nazismo y el fascismo que preludiaban la Segunda Guerra Mundial. De esta forma, denunciaron al capitalismo, la miseria, la ostentación y el militarismo. Por su parte, el TGP fue una de las organizaciones que de manera abierta enfrentó a esos grupos e ideas (Días de León, 1966, 16). La orientación ideológica y los posicionamientos políticos de Alfredo Zalce lo llevaron a espacios donde la crítica y los enfrentamientos entre grupos y facciones estuvieron presentes de manera constante. Problemas de índole estética, soluciones técnicas, los usos y funciones del arte, el papel social del artista, constituyeron temas recurrentes a lo largo de su vida. La LEAR y el TGP fueron fundamentales en su formación porque representaron espacios de encuentro e interlocución con otros artistas y porque le dieron la posibilidad de expresar y exponer una idea de arte que seguiría reproduciendo en muchas de sus actividades posteriores.

Ideología y discurso nacional en la obra de Alfredo Zalce

A Alfredo Zalce se le ubica como miembro de la segunda generación de muralistas, que realizó sus obras desde mediados de los años treinta, exponiendo temas como la lucha de clases, el antiimperialismo, el antibelicismo, la libertad de expresión, la lucha obrera, el progreso, la salud (Sánchez, 2013, 70), la educación y la lucha contra el fascismo. Fueron representantes de esta generación, además de Zalce, Pablo

O'Higgins, José Chávez Morado, Antonio Pujol, Raúl Anguiano, Ángel Bracho y José Guadalupe Zuno, entre otros. En su obra están reflejadas tanto sus ideas estéticas como sus preocupaciones políticas e ideológicas. El artista y el hombre comprometido con la realidad de su tiempo conviven en sus creaciones. Sin ser militante de algún partido político u organización similar, tuvo una postura ideológica que de manera explícita quedó reflejada en gran parte de su obra.

En 1936, como parte de las actividades de la LEAR, Zalce pintó con Leopoldo Méndez un mural en el edificio de la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo, en Morelia. El tema del mural (hoy destruido) fue *Lenin*, cuya figura aparecía como guía para los obreros y campesinos (Ramírez, 2012a, 270-271), (Imagen 3).

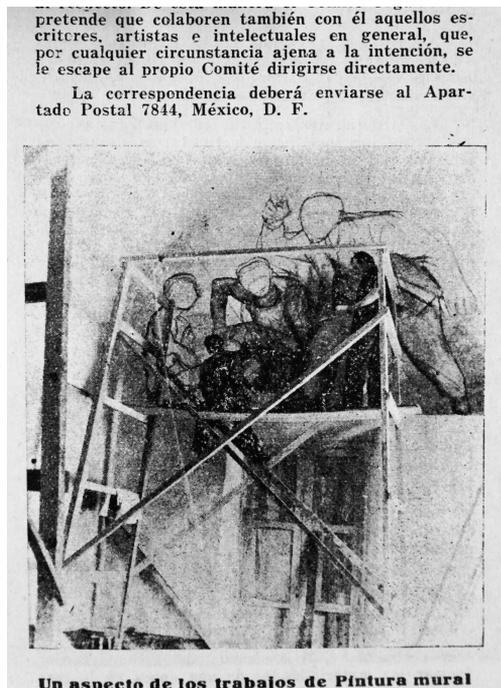


Imagen 3. *Frente a Frente*, órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, México, julio de 1936, pág. 19.

También en 1936, miembros de la Sección de Artes Plásticas de la LEAR pintaron en los Talleres Gráficos de la Nación, en la Ciudad de México, un grupo de murales: *Los trabajadores contra la guerra y el fascismo*, *La lucha obrera*, *La lucha obrera de los trabajadores de los Talleres Gráficos* y *Huelga*. Como parte de la temática abordada, propuesta por trabajadores y artistas, fue la represión callista hacia el derecho de huelga. La representación del líder sindical Luis Napoleón Morones como símbolo de la corrupción y el contenido político de la obra causó problemas a la LEAR con el gobierno de la República. El presidente de la Liga, Silvestre Revueltas, escribió al presidente Lázaro Cárdenas para exponer la postura de la LEAR, y finalmente se optó por eliminar la figura de Morones del mural (Fuentes Rojas, 2012, 272-274).

Alfredo Zalce pintó, en 1938, con la colaboración de Ángel Bracho y Rosendo Soto, un mural en la Escuela Normal de Puebla. El título fue, *Las luchas sociales en el estado de Puebla*, y el tema principal fue la persecución que sufrían los maestros por parte de los fanáticos católicos. La obra se propuso mostrar a los maestros como mártires que padecieron atrocidades durante su labor. La inspiración para este mural se tomó de un conjunto de litografías de Leopoldo Méndez tituladas *En nombre de Cristo asesinan maestros* de 1938. En este mural Zalce y sus colaboradores incluyeron a un conjunto de educadores que fueron dispersados con gases lacrimógenos en una concentración masiva en la Ciudad de México (Ramírez, 2012b, 328-331).

El anticlericalismo fue una constante en la obra de Zalce. En diversas obras cuestionó el papel de la Iglesia católica en la construcción de la nacionalidad mexicana. Bien fuera la Conquista, las gestas independentistas, la Reforma, la Revolución, la Guerra Cristera o la educación socialista, siempre mostró una mirada crítica hacia la actuación y trascendencia social de la alta clerecía. En una entrevista concedida en noviembre de 1996, Zalce recordó un pasaje de su vida que tal vez explique su postura ante estos temas:

Mi madre me llevó a la iglesia una tarde de mi lejana infancia. Entramos en un gran salón. En el fondo, estaba un sacerdote detrás de un escritorio. Mi madre habló a solas con él durante largo rato. Al salir la vi triste. Qué malo es el padre, me dijo. Yo no salía de mi extrañeza, pues rezábamos todos los días. Finalmente me explicó: ella tenía que llevar horas antes el dinero que le había prestado a cambio de unas joyas que había dejado en prenda. Por una insignificante demora, él no quiso recibir el dinero ni entregarle las joyas. Años más tarde me pareció terrible. Le perdí todo el respeto a los curas (Citado por Isla, 1997, 16).

En el mural, *Los defensores de la integridad nacional*, pintado en 1951 en el cubo de la escalera principal del Museo Regional Michoacano, pueden apreciarse claramente la oposición de dos bandos. Del centro hacia la derecha se encuentran los personajes identificados con la conformación y defensa de la nación mexicana. En el lado opuesto están los agresores y traidores de esa nacionalidad. Por otra parte, los “pueblos del mundo” del lado izquierdo parecen no sólo enfrentar el peligro de la guerra, sino que contemplan la lucha del pueblo mexicano que se exhibe ante sus ojos. De esta manera, las gestas mexicanas adquieren un nuevo significado, cuando sirven de ejemplo a otros pueblos y naciones del mundo.

El 7 de septiembre de 1950, algunos meses antes de iniciar los trabajos del mural, Zalce escribió en su diario:

Hace pocos días he dado principio a los proyectos del muro central del museo. Julio de la Fuente hizo un estudio sobre Cuauhtémoc que me dio algunas ideas fundamentales, referentes a diferentes aspectos o “modos” de ver a Cuauhtémoc por los mexicanos. Roberto Reyes Pérez me dio otra idea magnífica, que es la que voy a desarrollar en los muros laterales y es la de comparar el hecho histórico Cuauhtémoc con las guerras que sostienen en los últimos años pueblos militarmente débiles contra sus opresores poderosos: la India, Indochina, Malasia, y en

estos días Corea. Leí numerosos artículos de periódicos y revistas que me han ayudado a tener un sentido general de la proyección histórica de Cuauhtémoc sobre el México actual, tanto que encarna el símbolo de la nacionalidad, mientras que Cortés es el modelo ideal de los opresores del indio mexicano. Leí también el “Cuauhtémoc” de Héctor Pérez Martínez. Me pareció un libro muy emocionante en algunos aspectos, reconstruido vívidamente; pero se insiste mucho en el carácter sanguiinario y de antropofagia de los indios y no tienen la misma fuerza de descripción de lo positivo. Pero tomaré de allí una idea que es muy buena para el muro: Cuauhtémoc y Cortés, después de cuatro siglos aún están frente a frente y alinean a sus bandos, por un lado, al pueblo de México y sus héroes, por el otro a sus verdugos de ayer y de hoy (Citado en Tíbol, 1987, 183).

El mural de Zalce muestra la conformación de la unidad nacional como producto del enfrentamiento de fuerzas internas, pero, sobre todo externas, que atentan contra ella. En este contexto cualquier oposición entre los héroes nacionales queda superada por la consecución de un objetivo común: la defensa de la integridad y la soberanía nacionales. En esta lucha se establece una línea continua que parte de la conquista española y se resuelve en la Revolución mexicana.

La importancia de Hidalgo en la Independencia (1955-1957) fue otro mural de Zalce en el que expuso su visión de la historia de México. En esta obra aparecen Miguel Hidalgo y Costilla y José María Morelos y Pavón como centro de una composición en la que la disposición de las lanzas y espadas crea un efecto de fuga que es irradiado a partir del centro de la composición. También aparecen otras escenas con las que se crea un discurso en el que como en *Los defensores de la integridad nacional*, Zalce expuso sus inquietudes sobre el devenir de la nación mexicana. Es notorio que mostrara a Hidalgo, Morelos y otros personajes en una actitud heroica que marca el tono dramá-

tico de la composición. De esta manera, lo que se expresa no son los individuos, sino los valores asociados a sus acciones (Imagen 4).



Imagen 4. Detalle del mural *La importancia de Hidalgo en la Independencia*.
Fotografía: Miguel Ángel Gutiérrez López, 2019.

Debe considerarse que el muralismo, como arte público impulsado y patrocinado desde las instituciones estatales, refleja en gran medida una visión oficialista de la historia. Así, aparecen toda una serie de personajes, muchos de ellos antagónicos entre sí, a pesar de lo cual la ideología nacionalista sostiene que a través de esas diferencias personales y de facciones se consiguió la unidad nacional. La ideología oficial hace tabla rasa de esas discrepancias y concibe a todos los involucrados coadyuvando para lograr la unidad, aunque esos no fueran sus propósitos expresos. Esta ideología también es, en gran medida, antihispanista. La España de la Conquista es identificada con la explotación, la iniquidad y la violencia (Villegas, 1986, 397).

A Alfredo Zalce parecía atraerle esa visión simplificada de la historia nacional que gusta explicar la conformación del Estado e historia nacionales como el resultado del enfrentamiento de bandos antagónicos e irreconciliables. Pero cabría preguntarse si no le interesó esta manera de ver la historia patria precisamente porque le permitió resolver de manera más efectista los temas que se propuso tratar. Después de todo, el muralismo en sus pretensiones de arte público lleva implícita la intención de transmitir de manera clara y directa un mensaje al espectador.

Desde cierta perspectiva, el discurso histórico presente en el mural de Zalce puede considerarse maniqueo y simplista. Sin embargo, esta visión sería reduccionista y dejaría de lado el contexto del artista y las posibilidades del muralismo como arte didáctico. Después de todo, la división de los personajes en “buenos” y “malos”, “héroes” y “villanos”, permite presentar de manera más clara y efectiva un relato en el que los contrastes son esenciales para resolver o para resaltar las diferencias. Además, es imprescindible comprender que el muralismo tuvo lugar en un escenario de polarización ideológica y política (Imagen 5).

En la plástica mexicana los héroes nacionales tienen una gran relevancia y son tema frecuente a la vez que han servido como elementos de transmisión de un mensaje, de una ideología. Uno de los héroes, que aparece al momento de la Conquista y que se identifica con los orígenes de la nación mexicana es Cuauhtémoc, el cual va aparejado con su contraparte, el antihéroe español Hernán Cortés. A la par de los personajes y los individuos idealizados, también el pueblo, en cuanto masa anónima, fue enaltecido como el fundamento de la nueva sociedad que se planeaba construir (Moysén, 1982, 197-198, 205). No obstante, y siguiendo una idea de Alaíde Foppa, puede decirse que ante el peligro que implicaba la realización de obras que podían convertirse en una simple apología de los héroes nacionales, el valor del trabajo de los más destacados mu-

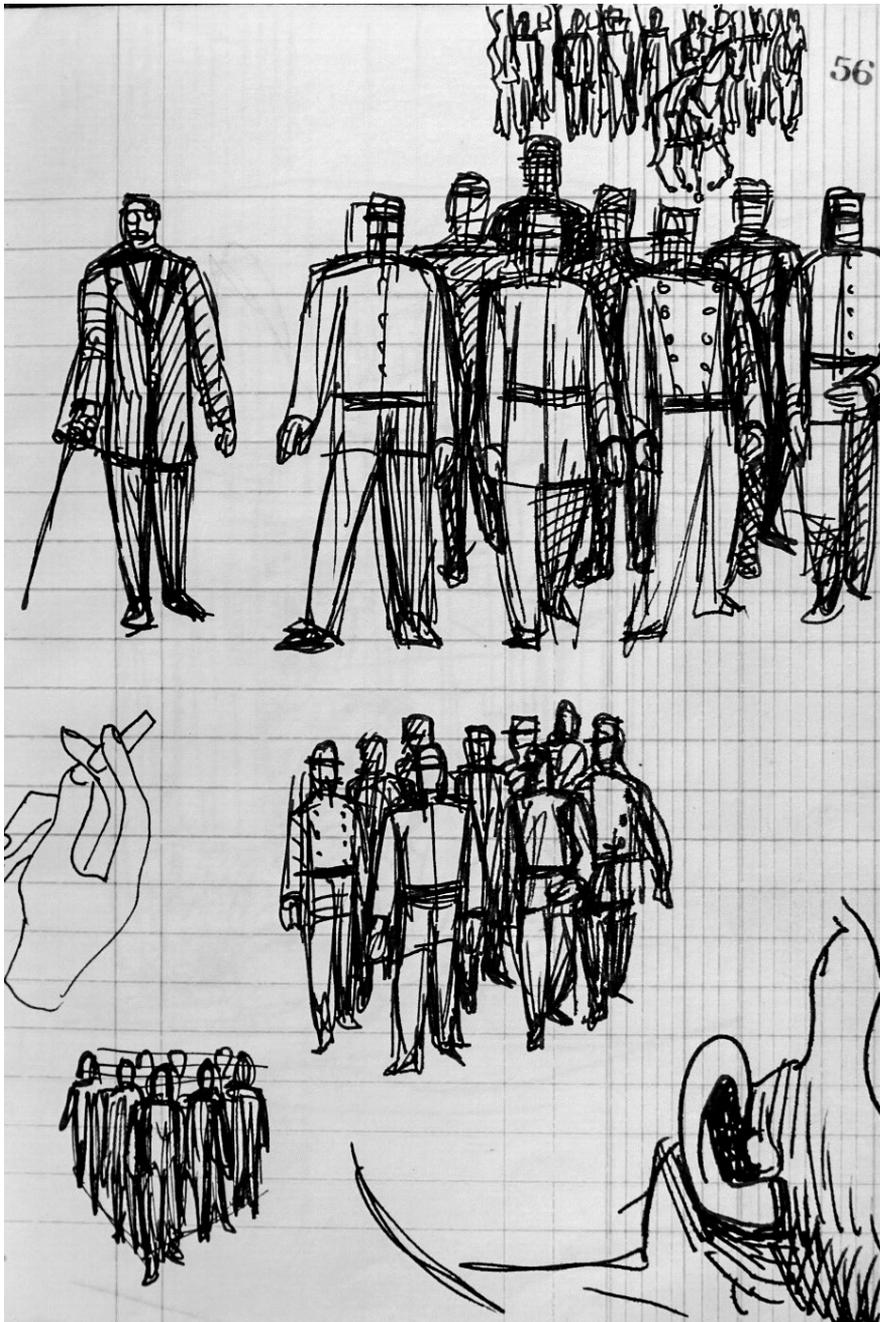


Imagen 5. Bocetos para el mural *Historia de Morelia*.

ralistas reside en que incluyeron a aquellos en un contexto más amplio: pintaron héroes sin retórica (Moyssén, 1982, 208).

Para estudiosas como Teresa del Conde, los temas abordados por Zalce “están dentro del mismo contexto idealista y confidente que determinó la retórica del movimiento” muralista. Se dice que no se perseguía un programa social iconográfico, sino que se trataba de crear un “evangelio de imágenes” dividido en opuestos: opresión-liberación, conciencia-barbarie, dignidad del hombre común-indignidad del capitalista, corrupción-lucha contra la misma, violencia-paz. Estas dicotomías son criticadas por ser una reducción de la realidad (Conde, 1997, 24).

En los murales, con sus oposiciones y exclusiones se identifican los elementos constituyentes del sistema de identidad y de los principios fundamentales del orden posrevolucionario. La Revolución adquiere el carácter de marcador temporal como punto de partida de una nueva era que relega el pasado a una etapa anterior. Mitificada, es una forma de conciencia social que estructura las prácticas sociales. En este discurso los héroes aportan bienes en forma de dones. Así, en los murales, la Revolución aparece como dadora de bienes como la tierra, la escuela, la Constitución, la justicia social (Collin Harguindeguy, 2003, 34), y otros que le dan sentido y la justifican.

En al ámbito artístico, el muralismo fue la expresión que satisfacía la pretensión de ciertos sectores que desde el poder buscaban un arte hecho para el pueblo, que pudiera plasmar las reivindicaciones logradas por la Revolución y los héroes nacionales que lucharon por un ideario de libertad y justicia. Lo anterior en un formato de recuento histórico enriquecido con personajes y acontecimientos que ofrecían una imagen positiva y propositiva de la Nación mexicana (Sánchez, 2013, 69-70), todo complementado con elementos que mostraran las particularidades culturales del país y las características de la nación mexicana (Sánchez, 2013, 12).

Zalce, la crítica y la supervivencia de una forma de hacer arte

El arte didáctico, el arte para las mayorías, el arte como vehículo para la propaganda ideológica, el arte utilitario, colocan a la obra de arte en una zona al borde del descrédito. El impulso de manipulación está latente y deja en segundo plano el sentido artístico y las reflexiones sobre su naturaleza. En estas situaciones el arte ideológico es proclive a ser confundido con lo panfletario y en ciertos momentos y sentidos eso fue lo que ocurrió en México con la Escuela Mexicana. El panfleto puso a los intereses políticos por encima del arte y lo desvirtuó. En ciertos contextos, en el mundo, el fascismo, el nazismo, la Guerra Fría, el estalinismo y el oficialismo hicieron que el uso propagandístico atentara contra la ética del arte al servicio de las mayorías. A partir de los años cuarenta, la llegada de nuevas posiciones ideológicas dominantes cambió los escenarios artístico y político, al tiempo que el realismo perdía espacio frente a otras propuestas estéticas. Los artistas identificados con la Escuela Mexicana de Pintura estaban altamente ideologizados y fue por esa razón que enfrentaron algunas de las críticas más fuertes a su trabajo.

El muralismo mexicano, como algunas otras expresiones de la plástica, con sus disposiciones temáticas, literarias y narrativas, estuvo al servicio de la idea del arte como propaganda y fungió como instrumento ideológico del Estado, su patrocinador. Los creadores optaron por exaltar lo épico y las gestas colectivas y se adscribieron al realismo y sus variantes expresionistas. Por estas características el muralismo recibió una crítica desde las consideraciones del modernismo, a partir de posturas contra las propuestas “realistas” y “marxistas” del arte (Eder, 1998, 370).

Manuel Felguérez, un representante de las nuevas tendencias en la plástica mexicana que emergían hacia mediados de siglo señaló: “En 1956 los campos artísticos se habían polarizado. Los artistas con obra de tendencia populista-nacionalista se autodenominaban ‘rea-

listas' y para ellos todos los que no pertenecían a su corriente eran 'abstractos', término al que conferían un significado peyorativo" (Felguérez, 1998, 396). Para él, "Los realistas se habían apropiado de México (el cual era sólo de ellos), como también lo hicieron de la 'izquierda'; únicamente ellos eran progresistas y por lo tanto los 'abstractos' resultábamos un grupo vendido al imperialismo yanqui" (Felguérez, 1998, 397).

La llamada Escuela Mexicana de Pintura es criticada por diversas razones. Por una parte, se cuestionaron sus fundamentos ideológicos, así como su papel como instrumento propagandístico del Estado pos-revolucionario. Desde otra perspectiva, se cuestionó su validez como referente artístico acusando a sus seguidores de negarse sistemáticamente a cualquier renovación formal (véase Manrique, 1998, 433-443).

Llegó un momento en que la Escuela Mexicana fue vista como poseedora de un discurso desfasado con los ideales políticos anhelados para el país. El muralismo empezó a ser visto como un movimiento artístico que iba en contra de la modernidad, entendida como proyecto democratizador que confía en la educación, el arte y otros saberes especializados para lograr una evolución racional y moral. La crítica al primero partió de considerarlo como un espacio donde, en sentido inverso a la segunda, se crearon los mitos de la Revolución mexicana que sirvieron para generar una cohesión social imaginaria, como la que se planteó entre la masa y el Estado, entre el pueblo mexicano y el gobierno revolucionario (Eder, 1998, 365).

Luis Arenal (1966) expresó lo que significó continuar con su labor artística en un escenario estético e ideológico cambiante. Sobre la labor del TGP, señaló que se desarrolló por los causes del realismo, del que sus miembros se asumían como firmes exponentes, de la misma manera en que lo era el Muralismo mexicano. Sobre la relación de antagonismos entre "el realismo figurativo del arte para las masas y el abstraccionismo ornamental, decorativo y casual, destinado a los privilegiados y al individualismo", comentó lo siguiente:

Hemos llegado a la conclusión, creemos que inequívoca, de que la pugna surgida en el campo artístico entre el realismo y el abstraccionismo obedece fundamentalmente a la existencia de dos sistemas sociales en el mundo que crean las dos corrientes ideológicas del presente. Pero también hemos llegado a la conclusión de que, pese al artificial equilibrio de estos dos sistemas o actitudes, ambos están condicionados al desarrollo de las fuerzas económicas, sociales y políticas, y por los avances de la ciencia, y de que el mundo, no obstante, marcha hacia adelante, marcha hacia un solo objetivo: el servicio a la humanidad (Arenal, 1966, 6).

A pesar de esos problemas que parecen inherentes al arte al que se le adjudican funciones utilitarias específicas, la producción de Zalce y muchos de sus contemporáneos trascendió gracias a los altos valores estéticos y artísticos que les son intrínsecos. Fue en su obra donde Zalce hizo confesión abierta de su ideología e inclinaciones políticas, siempre desde la mirada del artista. Alberto Dallal señaló, al referirse a su obra: “Se nos ha olvidado como ‘ver’ a la escuela mexicana de pintura. De todas maneras, algo de ella subyace en una parte secreta de nuestra realidad actual. Alfredo Zalce nos ayuda a descubrirlo” (Dallal, 1982, xxiv).

Zalce, como artista, estuvo involucrado en estos debates y enfrentamientos, pero su obra trascendió el problema que planteó la llamada “ruptura” en el arte mexicano. Como muralista de la segunda generación desarrolló un tipo de obra, durante cerca de medio siglo, que estética e ideológicamente estaba anclada en la Escuela Mexicana de Pintura, cuyos orígenes pueden rastrearse en las primeras dos décadas del siglo xx, aproximadamente, pero al mismo tiempo se abrió camino hacia nuevos espacios de expresión donde mantuvo vigente su fuerza creadora. No fue ajeno a las críticas y debates estéticos e ideológicos inherentes a su trabajo, pero supo afrontarlos produciendo soluciones artísticas originales.

El artista michoacano recibió diversas críticas originadas desde el fundamentalismo ideológico y los posicionamientos políticos. Se mantuvo al margen de la militancia dogmática y a pesar de ello fue calificado como un radical. Se dice que para Carlos Mérida era un comunista, y para sus compañeros comunistas un anarquista, un desorientado (Isla, 1997, 17). En 1940 se presentó una exposición del TGP en Moscú (101 grabados de 15 de sus miembros). Ciertos comentarios fueron poco halagadores porque se consideró que el estilo usado no era realista. Algunos artistas fueron acusados por su acercamiento al cubismo. Zalce, uno de los pocos miembros del TGP que no pertenecía al Partido Comunista, fue señalado por crear imágenes “patológicas” con “figuras grotescas” (Craven, 2006, 423).

Las críticas a la obra de Zalce y a su forma de entender el arte de las que fue objeto en los inicios de los años sesenta, cuando se encontraba en Michoacán trabajando como profesor universitario, tienen parte de su explicación en el contexto de la “ruptura” entre la Escuela Mexicana y nuevas tendencias que cuestionaban el realismo y los fundamentos ideológicos y el uso político del arte de las décadas previas, en particular el que representaba el muralismo. Sin embargo, también debe considerarse el escenario de la Guerra Fría y la represión que el Estado y los gobiernos mexicanos ejercieron contra cualquier idea o expresión de inconformidad. Las críticas en su contra en la Escuela Popular de Bellas Artes (EPBA) de la Universidad Michoacana recuerdan a las que David Alfaro Siqueiros dirigió en las páginas de *Frente a Frente*, y otros escenarios, nacionales y extranjeros, contra Diego Rivera acusándolo de ser un promotor del imperialismo. Además, de criticar su técnica por “arcaica”, su actitud por “oportunista” y su línea por “contrarrevolucionaria” (Alfaro, mayo de 1935, 8; Hemingway, 2005, 28). Zalce fue acusado de frenar el desarrollo académico de la EPBA, en la que dirigía la Sección de Artes Plásticas. Se señaló que se había “aletargado” como artista y se puso en duda el carácter “revolucionario” de su obra (“Bellas Artes

en la hoguera”, 1, 4). Esas críticas ocurrieron en un contexto político en el que las instituciones oficiales encargadas de promover el arte se inclinaban hacia las corrientes abstraccionistas y formalistas, lo que en cierta medida representó un cambio en la postura del Estado mexicano que en las décadas previas había defendido el muralismo y los valores que representaba (Fuente, 2018, 39).

La orientación ideológica y los temas tratados por Zalce hicieron que su obra fuera proclive a la censura, algo de lo que estuvo siempre consciente. En 1932 pintó *Lavanderas*, un mural en la Escuela Daniel Delgadillo (hoy Lic. Miguel Serrano), en la Ciudad de México, el cual tenía como tema algunas escenas de trabajo de mujeres lavanderas y que fue censurado y cubierto por instrucciones del director del plantel (Cruz, 2012, 58-59). Estas situaciones se repetirían varias veces a lo largo de su carrera y serían un tema del que estaría plenamente consciente. Sobre la destrucción de su obra, por censura e incompreensión, mencionó:

El primer muro que pinté me lo dio Juan O’Gorman, cuando estaba de Secretario de Educación el licenciado Narciso Bassols. Pinté el fresco en una escuela que está en la calle de Cuba. Por aquel entonces casi tenía uno que pagar los materiales y el albañil para pintar al fresco. Los muros fueron encalados. Lo mismo en la Normal de Puebla: borrados. Un enorme mural en una secundaria del rumbo de San Cosme (allí, recuerdo, fue Orozco a verme y le interesó lo que yo estaba haciendo): tiraron la escuela e hicieron otro edificio. Aquí, en Morelia, pinté doscientos metros en una bóveda del edificio de la Cámara de Diputados y también desapareció (Dallal, 1982, xxii).

Por encima del contenido ideológico Zalce colocó las inquietudes del artista. Además del interés por utilizar el arte como un vehículo de expresión ideológica, en él está presente la preocupación por encontrar soluciones estéticas a los problemas que le planteaban

sus obras. En la disposición de muchos de sus trabajos y en la forma en que expone su contenido se percibe un intento por lograr un equilibrio entre la forma plástica y los fines didácticos y propagandísticos que persigue. Estas inquietudes quedaron plasmadas en las palabras que el 2 de septiembre de 1946 escribió en su diario:

Por muchos años he tratado de comprender bien las consecuencias de la frase: “forma y contenido”. Es un lugar común lo de que según es el contenido así es la forma, y de que la forma y contenido son inseparables. Cuando creía ya entenderlo, los ejemplos de pinturas que veía no me parecían tan claros. Concretamente, el “contenido revolucionario” de algunos cuadros no estaba de acuerdo con la forma pues esta última me parece o “académica” o “modernista”. Mi confusión era provocada por la idea muy generalizada y difundida en artículos y críticas de decirle contenido al tema. Y allí está todo, pues una cosa puede tener un tema revolucionario y ser una obra malísima desde el punto de vista plástico (Citado por Tibol, 1987, 181).

Sus ideas y las implicaciones que tendrían para sus obras las formas en que las expresara fue un motivo de reflexión constante. En una carta de marzo de 1969, Zalce contó a Jean Charlot y a su pareja Zohmah, sobre algunos proyectos de pinturas para una iglesia y los problemas que tenía para que fueran aprobados. Según escribió, los “temas sociales” debían ser tomados de la encíclica *Popularum progressio*. Contó a Charlot: “Tenías razón Jean, debo darme prisa antes de que venga el tercer concilio”. Zalce confesó que no se sentía preparado para abordar temas “místicos” y le parecía curioso que le hubieran sido los más fáciles de plantear y que hubieran sido aprobados sin discusión. A la vez relata que los de “implicación social” eran los que tenían detenidos los proyectos de las pinturas. Señaló que estos temas no avanzaron porque entre los dirigentes de la Iglesia había dos posiciones que se encontraban discutiendo el asunto: “progre-

sista” y “conservadora”. A las autoridades de la Iglesia les preocupaba el “alcance político” de los temas propuestos por Zalce y señaló que esperaba una pronta respuesta, después de que fuera consultada con el obispo de Morelia (Carta, 10 de marzo de 1969, ENES-Morelia, FAZ, Caja 13, Reg. 2). (Imagen 6).

Para entender la mirada artística de Zalce más allá de las preocupaciones ideológicas, tenemos el siguiente recuerdo:

Hay mucho que aprender del pueblo. En una ocasión, estando en Papantla, observé que unos indígenas sostenían paletas heladas en las manos. Los sabores imponían los colores: amarillo, verde, rojos vivísimos... Sin desearlo, los listones que se ponen en el sombrero, las flores que llevan incluso los hombres y los vestidos de las mujeres tenían los mismos colores que las paletas. Yo contemplaba aquello y no salía de mi asombro. Pero se acabaron las paletas y se acabó el encanto. Como si alguien hubiese partido el cuadro en dos y se hubiese llevado un pedazo. Como si hubiese surgido una obra de la anterior. Los ojos son siempre extraños indagadores. Yo retuve la imagen, aunque la relación, la coincidencia, la armonía no habían sobrevivido (Citado por Dallal, 1982, xxvii).

ALFREDO ZALCE
APARTADO 243
MORÉLIA, MICH.
MEXICO.

10 de Marzo de 1969

Muy queridos Jean y Rohmah:
 Creo que a estas horas ya estarán ustedes ~~en~~
 recuperados de su vuelta al mundo en 80 días, con
 las obligadas ~~aventuras~~
 sorpresas de conocer

Creo que a estas horas ya habrán hecho ustedes la
 digestión de ese gran paquete que es darle la
 vuelta al mundo en 80 días, me imagino
 lleno de sorpresas y de estímulos.

He recibido todas las cartas de ustedes, y fui
 siguiendo su itinerario con curiosidad y con
 gusto y me parece que es la manera más
 maravillosa de viajar: haciendo exposiciones y
 dando conferencias.

Me hubiera gustado darle ^{buenas noticias} la noticia de que
 la pintura de la iglesia, ~~estaba terminada o~~
~~muy avanzada~~ pero por desgracia no es así.

Tengo dos proyectos terminados y aprobados,
 pero los dos que faltan no puedo hacerlos
 por que estamos detenidos en los temas, que
 los padres (sacerdotes) encargados de ellos no se

Imagen 6. Carta, 10 de marzo de 1969.

Alfredo Zalce, artista de México

Alfredo Zalce y otros de sus contemporáneos con los que compartió intereses y preocupaciones se plantearon ser no solo artistas. A través de sus obras, así como del sentido y las funciones que se les otorgaron se convirtieron en historiadores, sociólogos, antropólogos, pero, sobre todo, en críticos de la evolución social de México y de su realidad inmediata. Estas inquietudes los llevaron a participar en proyectos oficiales, financiados por el Estado mexicano, pero también en esfuerzos individuales y colectivos impulsados por la determinación de defender las causas que consideraron justas. En libros de texto gratuitos, revistas y suplementos culturales, carteles de divulgación pedagógica, pinturas para museos, publicidad, propaganda, encontraron canales de expresión de su ideología y visiones de la historia nacional.

La historia y sus versiones míticas protagonizaron numerosas obras plásticas. Los artistas se preocuparon por unir la vanguardia con una nueva ética política. Los muralistas acentuaron la necesidad de llegar, desde lo nacional y lo americano, a una propuesta artística distinta y capaz de reivindicar, frente al eurocentrismo, la fuerza de nuestra cultura (véase Eder, 1998, 369). Autores como Zalce crearon obras con un marcado sentido nacionalista, que, sin embargo, tuvo aspiraciones de universalidad. Los artistas mexicanos tuvieron conciencia del tipo de obras que crearon y deseaban plasmar y resaltar los elementos nacionales para mostrarlos al mundo.

La pintura mural se ocupó tanto de inventar una historia en común que legitimara desde el pasado el nuevo orden, como de vigilar y juzgar el nuevo rumbo de los sucesos históricos derivados de las transformaciones del orden económico, político y social. El muralismo, en su conjunto, buscó dar cuerpo a los elementos constitutivos de la cosmovisión del “mexicano” en sus distintos ámbitos del pensamiento y de la sensibilidad. Lo anterior lo persiguió a partir de una serie de pro-

puestas ético-estéticas que incluyeron por igual los principios cívicos que las predilecciones artístico-culturales provenientes del acervo artístico tradicional. A la vez que dio cuerpo a la identidad nacional, se trató de dotarla de un lenguaje plástico único que contribuyera a formar la unidad patria (Azuela de la Cueva, 2001, 328).

Se ha escrito mucho y se han planteado interpretaciones a partir de la obra y propuestas de los tres grandes de la plástica mexicana, Rivera, Orozco y Siqueiros. Si bien estos tres personajes fueron grandes creadores y formadores de artistas y marcaron tendencias con su producción, sería injusto considerarlos como la única alternativa de explicación de la obra de los artistas que crecieron bajo su sombra. Tal vez, habría que valorarlos y concederles un lugar de privilegio en el escenario artístico de la época, pero también podría colocárseles con sus contemporáneos como parte de un conjunto de artistas influidos por un contexto general y múltiples contextos particulares entrecruzados.

La Escuela Mexicana creó, como movimiento artístico, una forma particular de representar la historia de México y su lugar en el mundo. En diversos formatos y por todo el país están plasmados “relatos” y “discursos” pictóricos que dan cuenta de una visión de nuestro devenir histórico. La construcción del poder hegemónico del Estado y los gobiernos que emergieron triunfantes de la Revolución está reflejada en el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX y sus derivaciones posteriores. Además, el contexto de polarización ideológica presente en la época es visible en la militancia de los artistas y en los recursos utilizados para hacerla evidente. Por sus funciones políticas e ideológicas, derivadas de sus pretensiones didácticas, movimientos como el muralismo y el grabado desempeñaron un papel determinante en el proceso de construcción de la identidad promovida por el Estado posrevolucionario. A la vez, la pintura mural, producto del patrocinio gubernamental, ayudó a difundir la historia oficial y, por tanto, sirvió para justificar el proyecto de Estado nacio-

nal derivado de la Revolución. Sin embargo, sería injusto considerar que la relevancia de los murales se reduce a su papel dentro de un proyecto político e ideológico. El valor de los grandes productos del movimiento reside en su carácter de obras maestras del arte. El muralismo está lejos de ser un arte panfletario y constituye uno de los grandes aportes de México a la cultura universal.

Un rasgo recurrente en muchos murales, como los de Zalce, es la forma en la que se cuenta la historia nacional. En obras de gran formato aparecen magnificados los héroes nacionales. De la Conquista a la Revolución, pasando por la Independencia, la Reforma y las intervenciones extranjeras, aparecen los grandes personajes del panteón nacional. Esos héroes cuentan con un escenario a modo en el que tienen lugar y sentido sus hazañas. En contraparte y para dar validez y profundidad al relato de esos portentos se encuentran los antihéroes y villanos. Esta historia centrada en los héroes es siempre triunfante y deja sin oportunidades a los villanos. Los primeros aparecen magníficos y bien definidos en sus virtudes, mientras que los segundos son caricaturizados o mostrados como seres indefinidos carentes de una identidad en sentido positivo. Esto, que podría considerarse como una simplificación de la realidad al reducir la historia a un enfrentamiento entre personajes buenos y malos, es en realidad un recurso para exponer la contraposición entre valores, sentimientos e ideas, desde una posición en la que los autores hacen evidentes sus filiaciones artísticas e ideológicas.

Quizá fue en su experiencia en el TGP donde Zalce pudo expresar con mayor libertad sus inquietudes políticas e ideológicas, al tiempo que mostraba su destreza técnica y su creatividad. El carácter beligerante y contestatario de su producción reflejó el sentido social con el que fueron creadas las obras de esa época. Ese mismo espíritu estuvo presente en su obra mural, en la forma en que por diversas vías cuestionó la orientación que desde el poder se buscó imprimir al arte patrocinado desde el Estado.

La prolongada trayectoria artística de Alfredo Zalce se extendió por gran parte del siglo XX y enfrentó rupturas estéticas e ideológicas que marcaron al arte mexicano en general y a su producción en particular. La forma en la que expuso y defendió sus ideas posibilitó su tránsito en todas esas etapas. En algunos momentos estuvo ligado a artistas y organizaciones que defendían posturas radicales, pero él mismo nunca las sostuvo a ultranza y pudo acercarse o alejarse de ellas privilegiando sus propios intereses. Apoyó de forma activa proyectos como los de la LEAR y el TGP, pero los abandonó cuando los consideró incompatibles con sus ideales. En estas organizaciones encontró espacios formativos en los que pudo expresar sus preocupaciones estéticas e ideológicas y en los que afirmó las convicciones sobre el arte y el papel que debería tener en la construcción de México que mantuvo a lo largo de su vida.

Fuentes consultadas

- Ades, Dawn. (1990). *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, Madrid: Ministerio de Cultura/Turner.
- Alfaro Siqueiros, David. (1935). "Diego Rivera pintor de cámara del gobierno de México". *Frente a Frente, órgano central de la LEAR*, núm. 3, mayo, 8.
- Alfaro Siqueiros, David. (1966). "Esta exposición obliga a plantearnos una vez más algunas preguntas fundamentales" en Instituto Nacional de Bellas Artes. *30 años del Taller de Gráfica Popular*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Alfaro Siqueiros, David. (2012). *Fundación del muralismo mexicano: textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*. Héctor Jaimes (edición, compilación y notas). México: Siglo XXI.

- Arenal, Luis. (1966). "El Taller de Gráfica Popular" en Instituto Nacional de Bellas Artes. *30 años del Taller de Gráfica Popular*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Ávila, Theresa. (2008). "Laborious Arts: El Taller de Gráfica Popular & the meaning of the labor in *Las Estampas de la Revolución Mexicana*". *Hemisphere. Visual Cultures of the Americas*, núm. I, 62-82.
- Ávila, Theresa. (2014). "El Taller de Gráfica Popular and the Chronicles of Mexican History and Nationalism". *Third Text*, vol. 28, núm. 3, 311-321.
- Azuela, Alicia. (1998). "Rivera y una definición de arte proletario" en Martha Fernández y Louise Noelle (eds.), *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 323-328.
- Azuela, Alicia. (2001). *Arte y poder. "La revolución pictórica de la Revolución mexicana y su influencia en la construcción de una imagen"*, El Colegio de Michoacán, tesis de doctorado.
- Azuela, Alicia; Kattau, Collen y Craven, David. (1994). "Public Art, Meyer Schapiro and Mexican Muralism". *Oxford Art Journal*, vol. 17, núm. 1, 55-59.
- Bardach, Noah Arthur. (2008). *Catálogo de obras del Taller de Gráfica Popular*. Los Ángeles: Gráfica Mexicana. Recuperado de http://www.graficamexicana.com/Catalog_View.asp?dir=filtered&filter=artist&fname=Alfredo&lname=Zalce
- "Bellas Artes en la hoguera". (1961). *Patria Nicolaita*, núm. 19, 18 de julio, 1, 4.
- Carta de Alfredo Zalce a Jean Charlot y Zohmah, Morelia, 10 de marzo de 1969. Fondo Alfredo Zalce de la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la Universidad Nacional Autónoma de México. Inventario del Fondo Alfredo Zalce (FAZ), serie Correspondencia, Vínculos e influencias, caja 13, registro 2.

- Collin Harguindeguy, Laura. (2003). "Mito e Historia en el muralismo mexicano". *Scripta Ethnologica*, núm. 25, 25-47.
- Conde, Teresa del. (1984). "Sobre Alfredo Zalce" en *Zalce 84. Retrospectiva*. Morelia: Instituto Michoacano de Cultura., pp. 5-6.
- Conde, Teresa del. (1997). "Zalce, corrientes profundas" en Alfonso Vaca Morales (coord.), *Alfredo Zalce. Artista Michoacano*. México: Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Educación Pública/Instituto Politécnico Nacional/Instituto Michoacano de Cultura, pp. 23-26.
- Craven, David. (2006). "Agrarian Aesthetics in the age of mechanical reproduction: Walter Benjamin according to the Taller de Gráfica Popular" en C. Medina. (ed.), *La imagen política*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 413-427.
- Cruz Porchini, Dafne. (2012). "Alfredo Zalce. Lavanderas" en Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado II*, México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 58-59.
- Dallal, Alberto. (1982). "Presentación" en *Alfredo Zalce*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.
- "Declaración de principios del TGP". (1966) en *30 años del Taller de Gráfica Popular*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Díaz de León, Francisco. (1966). "La obra ética y estética del taller" en *30 años del Taller de Gráfica Popular*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Eder, Rita. (1998). "El muralismo mexicano: modernismo y modernidad" en Martha Fernández y Louise Noelle. (eds.), *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 365-375.
- Felguérez, Manuel. (1998). "La ruptura, 1935-1955" en Martha Fernández y Louise Noelle (eds.), *Estudios sobre arte. Sesenta años*

- del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 391-398.
- Frente a Frente, órgano central de la LEAR*. (1935). “Publicidad”, mayo, 4.
- Frente a Frente, órgano central de la LEAR*. (1936). “Cambio de Comité”, noviembre, 23.
- Fuente, David (2018). *La disputa de “la ruptura” con el muralismo (1950-1970): lucha de clases en la articulación del campo artístico mexicano*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Fuentes Rojas, Elizabeth. (2012). “Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa. Los trabajadores contra la guerra y el fascismo, La lucha obrera, La lucha obrera de los trabajadores de los Talleres Gráficos, Huelga” en Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado II*, México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 272-275.
- González Medina, Carolina. (2015). “Historia y nación en la obra de Alfredo Zalce. Los murales del centro histórico de Morelia”, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, tesis de maestría.
- Gutiérrez, Juana; Leonardini, Nanda; Stoopon, Jenny. (1982). “La época de oro del grabado en México” en *Historia del arte mexicano. Tomo 14. Arte contemporáneo II*. México Secretaría de Educación Pública / Salvat, pp. 2013-2035.
- Hemingway, Andrew. (2005). “American communist view Mexican Muralism: critical and artistic responses”. *Crónicas*, (8 y 9), 13-42.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. (1966). *30 años del Taller de Gráfica Popular*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

- Isla, Augusto. (1997). “Sueños de piedra y arena” en Alfonso Vaca Morales (coord.). *Alfredo Zalce. Artista Michoacano*, México: Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Educación Pública/Instituto Politécnico Nacional/Instituto Michoacano de Cultura, pp. 11-21.
- Lear, John. (2019). *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*, México: Grano de Sal.
- Macías, Eugenia. (2016). *Trazos del modernismo en el arte mexicano: Archivo Alfredo Zalce*, Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Manrique, Jorge. (1982). “Los primeros años del muralismo” en *Historia del arte mexicano. Tomo 13. Arte contemporáneo I*, México: Secretaría de Educación Pública/Salvat, pp. 1838-1855.
- Manrique, Jorge. (1998). “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana” en Martha Fernández y Louise Noelle (eds.), *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 433-443.
- Moyssén, Xavier. (1982). “El ‘héroe’ en la obra de Diego Rivera” en *La iconografía en el arte contemporáneo* (Coloquio Internacional de Xalapa), México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 195-214.
- Ramírez, Mauricio César. (2012a). “Alfredo Zalce. Lenin” en Ida Rodríguez Prampolini. (coord.). *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado II*, México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 270-271.
- Ramírez, Mauricio César. (2012b). “Alfredo Zalce, Ángel Bracho y Rosendo Soto. Las luchas sociales en el estado de Puebla” en Ida Rodríguez Prampolini (coord.). *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado II*, México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana/Universidad Nacional

- Autónoma de México/Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 328-331.
- Reyes Palma, Francisco. (1994). "La LEAR y su revista de frente cultural" en *Frente a Frente, 1934-1938. Edición facsimilar*, México: Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista.
- Sánchez López, Indira. (2012). "Nacionalismo e identidad nacional en la obra mural de José Clemente Orozco y Alfredo Zalce", Universidad Autónoma del Estado de México, tesis de maestría.
- Sánchez López, Indira. (2013). "Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación". *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 24, enero-junio, 67-83.
- "Síntesis de principios declarativos de la LEAR". (1934). *Frente a Frente, órgano central de la LEAR*, México, núm. 1, noviembre, 3.
- Taracena, Bertha. (1997). "El lenguaje gráfico y sus formas" en Alfonso Vaca Morales (coord.). *Alfredo Zalce. Artista Michoacano*, México: Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Educación Pública/Instituto Politécnico Nacional/Instituto Michoacano de Cultura, pp. 101-104.
- Tibol, Raquel. (1964). *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México: Hermes.
- Tibol, Raquel. (1987). *Gráficas y neográficas en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Secretaría de Educación Pública.
- Vela, Arqueles. (1936). "La exposición de artes plásticas de la LEAR". *Frente a Frente, órgano central de la LEAR*, núm. 4, julio, 20-21.
- Villegas, Abelardo. (1986). "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano" en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 387-408.



Estudiantes de Zalce en la ciudad de Uruapan, Michoacán.

CAPÍTULO VII

Alfredo Zalce: forjador de artistas plásticos en la Universidad Michoacana, 1949-1963

Eusebio Martínez Hernández
Archivo Histórico, UMSNH

Miguel Ángel Gutiérrez López
Facultad de Historia, UMSNH

Introducción

Oficialmente, la enseñanza del arte en Michoacán tiene su origen en el Colegio de San Nicolás con la apertura de las Academias de Dibujo y Pintura en 1851 y la de Música en 1868, ambas conformaron la Academia de Bellas Artes, siendo una de las dependencias que integrarían la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) cuando fue establecida en 1917. Diez años después, el plantel se transformó en escuela, sin alterar la función que venía desarrollando y en 1939 adquirió la denominación de “Popular”, dando lugar a la Escuela Popular de Bellas Artes (EPBA) (Gutiérrez,

2011, 73-83). Así fue como se constituyó este centro de educación artística al que se integraría Alfredo Zalce Torres.

Alfredo Zalce es una de las figuras más importantes del arte mexicano del siglo XX y es conocido por sus múltiples obras; sin embargo, a pesar de su encomiable legado todavía se desconocen facetas de su vida como la docencia, específicamente su paso por la Universidad Michoacana, institución forjadora de grandes intelectuales en la historia nacional e internacional. Con espíritu generoso y vocación docente se incorporó a las aulas nicolaitas con enorme entusiasmo para formar artistas, tal como lo había hecho en otras regiones del país. Llegó en una época en donde las autoridades universitarias, encabezadas por el rector, J. Jesús Pineda Ortuño (1949-1950), en su idea de modernizar y actualizar la docencia tras concluir un serio conflicto con el gobierno del estado, contrataron a profesores extraordinarios, aumentaron los sueldos de los docentes y administrativos para que cumplieran con mayor eficiencia las tareas educativas.

La apertura del taller en Uruapan y su incorporación a la Universidad Michoacana

Después de algunos años de intensas actividades recorriendo varias regiones del país, Zalce decidió trasladarse al estado de Michoacán para fundar un Taller de Artes Plásticas en la ciudad de Uruapan, en el verano de 1949. El taller contaba con 20 alumnos estadounidenses inscritos en calidad de veteranos, cuyas colegiaturas eran pagadas por la embajada de los Estados Unidos en México y dichos recursos eran canalizados a la tesorería de la Universidad Michoacana, siendo el único fondo del que subsistían y era administrado por Zalce. Parte de los fondos se utilizaban para pagar los derechos de expedición de certificados de estudios y títulos de los maestros. Contrariamente a lo escrito en la historiografía, (Gobierno del Estado, 1997; Vaca,

2005), todo parece indicar que su incorporación a la Universidad se dio en el mismo año de apertura del taller de acuerdo con las certificaciones y recibos expedidos a los estudiantes por Zalce¹ (Imagen 1).

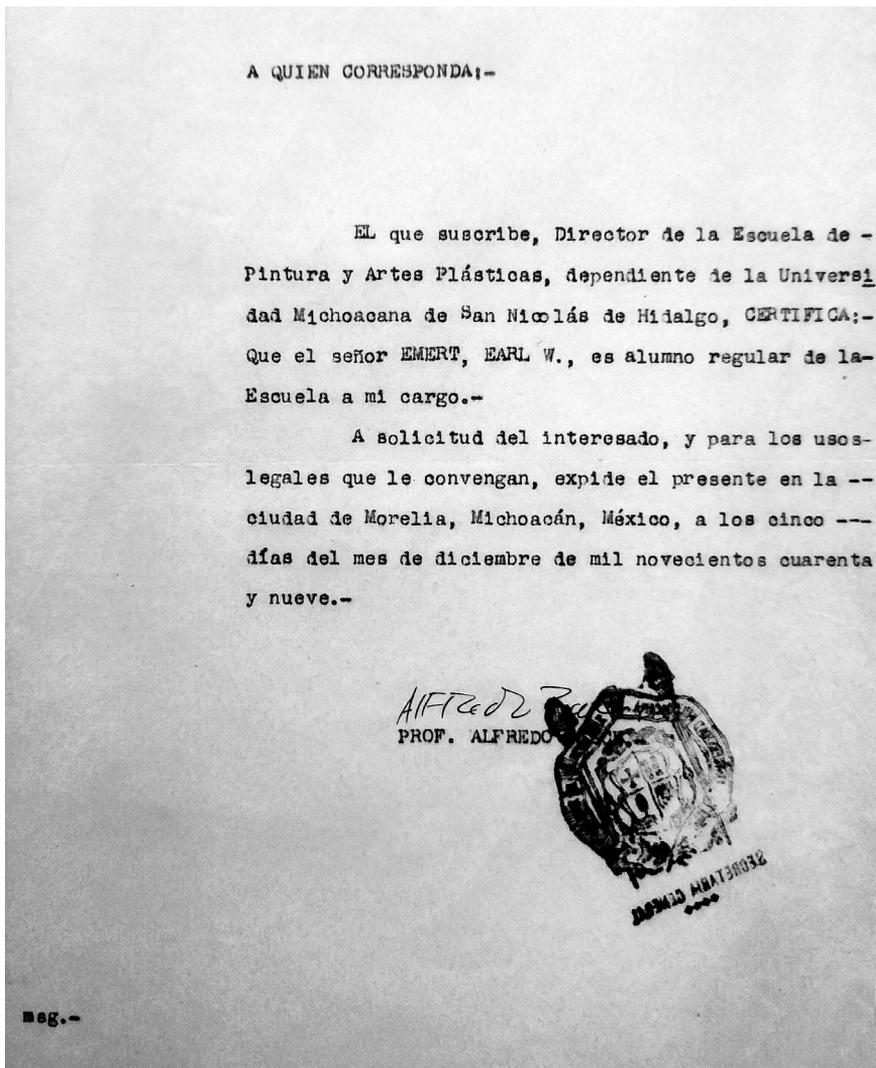


Imagen 1. Certificación.

¹ AHUM, fondo UMSNH, Escuela de Pintura, Recibos diversos, 1949-1952, c. 221.

También existen documentos suscritos por varios alumnos dirigidos al rector J. Jesús Pineda Ortuño, reconociéndose como universitarios y, como tales, gestionaban ampliar el taller; la contratación de otro docente, aparte de Zalce quien solo contaba con la ayuda de su entonces esposa María Antonia, en calidad de asistente; el aumento de 10 dólares más, por ser insuficientes los 15 mensuales que se les destinaba para la compra de materiales. Además, pedían una mejor distribución del recurso, con el argumento de que en Uruapan se encontraban la mayoría de los estudiantes.² A su vez existen documentos suscritos por el secretario general de la Universidad, Jesús Arreola Belman, en donde reconoce a los estadounidenses como alumnos regulares y a la Escuela de Pintura como una dependencia universitaria.

La llegada de Zalce a las aulas nicolaitas se dio gracias a las propuestas hechas por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en coordinación con la Universidad Michoacana y el apoyo del entonces gobernador general, Dámaso Cárdenas, junto con varios profesores enviados desde la Ciudad de México por el INBA, algunos pagados por el gobierno estatal y otros por la Universidad. No obstante, la incorporación de la Escuela de Pintura a la Michoacana no estaba del todo definida, ya que Zalce solicitó al Consejo Universitario su adhesión el 25 de abril de 1951, para lo cual varios consejeros señalaron las ventajas que traería su aprobación y decidieron nombrar una comisión integrada por los profesores Enrique Aguilar y Juan Díaz Vázquez, quienes se encargarían de estudiar el asunto y entregarían el dictamen en la siguiente sesión.³ La respuesta fue favorable y se asignó a Zalce un sueldo como profesor universitario.

² Oficio manuscrito sin número escrito por el alumno Charles S. Mac. Yntosh dirigido al rector J. Jesús Pineda, Uruapan, 5 de enero de 1949, [rubricado]. AHUM, fondo UMSNH, Escuela de Pintura, Recibos diversos, 1949-1952, c. 221.

³ Acta de sesión del Consejo Universitario, núm. 5, Morelia, 25 de abril de 1951. AHUM, CU, Secretaría, Actas, libro 29, c. 7.

El plan de estudios y la metodología de enseñanza

La llegada de Zalce a la EPBA implicó replantear el plan de trabajo del Taller-Escuela que constaba de las siguientes áreas: Pintura, Dibujo Mural, Paisaje, Litografía, Cerámica, Modelado, Escultura, Joyería y Telares. Clases teóricas: Composición y Pláticas sobre Artes. El traslado del taller a Morelia y su adhesión a la Universidad Michoacana reactivó el interés de los estudiantes en estas asignaturas, tan solo en el año de 1951 se inscribieron alrededor de 54 alumnos, sin contar a los extranjeros ya mencionados.

Una de las primeras acciones de Zalce fue proponer al entonces rector, Gregorio Torres Fraga (1950-1956), ampliar el programa de estudios de la Escuela de Pintura con las siguientes materias: Composición y Perspectiva, Dibujo y Grabado, esta última se cursaría por la noche para facilitar el estudio a los artesanos.⁴ A los pocos días, la Escuela orientó la enseñanza hacia la práctica al instaurar los siguientes talleres: de telares, cerámica, joyería, grabado, litografía y en cuanto la pintura desde el dibujo hasta la pintura natural. La nueva reorganización permitió a los alumnos incorporarse rápidamente a laborar en pinturas murales en diversas instituciones de la ciudad de Morelia. La buena proyección del taller fue posible gracias al gran impulso de Zalce, quien trasladó varios instrumentos de su propiedad ante la falta de recursos, para el desarrollo óptimo de las actividades propias de la sección de artes, aunque esa generosidad le causaría conflictos con las autoridades universitarias al final de su estancia como lo veremos más adelante. Además de subsanar las necesidades de los talleres gestionó donaciones de la Escuela Industrial “Álvaro Obregón”, institución que albergó el taller cuando se trasladó a Morelia.

⁴ Oficio número 765, comunicación de Alfredo Zalce al rector de la Universidad Michoacana, Morelia, 3 de junio de 1952, [rubricado]. AHUM, fondo UMSNH, Educación Profesional, Escuela Popular de Bellas Artes, c. 269, exp. 638.

En cuanto a la metodología de enseñanza, esta consistía en que los alumnos de nuevo ingreso trabajaban al lado de los estudiantes aventajados e iniciaban su aprendizaje conectado con su medio, es decir, a diferencia de otras academias en donde los aprendices se encerraban en las aulas, en el taller nicolaita los alumnos no se apartaban de su entorno social, al trabajar en obras que les encargaban particulares e instituciones. Por ejemplo, en varias ocasiones pintaron cuadros para las escuelas rurales de la cuenca del río Tepalcatepec y elaboraron grabados para ilustrar periódicos, revistas y libros.

En lo que respecta a la pintura, en la EPBA se trabajaba bajo la égida del realismo mexicano. Dentro de esta modalidad el artista debía elevarse a un nivel superior, captar el conjunto de fenómenos y penetrar en lo más recóndito del movimiento social. El afán de la sección era ligarse indefectiblemente a los problemas del país y del mundo. La bohemia trasnochada que constituía una especie de religión para los románticos del siglo XIX fue substituida por la técnica y el arte objetivo. En ese tenor Zalce insistía con sus discípulos en que:

un pintor debe ser como el médico que se impone la tarea de descubrir los misteriosos secretos de las enfermedades que se suponen incurables, a fin de encontrar fórmulas capaces de erradicarlas en beneficio de la humanidad doliente, como el escritor que entiende que la ciencia sin el arte es estéril y que el arte sin la ciencia corre el riesgo de ser vano (Puente, 1956, 13).

Era así como la pintura, de acuerdo con el expresado realismo mexicano, no manifestaba la tendencia subjetiva del artista, sino la objetiva del desarrollo social.

La llegada de Zalce a las aulas nicolaitas dio mayor realce a las tradicionales exposiciones de pintura a finales de cada ciclo escolar, cuyos trabajos eran expuestos en los muros del plantel, en los pasillos de San Nicolás y en los portales del centro de la ciudad.

La labor de gestor y el problema de los recursos

Una de las mayores preocupaciones de Zalce era la falta de recursos y personal para el desarrollo óptimo de las actividades del taller. Esa situación lo llevó a asumir el papel de gestor por ser el jefe de la Sección Artes Plásticas ante las autoridades universitarias. Desde su llegada a la Universidad asumió una gran cantidad de materias como: Dibujo, Pintura, Grabado, Litografía, Cerámica, Escultura y Orfebrería y por las clases percibía como sueldo diario \$5.50 en 1952. Sin embargo, con el crecimiento de la matrícula se le dificultaría atender a los alumnos y eso lo condujo a gestionar la contratación de más personal. Así, el 30 de noviembre de 1953, solicitó y sugirió la contratación de las siguientes personas: como ayudantes Nita Suderland y Francisco José Delgado Hernández; J. Jesús Escalera Romero, como auxiliar de las clases de Platería; Vicente López y Jerónimo Mateo en Litografía.⁵ todos fueron admitidos.

El 20 de enero de 1954, Zalce gestionó ante el Consejo Universitario la aprobación para la entrega de diplomas a los egresados de la Escuela de Pintura ante la falta de un documento oficial que les acreditara los estudios. Gracias a esa gestión la Universidad Michoacana entregó por primera vez el título de Profesora en Artes Plásticas a Doroty M. Divers el 4 de julio de 1955. En ese mismo año, el grabador y muralista michoacano se dio tiempo para incursionar en la administración de la institución en aras de mejorar la enseñanza, al salir electo como suplente del Consejo Técnico de la EPBA, el 4 de julio. Esta distinción se dio porque un año antes externó, junto con otros docentes, que no contaban con un organismo académico de-

⁵ Oficio número 11,594, solicitud de Alfredo Zalce al rector de la Universidad Michoacana, Morelia, 30 de noviembre de 1953, [rubricado]. AHUM, fondo UMSNH, Rectoría, Personal Universitario, c. 181, exp. 11594.

positario de autoridad interna como lo establecía la Ley Orgánica de la Universidad.⁶ (Imagen 2).

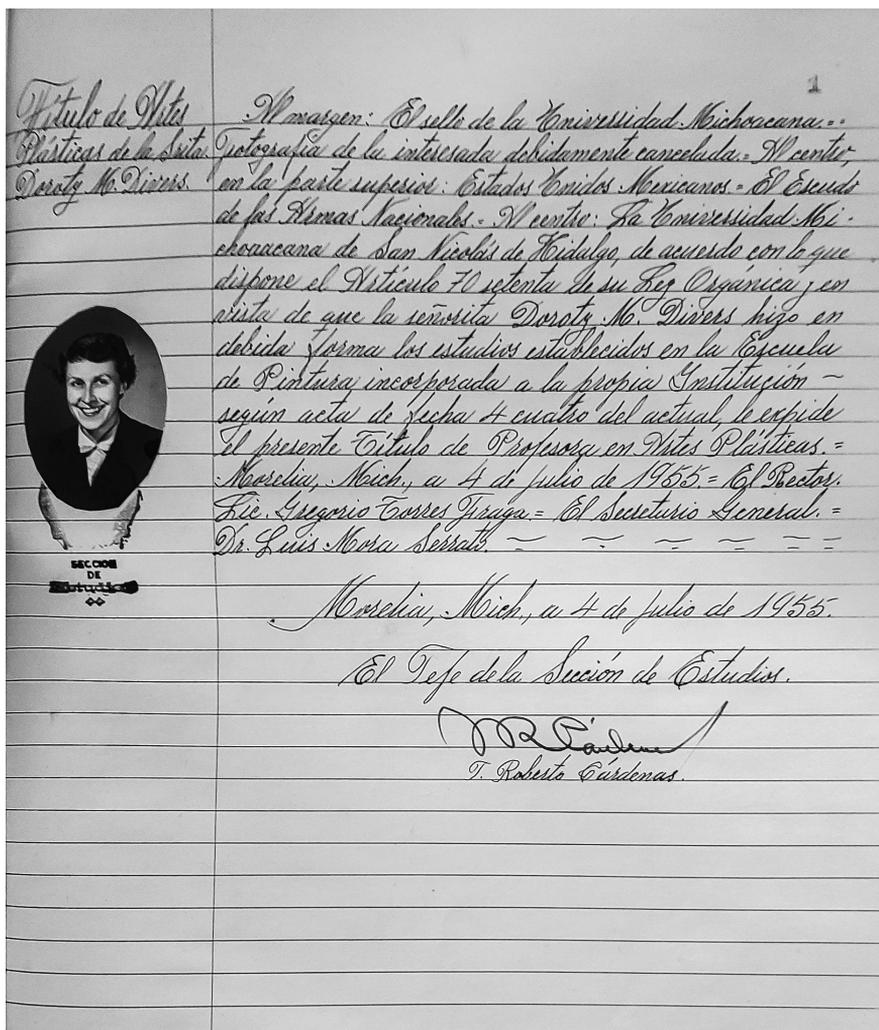


Imagen 2. Título de Artes Plásticas.

⁶ Oficio sin número suscrito por profesores al director de la EPBA, Morelia, 17 de julio de 1953, [rubricado]. AHUM, fondo UMSNH, Educación Profesional, Escuela Popular de Bellas Artes, c. 270, exp. 7.

La preocupación de Zalce por mejorar la enseñanza lo llevó a presentar el primer presupuesto, el 10 de noviembre de 1954. En lo que respecta a materiales para la clase de Escultura y Cerámica solicitó la cantidad de \$1,500.00 y para la compra de un horno \$5,000.00; para colores y substancias \$5,000.00; para Litografía y grabado pidió \$5,100.00; en la de Platería \$2,400.00; pinturas, papel \$1,000.00; libros \$2,000.00 y en mobiliario \$2,000.00; lo cual sumaban la cantidad de \$24,000.00. Al mismo tiempo, gestionó \$300.00 para completar su sueldo como profesor, porque la Universidad solamente le pagaba la cantidad de \$199.50.⁷ El propósito era fortalecer la enseñanza del arte y evitar la clausura de más áreas como sucedió con el taller de telares.

Sin embargo, los recursos no fueron suficientes porque el 21 de septiembre de 1955, los estudiantes hicieron una denuncia pública a través del periódico *La Voz de Michoacán*, para exigir al rector el pago del sueldo de su mentor. De acuerdo con la acusación se le debían más de \$5,000.00. La protesta se agudizó cuando al artista michoacano se le trató de pagar parcialmente en la tesorería propiciando la molestia de sus discípulos y por esa situación le propusieron al maestro la separación de la Universidad para fundar su propia escuela. A pesar de la denuncia, la tesorería únicamente le pagó una parte y prometió liquidar los pendientes para el día 5 de octubre (*La Voz de Michoacán*, 1955, 1, 5). Parte del adeudo reclamando le correspondía a Nita Suderland, profesora de escultura.

La respuesta de las autoridades universitarias sobre la denuncia era que a la sección de Artes Plásticas se le consideraba una escuela incorporada y, por lo tanto, la Universidad sólo había contribuido “generosamente” con sueldos de los profesores auxiliares, director y

⁷ Presupuesto que presenta Alfredo Zalce al rector de la Universidad Michoacana, Gregorio Torres Fraga, Morelia, 10 de noviembre de 1954, [rubricado]. AHUM, fondo UMSNH, Rectoría, Presupuesto de Egresos, c. 76, exp. 650.

pensiones de alumnos por acuerdo del Consejo Universitario, pero no tenía la obligación de sostenerla y por esa razón no destinó una partida en el presupuesto universitario. Para resolver el asunto el gobierno del estado otorgó un subsidio extraordinario de \$24,000.00 (*Heraldo Michoacano*, 1955).

Posteriormente, la sección de Artes Plásticas recibió un presupuesto de \$26,673.00 en 1956. Parte de estos recursos se utilizaron para fabricar un horno para la clase de cerámica. Este logro se concretó con la huelga estudiantil desarrollada en los meses de mayo y junio de ese año, en cuyas demandas por parte de la EPBA, fue incluido el horno y el aumento del subsidio a la institución. La petición se respaldó en un proyecto en donde la Escuela Popular se comprometió a colaborar con el gobierno del estado para decorar muros exteriores de las escuelas rurales “Expropiación Petrolera” y “Niños Héroe”, con mosaico hecho en ese taller.

La participación en exposiciones

La sección de Artes Plásticas fue de las más demandadas para participar en diversas exposiciones en el extranjero, en varios estados del país y en la mayoría de los municipios de Michoacán, exhibiendo interesantes colecciones de obras de arte mexicanas, en la cual figuraban algunas producidas por los discípulos de Zalce (Puente, 1956, 13).

Una de las primeras intervenciones de Zalce con sus alumnos en actividades conmemorativas dentro de la Universidad Michoacana se dio en 1953, al celebrarse el Bicentenario del natalicio de Miguel Hidalgo, quien fuera en su momento alumno, catedrático, tesorero y rector del Colegio de San Nicolás. En esta importante fecha, Zalce formó parte del comité de homenaje en el área de prensa junto con grandes personalidades. Después del acto oficial, el 9 de mayo, se develaron varias placas alusivas al personaje y dos retratos del padre de

la patria: el primero elaborado por David Alfaro Siqueiros y el otro por Zalce. La obra de este último representaba a Hidalgo agricultor. Ambas piezas se incorporaron de inmediato al patrimonio universitario. El boceto de Zalce fue elaborado a petición de un grupo de profesores michoacanos ex nicolaitas que trabajaban en el Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, por cuyo motivo recibió del entonces Secretario de Educación Pública, José Ángel Cisneros, un reconocimiento en pergamino por su extraordinario trabajo.⁸

Dentro de las actividades conmemorativas programadas se encontraban las “Jornadas Culturales”, organizadas por la Federación de Estudiantes Universitarios de Michoacán, en las que participaron estudiantes de artes plásticas, recorriendo varias ciudades de la entidad. Por esa misma fecha, ganaron dos premios de primera clase en el Concurso Nacional de Grabado, realizado con motivo del bicentenario de Miguel Hidalgo en Morelia.

El 10 de diciembre de 1956 se realizó la VI Exposición Anual de la sección de Artes Plásticas de la EPBA, con la participación de 24 pintores jóvenes con un abundante acervo de cuadros, en los cuales pudieron apreciarse los valores plásticos y su contenido social con la firme idea de exaltar los grandes valores de la nacionalidad mexicana. Para ello, Zalce gestionó recursos y autorizó a sus estudiantes salir de las aulas a tomar apuntes del natural para la realización de sus cuadros y grabados. De esa manera varios alumnos asistieron a las ceremonias de Día de Muertos en la isla de Janitzio y Pátzcuaro, porque el maestro entendía que la educación artística era un recurso eficaz para conocer la patria en su paisaje, bellas costumbres, industrias y folklor regionales, en sus fiestas y nobles tradiciones. Al respecto decía: “hoy día, parece que se menosprecia el arte en nombre de la ciencia y la téc-

⁸ Breves apuntes sobre un retrato de Hidalgo, hecho por Alfredo Zalce para la Universidad Michoacana en el Bicentenario de D. Miguel Hidalgo y Costilla, escrito por Luis Hernández Valdez, Distrito Federal, 30 de mayo de 1954, [rubricado]. AHUM, fondo UMSNH, Eventos, Homenajes, c. 58, exp. 3-092 “1969”/1.

nica. Se ignora que el arte de un pueblo se desarrolla al mismo tiempo que se va liberando políticamente, cuando crece su interés en la investigación científica y su deseo para la perfección técnica”⁹ Precisamente, por las gestiones del maestro varios estudiantes fueron becados por el Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina (CREFAL), instalado en Pátzcuaro. (Imágenes 3 y 4).



Imagen 3. Exposición en Palacio de Justicia, s. f.

⁹ Oficio sin número de Alfredo Zalce a Alfredo Gálvez Bravo, Rector de la Universidad Michoacana, Morelia, 01 de noviembre de 1956, [rubricado] y Plan de Reformas de la Escuela Popular de Bellas Artes, presentado por el profesor Salvador Próspero Román, sin fecha y sin rúbrica. AHUM, fondo UMSNH, Educación Profesional, Escuela Popular de Bellas Artes, c. 270, exp. 1.



Imagen 4. Alumnos de Artes Plásticas: J. Escalera Romero (Derecha), s. f.

Para el año de 1957 se veían ya los avances de la sección de Artes Plásticas, pues los trabajos de los alumnos eran solicitados constantemente para exhibirlos en distintas exposiciones. Por ejemplo, el jefe del departamento de Artes Plásticas del INBA solicitó a la Universidad Michoacana trasladar a la Ciudad de México la exposición montada en la capital michoacana en 1956, para mostrar la experiencia artística de los nicolaitas a los estudiantes, profesores de arte

y público en las galerías de Chapultepec de esa ciudad.¹⁰ En el mismo año también fueron invitados al 4° Sal6n de Invierno, organizado para conmemorar el CDX aniversario de la fundaci6n de Irapuato, Guanajuato, en cuyo evento Zalce acudi6 en representaci6n del rector, Alfredo G6lvez Bravo (1956-1960).

En 1958, nuevamente, la secci6n de Artes Pl6sticas particip6 en la Cuarta Exposici6n de Pintores J6venes en representaci6n de Michoac6n en la Galería Romano, ubicada en la Ciudad de M6xico, propiedad de Armando Romano, quien desde tiempo atr6s venía impulsando este magnífico evento. En la primera participaron alumnos de la Escuela de Artes Pl6sticas de M6xico, en la segunda los de la Academia de San Carlos y en la tercera la juventud del estado de Jalisco. En ese mismo a6o tambi6n montaron la exposici6n titulada “Vida Universitaria”, en los pasillos del Colegio de San Nicol6s para conmemorar el 8 de mayo y como ya era costumbre, las invitaciones continuaron. En 1959, el INBA solicit6 material para montar una segunda exposici6n en las mismas galerías de Chapultepec. Para cumplir con esa petici6n, Zalce y el representante de los alumnos solicitaron al rector apoyo econ6mico para 18 expositores por la cantidad de \$2,000.00.

Las exposiciones recibieron magníficos comentarios y elogios tanto para los alumnos como para el propio Zalce por parte de periodistas y crítics de la capital de la Rep6blica, asunto nada f6cil. Por ejemplo, el periodista Jorge Olvera expres6:

Con espírиту similar al que anim6 a los misioneros del siglo XVI, como Pedro de Gante y Vasco de Quiroga, estos j6venes promotores michoacanos han preferido laborar abnegadamente en los apartados rincones

¹⁰ Oficio, sin n6mero, del Jefe del Departamento de Artes Pl6sticas del INBA, VÍctor M. Reyes a Alfredo G6lvez rector de la Universidad Michoacana, Distrito Federal, 12 de febrero de 1957, [rubricado]. AHUM, fondo UMSNH, Rectoría, Exposiciones, c. 60, exp. 361, 1957.

de nuestra provincia, sedienta de compartir los bienes culturales que aún son privilegio de la capital o de los grandes centros urbanos, a dejarse tentar por las promesas de una vida más desahogada en la ciudad. (*Universidad Michoacana*, 1959, 29-30).

Por su parte, el escritor, crítico de arte, historiador y periodista catalán, Enrique F. Gual, manifestó: “Alfredo Zalce ha logrado un resultado de proliferación [*sic*] cuyo mejor elogio consistirá en ver la exposición que sus alumnos han puesto en las galerías de Chapultepec. Ver la exposición sin olvidar que el que la ha facultado es un gran pintor” (*Universidad Michoacana*, 1959, 29-30).

Los conflictos con los estudiantes, profesores y autoridades

Al iniciar la década de 1960, la sección de Artes Plásticas gozaba de aparente estabilidad académica y administrativa, funcionaba con el siguiente presupuesto mensual para pago de los docentes: Jefe de la Sección de Artes Plásticas, \$600.00; para Historia del Arte, \$330.00; Grabado, \$330.00; Dibujo de Pintura, \$660.00; Platería, \$330.00 y la de Escultura, \$440.00. Estas cantidades sumaban un total de \$2,690.00.¹¹ Además, el Consejo Universitario aprobó una reforma a los planes de estudio, con lo cual se definieron nuevos criterios para la formación de los estudiantes, se planteó como carrera profesional la de Dibujo y Artes Plásticas.¹² (Imágenes 5 y 6).

A pesar de esa aparente estabilidad, a partir de 1960 se hicieron evidentes problemas entre Zalce, los estudiantes y profesores. Por diversas razones, durante ese año y el siguiente, fueron constantes las

¹¹ Informe detallado de cada uno de los profesores con percepciones desglosadas según las plazas que tienen a su cargo, Morelia, 1° de septiembre de 1961, foja 5 [sin rubrica]. AHUM, UMSNH, Rectoría, Personal Universitario, c. 181, exp. 11594.

¹² AHUM, UMSNH, Educación Profesional, Escuela Popular de Bellas Artes, c. 270, exp. 1.

quejas a su labor como docente de la sección de Artes Plásticas, así como por sus posicionamientos hacia la organización de las actividades en el plantel. Zalce denunció algunas prácticas que afectaban la imagen pública de la Escuela. En febrero de 1960 propuso y fue aceptado, que solo en casos justificados se permitiera el ingreso a las instalaciones, a profesores y alumnos, fuera de los horarios establecidos por la dirección del plantel. Señaló que muchos profesores y estudiantes tenían llaves del edificio y cometían actos “bochornosos” en la Escuela.¹³ Posteriormente, se multiplicaron las quejas contra Zalce, acusándolo de no atender adecuadamente sus labores docentes, al punto que alumnos inconformes pidieron su destitución. Los problemas escalaron durante 1960, pero al iniciar el siguiente año se lograron algunos arreglos que mejoraron la situación.

En febrero de 1961 llegó a un acuerdo para superar sus diferencias con los estudiantes. Con la mediación de la Federación de Maestros Universitarios de Michoacán (FMUM) se alcanzó un pacto para “borrar toda clase de asperezas” y continuar con las actividades académicas que estaban detenidas por el conflicto.¹⁴ Los problemas con los alumnos eran una preocupación para él y afectaban sus actividades. En marzo de 1961, tras el acuerdo conciliatorio alcanzado con los alumnos, el presidente de la FMUM informó al director del INBA, a solicitud de Zalce, que los conflictos entre este y los alumnos habían sido resueltos satisfactoriamente. Zalce había vuelto a sus actividades y los estudiantes habían desistido del pliego acusatorio.¹⁵ (Imagen 7).

¹³ Oficio sin número, comunicación del director de la Escuela Popular de Bellas Artes, Salvador Próspero R., a los maestros y alumnos de la Sección de Artes Plásticas, Morelia, 22 de febrero de 1960, [rubricado]. ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 107.

¹⁴ Oficio s/n del director de la Escuela Popular de Bellas Artes, Salvador Próspero R., al profesor Alfredo Zalce T., Morelia, 23 de febrero de 1961, (rubricado). ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 114.

¹⁵ Oficio sin número de Ángel Baltazar Barajas, presidente de la Federación de Maestros Universitarios de Michoacán al director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Morelia, 4 de marzo de 1961, (rubricado). ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 115.



Imagen 5. Sección de Artes Plásticas.



Imagen 6. Invitación a la XI Exposición de Artes Plásticas, s. f.

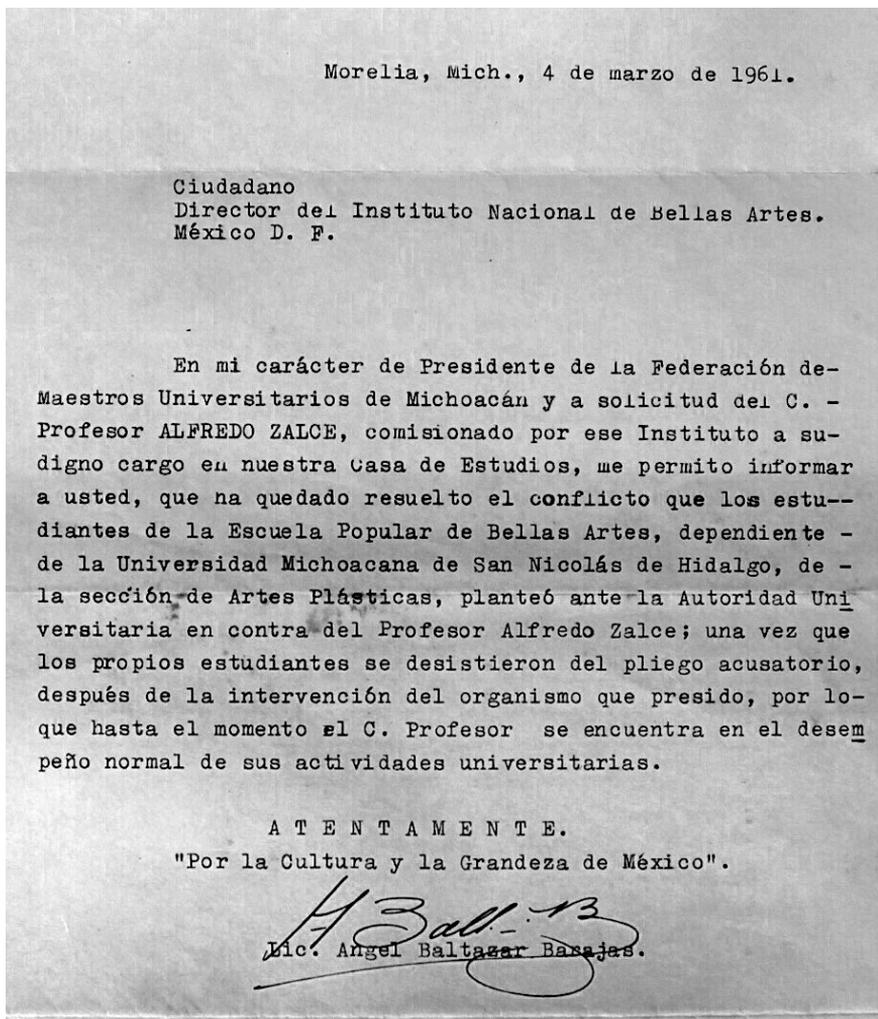


Imagen 7. Oficio sin número de Ángel Baltazar Barajas, presidente de la Federación de Maestros Universitarios de Michoacán, al director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Morelia, 04 de marzo de 1961, (rubricado).

La conciliación entre Alfredo Zalce y los alumnos inconformes solo fue momentánea, para julio de 1961 las diferencias eran más profundas que en los meses previos. Grupos estudiantiles de la EPBA, constituidos en un Comité Pro-Superación de Bellas Artes, se movi-

lizaron para promover la profesionalización de los estudios en el plantel y señalaron a Zalce como uno de los principales obstáculos para lograrlo. Difundieron volantes acusándolo de oponerse a la profesionalización de la Escuela y de no permitir “la equidad, la justicia y el avance” en el plantel.¹⁶ Además, la Mesa Directiva de la Escuela se dirigió al director, Salvador Próspero, para denunciar que Zalce faltaba continuamente a sus clases. En la queja se le señaló una veintena de faltas en el período del 21 de junio al 05 de julio de ese mismo año.¹⁷ (Imagen 8).



Imagen 8. “Compañeros de Bellas Artes”, hoja volante, s.f.

¹⁶ “Compañeros de Bellas Artes”, hoja volante, s.f., ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 100. “Estudiante de Bellas Artes”, hoja volante, s.f., ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 103. “Compañero estudiante”, hoja volante, s.f., ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 104.

¹⁷ Oficio número 48, del director de la Escuela Popular de Bellas Artes, Salvador Próspero R., al profesor Alfredo Zalce T., Morelia, 08 de julio de 1961, [rubricado], ENES-Morelia, FAZ, Caja. 38, Reg. 108.

En un manifiesto del 18 de julio de 1961, la Mesa Directiva acusó a Zalce de haber creado un cacicazgo en el plantel. Le imputaron haberse opuesto ante el Consejo Universitario a que la sección de Artes Plásticas fuera incluida en el Plan General de Reglamentación de la Escuela. Fue acusado de expulsar a un estudiante que participaba en el movimiento de reforma académica.¹⁸ Días después, miembros de la Casa del Estudiante Nicolaita expresaron públicamente su apoyo a los alumnos de Zalce, a quien acusaron de no cumplir su función como docente. En el manifiesto se señaló que en 1959 Zalce quiso ser director de la EPBA y al no lograrlo comenzó a obstaculizar la integración de la sección de Artes Plásticas al “Plan de profesionalización”. Además, se le inculpa de expresar que un artista no necesitaba de títulos y mucho menos el de “profesorcillo”, de hostilizar a estudiantes y autoridades de la Escuela Popular de Bellas Artes¹⁹ (Imagen 9).

También, en julio, la Sociedad de Alumnos de la EPBA dirigió una queja a la dirección del plantel en contra de Alfredo Zalce por no ajustarse al calendario de exámenes propuesto por los alumnos de la sección de Artes Plásticas. Además, lo acusaron de calificar de manera indebida.²⁰ Al mes siguiente se sumó otra queja, cuando el presidente de la misma Sociedad informó que en septiembre de 1960, Zalce fue el responsable del envío de obras de estudiantes a una exposición de pintura y grabado en Veracruz. Los alumnos señalaron no saber el destino de las obras y pidieron la intervención de la dirección de la Escuela.²¹

¹⁸ “Los estudiantes de la ‘Escuela Popular de Bellas Artes’ manifestamos”, 18 de julio de 1961. ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 102.

¹⁹ “Manifiesto”, 20 de julio de 1961, ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 101.

²⁰ Oficio número 49, del director de la Escuela Popular de Bellas Artes, Salvador Próspero R., al profesor Alfredo Zalce T., Morelia, 08 de julio de 1961, [rubricado]. ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 111.

²¹ Oficio número 60, del director de la Escuela Popular de Bellas Artes al profesor Alfredo Zalce, Morelia, 10 de agosto de 1961, [rubricado]. ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 110.

MANIFIESTO

A los Estudiantes Universitarios.

Al Pueblo en General.

UN grupo de estudiantes progresistas y conscientes de su deber, pertenecientes a la Escuela Popular de Bellas Artes, iniciaron allá por el año de 1959 un movimiento para reglamentar sus estudios, de tal manera que esa Institución pudiera producir maestros capaces de impartir enseñanzas artísticas en todos los planteles educativos en donde fuera necesario. Inmediatamente todo el alumnado de la Escuela se solidarizó con ellos en tan altruista labor y por otra parte, los estudiantes de las diferentes facultades de la Universidad, apoyamos su deseo de superación.

En aquellos tiempos, el maestro Alfredo Zalce, Jefe de la Sección de Artes Plásticas, presionado por el impulso renovador de los compañeros y viendo la posibilidad de llegar a la Dirección de la Escuela, se impuso de parte habilidosamente. Cuando después del movimiento, la Dirección recayó en otras manos, el maestro Zalce empezó a oponerse sistemáticamente a que la Sección de Artes Plásticas quedara incluida en el Plan de Profesionalización; naturalmente, sus discípulos combatieron y siguen combatiendo sus falsas posiciones, pues ellos desean capacitarse en todos sentidos, mientras que el mencionado profesor, asegura que el artista no necesita un título y mucho menos el de "profesorcillo", pues considera degradante esta misión.

Desde entonces Zalce empezó a ejercer una serie inagotable de represalias en contra de los que sostienen la tesis de superación, tratando de expulsar, primero a uno y luego a nueve de los compañeros. Ante su fracaso en estos intentos, ha echado mano de todos los

medios imaginables para cansar a sus discípulos y obligarlos a retirarse de la Escuela, como ya ha sucedido con muchos otros estudiantes en ocasiones pasadas. Además se ha empeñado en no asistir regularmente a impartir sus clases llegando hasta la indisciplina más grosera frente a las autoridades de Bellas Artes cuando repetidas veces, con el deseo que a todos nos animaba de no perder a un innegable exponente del arte mexicano, se le ha llamado respetuosa y cortésmente al camino de la razón y en último caso, siquiera el cumplimiento de su deber como maestro universitario. Zalce es uno de los maestros de la Universidad entera que tienen más altas remuneraciones y es, sin embargo, uno de los que menos cumplen con su misión.

La gran cantidad de insultos, intrigas y desatenciones que tiene para sus alumnos, ha obligado a estos a ponerse en pie de lucha para buscar el remedio, considerando que de nada les sirve la personalidad artística de Zalce si no les enseña nada y se ocupa solamente en hostilizarlos. Por estas y otras causas, los compañeros de Bellas Artes han hecho pública su protesta y nosotros, los habitantes de la Casa del Estudiante Nicolaita, que advertimos su razón y que los conocemos como unos de los elementos universitarios que siempre han estado dispuestos a respaldar con su arte todos los movimientos en que los universitarios defendemos nuestros derechos, estamos como un solo hombre a su lado en su lucha por la superación de su Escuela y en contra de todos los obstáculos que se les interpongan.

Adelante compañeros, la Casa del Estudiante Nicolaita los apoya.

Morelia, Mich., a 20 de Julio de 1961.

MESA DIRECTIVA DE LA CASA DEL ESTUDIANTE NICOLAITA

Imagen 9. "Manifiesto", 20 de julio de 1961.

De acuerdo con la versión de los alumnos inconformes, Zalce era el guía intelectual de un movimiento para desplazar de la dirección de la EPBA a Alfonso Vega Núñez, por considerar que se había “aletargado” y era necesario un cambio. Ese movimiento, que inició entre 1959 y 1960 en la sección de Artes Plásticas, tuvo como finalidad buscar la superación académica de la Escuela, lo que implicaba un Plan de Reglamentación apropiado para lograr la profesionalización de los estudios artísticos. Sin embargo, cuando se llevó el documento ante el Consejo Universitario, Alfredo Zalce se opuso a su implementación y se colocó de parte de la dirección de la Escuela. Además, se le atribuyó promover la expulsión de los alumnos partidarios del Plan (“Bellas Artes en la hoguera”, 18 de julio de 1961, 1, 4). (Imagen 10).

Las acusaciones contra Zalce incluyeron matices políticos e ideológicos. Se puso en duda su carácter de artista “revolucionario” (“Bellas Artes en la hoguera”, 18 de julio de 1961, 1, 4) y miembros de la Juventud Popular y de la Juventud Comunista, así como estudiantes que decían no tener partido, que se identificaban con las “fuerzas democráticas en contra de la reacción”, se declararon en su contra. Fue reprochado por utilizar su prestigio como artista y su posición dentro de la EPBA en contra del alumno Antonio Arriaga, promoviendo su expulsión ante las autoridades del plantel. También se le atribuyó el haberse opuesto, junto con los músicos Ignacio Mier Arriaga y Alfonso Vega Núñez, al movimiento que encabezaba el grupo Pro-Superación de la Escuela. En ese movimiento estaban integrados alumnos de Zalce.²²

²² [Documento manuscrito, sin firma, sin lugar] [posiblemente noviembre de 1961], ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 113.

"DEFENDER A CUBA ES
DEFENDER A MEXICO Y
A LATINO-AMERICA"

PATRIA NICOLAITA

ORGANO ESTUDIANTIL UNIVERSITARIO

"RESPECTO A LA AUTO-
DETERMINACION
DE LOS PUEBLOS"

EPOCA III

Jefe de Redacción: RAUL GARCIA

Morcia, Mich., 18 de Julio de 1961.

NUM. 19

BELLAS ARTES EN LA HOGUERA

El año antepasado se inició la lucha por la superación de la Escuela Popular de Bellas Artes. El germen brotó en la Sección de Artes Plásticas; los muchachos azuzados por el maestro Alfredo Zalcé destruyeron a Alfonso Vega Núñez, que en realidad se había alceado. El postulado era la superación de los estudios con una instrucción; sin embargo, cuando se llevó el Plan de Reglamentación profesionalizar la Escuela. En consecuencia a la altura de su pensamiento revolucionario dirigió una campaña intelectual contra Alfonso y todos creímos en su fidelidad a la Instrucción. Zalcé se agusto descubrió un cuerpo entero no intelectualmente la campaña (Pasa a la Página 4)

Rector Para la Universidad

Desde hace tiempo, el problema universitario del nombramiento de Rector en la Universidad Michoacana, se encuentra en estado latente se cabiéndole las entrañas a más de cuatro o cinco maestros michoacanos que sueñan con el cargo de Rector. Ahora las cosas se han agudizado con la discusión, en la Cámara, de la nueva Ley Orgánica, que por cierto corre el peligro de ser desvalorizada en su sentido ideológico, pues algunos desnaturalizados diputaduchos ya pusieron el grito en el cielo. Con mucha anterioridad se empezó a hablar de Eil de Gortari y los pretendientes autóctonos salieron a la palestra vestidos de dignidad diciendo que si en Michoacán no existe quien pueda gobernar a los nicolaítas. La verdad es que ya hubo mucho que existían valerosos.



La Reacción en la Universidad

Por Vedyalud Chávez R.

Caballeros de Colón, sinarquistas, panistas, miembros de la A.C.J.M. y grupos similares, destilan en burrijante pesadilla por el escenario de nuestro País con alarmantes gritos de "Viva Cristo Rey!"; nuevos cristeros que con bandera de doctrinas idealistas y utópicas, pregonan doctrina "Social-Cristiana", y nuestra Universidad es un escenario de los actos que en ese teatro frívolo nacional, exhibe el abrutecimiento y su clínica palabrera en retroceso, prometiéndome una libertad sin pan a nuestro crítico pueblo hambriento.

Es deber de estudiante que se encuentre dentro de las aulas de la Universidad, distinguir entre los falsos "redentores" (Pasa a la Página 4)

La "libertad" y "democracia" de la República Cubana es un claro ejemplo para todas las naciones del mundo. La unión de dichos conceptos nos da el secreto para una Paz mundial. ¡Defendámosla!

Renovación de la F. E. U. M.

Aunque parezca futurismo, ya ha empezado a circular por allí el nombre de un compañero de Leyes como candidato para la Federación de Estudiantes Universitarios de Michoacán. Más todavía, se dice que este presunto candidato será el amarrado del actual organismo. Es seguro que los políticos profesionales y el Gobierno ya lejan su alcance para invertirla en Sn. Nicolás, en pervertir a la juventud y en recrear el caos ideológico de la casa de Dn. Vasco.

Entre los de izquierda no se habla de posibles candidatos, pero si apareciera alguno, tendría que enfrentarse a un programa que no se llamará Lucha precisamente, sino reacción, ya que la lucha anti-comunista está de moda y ahora habrá otros dineros: los del dinero que según se sabe ya hace planes para dar caletas más socorridamente en la Escuela de Hidalgo.

Si otras veces se complace (Pasa a la Página 4)

Imagen 10. *Patria Nicolaita*, 18 de julio de 1961.

Varias de las acusaciones formaban parte de la efervescencia política que se vivía dentro de la Universidad Michoacana. Posiblemente

esa situación desanimó la continuidad de Zalce y lo motivó a solicitar licencia por un año, sin goce de sueldo, para separarse del cargo de jefe de la sección de Artes Plásticas y docente de esta, el 5 de febrero de 1962. La solicitud fue aprobada y en esos mismos días firmó un contrato para pintar el mural titulado *La historia de la industria y el Comercio en México*, en la Ciudad de México, realizado a petición del gobierno federal. El cumplimiento de este convenio fue el argumento con el que se desvinculó temporalmente de la EPBA.²³

A raíz del permiso, solicitó al rector de la Universidad Michoacana, doctor Eli de Gortari, autorización para retirar varios útiles de trabajo de su propiedad de las instalaciones de la EPBA. Dicha petición provocó una enorme confusión entre las autoridades de la Escuela y la Rectoría. De la larga lista de materiales que pedía retirar tuvo que demostrar con facturas los objetos reclamados. A pesar de las pruebas fiscales y de haberse hecho una investigación en los archivos de la dependencia, no fueron suficientes, ya que se llegó a sostener un careo con varios de sus discípulos para resolver el asunto de los materiales requeridos. Finalmente, en la tarde del 29 de marzo de 1962, el maestro pudo retirar sus pertenencias teniendo como testigos al director y secretario de la institución, Salvador Próspero Román y Nicandro García Díaz respectivamente, y al secretario general de la Universidad, Carlos Arenas.

Tras concluir la licencia, Zalce volvería a las aulas nicolaitas para ocupar la dirección de la EPBA, en sustitución del profesor, Jesús Romero Flores, quien fue destituido forzosamente por una huelga iniciada el día 4 de marzo de 1963, impulsada por algunos alumnos de música contrarios al rector Eli de Gortari. Posiblemente, ocupó el cargo en los primeros días del mes de abril, ya que para el día

²³ Oficio sin número, solicitud de Alfredo Zalce al Dr. Elí de Gortari, rector de la Universidad Michoacana, Morelia, 05 de febrero de 1962, [copia sin firma]. ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 106.

10 fue citado a sesión para la instalación del Consejo Universitario Constituyente, tras concluir el intenso conflicto. Al ser miembro de este organismo participó en la resolución de temáticas de suma importancia para la vida universitaria tales como la elaboración del Estatuto Universitario, todavía vigente. Empero, dados los problemas internos, especialmente en la sección de Artes Plásticas, y tras el poco respaldo del rector Alberto Bremauntz para solucionar los conflictos, presentó su renuncia al cargo, la cual fue aceptada en el mismo día de la petición, el 5 de julio de ese año.

Todo parecía indicar que Zalce se desvincularía de la Universidad Michoacana después de dejar la dirección de la EPBA, pero en noviembre de 1966, en reconocimiento a su trayectoria artística y a su conocimiento de la situación interna de la institución, por los pocos más de diez años que estuvo como catedrático, fue invitado por el rector Alberto Lozano Vázquez (1966-1969) para elaborar un proyecto de reestructuración de la EPBA, en el ramo de las Artes Plásticas, para convertirla en un plantel semejante al de la Ciudad de México. Varias décadas después, en el año 2001, la Universidad Michoacana le otorgó el grado de *Doctor Honoris Causa* en reconocimiento a su labor profesional y legado artístico.

Consideraciones finales

Durante los catorce años que Alfredo Zalce estuvo en las aulas nicolaitas (1949-1963) se suscitaron grandes momentos en el desarrollo de la enseñanza-aprendizaje de las Artes Plásticas en la EPBA. En esta etapa histórica para la Universidad Michoacana se realizaron diversas actividades académicas que iban desde seminarios, conferencias, concursos de poesía, oratoria, actos cívicos, entrega de grados *Honoris Causa*, conciertos y exposiciones artísticas en la que participaron intelectuales extranjeros, en algunos casos exiliados latinoameri-

canos, norteamericanos, europeos y, desde luego, profesionistas nacionales. Fue, además, una etapa en donde la vida universitaria se vio agitada por movilizaciones estudiantiles y en algunas ocasiones la Escuela fue escenario de estas, pero aún con esas turbulencias la enseñanza de aquellas disciplinas logró alcanzar un gran esplendor. De ese modo, se formaron no solo artistas michoacanos, también varios alumnos extranjeros, en su mayoría de procedencia estadounidense. El proceso en que inició la enseñanza podría dividirse en un antes y un después, el primero marcado por una crisis de desinterés por el arte en la Universidad y en segundo por un auge.

Tras el incremento de la matrícula de la sección de Artes Plásticas, Zalce contó con varios ayudantes, que por lo regular eran los alumnos más aventajados, quienes eran recomendados ante las autoridades y por consiguiente eran remunerados. Entre los que destacaron se encuentran: J. Jesús Escalera, de Platería; Miguel Ibarra, de Grabado; Antonio Arriaga, de Litografía; Elí Escutia de León, de Litografía, y Raúl García G., de Escultura. En cuanto a la formación de pintores de artes plásticas es importante mencionar que en su mayoría eran varones, con una mínima presencia de mujeres en los diferentes ciclos escolares. Por ejemplo, en 1960, había nueve alumnas y 24 varones para un total de 33 alumnos. Casi todos los discípulos eran originarios del estado de Michoacán y una parte del extranjero como: Virginia Fax Turner inscrita en 1953, Linda A. Bennett (1954-1958), James William Bennett Manson (1954-1958), Claire Loring (1956), Zidney Reasón de Zalce, Ma. Luisa Olliver Garnier (1957-1961), Daniel Martínez Paz. También debe señalarse a Margaret Edith Stinnet Macdonald, quien ingresó a las clases como oyente en junio de 1958²⁴ y W. Irving Brennan (1960).

²⁴ Oficio número 33, comunicación del director de la EPBA, Alfonso Vega Núñez, al rector de la Universidad Michoacana, Morelia, 6 de junio de 1958, [rubricado]. AHUM, UMSNH, Educación Profesional, Escuela Popular de Bellas Artes, c. 269, exp. 1023.

Entre los alumnos más destacados en esa época se encuentran Manuel Pérez Coronado, un extraordinario grabador formado en la Universidad, que montó un Taller-Escuela en la ciudad de Uruapan. Por su parte, Trinidad Osorio alcanzó significativos éxitos en las galerías de la Ciudad de México y Jesús Escalera se destacó en la pintura de caballete. El alumno Humberto Naranjo Urueña, que cursó los ciclos escolares de 1954 y 1955, por su desempeño académico viajó a Europa. Varios artistas plásticos discípulos de Zalce lograron presentar diversas exposiciones individuales en el Museo Regional Michoacano o en los portales de la ciudad de Morelia.

La presencia de Alfredo Zalce como profesor y funcionario universitario formó parte de un largo proceso de consolidación académica, que se resolvió hasta el final del siglo XX, en el que los estudios artísticos lograron constituirse en una profesión con un reconocimiento formal como otras de las impartidas en la Universidad. Este período de institucionalización implicó que la enseñanza de las artes plásticas pasara de una formación basada en la práctica de habilidades esenciales a la implementación de programas cuyo cumplimiento riguroso era indispensable para la obtención de un título de licenciatura.

Resulta complejo dar una explicación sobre los problemas que enfrentó Alfredo Zalce como profesor y funcionario universitario en los años en que estuvo vinculado a la Universidad. Los roces y conflictos personales derivados de su labor docente y artística deben considerarse parte de los aspectos ideológicos y políticos implícitos en el contexto social del momento. Sus problemas con los estudiantes en 1961 están enmarcados dentro del conflicto universitario que en ese año llevó a la promulgación de una nueva *Ley Orgánica*, la primera en más de veinte años. Además, deben considerarse los cambios generacionales y de grupo que ocurrían en el arte mexicano. El trabajo de la denominada Escuela Mexicana de Pintura, con la que se identificaba a Zalce, fue duramente cuestionado y su propuesta estética fue tildada de anacrónica y rebasada por nuevas corrientes de expresión.

La parte más álgida de los desencuentros de Zalce con los partidarios del movimiento que buscaba reformar la EPBA coincidieron con las discusiones y la aprobación de la *Ley Orgánica* por parte del Congreso del estado. Por toda la Universidad se multiplicaron los problemas derivados del reacomodo de fuerzas políticas, en un proceso que llevó a la designación de Eli de Gortari como rector. En 1963, la designación de Alfredo Zalce como director de la EPBA también tuvo como contexto un período de agitación producido por el intervencionismo estatal y la reforma universitaria que dio fin al modelo socialista de universidad vigente desde los años treinta.

Alfredo Zalce es el artista plástico más importante de la Universidad Michoacana, por su obra y el legado. Es hasta la actualidad uno de los artistas michoacanos más influyentes y reconocidos a nivel local, nacional e internacional. Junto con el músico Miguel Bernal Jiménez, que fue profesor de la EPBA en sus primeros años, Zalce aportó a las aulas universitarias un prototipo de artista que por sí mismo hacía evidente el elevado valor que podía tener su campo de trabajo.

Fuentes consultadas

Archivos

AHUM (Archivo Histórico de la Universidad Michoacana). Morelia, Michoacán.

Fondo: CLTES (Colección de Libros de Títulos, Exámenes y Sesiones).

Fondo: CU (Consejo Universitario), sección Secretaría, serie Actas.

Fondo: Imágenes universitarias, serie Exposiciones.

Fondo: UMSNH (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo), sección Educación Profesional, subserie Escuela Popular de Bellas Artes.

Fondo: UMSNH, sección Escuela de Pintura, serie Recibos diversos, 1949-1952.

Fondo: UMSNH, Sección Rectoría, serie Escuela de Bellas Artes, subserie Invitaciones.

Fondo: UMSNH, sección Rectoría, serie Presupuesto de Egresos.

Fondo: UMSNH, sección Rectoría, serie Exposiciones.

Fondo: UMSNH, sección Rectoría, serie Personal Universitario.

Fondo: UMSNH, serie Eventos, subserie Homenajes.

ENES-Morelia (Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la Universidad Nacional Autónoma de México). FAZ (Fondo Alfredo Zalce).

Inventario del Fondo Alfredo Zalce (IFAZ).

Referencias

“Bellas Artes en la hoguera”. (1961). *Patria Nicolaita*, núm. 19, 18 de julio, 1, 4.

Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo/Secretaría de Educación Pública (1997). *Alfredo Zalce: artista michoacano*. (1997). México: Gobierno del Estado de Michoacán.

Gutiérrez López, Miguel Ángel. (2011). “La enseñanza musical en el contexto de la educación socialista. La Escuela Popular de Música de la Universidad Michoacana, 1934-1939” en M. T. Cortés Zavala (coord.), *Arte y Cultura. De la producción artístico literaria a la Historia en la DES de Humanidades*, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 73-83.

Heraldo Michoacano (1955), 24 de septiembre.

La Voz de Michoacán (1955), 21 de septiembre.

Puente, J. Jesús. (1956). “La Universidad impulsa las artes plásticas”. *Universidad Michoacana*, noviembre, núm. 3, 13.

Universidad Michoacana (1959), agosto, núm. 30.

Vaca, Alfonso (coord.). (2005). *Alfredo Zalce*. Madrid: Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Cultura/DGE-Equilibrista.



Pintura en soporte de papel de dos mujeres vestidas de blanco con plantas y flores.

CAPÍTULO VIII

Michoacán a través de la obra de Alfredo Zalce: El mural *Gente y paisaje de Michoacán* en el Palacio de Gobierno (1962)

Dulce María Pérez Aguirre
Universidad de Aguascalientes

Introducción

El presente texto tiene como propósito situar el contexto político y social que enmarcó el quehacer artístico de Alfredo Zalce. En el trayecto haremos un recuento de sus principales murales, así como de las vicisitudes que tanto él como otros artistas de la época atravesaron. Además, presentamos una mirada descriptiva de la obra *Gente y Paisaje de Michoacán*, pues se trata de uno de los trabajos muralísticos que retoman elementos identitarios de la cultura michoacana –principalmente la purépecha–. Consideramos que el interés por mostrar el entorno que envolvió a Zalce puede ayudar en este momento al trabajo archivístico que se realiza con su acervo personal en la ENES Morelia de la UNAM.

El movimiento revolucionario permitió la reconfiguración del nacionalismo mexicano que, ante el anhelo de justicia y de participación política, originó la innovación de “leyes e instituciones acordes a una ideología que los gobiernos posrevolucionarios difundieron a través de medios, entre los que encontramos la educación, la producción artística y arquitectónica [...]” (Mercado, 2018, 5). En ese momento de cambio, el presidente Álvaro Obregón advirtió en la educación la labor civilizadora y pacificadora que otorgaría a su gobierno el reconocimiento como reconstructor del país (Acevedo y García, 2011, 28). Para lograr lo propuesto Obregón nombró a José Vasconcelos como encargado de la Secretaría de Educación Pública (SEP), quien organizó un proyecto cultural para solucionar los problemas nacionales entre los que se encontraban la pobreza y el analfabetismo, principalmente en las zonas campesinas de México. Para combatir esta situación, creó un programa pedagógico en el que se fundaron escuelas rurales para extender la educación básica a todas las regiones del país a través de las misiones culturales, las cuales buscaron promover una enseñanza patriótica y cívica (Flores, 2011, 112; Florescano, 2005, 304).

Las artes en el proyecto vasconcelista fungieron como una herramienta pedagógica, de modo que en 1922 se mandaron pintar murales en el antiguo Colegio y Templo de San Pedro y San Pablo, el Anfiteatro Bolívar y la Escuela Nacional Preparatoria en la capital mexicana.¹ Posteriormente, los artistas que colaboraron en esta co-

¹ Las celebraciones del Centenario de la Independencia le correspondieron al gobierno de Porfirio Díaz y se presentó una exposición de pintura de artistas españoles, con la que sus homólogos mexicanos estuvieron en desacuerdo debido a que ellos no fueron invitados a presentar sus trabajos. Para manifestar su inconformidad, el Dr. Atl, con el apoyo de Joaquín Claussel y José Clemente Orozco, agruparon a pintores y escultores, todos alumnos de la Academia Nacional de Bellas Artes, quienes solicitaron al ministro de la Secretaría de Instrucción Pública, Justo Sierra, recursos económicos para la presentación de una exposición colectiva de artistas nacionales, cuya petición se aprobó y fue un éxito. A partir de esta experiencia surgió la inquietud de crear el Centro Artístico que buscó como primera

misión muralística fundaron el Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores que dio la base para crear el movimiento muralista mexicano.² El Sindicato, por su parte, dio la orientación de esta corriente artística como un arte de reivindicación social, con un sentido marxista y socialista, colectivo, indigenista, público y monumental que fuera accesible a los sectores sociales del proletariado con una temática acorde a la realidad del país.

Sin embargo, los primeros murales que se pintaron por encargo de Vasconcelos no fueron bien recibidos por el sector conservador que los interpretó como una agresión hacia la decencia y los valores, debido a las temáticas que se escenificaron. La crítica artística tampoco se hizo esperar, puesto que provocaron incomodidad por el abandono de las tradiciones académicas, es decir, las técnicas al fresco y a la encáustica representaron una ruptura con los óleos y las acuarelas (Casado, 1982, 1881).

La molestia y el desprecio por los murales de la Escuela Nacional Preparatoria no se hicieron esperar tampoco por parte de algunos alumnos, quienes se refirieron a ellos como pinturas de brocha gorda, solicitando que fueran borrados y en su lugar se colgara cuadros

acción llevar a cabo murales en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, cuya propuesta aceptó Justo Sierra. La idea de decorar edificios públicos con obra muralística no era muy frecuente en la época, pero se dieron algunos casos, por ejemplo, entre 1908 y 1910, el ministro de la Secretaría de Instrucción Pública encomendó a Saturnino Herrán elaborar un mural en relación con el trabajo obrero en la Escuela de Artes y Oficios. Los artistas del Centro tenían los andamios preparados en el Anfiteatro para comenzar a pintar cuando estalló el movimiento armado de la Revolución, provocando la suspensión de las obras (Tibol, 1984, 33-35; Rodríguez y Méndez, 2007, 161; Clemente, 1970, 36).

² Los artistas plásticos, entre pintores y asistentes, que formaron parte del proyecto muralístico vasconcelista fueron los siguientes: Dr. Atl, Roberto Montenegro, Xavier Guerra, Jorge Encino, Eduardo Villaseñor, Gabriel Fernández Ledesma, Julio Castellanos, Diego Rivera, Fermín Revueltas, Amado de la Cueva, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Carlos Mérida, Emilio García Cahero, José Clemente Orozco, Juan Manuel Anaya, Roberto Reyes Pérez y David Alfaro Siqueiros (Suárez, 1972, 39).

dignos de la institución.³ El descontento de estudiantes provocó una serie de agresiones hacia los artistas y sus obras, por ejemplo, llegaron a agredir a Jean Charlot debido a que su andamio obstruía una de las dos escaleras (Charlot, 1985, 216). Los conflictos que se estaban suscitando en esta institución educativa provocaron que el subsecretario de Educación, Bernardo Gastélum, despidiera a los artistas (Guadarrama, 2010, 23-25 y 32-33).

A pesar de los ataques y el descontento que generó en un inicio el movimiento muralista mexicano, este ya se había consolidado al terminar los periodos, presidencial de Obregón y el de Vasconcelos como secretario de Educación. No obstante, con la llegada al gobierno de Plutarco Elías Calles y, posteriormente, durante el Maximato, los muralistas de tendencia socialista y marxista, así como los adeptos al Partido Comunista Mexicano, no contaron con el apoyo institucional para conseguir comisiones muralísticas en la Ciudad de México, así que su trabajo lo realizaron en la provincia.⁴ Sin embargo, y a pesar que Diego Rivera formaba parte del Partido Comunista y de su ideología era de izquierda, se convirtió en el muralista oficial de este periodo (Azuela, 2010, 474; Hurlburt, 1986, 5).

La situación de los muralistas cambió al ser electo Lázaro Cárdenas como presidente, quien dio fin al Maximato al romper relaciones con Plutarco Elías Calles, retomando los preceptos revolucionarios que se impulsaron a partir del gobierno de Álvaro Obregón. El cardenismo propulsó un movimiento democrático donde los inte-

³ “Diego Rivera y la Federación de Estudiantes”, 1924.

⁴ En el período del Maximato se combatieron los movimientos de izquierda, por ejemplo, el presidente Portes Gil había asesinado al líder campesino José Guadalupe Rodríguez; reprimió y encarceló a los dirigentes del Partido Comunista Mexicano; y la redacción de *El Machete*, órgano del Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores, fue suspendida quedando en la clandestinidad, al ser los talleres destruidos por la policía. Estos tiempos también se caracterizaron por el reajuste y reducciones salariales, así como por declaraciones de inexistencia e ilegalidad de la mayoría de las huelgas, lo que desalentó los movimientos obreros independientes (Guadarrama, 2010, 38-39).

lectuales tuvieron una participación fundamental como hacedores de la cultura nacional intrínsecamente relacionada con el ámbito político, pues aquellos que se encontraban reunidos en grupos sociales, luchaban contra el emergente fascismo europeo y contra el imperialismo estadounidense. De modo que los artistas unieron esfuerzos para crear un nuevo arte que respondiera a los intereses y objetivos del proletariado, se involucraron en la política y se solidarizaron en la lucha de estos colectivos (Rodríguez y Méndez, 2014, 130).

No obstante, Lázaro Cárdenas continuó con los proyectos muralísticos que se comenzaron a desarrollar con su predecesor Abelardo L. Rodríguez, como fue el caso del mercado que lleva su nombre en la Ciudad de México, donde pintaron las hermanas Marion y Grace Greenwood, Pablo O'Higgins, Miguel Tzad Trejo, Ángel Bracho, Ramón Alva Guadarrama, Isamu Noguchi y Raúl Gamboa. Sin embargo, el muralismo mexicano no fue el único que brindó apoyo al cardenismo, también la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios⁵ fundada en 1933, que se conformó por intelectuales y artistas, entre los que se encontraban Antonio Pujol, David Alfaro Siqueiros, Fernando Gamboa, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce (Rodríguez y Méndez, 2014, 132).

Las actividades que realizaban los integrantes de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios se difundieron en la revista *Frente a Frente*, la cual defendía la cultura que estaba al servicio de la causa revolucionaria, se oponía al fascismo y tenía una ideología de izquierda. Los contenidos de esta publicación incluyen anuncios de talleres, cursos, convocatorias a congresos y otras acciones que buscaban integrar al proletariado al proceso cultural acorde con el realismo socialista (Durán, 1999, 109).

⁵ Sobre la participación detallada de Alfredo Zalce en la LEAR y los objetivos de ésta es posible consultar el capítulo VI de esta obra, así como el artículo de Rodríguez y Méndez (2014).

No obstante, se comenzaron a dar una serie de conflictos internos en la Liga que llevaron a un grupo de la Sección de Artes Plásticas, entre los que se encontraban O'Higgins, Arenal y Zalce, a separarse en abril de 1937 y fundar el Taller de la Gráfica Popular. Esto no implicó la disolución de la Liga, sino que continuaron realizando actividades que se publicaron hasta 1938 en el periódico *El Machete* (Fuentes, 1995, 297 y 299).

Zalce ha sido uno de los artistas más sobresalientes del siglo xx, cuya obra: “ha abordado todos los géneros del grabado [...], en madera, la punta seca, el aguafuerte, la litografía, el aguatinta, etcétera; dibuja y pinta con singular maestría [...] es un dibujante nato, lleno de sutilezas, de matices, de delicadezas” (Mérida, 1946, 131). La producción de Alfredo Zalce fue versátil, misma que mantuvo durante toda su vida; por ejemplo, Zalce realizó entre 1982 y 1983 algunas anotaciones en un cuaderno sobre los diseños y materiales (plata, madera y esmalte) que iba a usar para la elaboración de los pedidos de collares, pulseras, pendientes y anillos, creando un pequeño catálogo señalando el peso y precio de cada una de las piezas.⁶

Un breve recuento de la obra mural de Alfredo Zalce

La obra artística de Alfredo Zalce incluye los grabados a madera, linóleo, mica, aguafuerte, aguatinta, punta seca, así como las pinturas al óleo, al fresco, al acrílico, al batik, sin olvidar el trabajo escultórico, la cerámica y la orfebrería (Isla, 1997, 11-12). El conocimiento de las diferentes técnicas que utilizó Zalce durante su trayectoria fue transmitido a través de instituciones como la Escuela de Pintura y Escultura que fundó en 1930, además, en ese mismo año pintó

⁶ Tales anotaciones pueden consultarse en una de sus libretas personales. ENES-Morelia, FAZ, Caja 5, Reg. 4.

un mural en las paredes exteriores de la escuela rural de Ayotla en Tlaxcala, en colaboración con Isabel Villaseñor (Tibol, 2002, 107), una pintora tapatía que grababa al cuchillo “una de las mejores xilografías que produce la más joven generación de artistas en México” (Rivera, 2006, 61).

En esa misma época Alfredo Zalce conoció en la capital del país a la pintora estadounidense Marion Greenwood, a quien le sugirió, junto con Pablo O’Higgins y Leopoldo Méndez, visitar Taxco⁷ donde la joven artista pintó su primer mural, *Mercado en Taxco* (1933) en el Hotel Taxqueño.⁸ Para 1934 Marion viajó a Morelia y ejecutó *Paisaje y economía de Michoacán* en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo, cuyo tema se enfocó en las actividades económicas de los indígenas del lago de Pátzcuaro, obra que, probablemente, Zalce tomó como referente para el mural *Gente y paisaje de Michoacán* que realizó en 1962 en el Palacio de Gobierno de la capital michoacana.

En la Ciudad de México Alfredo Zalce continuó desarrollando murales, entre los que se encontraban: *Lavanderas* (1932) para la Escuela Daniel Delgado –posteriormente se cubrió con cal– y *Mujeres trabajando* localizada en la Escuela Industrial de Mujeres (Gutiérrez, 2007, 142). Para 1934 el michoacano se incorporó a las misiones culturales fundadas por José Vasconcelos como parte de su proyecto cultural, las cuales durante el Callismo y Maximato pretendían –aunque cuestionable, como señalábamos– integrar a los campe-

⁷ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁸ Isabel Villaseñor fue la primera mujer mexicana que pintó un mural en el país, la segunda fue Aurora Reyes quien formó parte de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, agrupación que en 1936 convocó a un concurso para obtener un espacio para la ejecución de un mural en el Centro Escolar Revolución, el cual ganó Reyes, en donde realizó la obra *Atentado a las maestras rurales* (Aguilar Urbán, 2008, 33-34). Las primeras artistas extranjeras en pintar murales en el territorio mexicano fueron las hermanas estadounidenses Marion y Grace Greenwood, posteriormente su compatriota Ryah Ludins.

sinos y obreros a la cultura nacional (Cedeño, 2013, 55), que se continuaron desarrollando durante el gobierno cardenista.

Las actividades que desempeñó Zalce en las misiones culturales consistieron en hacer las máscaras y la escenografía para las presentaciones de danza; además, pintó letreros y propuso estrategias didácticas a través de dibujos de acontecimientos históricos, mapas, animales y plantas para facilitar el proceso de enseñanza-aprendizaje. El michoacano colaboró con las misiones durante seis años. Más adelante fue profesor de la Escuela la Esmeralda y se integró a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios donde realizó carteles sobre la Guerra Civil española. Sin embargo, a pesar de que Zalce se consideraba de postura comunista nunca se afilió a ningún partido político, aunque casi todos sus amigos formaban parte del Partido Comunista Mexicano (Zalce, 2005, 23-26).

Los integrantes de la Liga llegaron a formar equipos de trabajo para pintar murales; entre los proyectos que realizaron se encontraba el de 1936 destinado a la biblioteca de la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo en la ciudad de Morelia.⁹ Entre los artistas que participaron estaban Raúl Anguiano, Alfredo Zalce y

⁹ El propósito de desarrollar actividades culturales que consistieron en: “1. Envío a dicha población de la Exposición de Pintura, Dibujo y Grabado que estuvo abierta unos días en la Ciudad de México. Esta exposición se instaló en un salón de la Escuela de San Nicolás de la Universidad Michoacana [...] En la misma exposición se vendieron libros y folletos revolucionarios. 2. Un grupo de nueve de los pintores más caracterizados de la Sección de Artes Plásticas [estando al frente de esta área Alfredo Zalce], se encargó de decorar con pinturas murales la biblioteca de la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo. Asimismo, los pintores, desde antes de salir, prepararon como un homenaje al pueblo de Michoacán, dos retratos monumentales de 10 por 8 metros de Isaac Arriaga [...] y del general Lázaro Cárdenas [...]. 3. En el salón de actos en el Colegio de San Nicolás, varios compañeros dieron todas las noches pláticas sobre diversos temas, y se pasaron películas educativas, con su correspondiente interpretación revolucionaria. En el mejor cine de la población se exhibió, durante dos días, sin cobrar la entrada, la película soviética *Chapayev*. 4. Por último, se efectuó una Asamblea Regional de la LEAR, cuyo objetivo fué [sic] dejar constituido en ese Estado un Grupo Regional de nuestra agrupación (*Frente a Frente*, 1936, 19).

Leopoldo Méndez, estos dos últimos pintaron *Lenin* (*Frente a Frente*, 1936, 19; Gutiérrez, 2007, 143). No obstante, estas obras fueron cubiertas y solamente se cuenta con algunas fotografías en la revista *Frente a Frente*.

Posteriormente, Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Fernando Gamboa ejecutaron *Los trabajadores contra la guerra y el fascismo* en los Talleres Gráficos de la Nación, cuyo bosquejo estuvo a cargo de Zalce y Méndez, mientras O'Higgins diseñó el registro central de la pintura (Fuentes, 2010, 33 y 35). Al separarse Zalce y otros artistas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, como se advirtió anteriormente, fundaron el Taller de la Gráfica Popular, con la finalidad de:

estimar la producción gráfica en beneficio de los intereses del pueblo de México, a través del método de producción colectiva. Toda producción de los miembros del Taller, sea individual o colectiva, podrá realizarse en tanto no tienda de alguna manera á [*sic*] a favorecer á [*sic*] la reacción ó [*sic*] al fascismo.¹⁰

La experiencia política y artística que adquirió Zalce le permitió comprender “los cambios que se estaban produciendo en México y en el mundo, entre ellos, el de la necesidad de modificar el énfasis en la lucha [social]” (Sosa, 2005, 232). De modo que la práctica que adquirió el michoacano en estos dos organismos “le permitió [...] la búsqueda de la diferencia que existe entre los rasgos fundamentales, los datos que ofrece la realidad social inmediata, y el interpretarlos” (Sosa, 2005, 230).

El compromiso social y político que fue adquiriendo Zalce quedó plasmado en su obra muralística, tanto en la individual como en la

¹⁰ “Estatuto del Taller de Gráfica Popular, aprobados en la Asamblea General del 17 de marzo de 1938”, fotocopia. Archivo Francisco Reyes Palma, México, 1938.

colectiva; este es el caso de *Las luchas sociales en el estado de Puebla* (1938) localizado en la Escuela Normal de la capital poblana, elaborada a la técnica de la piroxilina¹¹ en colaboración con Rosendo Soto y Ángel Bracho. Alguna obra mural de Zalce fue destruida, tal es el caso de *La prensa reaccionaria en Morelia* (1942), que se encontraba en la Escuela Secundaria N°. 2 (Dávila, 2018, 2012-220; Echegaray, 2005, 207).

Cabe mencionar que la obra mural de Alfredo Zalce no solamente se enfocó en los problemas políticos, también en los sociales como lo muestra *Éxodo de la población de la región del Paricutín* localizada en la Escuela Primaria Federal “Eréndira” en la comunidad de Calzontzin, municipio de Uruapan. Esta pintura se elaboró en colaboración de Ignacio Aguirre y Pablo O’Higgins en la técnica al fresco, donde narraron la catástrofe del volcán del Paricutín que se suscitó el 20 de febrero de 1943 y provocó que los habitantes de las regiones afectadas dejaran sus pueblos para buscar refugio, siendo este el caso de San Salvador Combutzio, cuyos pobladores fueron trasladados a la ex hacienda de Caltzontzin el 10 de junio de 1943, dando origen a una nueva comunidad (García, 2014, 96-97).

Entre las comisiones murales que recibió Zalce en Morelia encontramos *Los defensores de la integridad nacional* en el Museo Regional

¹¹ “La piroxilina proviene de un éter formado tratando la celulosa por el ácido nítrico, según la proporción de nitrógeno introducido se distinguen, pues, toda una serie de productos conocidos ya desde 1846. Los más importantes son los colodiones, uno de ellos es la substancia plástica conocida por celuloide. Los colodiones solubles en la mezcla éter-alcohol y en la acetona son empleados en la preparación o rayón y en la pintura de automóviles y sobre metales en general. Cuando la piroxilina se emplea sobre aplanados de cal o cemento, se destruye gradualmente por la acción cáustica de aquellos materiales. Así se recomienda que se use sobre materiales como cartón prensado, madera, mosaico, tela, etcétera [...] La piroxilina se puede trabajar con pistola de aire, pinceles, brocha y espátula [...]” (Suárez 1972, 348). Cabe mencionar que este material industrial David Alfaro Siqueiros también lo utilizó en 1939 con el Equipo Internacional de Artes Plásticas, para realizar la obra *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas.

Michoacano,¹² el cual mide 135 m² y fue ejecutado en 1951 a la técnica del fresco utilizando el cemento coloreado (Gutiérrez, 2007, 131). Un año después, en ese mismo conjunto arquitectónico pintó en la Sala de Historia y Antropología el mural *Fray Alonso de la Vera Cruz* y en 1956, realizó para la Cámara de Diputados del Estado de Michoacán *La contribución de Michoacán en la elaboración en la Constitución de México* e hizo cuatro tableros transportables para la Casa Natal de Morelos. Para 1957 terminó *Importancia de Hidalgo* que había iniciado en 1955 para el Palacio de Gobierno de Morelia y en 1961, en ese mismo edificio, ejecutó *Historia de Morelia* y después *Gente y paisaje de Michoacán* (Dávila, 2018, 220-221).

La producción muralística de Alfredo Zalce no fue únicamente a la piroxilina y al fresco, también utilizó otros materiales, por ejemplo, el mosaico en el mural *Lo social en el desarrollo de los deportes* (1958) localizado al exterior del Parque Deportivo de Nuevo Laredo, Tamaulipas. Más tarde, en 1994, ejecutó al acrílico *El consumidor y el consumismo* para la Procuraduría Federal del Consumidor (Zalce, 2005, 28). Cabe mencionar que la obra de Zalce no solamente es rica por la diversidad de técnicas que manejó en su producción artística, lo es por la documentación y estudios minuciosos de la temática a escenificar. Esto con la finalidad de darle un acercamiento más realista, como lo demostró la investigación que hizo para los mapas de las rutas, migraciones y conquistas de los toltecas, así como la información sobre los datos biográficos de Quetzalcóatl y de Mix-

¹² En 1934 el Museo Regional Michoacano resguardaba las oficinas de Rectoría, la Secretaría General y la Tesorería de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, de modo que el rector en turno, Gustavo Corona, llevó a cabo un proyecto muralístico a cargo de un grupo de artistas estadounidenses conformado por Grace Greenwood que pintó *Hombre y máquina*; Ryah Ludins que ejecutó *La industria moderna* que fue cubierta antes de ser concluida y actualmente se encuentra *Los jinetes del apocalipsis* de Federico Cantú; finalmente Philip Guston, Reube Kadish y Jules Langsner realizaron *La lucha contra la guerra y el fascismo* (Pérez, 2016, 204). Archivo Histórico de la Universidad Michoacana, fondo Consejo Universitario, sección Secretaría, serie Acatas, libro 6-12, años 1932-1934.

coac, probablemente para una exposición o un museo localizados en el Fondo Alfredo Zalce.¹³

Zalce también se informaba sobre los problemas de los campesinos y los obreros, al igual que de los procesos históricos, sociales y culturales, para la escenificación de los murales, actividad que era habitual entre los muralistas.¹⁴ Pero, a pesar de la calidad de la producción muralística de Zalce, esta no se ha logrado conservar en su totalidad, debido a que ha desaparecido como fueron los casos de *Lavanderas*, *Lenin*, *La prensa reaccionaria de México* y *La contribución de Michoacán en la elaboración en la Constitución de México*. Con relación a la destrucción de su obra mural, Zalce mencionó una ocasión que:

Pablo O'Higgins había llevado a José Clemente Orozco a ver el muro de San Cosme y éste lo había elogiado. Un día pasé por allí. Unos hombres lo estaban tumbando. Quedaba un pedazo. Les pedí que me lo guardaran. Fui a casa de Nacho Aguirre para que me prestara dinero para un taxi y llevarme lo que quedaba del muro. Cuando regrese ya no había nada [...] (Zalce, 2005, 28).

¹³ Esta documentación se encuentra resguardada en la Escuela de Estudios Superiores, Unidad Morelia, de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el Fondo Alfredo Zalce, en el que, de momento, se realizan los trabajos de inventario.

¹⁴ Entre los muralistas que hicieron trabajo de campo para la realización de algún mural encontramos al español José Renau, quien visitó la Central Termoeléctrica de Nonoalco y la Central Hidroeléctrica de Necaxa para hacer una documentación fotográfica, para pintar *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas en 1939. La estadounidense Marion Greenwood pasó el verano de 1933 en Pátzcuaro retratando a los indígenas de la zona lacustre para la obra *Paisaje y economía de Michoacán* localizada en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo, mientras que su hermana Grace, en 1935, viajó a las minas del Real de Monte en Hidalgo para retratar a los obreros para el mural *La minería* en el Mercado Abelardo L. Rodríguez. Ryah Ludins había ido al Real del Monte y a la Central Hidroeléctrica de Necaxa en 1934 para ejecutar *La industria moderna* para el Museo Regional Michoacano, sin embargo, fue cubierto antes que se concluyera y en la actualidad se encuentra *Los jinetes del apocalipsis* de Federico Cantú.

Pero, a pesar de las afectaciones de las que pueda ser objeto la producción mural de Alfredo Zalce:

lo que no desaparece es su obra como escultor, pintor, ceramista, grabador: la memoria es la forma mediante la cual el artista permanece entre nosotros, como guía para comprender la importancia de la vida cuyo símbolo permanece en el trabajo (Sosa, 2005, 226).

Es en esa memoria en la que permanece Zalce entre nosotros; es en ella que podemos advertir los problemas sociales de los campesinos, obreros e indígenas, así como los acontecimientos históricos y la diversidad cultural de México que han formado parte de nuestra identidad; esto puede observarse en el mural *Gente y paisaje de Michoacán* (1962), localizado en el Palacio de Gobierno en la ciudad de Morelia. Queda también, como parte de esa memoria, una imagen sobre el proceso de elaboración de la pintura donde se fotografió al artista trabajando, así como los registros que aparecen en sus cuadernos (Imágenes 1-3), materiales que forman parte del FAZ.

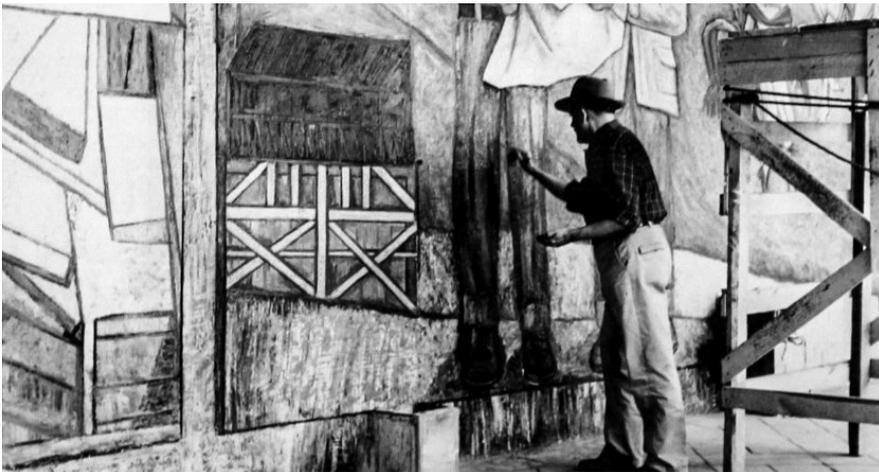


Imagen 1. Alfredo Zalce durante la elaboración del mural *Gente y paisaje de Michoacán* en 1962.



Imagen 2. Alfredo Zalce y el mural *Gente y paisaje de Michoacán* de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia.

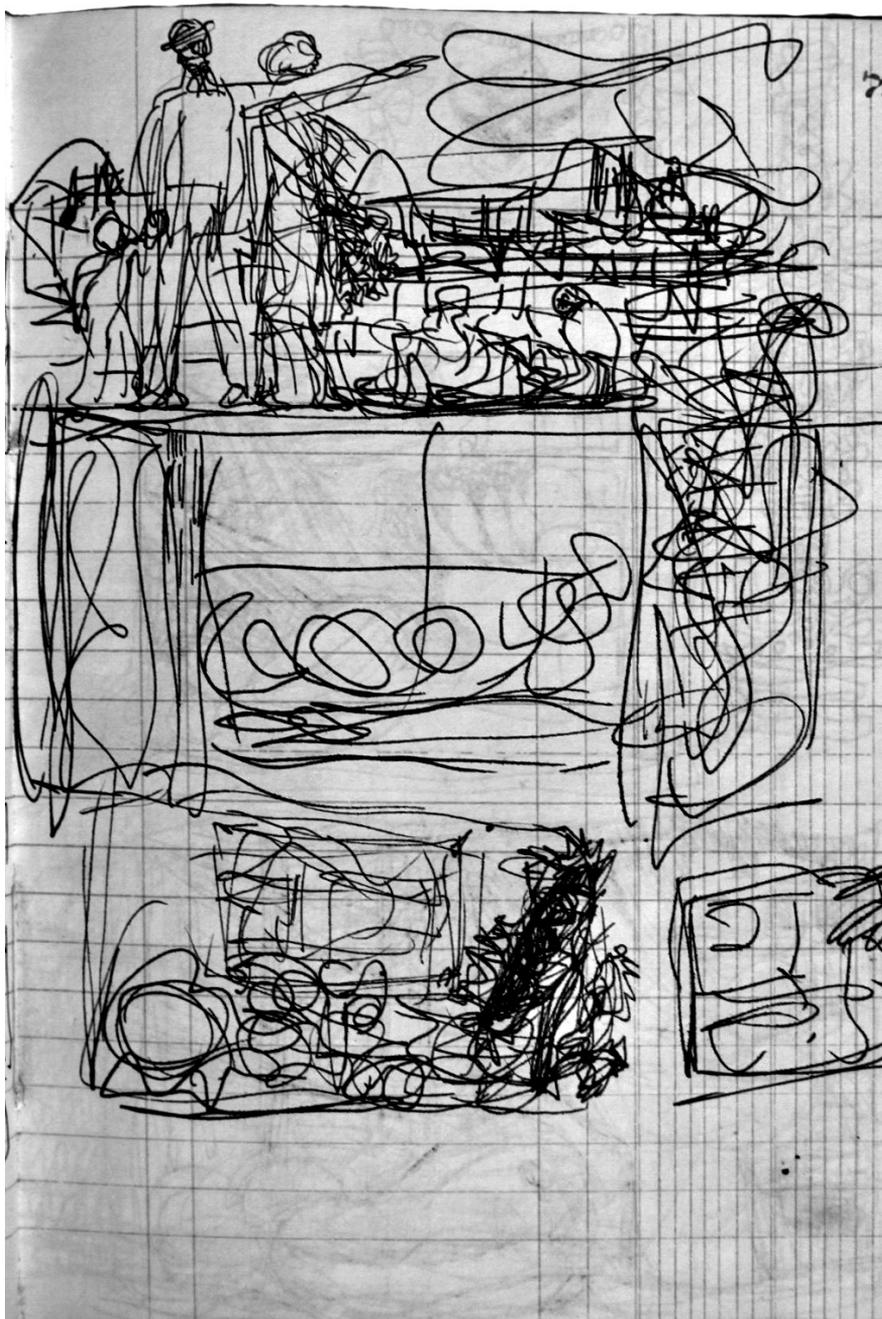


Imagen 3. Bocetos de un mural de Alfredo Zalce.

Una mirada social y cultural al mural *Gente y paisaje de Michoacán*

Los conjuntos arquitectónicos del Centro Histórico de la ciudad de Morelia resguardan una variedad de murales, entre los más antiguos se encuentra la pintura que se conoce como *La Patria* localizada en el ábside de la Biblioteca Pública Universitaria y que, probablemente, se inauguró en 1929. Posteriormente, en 1934 Gustavo Corona, rector de la Universidad Michoacana, comisionó a la estadounidense Marion Greenwood para pintar *Paisaje y economía de Michoacán* en el Colegio de San Nicolás, donde escenificó las actividades económicas de los indígenas contemporáneos del lago de Pátzcuaro como “la pesca, el tejido de redes, la siembra, la recolección de rastrojo y la fabricación de alfarería, las cuales se efectúan en el lago así como en las tierras aledañas para cultivo” (Pérez, 2016, 194).

Me parece importante subrayar, antes de continuar, que en este apartado no se analizan los recursos compositivos, figurativos, iconográficos, narrativos, o bien las técnicas del mural, en cambio se perfila al análisis de los elementos sociales y culturales de la región de Michoacán que se retoman en dicha obra, puesto que se busca rescatar la identidad de los michoacanos a través del mural *Gente y paisaje de Michoacán*; además, creemos que esto puede ayudar a estudios posteriores por parte de otras disciplinas. Es conveniente incluir aquí esta identificación de elementos dada la relevancia del mural y lo poco que se ha escrito sobre él, aunado al hecho de que en el archivo personal de Zalce se encuentran varias anotaciones y esbozos sobre cómo fue proyectada esta obra.

El mural de *Paisaje y economía de Michoacán* fue el primero que escenificó las actividades agrícolas y artesanales de los tarascos de la zona lacustres; más tarde, en 1934 aproximadamente, Roberto Rodolfo Cueva del Río pintó *Historia y paisaje de Michoacán* para la presidencia de Lázaro Cárdenas en la Quinta Eréndira en Pátz-

cuaro. También realizó otros murales que no cuentan con título ni fecha localizados en el Teatro Caltzontzin, en el Estribo Chico y en la escuela primaria Tzintzipandacuare de la Isla de Yunuén (Ettinger, 2018, 134 y 138).

Sin embargo, son pocos los artistas que han prestado atención a los indígenas purépechas precolombinos y contemporáneos, puesto que comúnmente centran su atención en la civilización azteca. Entre los pintores que han escenificado a los tarascos de la época prehispánica encontramos a Juan O’Gorman, quien pintó en 1945 *Historia de Michoacán* localizado en la Biblioteca Pública Gertrudis Bocanegra en Pátzcuaro, así como Federico Cantú ejecutó, en 1954, *Los cuatro jinetes del apocalipsis* en el Museo Regional Michoacano.

En relación a los artistas que han abordado en sus murales a los purépechas y que son contemporáneos de la época en que Alfredo Zalce pintó *Gente y paisaje de Michoacán* (1962), encontramos a Manuel Pérez Coronado (“Mapeco”) y Alfonso Villanueva Manzo los cuales, alrededor de la década de 1960, pintaron *Eréndira* en el Parque Nacional Barranca del Cupatitzio, Uruapan; más tarde, Alfonso Villanueva Manzo elaboró *Vasco de Quiroga en su proyección social y cultural* (1995) y *Uruapan herencia cultural y artística* (1998), ambos localizados en el entronque de la carretera Uruapan-Carapan.

Respecto a las temáticas de los murales de Roberto Rodolfo Cueva del Río, Juan O’Gorman, Federico Cantú y Alfonso Villanueva Manzo, se han centrado en la época prehispánica, la conquista, la labor de Vasco de Quiroga con los indígenas, el legado cultural que la colonización dejó a los pueblos purépechas en algunas artesanías y las danzas que continúan vigentes. Sin embargo, son pocas las obras que reflejan las diferentes regiones de Michoacán, como fue el caso de *Eréndira* donde los artistas representaron la Meseta Purépecha, el lago de Pátzcuaro, el volcán Parícutín, la zona de tierra caliente y la región de Zamora (IM Noticias, 2014). Desafortunadamente, esta pintura se ha perdido casi en su totalidad debido a la humedad. En

Gente y paisaje de Michoacán, Alfredo Zalce también presentó las diferentes zonas del estado michoacano, las cuales cuentan con determinados elementos que las caracterizan. Esta obra se encuentra en buen estado de conservación.

El mural de *Gente y paisaje de Michoacán* se llevó a cabo por encargo del gobernador de la entidad, David Franco Rodríguez, y fue inaugurada en 1962 por el presidente de la República, Adolfo López Mateos. Esta pintura se localiza en el muro norte del segundo piso del patio principal del Palacio de Gobierno,¹⁵ la cual es interrumpida por la puerta de la “Sala Zalce” y frente a ella, se encuentran siete arcos que el artista integró a la composición; de modo que al mirar a través de ellos se observan las regiones del territorio michoacano logrando así una armonía entre la obra, el edificio y el espectador (Imagen 4). Mientras la temática se encuentra dividida en tres secciones (izquierda, central y derecha) referentes a lo económico, geográfico, artístico y cultural de las regiones michoacanas.

La primera sección del mural *Gente y paisaje de Michoacán* corresponde al registro izquierdo; en la zona superior encontramos la Sierra Madre del Sur ubicada “geográficamente como una cadena montañosa que corre de noroeste a sureste [...], ocupando los estados de Jalisco, Michoacán, Guerrero, Oaxaca y parte de Puebla, extendiéndose al sur de la Faja Volcánica Transmexicana” (Santiago-Alvarado, Montaño-Arias, y Espinosa, 2016, 432). Esta formación se compone por el sistema montañoso de las sierras de

¹⁵ Entre los elementos que caracterizaron al muralismo mexicano están las obras que se realizaron principalmente en edificios públicos (escuelas, instituciones de gobierno, museos, entre otros), con el propósito de contribuir a fortalecer la nación mexicana y a su ideología liberal, la cual se instauró después de la Revolución. A pesar de provenir de distintos momentos históricos, los espacios públicos pasaron a formar parte de la unidad nacional y, por ende, fueron parte de las instituciones ideológicas del Estado mexicano, así que no es casualidad que Vasconcelos haya comisionado a los artistas a pintar en las paredes de los edificios públicos. Estos representaban simbólicamente los espacios de la nación; una educación pública significaba una educación masiva (Jaimés, 2012, 31).

Maravatío, Otzumatlán, Santa Clara y Pátzcuaro, así como las de Apatzingán, Jiquilpan y el Tigre que son áreas correspondientes al territorio michoacano (De la Torre, 2003, 220).



Imagen 4. Mural *Gente y paisaje de Michoacán* de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia. Foto: Dulze María Pérez Aguirre, 2019.

En la zona inferior de la Sierra Madre del Sur y del Eje Volcánico Transversal se encuentra la infraestructura de una presa hidráulica con dos hombres (Imagen 5), probablemente, el ingeniero José Luis Sánchez Bribiesca y el jefe del Departamento de Obras Civiles de la Comisión Federal de Electricidad, Alfredo Jiménez Abad (Sánchez, 2011, 3 y 11), quienes observan el plano de la Presa Adolfo López Mateos, mejor conocida como Infiernillo, la cual aprovecha el agua del río Balsas en la frontera entre Michoacán y Guerrero. La construcción de esta se desarrolló de 1961 a 1963 por medio de la Comisión Federal de Electricidad (CFE) con el propósito de captar agua para generar energía eléctrica para el riego y como medio del control de avenidas (Sánchez, 2011, 3 y 11). Esta construcción “podría considerarse el la-



Imagen 5. Detalle del mural *Gente y paisaje de Michoacán* de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia. Foto: Dulze María Pérez Aguirre, 2019.

boratorio a escala natural de las presas en México [...]. El Infiernillo ejemplifica lo que significó la construcción de grandes presas, ya que en su tiempo fue la presa de enrocamiento con núcleo de arcilla más alta del mundo” (Sánchez, 2011, 13-14).

La siguiente escena corresponde a la economía y actividades recreativas de la región de Tierra Caliente de Michoacán; en la zona superior Zalce escenificó parcelas que han dado fruto, seguramente de la caña y del frijol, siendo este último recolectado por unos individuos. En el registro inferior, se hace alusión a una fiesta donde se pueden apreciar a los hombres con sus guayaberas y sombreros calen- tanos, mientras las mujeres con sus vestidos, tacones y rebozos bailan al son del arpa grande, la guitarra y el violín, contagiando a un jinete que danza con su caballo. Solamente una pareja zapatea sobre una plataforma de madera, es observada por un grupo de personas, entre ellas dos niños con el dorso descubierto sobre las ramas secas de un árbol y, a un costado, resaltan las hojas verdes de plantas del plátano (Imagen 6).



Imagen 6. Detalle del mural *Gente y paisaje de Michoacán* de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia. Foto: Dulze María Pérez Aguirre, 2019.

La región michoacana conocida como Tierra Caliente se divide en el valle de Apatzingán-Tepalcatepec y el valle de Huetamo, ambos forman parte de la depresión del Balsas-Tepalcatepec. Esta zona es reseca y el suelo es rocoso a causa de su procedencia volcánica, mientras la altura de la Sierra Madre del Sur impide el paso de los vientos del Pacífico, ocasionando períodos de lluvias cortas y temporal inestable. Los afluentes hidrológicos originarios de las montañas conforman la cuenca del río Tepalcatepec, a su paso quedan aluviones de tierra fértil adecuados para cultivar algodón, arroz, añil, caña, frutas y hortalizas (Sánchez, 1986, 18-19).

Cabe destacar que la producción agrícola de Tierra Caliente se remonta hasta la Colonia, tiempo en el cual se introdujeron cultivos como la caña, el arroz y el plátano, sin dejar de cosechar cacao, añil y maíz. Con el desarrollo hidráulico del siglo XIX los cañaverales se extendieron y se construyeron más trapiches que permitieron una mayor manufactura del azúcar y el piloncillo. A partir de las primeras décadas del siglo XX se multiplicaron las huertas de limones, se mejoró el sistema de riego e impulsó el cultivo del algodón, el cual se exportó a otras zonas de México a través de la red de comunicación facilitando el transporte y venta de las mercancías (Thiébaud, 2016, 237-245).

Lo que caracteriza la Tierra Caliente no solamente son sus cultivos, sino también la música que se divide, por una parte, en la de Huetamo que se relaciona con géneros y estilos del estado de Guerrero y, por otra parte, la de Apatzingán vinculada con la tradición musical del sur de Jalisco que se asocia con el arpa grande. Entre los estilos musicales que se han desarrollado en esta zona encontramos los sones que surgieron a finales de la época colonial y eran denominados como sonetos de la tierra, que eran una adaptación local de las tonadillas y coplas españolas asociadas a los criollos, mestizos y mulatos, hasta que se formó el sustrato del son contemporáneo; el jarabe que emergió de manera similar al anterior y evolucionó en

simultáneo, además de que se asoció con los mismos conjuntos musicales; la valona que, al igual que los otros dos, apareció durante la Colonia y se ha preservado solamente en esta región michoacana (Muratalla, 2002, 8-12).

En esta sección del muro, Alfredo Zalce expuso los avances industriales y tecnológicos que se comenzaron a desarrollar en Michoacán con la presa de Infiernillo, la cual benefició las tierras de cultivo en la zona de Tierra Caliente. Sin embargo, esto no significó que las actividades económicas y sociales de los pobladores de esta región estuvieran inmersas en un espacio moderno, sino que el artista las escenificó a partir de la idealización de un estilo de vida rural, exaltando los elementos característicos como son la vestimenta, la música, el baile y los productos agrícolas que se cultivan, así como el espacio geográfico del paisaje de este territorio.

La obra en cuestión continúa con el registro central que sirve de división entre las regiones de Tierra Caliente y la Meseta Purépecha y corresponde a la parte superior de la puerta de acceso a la “Sala Zalce”. Por su parte, en la sección derecha se localiza un altar de día de muertos, tradición que se conserva principalmente en Pátzcuaro y Janitzio, pero se realiza en toda la zona lacustre y parte de la Meseta Purépecha. La velación y colocación de altares, así como las ofrendas en casas y cementerios son el resultado de varias tradiciones culturales: las de origen prehispánico y las españolas-cristianas que llegaron con la conquista (Pedraza, 2006, 145).

La tercera sección del mural corresponde a las comunidades purépechas, que se conforman por cuatro áreas: Ciénega de Zacapu, Cañada de los Once Pueblos, Meseta o Sierra, Lacustre (Amezcuca y Sánchez, 2015, 21). Esta zona de la obra se divide en tres registros (derecho, central e izquierdo) donde se observan las diferentes actividades que realizan los indígenas tarascos. En el primero sobresale la diosa prehispánica Xarátanga, hija de Cuerauáperi y esposa de Curacaveri, la cual se identifica con la Luna, siendo la protectora de la

reproducción humana, de los temascales y el juego de pelota (Imagen 7). A esta deidad se le ofrecían sacrificios de patos y codornices en sus principales templos localizados en Tzintzuntzan, Zipiajo, Uticho y Zacapu (Amezcuca y Sánchez, 2015, 57).

En el mural, la diosa Xarátanga ilumina el camino de un grupo de mujeres indígenas que andan descalzas y llevan peribanas con flores que recolectaron del cerro. Esta artesanía es de origen prehispánico, se elabora a la técnica del maque y la laca: “resultado de la mezcla de aceites animales y vegetales con tierras naturales, con la mezcla se impermeabiliza y pintan múltiples objetos hechos de madera no resinosa, cáscara de calabaza, jícaras y guajes” (Pedraza, 2012, 6). Para la época colonial Vasco de Quiroga intervino en la manufactura del maque en Michoacán y, al mismo tiempo, los misioneros trataron de organizar la producción artesanal y enseñaron a los purépechas la técnica de la incrustación para el maque, así como el uso de los colores verde, azul y bermellón (Thiele, 1982, 11).

La elaboración de artesanías a la técnica del maque y la laca se han conservado por generaciones, debido a que los secretos del oficio se transmitieron de padre a hijo garantizando la continuidad del arte y la calidad del trabajo. No obstante, los materiales naturales que se usaban desde la época prehispánica, durante el siglo XX se comenzaron a sustituir por industriales dando origen a una producción que se identifica como obra de baja calidad, la cual se comercializaba en gran cantidad en los mercados. Mientras la que se considera fina es la que sigue la tradición, se trabaja sobre pedido, para participar en concurso o bien para exponerse en museos (Thiele, 1982, 63-65).

En la segunda sección del muro izquierdo se observa un cerro con una vegetación abundante y a las faldas de este se encuentran dos trojes, que son la vivienda tradicional de las comunidades purépechas; estas, construidas a base de madera, son desmontables y pueden trasladarse en caso de cambio de predio o reacomodo (Bedolla Arroyo *et al.*, 2011, 1 y 12). En la entrada de estas moradas se encuentran

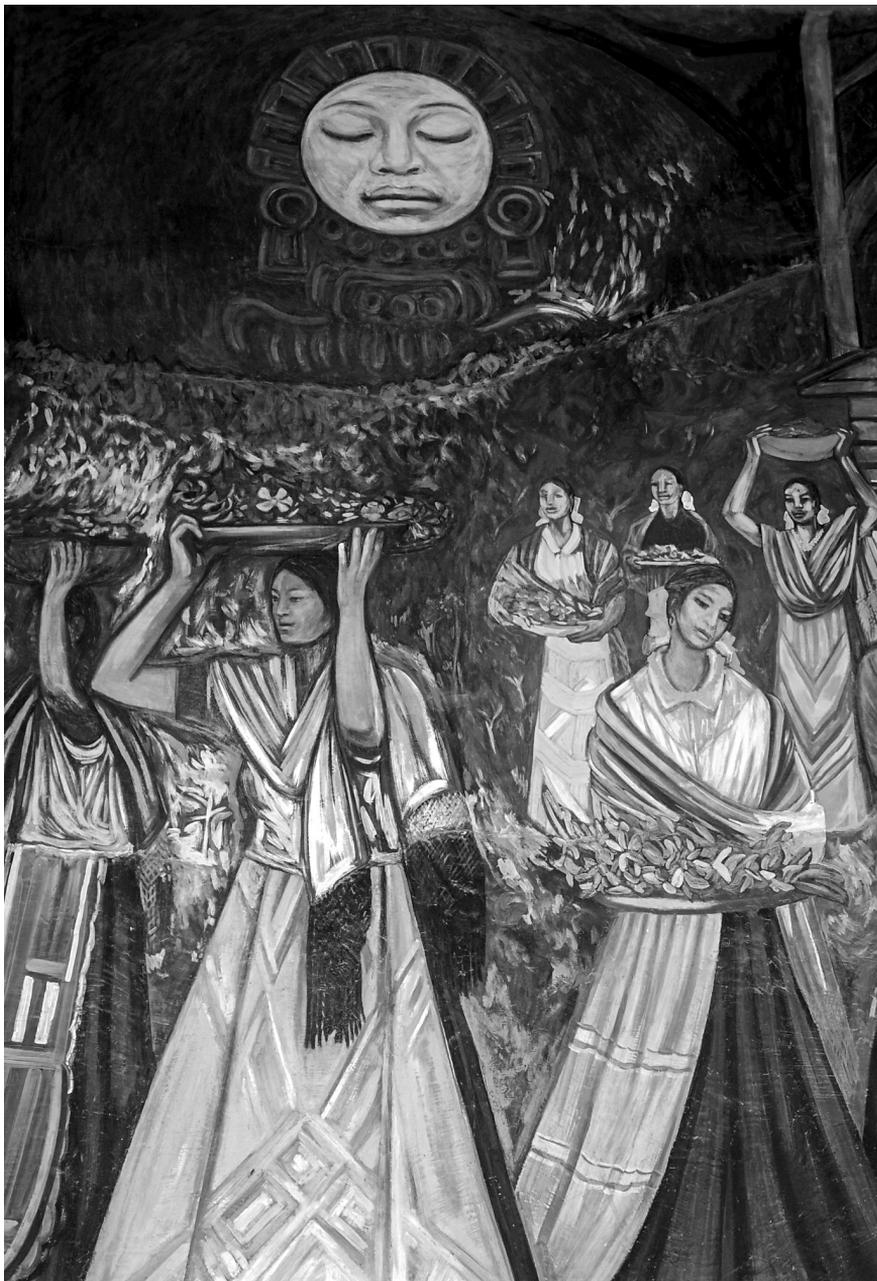


Imagen 7. Detalle del mural *Gente y paisaje de Michoacán* de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia. Foto: Dulze María Pérez Aguirre, 2019.

unos hombres que tocan el clarinete, la guitarra, el violín y el tololoche que son escuchados por un grupo de mujeres que visten faldas largas y con el rebozo se cubren la cabeza, mientras unas niñas cantan (Imagen 8). Esta escena representa la importancia que tienen las fiestas del pueblo y la música de los tarascos que se divide en cuatro estilos: sones regionales, pirekua, abajeño y torio (Chamorro, 1991, 29).

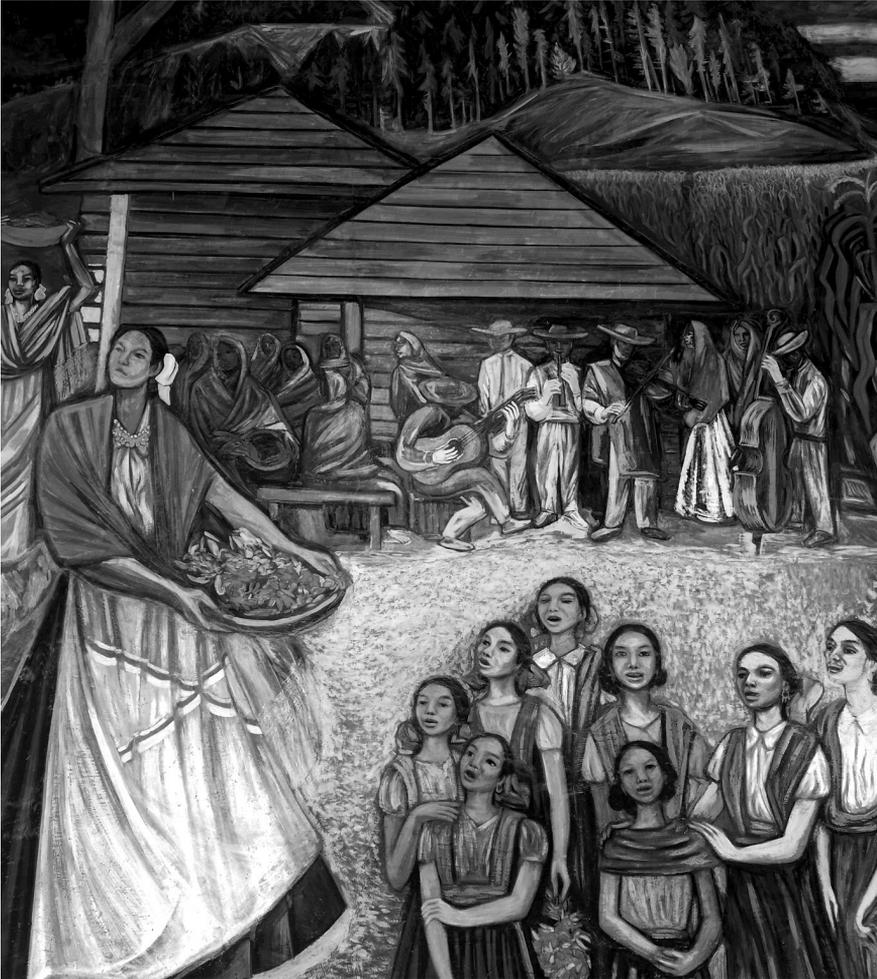


Imagen 8. Detalle del mural *Gente y paisaje de Michoacán* de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia. Foto: Dulce María Pérez Aguirre, 2019.

La importancia de la música, la danza y el canto en las comunidades tarascas tiene sus antecedentes desde la época prehispánica, donde existía una organización ritual definida por los señores principales. Para la Colonia, los franciscanos y los agustinos se encargaron de promover la conversión al cristianismo mediante los cantos religiosos, así que el coro se volvió popular fuera de las capillas y comenzó a practicarse con temáticas diferentes a las católicas. Así, la *pirekua* nació del sincretismo de los cantos religiosos de Europa con los precolombinos, utilizando como medio de expresión la lengua purépecha. Este género musical comenzó a gestarse en el siglo XIX y recibió una nueva influencia con la llegada del vals europeo, pero la *pirekua* contemporánea sigue los modelos antiguos con innovaciones en una amplia temática.

La tercera sección del mural concluye con el registro izquierdo que ilustra la actividad agrícola de los habitantes de la zona lacustre, que continúa siendo uno de los principales sustentos económicos de las comunidades purépechas; en esta sección se observan hombres y mujeres recogiendo la cosecha del maíz y del trigo, mientras que al fondo se encuentra el lago de Pátzcuaro con una isla y cerros que lo rodean (Imagen 9). Cabe mencionar que los tarascos del período precolombino realizaban rituales para tener una buena cosecha, pero con la conquista se enmarcaron en algunas celebraciones católicas (Ojeda, 2006, 45).

El ciclo ceremonial que rige a los pueblos tarascos es el calendario festivo católico, que se adaptó a las tradiciones y cosmovisión de estos (Ojeda, 2006, 45), produciendo un sincretismo que se aprecia en ceremonias como el *Corpus Christi* en pueblos como Santa Fe de la Laguna. En este sentido:

Las ceremonias prehispánicas que oficiaban el primer movimiento del Sol y el inicio de las labores agrícolas fueron reemplazadas por las conmemoraciones del nacimiento y la adoración de Cristo; las festividades



Imagen 9. Detalle del mural *Gente y paisaje de Michoacán* de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia. Foto: Dulce María Pérez Aguirre, 2019.

que tenían lugar con la llegada de la temporada de lluvias y la siembra fueron absorbidas por las celebraciones de la Semana Santa y el Corpus; las ceremonias que se hacían para anunciar la llegada de la cosecha y la sequía fueron desplazadas por las celebraciones en honor a los difuntos y así sucesivamente (Ojeda, 2006, 71).

De modo que las tradiciones de los antiguos purépechas sufrieron transformaciones durante el período colonial, no obstante, algunas costumbres precolombinas se mantuvieron vigentes en las nuevas generaciones, en un entrelazamiento de los elementos culturales españoles, que con el paso del tiempo fueron forjando la nueva cultura indígena en la que continuaron presentes sus conocimientos ancestrales (Amezcuca y Sánchez, 2015, 58).

En el muro derecho de *Gente y paisaje de Michoacán* Alfredo Zalce buscó rescatar a los hombres, mujeres e infantes tarascos contemporáneos, exhibiendo las diferentes actividades artísticas, sociales y económicas cuyos orígenes se remontan hasta la época prehispánica, sobreviviendo algunos elementos y otros adaptándose a las nuevas circunstancias dando como resultado un sincretismo cultural (Amezcuca y Sánchez, 2015, 58). Zalce presentó un estilo de vida tradicional alejado de la industrialización y tecnología, demostrando un vínculo entre los indígenas purépechas contemporáneos y los prehispánicos, además muestra las características de la región como la vestimenta, la música, las viviendas, la agricultura y la geografía del territorio que contrastan con la zona de Tierra Caliente.

En general, el mural no es de contenido político, sino que presenta los usos y costumbres de las diferentes zonas del estado michoacano destacando las características de cada una y demostrando el mosaico cultural del territorio, al mismo tiempo se advierten las condiciones geográficas y climatológicas que permiten la agricultura de cada región, así como la música, la danza y las artesanías. Cabe mencionar que Zalce escenifica a los michoacanos de las zonas rurales alejados

de la industrialización y la tecnología, puesto que no se advierte la modernización que se venía desarrollando en México desde mediados de la década de 1920 hasta 1940, a través de programas federales en favor de la educación, de la comunicación mediante la radio y de la inversión en caminos y hoteles (Oles, 1994, 78). Pese a lo anterior, no dejó de lado la construcción de la presa de Infiernillo, que representó la introducción del territorio al crecimiento industrial del país.

Gente y paisaje de Michoacán dio una contribución significativa al muralismo mexicano, puesto que es una de las pocas obras que se conservan en buen estado que presenta las características sociales, culturales, económicas y geográficas del territorio michoacano, lo cual no es frecuente en esta corriente artística, puesto que los artistas al abordar una temática indigenista por lo general se enfocan en la civilización azteca. Es por ello que esta obra da una aportación importante al arte mexicano, debido a que rescató tanto el mosaico cultural de las regiones de la Tierra Caliente, como de la zona Lacustre y la Meseta Purépecha, siendo estas parte de la identidad de los michoacanos.

Esta obra escenificó el indigenismo como un concepto de la cohesión nacional en torno a ciertas ideas y símbolos partiendo del rescate de la raíz indígena, con la finalidad de que los michoacanos se sintieran reconocidos con esos elementos y al mismo tiempo con el indígena contemporáneo. Además, el trabajo de Zalce cumplió uno de los objetivos del muralismo mexicano: representar las ideologías nacionalistas posrevolucionarias. En este caso Zalce expuso la etnológicas que de acuerdo con Alberto Villegas, que consisten en:

establecer una cohesión nacional en torno a ciertos símbolos y ciertas ideas. [Partiendo] de la heterogeneidad mexicana, racial, geográfica, cultural. Se quiere que todos los mexicanos, por muy diferentes que sean, se puedan identificar con esos símbolos e ideas, y, a su vez, entre ellos mismos [...] (Villegas, 1986, 389).

En relación a la composición y narrativa, *Gente y paisaje de Michoacán* puede servir como una herramienta didáctica para la enseñanza-aprendizaje de la cultura de Michoacán, dejando asimismo un testimonio documental para las generaciones futuras. Introducirse al contexto de la época e identificar los elementos claves en una de las obras más significativas del artista resulta de interés para historiadores y especialistas en el arte, pero, sobre todo, para el trabajo archivístico que en este momento se realiza en la ENES Morelia con la documentación de Zalce, ya que sirve como herramienta para mirar los documentos con otros ojos.

A partir de lo anterior, consideramos que *Gente y paisaje de Michoacán* forma parte del patrimonio cultural de México, ya que da una aportación significativa, no solamente al arte michoacano, sino también al mexicano, al exponer las diferentes representaciones artísticas, sociales, geográficas y económicas de una región que forman parte de nuestro país; de este modo, Alfredo Zalce retrata en este mural el paisaje con su gente del estado de Michoacán, mismo que será posible redescubrir desde una mirada más personal, estudiando los propios registros del artista que forman parte del Fondo Alfredo Zalce.¹⁶

Conclusión

A partir del mural *Gente y paisaje de Michoacán* hacemos un análisis de la historia cultural de la entidad, rescatando los elementos artísticos, geográficos y económicos de las regiones de Tierra Caliente, la zona Lacustre y la Meseta Purépecha. En esta obra Zalce logró trans-

¹⁶ Se han identificado algunas notas y bosquejos en los cuadernos de trabajo y agendas que son parte del Fondo Alfredo Zalce que están relacionados con la elaboración de los murales del edificio de Palacio de Gobierno de Michoacán. Este material se encuentra en proceso de ser catalogado. Uno de estos registros se localiza en el Capítulo III, con el pie de página correspondiente a la Imagen 2.

mitir al espectador un sentido de identidad; aunque se realizó en 1962, en la actualidad todavía se conservan varios aspectos culturales a pesar de la migración de la población a Estados Unidos, o bien a otras partes del país, que han llegado a afectar los usos y costumbres en las comunidades indígenas al introducir nuevas prácticas.

Consideramos que Alfredo Zalce probablemente tomó como referente la obra de Marion Greenwood *Paisaje y economía de Michoacán*, debido a que tienen una serie de elementos muy parecidos. Por ejemplo, el espacio donde ambos artistas pintaron se localiza en el segundo piso del patio principal y consta de siete arcos, así que buscaron que el espectador, al mirar a través de ellos, observe cada una de las actividades que desarrollan los michoacanos, ya que, de otra forma, estos estorbarían la visibilidad de la obra en su conjunto. A diferencia de Greenwood que solamente se centró en la economía de los indígenas del lago de Pátzcuaro, Zalce prestó atención a la región de Tierra Caliente y de la Meseta Purépecha, donde advirtió su producción agrícola, así como sus actividades artísticas y culturales. Cabe destacar que estos dos artistas, en sus respectivas obras, expusieron elementos geográficos y representaron a los habitantes de las zonas rurales alejados de los avances tecnológicos y de una sociedad moderna, exaltando una forma tradicional de vivir como un símbolo idílico, en el sentido que el hombre trabajaba la tierra con instrumentos rudimentarios y sin utilizar máquinas, permitiendo que permanecieran en contacto con su pasado prehispánico.

El mural *Gente y paisaje de Michoacán* de Alfredo Zalce dio una aportación significativa al muralismo mexicano al escenificar a los michoacanos contemporáneos, conservar una representación de lo rural como parte del patrimonio cultural de nuestro país y revelar una región de contrastes. Sin duda, podremos acceder a otros conocimientos de la obra de Zalce a partir del análisis especializado del arte y, desde luego, una vez que los trabajos de catalogación por parte

de estudiantes y profesores de la Licenciatura en Administración de Archivos y Gestión Documental hayan terminado.

Fuentes consultadas

Archivos

Archives of American Art, Smithsonian Institution.

AHUM (Archivo Histórico de la Universidad Michoacana). Morelia, Michoacán.

ENES-Morelia (Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la Universidad Nacional Autónoma de México). FAZ (Fondo Alfredo Zalce).

Bibliográfica

Acevedo, Esther y García, Pilar. (2011). “Procesos de quiebre en lo política visual del México posrevolucionario” en Mercedes de Vega (coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*, México: Secretaría de Relaciones Exteriores, pp. 25-95.

Aguilar Urbán, Margarita. (2008). “Los murales de Aurora Reyes: una revisión general”. *Revista Crónica. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 13, 31-44.

Amezcu Luna, Jarco y Sánchez Díaz, Gerardo. (2015). *Pueblos Indígenas de México en el siglo XXI. P'urhépecha*, México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Azuela de la Cueva, Antonio. (2010). “Muralismo mexicano” en Javier Torres y Gloria Villegas (coords.), *Diccionario de la Revolución Mexicana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Comisión Universitaria para los Festejos del Bicen-

tenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana.

- Bedolla Arroyo, Juan Alberto; Alonso Guzmán, Elia Mercedes; Martínez Molina, Wilfrido; López Tinajero, J. y Lara Gómez, Cindy. (2011). “La troje michoacana, una herencia constructiva purhépecha”. *2do Congreso Iberoamericano y X Jornadas “Técnicas de Restauración y Conservación del Patrimonio*. Recuperada de: <https://host170.sedici.unlp.edu.ar/server/api/core/bitstreams/9b791876-10aa-4171-8c24-e06aa8e2221c/content>
- Casado Navarro, Arturo. (1982). “La crítica pro y contra de la Escuela Mexicana” en *El Arte Mexicano. Arte Contemporáneo*, México: Secretaría de Educación Pública/Salvat, pp. 1875-1895.
- Cedeño Méndez, Rosanna. (2013). “La Política Cultural en México. Del Estado revolucionario al neoliberalismo”, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura.
- Chamorro Escalante, Arturo. (1991). “La música Purhépecha a través de su forma y estructura: Hemiola, cartillo, bajeos y armonías”. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 48, (XII), 29-45.
- Charlot, Jean. (1985). *El Renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México: Ediciones Damés.
- Clemente Orozco, José. (1970). *Autobiografía*, México: Ediciones Era.
- Dávila Munguía, Carmen Alicia. (2018). “El indígena en la obra mural de Alfredo Zalce” en Eugenio Mercado (coord.), *Arquitectura y Murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Coordinación de la Investigación Científica-Instituto de Investigaciones Históricas-Facultad de Arquitectura, pp. 205-246.
- De la Torre, Esperanza Yarza. (2003). “Los volcanes del Sistema Volcánico Transversal”. *Investigaciones Geográficas. Boletín del Instituto de Geografía*, núm. 50, 221-234.

- Durán, Javier. (1999). “México, la Guerra Civil española y el cardenismo en la revista *Frente a Frente*”. *La Palabra y el Hombre*, núm. 109, enero-marzo, 107-118.
- Echegaray, Miguel Ángel. (2005). “Los géneros de Alfredo Zalce” en *Alfredo Zalce*, México: Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Cultura de Michoacán.
- Ettinger, Catherine. (2018). “Roberto Cueva del Río en Michoacán. Arquitectura, pintura mural y la génesis de una iconografía regional” en Eugenio Mercado López (coord.), *Arquitectura y Murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Coordinación de la Investigación Científica-Instituto de Investigaciones Históricas-Facultad de Arquitectura.
- Flores Flores, Óscar Humerto. (2011). “De la revolución armada a la revolución cultural. La promoción de las artes y la educación en la época de Vasconcelos (1920-1935)” en Ligia Fernández Flores. (coord.), *José Vasconcelos. Proyectos, ideas y contribuciones*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 95-124.
- Florescano, Enrique. (2005). *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México: Taurus Historia/Secretaría de Cultura de Michoacán.
- Fuentes Rojas, Elizabeth. (1995). “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida”, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de doctorado.
- Fuentes Rojas, Elizabeth. (2010). “Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado”. *Revista Crónica. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núms. 3-4, 32-38.
- García Naranjo, Francisco. (2014). “Una sociedad en tránsito San Salvador Combutzio Parícutin, hoy Caltzontzin, 1943-1990” en Francisco Garcé Naranjo (coord.), *De San Salvador Combutzio Parícutin a Caltzontzin historia local, memoria y cultura*, Morelia:

- Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Morevallado Editores, pp. 95-122.
- Guadarrama Peña, Guillermina. (2010). *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.
- Gutiérrez López, Miguel Ángel. (2007). “La obra mural de Alfredo Zalce en el Museo Regional Michoacano”. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 46, julio-diciembre, 129-146.
- Hurlburt, Laurance P. (1986). *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México: Editorial Patria.
- IM Noticias (2014). “Dan mantenimiento a fuente Eréndira y mural de Mapeco en Uruapan” [en línea]. *Cambio de Michoacán*, Recuperado de: http://www.ignaciomartinez.com.mx/noticias/dan_mantenimiento_a_fuente_erendira_y_mural_de_44252
- Isla, Augusto. (1997). “Sueños de Piedra y Arena” en *Alfredo Zalce. Artista Michoacano*, México: Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Educación Pública/Instituto Politécnico Nacional/Instituto Michoacano de Cultura.
- Jaimes, Héctor. (2012). *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, México: Plaza y Valdés Editores.
- Mercado López, Eugenio. (2018). “Introducción” en Eugenio Mercado López (coord.), *Arquitectura y Murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Coordinación de la Investigación Científica-Instituto de Investigaciones Históricas-Facultad de Arquitectura.
- Mérida, Carlos. (1946). “Grabadores mexicanos contemporáneos: Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce”. *Revista de Guatemala*, vol. 1, núm. 4, Ciudad de Guatemala, abril-junio, 127-152.

- Muratalla, Benjamín. (2002). *Testimonio musical de México*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Ediciones Pentagrama.
- Ojeda Dávila, Lorena. (2006). *Fiestas y ceremonias tradicionales p'urhépecha*, México: Gobierno del Estado de Michoacán.
- Oles, James. (1994). *Artistas norteamericanos en México 1914-1947. South of The Border. México en la imaginación norteamericana 1914-1947*, Washington: Smithsonian Institution Press.
- Pedraza, América. (2006). "Patrimonio cultural en Michoacán. Celebración del día de los muertos" en Óscar Romero Rojas (coord.), *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos. Planeando sobre el turismo y la cultura*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 144-150.
- Pedraza Calderón, Laura América (2012). *Las tradiciones del maque en Uruapan, Michoacán, Historia de una tecnología artesanal*, México: Colegio de Michoacán. Recuperado de: <https://colmich.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1016/403>
- Pérez Aguirre, Dulze María (2016). "Los murales de Marion y Grace Greenwood en Taxco y Morelia (1933-1934)". *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 63, enero-junio, 177-206.
- Rivera, Diego. (2006). *Textos polémicos 1921-1949*, México: El Colegio Nacional.
- Rodríguez y Méndez de Lozada, María de las Nieves. (2007). "La Celebración del Centenario de la Independencia de México en 1910 a través de algunos grabados de José Guadalupe Posada". *Takwá*, núms. 11-12, 157-172.
- Rodríguez y Méndez de Lozada, María de las Nieves. (2014). "Hacia una estética en la heterogeneidad cultural de los grupos artísticos durante el Cardenismo. El caso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (L.E.A.R.), 1934-1938". *Historia 2.0. Conocimiento Histórico en Clave Digital*, vol. 8, núm. IV, 127-137.

- Sánchez Díaz, Gerardo. (1986). “Tierra y agricultura comercial en la Tierra Caliente de Michoacán 1820-1850”. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 8, julio-diciembre, 17-32.
- Sánchez Mora, Ana María. (2011). “De Andaldúas a El Infiernillo (1950-1964). Breves apuntes sobre la construcción de José Luis Sánchez Bribiesca a la ingeniería de grandes presas”. *Revista Digital Universitaria. UNAM*, vol. 12, núm. 2. Recuperada de: <http://www.revista.unam.mx/vol.12/num2/art12/art12.pdf>
- Santiago-Alvarado, Margarita; Montaña-Arias, Genaro y Espinosa, David. (2016). “Áreas de endemismo de la Sierra Madre del Sur” en *Biodiversidad de la Sierra Madre del Sur*, México: Secretaría de Desarrollo Industrial, pp. 431-448.
- Sosa, Ignacio. (2005). “Alfredo Zalce: los trabajos y los días para dar un rostro de la nacionalidad mexicana” en *Alfredo Zalce*, México: Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Cultura de Michoacán.
- Suárez, Orlando. (1972). *Inventario del muralismo mexicano (siglo VII a de c/1968)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Thiébaud, Virginia. (2016). “Paisaje cultural y protección del patrimonio en la Tierra Caliente de Michoacán” en Giselle Chang Vergas (coord.), *Memoria I congreso Iberoamericano de Patrimonio Cultural. Lo material y lo inmaterial en la construcción de nuestra herencia*, Costa Rica: Universidad de Costa Rica-Facultad de Ciencias Sociales-Escuela de Antropología, pp. 235-249.
- Thiele, Eva María. (1982). *El maque. Estudio histórico sobre un bello arte*, Morelia: Instituto Michoacano de la Cultura/Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán/Fondo para Actividades Sociales y Culturales de Michoacán.
- Tibol, Raquel. (1984). *José Clemente Orozco: Una vida para el arte*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Secretaría de Educación Pública.

- Tibol, Raquel. (2002). *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*, México: Plaza & Janés Editores.
- Villegas, Abelardo. (1986). “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano” en María Olga Saénz González (coord.), *El nacionalismo y el arte mexicano, IX coloquio de Historia del Arte*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zalce, Beatriz. (2005). “Tantas cosas que vi. Semblanza de Alfredo Zalce” en *Alfredo Zalce*, México: Gobierno del Estado de Michoacán-Secretaría de Cultura de Michoacán.

Hemerográfica

- “Estatuto del Taller de Gráfica Popular, aprobados en la Asamblea General del 17 de marzo de 1938”, fotocopia. Archivo Francisco Reyes Palma, México, 1938.
- “Diego Rivera y la Federación de Estudiantes”. (1924). *Excélsior*, julio 10.
- Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*. (1936), núm. 4, 25 de marzo.

Consideraciones finales

Las líneas que hasta el momento se han entrelazado en este libro reflexionan sobre un fragmento del mundo que construyó Alfredo Zalce y del universo en que estuvo envuelto: el México que vivió, el arte que experimentó, las relaciones que erigió, los artistas que formó, la obra que dejó tras de sí y que hoy es patrimonio cultural de los mexicanos.

Este trabajo, en su conjunto, es un ejercicio para redescubrir a Zalce como artista, formador e ideólogo. Estas lecciones nos brindan, a su vez, la oportunidad de establecer un diálogo desde distintos campos de estudio, con el propósito de que lo realizado por Alfredo Zalce sea visibilizado, resignificado y aprehendido. Pocas veces puede hacerse un ejercicio semejante desde el archivo personal de un artista, contando la historia durante el proceso de su conformación y no hasta el final; en definitiva, esta experiencia ha sido única para todos: profesores, estudiantes y, desde luego, los autores que aquí convergen. Ponemos sobre la mesa la importancia que este tipo de acervos ofrecen a la memoria colectiva y el lugar del archivero como una pieza estratégica, tanto para su preservación como para el aseguramiento de su accesibilidad, un sitio desde el cual pueda ser entendido, también, como gestor cultural (Szlejcher, 2017).

Ciertamente, aún quedan varios pendientes por resolver, sobre todo, en materia archivística; por ejemplo: poner a prueba el cuadro de clasificación, considerar el posible crecimiento del acervo con posteriores transferencias por parte de la Fundación Zalce, mejorar las condiciones de resguardo en las que se encuentra, trabajar en el desarrollo de las estrategias aquí vertidas para la apropiación de su legado, proponer una cultura del usuario que hará uso del acervo y, por supuesto, diseñar estrategias para su preservación y apertura a través del manejo de plataformas que conduzcan a la inclusión de las tecnologías disruptivas.

En la primera parte de este libro propusimos una visita al Fondo Alfredo Zalce (FAZ), donde conocimos algunos de sus materiales, los avances de su organización, así como las diversas experiencias, reflexiones en torno al acervo y sus posibilidades de estudio. En el segundo eje hemos participado en un viaje a través de la historia de México en el siglo XX y, en particular, del estado de Michoacán, convocados a situarnos en el contexto vital del protagonista de este acervo: el artista, Alfredo Zalce. Esperamos que la lectura del libro sea una invitación abierta para indagar, descubrir y aprender desde una “conciencia inquieta”, tal y como advertimos en la introducción, a partir de los objetos y los documentos que integran su archivo personal y que dan vida al Fondo.

En su capítulo, Alan Ávila nos hace notar que la custodia de materiales en el FAZ ha demandado la planificación precisa de labores de clasificación, organización y preservación, como parte de las responsabilidades asumidas para con el acervo; con la intención de perfilar el curso de acción a corto plazo, en estas consideraciones reflexionaremos sobre la relevancia de integrar la digitalización, con la consecuente necesidad de organizar los documentos que se produzcan en una plataforma computacional.

Digitalizar es una práctica que reduce la manipulación y colabora a retardar el deterioro; pensada así, la digitalización es una estrate-

gia de preservación. Un documento de archivo digital es aquel que depende del lenguaje computacional para acceder a su contenido y, además, se preserva y se mantiene mediante el uso de tecnologías de cómputo. En el caso que nos ocupa, es necesario considerar especialmente los documentos de archivo que serán convertidos desde un formato no electrónico hacia uno digital, con un debido proceso de validación. La organización de dichos documentos requerirá de una plataforma especializada, en este caso un repositorio digital, que contenga, gestione y habilite el acceso a documentos digitales, al tiempo que garantice su seguridad, confiabilidad y conservación.

Más allá del servicio primario que dará esta plataforma para almacenar y conservar los archivos creados, como resultado de los proyectos de digitalización, consideramos que la función cultural del repositorio digital puede expandirse de acuerdo con su capacidad para ofrecer nuevas posibilidades para la difusión y la generación de conocimiento a partir del contenido del acervo. Para extender los alcances del repositorio, se deben contemplar las necesidades de información que distintas personas tienen con relación a este. Sobre la explotación de este potencial de los repositorios digitales, nos dice la archivista Anna Szlejcher: “Esto va a depender de la capacidad de dar respuesta a las peticiones de todo tipo de usuario, sin distinción alguna, y de propiciar nuevas acciones más allá de las exposiciones y publicaciones divulgativas tradicionales” (Szlejcher, 2017, 80).

En concordancia con esta visión, se propone que el repositorio del FAZ responda a múltiples requerimientos de accesibilidad y promueva nuevas dinámicas de interacción entre los usuarios y los materiales. Como punto de partida, resultará indispensable atender las necesidades de investigación que han quedado manifiestas en las distintas lecciones que integran este libro: incluir en la descripción de objetos y documentos la información detallada sobre su materialidad, proporcionar los elementos que permitan ubicar bocetos y cuadernos de manera temporal y asociarlos a una obra o un período

vital del artista, incluir transcripciones de cartas y otros documentos personales, habilitar la conexión de fotografías y documentos con materiales depositados en otros acervos (en el futuro, otros repositorios), considerar normas de catalogación especializadas según el soporte, etcétera. Ejemplos de estos requerimientos aparecen en la lección de Nora Salinas y Yareli Jáidar.

Habría que destacar la labor que hacen los autores Dulze Pérez, Eusebio Martínez y Miguel Gutiérrez por describir el entorno en el que se desarrolló Zalce desde una perspectiva de la historia social y cultural, incluso con matices sociológicos –lo que no tiende a ser una característica de los trabajos históricos–. Los periodos que han abarcado para *situarnos*, además de extensos y complejos, resultan significativos para el quehacer del archivista para entender los documentos de la colección; pero, sobre todo, resulta valioso por las líneas de análisis que abren y las conexiones que establecen con otros archivos, tal y como sucede con el Archivo Histórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Conexiones como las que estos autores han evidenciado se podrán establecer con mayor practicidad aprovechando distintos recursos de tecnologías de información.

Creemos también que el auge en la aplicación de la inteligencia artificial y los métodos colaborativos dictarán nuevos caminos para la investigación. Nuestra propuesta es aventurarse más allá del enfoque de la minería extractiva, que pretende desenterrar los tesoros ocultos sepultados en la acumulación de información con el fin de conservarlos y exhibirlos. Como alternativa sugerimos pensar los materiales del Fondo como bienes culturales, para promover la generación de conocimiento desde ellos como una expedición cooperativa; imaginamos que en esas jornadas participarán exploradores, provenientes de distintas disciplinas, que asumirán la tarea colectiva de formular nuevos enfoques para las piezas de información que descubran, sin limitarse a las posibilidades que ofrece un mapa ya trazado.

Atender a todos los usuarios, sin distinción, significará habilitar múltiples esquemas de consulta, que podrán ser amplificados por tecnologías inteligentes que asistan la interpretación y optimicen la búsqueda a partir de una interrogante. Así, el acervo logrará emanciparse de la rigidez de la organización en favor de esquemas que permitan ver, pensar y significar colectivamente.

Adicionalmente, proponemos la interconexión con otros repositorios digitales como una estrategia para magnificar las redes de conocimiento y establecer relaciones entre materiales disponibles en distintos archivos, que se vinculen con aquellos disponibles en el archivo personal del maestro Zalce; ejemplos de ello serán colecciones que contengan correspondencia enviada por él, referencias a textos que propongan análisis sobre su obra, documentos oficiales de su labor docente, carteles vinculados a su actividad política o fotografías de su obra y de su vida personal.¹ Esta propuesta de interoperabilidad también hará posible conectarse con repositorios que pertenezcan a comunidades de conocimiento que tengan especial interés en los materiales del FAZ.

Para garantizar esta comunicación con otras plataformas de resguardo y visualización, será conveniente garantizar que los datos puedan compartirse fácilmente, utilizando un formato estándar para la organización y resguardo de los documentos digitales. Esta funcionalidad promoverá el intercambio de información entre distintos recursos de búsqueda y despliegue de contenido, lo que intensificará la consulta y el aprovechamiento de los materiales del FAZ, en beneficio de la divulgación del archivo personal del artista.

¹ Documentos de la vida pública y privada del artista también se encuentran en el Archivo Histórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, el Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán; sobre la obra de Zalce, tenemos conocimiento que distintas instituciones nacionales e internacionales poseen trabajos de Zalce como, por ejemplo, en la Universidad de Colima. Cuando los procesos de digitalización lo permitan, será interesante el poder conectarlos como parte de una sola colección de forma transparente para los usuarios.

Sobre esta inquietud de comunicar la relevancia de los contenidos del FAZ, Antonieta Jiménez propone a manera de preámbulo una estructura para la planeación estratégica de labores de divulgación, que promueva el reconocimiento social del patrimonio que constituye el archivo personal de Alfredo Zalce. Desarrollar las líneas temáticas señaladas en esa lección será viable mediante el software de recuperación y visualización del repositorio digital, que podrá establecer estos tópicos como puntos de partida para la navegación. Es deseable que esa interfaz sea clara, intuitiva y atractiva, para convocar al usuario a realizar exploraciones siguiendo el impulso de su curiosidad. De forma adicional, se sugiere la aplicación de análisis de datos con inteligencia artificial para descubrir e incorporar nuevas líneas estratégicas de divulgación a partir de la inquietud de los propios usuarios.

Cabe señalar que, al decidir qué datos o visualizaciones pueden ponerse a disponibilidad de una consulta en línea o conectarse con otros recursos, será necesario tener una cuidadosa consideración de las oportunidades y las problemáticas asociadas al acceso masivo de información a través de internet, así como la aplicación de las normativas vigentes para protección de la propiedad intelectual y de los datos personales.

Al priorizar la preservación de documentos de archivo en otro soporte, es común que las instituciones olviden la preservación digital. Como resalta Yaminel Bernal en su texto, es pertinente planificar un sistema concreto para ello desde la gestación del repositorio, de forma que su operación pueda integrarse a la operación cotidiana de la gestión documental. No hay que perder de vista que la rápida obsolescencia de los equipos y programas informáticos que dan vida a los documentos digitales demanda una constante revisión y sistematización de los métodos para su mantenimiento y conservación. Al respecto, la especialista en tecnologías archivísticas Alicia Barnard, señala:

la preservación de archivos digitales inicia a partir de la producción del documento de archivo, misma que debería estar sustentada en un plan de archivos que incluya políticas, estrategias, procedimientos y un sistema de gestión documental automatizado basado en la diferentes normas, modelos, requisitos o estándares nacionales o internacionales (Barnard, 2015, 88).

Ahora bien, según el Glosario de InterPARES, la preservación digital es un “proceso específico para mantener los documentos de archivo digitales durante y a través de las diferentes generaciones de la tecnología y a través del tiempo con independencia de donde residan” (Glosario interPARES, 2012, 24). Para ello se requerirá, desde la digitalización de los documentos, contemplar los elementos que garantizarán su autenticación; así, al momento de originar documentos digitales a partir de bocetos, cuadernos, fotografías, cartas y otros objetos será posible determinar la viabilidad de su preservación en el largo plazo, proyectando así los mecanismos de transferencia, monitoreo y actualización que aseguren su decodificación a lo largo del tiempo –según el avance de la tecnología–, pero que también mantengan su integridad y su calidad.

Tradicionalmente, las decisiones de digitalización se toman exclusivamente en función de las tecnologías disponibles, dejando de lado los potenciales fines de consulta que estos documentos cumplirán. Es aquí que, de manera natural, surge la necesidad de producir un diálogo interdisciplinario para diseñar e implementar una plataforma computacional que se integre a las labores sustantivas del Fondo Alfredo Zalce, generando una responsabilidad colectiva hacia los materiales del archivo personal. Esta alternativa emerge como otra de las posibilidades del aprendizaje situado para la formación de archivistas muy similar a las que han sido descritas por Luis Miguel García y Yaminel Bernal en su capítulo; en particular, aquí se vislumbra la opción de proponer situaciones de aprendizaje que permitan

desarrollar capacidades para la gestión de los documentos digitales a partir de la prospección de escenarios futuros.

El proyecto de diseño e implementación del repositorio digital habrá de ser un proceso interdisciplinar, del mismo modo que han sucedido gran parte de las labores de organización, conservación, gestión, investigación, enseñanza y comunicación en el FAZ. Sabedores de que en el momento de constitución de un archivo se inscriben las futuras posibilidades para estudiarlo, dejamos abierta esta conversación como uno de los temas necesarios dentro de sus próximas líneas estratégicas de acción.

Así, este trabajo se vislumbra como un punto de partida que deberá continuarse. En el futuro habrá que convocar nuevamente a la escritura a propósito de la biblioteca que el artista compiló, de sus objetos personales, de sus piezas arqueológicas o del tórculo que el propio artista construyó y que ahora forma parte del acervo del FAZ; desde estas páginas abrimos una invitación para persistir en el análisis especializado de la técnica en su obra, en el recuento de reminiscencias que evocan sus fotografías, y en la reflexión sobre los pasajes a los que, seguramente, tendremos acceso una vez que los trabajos de inventario hayan concluido.

Este libro da constancia de que las reflexiones sobre el FAZ han convocado a las tecnologías computacionales, la divulgación del patrimonio, la restauración, la pedagogía, la historia, la química, y, claro, la archivística; la vivacidad de esos diálogos queda plasmada en las lecciones que integran esta obra, con la intención de mantener vigente el pensamiento en torno al archivo personal, la vida y la obra de Alfredo Zalce, a través de la fuerza de la conversación colectiva y la potencia que surge de la reinención de la mirada.

Fuentes consultadas

- Barnard, Alicia. (2015). “Tópicos Relevantes en la Preservación Digital” en *Los Archivos Digitales: Una visión integradora*, Tomo II, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 59-98.
- Glosario InterPARES de Preservación Digital en Español: Parte InterPARES 3. Versión 3.0. Recuperado de: http://www.interpares.org/display_file.cfm?doc=ip3_mexico_glosario_interpares3_v3-0.pdf
- Pavez, Jorge. (2019). “Sobre Cambio Social y Archivo” en *Archivos en Chile: Miradas, Experiencias y Desafíos*, Santiago: Comité Nacional de la Memoria del Mundo, pp. 8-13.
- Szlejcher, Anna. (2017). *Protección del Patrimonio Documental Argentino. La Incidencia de la Legislación Sobre Documentos Digitales*, Córdoba: Corintios 13.

Índice de figuras

PRÓLOGO

Imagen 1. Fotografías, Caja 35, Reg. 7. ENES-Morelia, FAZ.....	6
Imagen 2. Fotografías, Caja 35, Reg. 7. ENES-Morelia, FAZ.....	7
Imagen 3. Dibujo a lápiz que el artista realizó de su hija, Beatriz en el 2001. ENES-Morelia, FAZ. Documento por organizar	9
Imagen 4. Acuarela realizada por su hijo, Andrés Zalce. ENES-Morelia, FAZ. Documento por organizar	9
Imagen 5. Dibujo elaborado por su hijo, Xavier Zalce. ENES-Morelia, FAZ. Documento por organizar	9
Imagen 6. Obra realizada en cartulina cascarón con diferentes piedras formando rostro. Elaborado por su nieta, Leonora Zalce, 1998. ENES-Morelia, FAZ. Documento por organizar	12
Imagen 7. Dibujo elaborado por su nieto, Federico Zalce, FAZ. Documento por organizar.....	13

CAPÍTULO I

Escultura en piedra, <i>La Sirena</i> , ENES-Morelia, FAZ. Objeto por organizar	25
Imágenes 1, 2 y 3. La primera se trata del rostro de <i>La Sirena</i> , escultura en piedra; la segunda es la vista superior del molde en yeso de la cola de <i>La Sirena</i> , mientras que la tercer es dicho molde, pero ahora abierto. ENES-Morelia, FAZ. Objetos por organizar	35 y 36

Imagen 4. Dibujo a lápiz, <i>La Sirena</i> , de Zalce. ENES-Morelia, FAZ. Documento por organizar.....	38
Imagen 5. Interpretación de Federico Zalce, nieto del artista, con relación al boceto, <i>La Sirena</i> . ENES-Morelia, FAZ. Documento por organizar.....	39

CAPÍTULO II

Fotografías, ENES-Morelia, FAZ. Documento por organizar	47
Imagen 1. Lentes que usaba el artista michoacano Alfredo Zalce, que forman parte de su archivo personal. ENES-Morelia, FAZ. Objeto por clasificar	52
Imagen 2. Videocámara utilizada por el artista Alfredo Zalce. ENES-Morelia, FAZ. Objeto por clasificar	57
Imagen 3. Uno de los sombreros de Zalce. ENES-Morelia, FAZ. Objeto por clasificar	57

CAPÍTULO III

Correspondencia, ENES-Morelia, FAZ	63
Imagen 1. Alfredo Zalce afuera de la Escuela Rural de Ayotla, Estado de México, mural pintado por él e Isabel Villaseñor. ENES-Morelia, FAZ. Fotografías, Caja 29, Reg. 98	84
Imagen 2. Nota manuscrita incluida en uno de los murales de Palacio de Gobierno, Morelia, Michoacán. ENES-Morelia, FAZ. Libreta de trabajo, Caja 5, Reg. 7.....	85
Imagen 3. Bañista comiendo pescado. ENES-Morelia, FAZ. Libreta de trabajo, Caja 5, Reg. 5.....	86
Imagen 4. Mujer sentada. ENES-Morelia, FAZ. Libreta de trabajo, Caja 5, Reg. 4	87
Imagen 5. Bote pintado por Zalce. ENES-Morelia, FAZ. Objeto por organizar.....	87
Imagen 6. Boceto del retrato Geraldina. ENES-Morelia, FAZ. Bocetos, Caja 14, Reg. 183.....	88
Imagen 7. Placa de grabado represión al pueblo. ENES-Morelia, FAZ. Placas, Caja 4, Reg. 3	88

Imagen 8. <i>El Hijo del Ahuizote</i> . ENES-Morelia, FAZ. Hemerografía, Caja 6, Reg. 1	90
Imagen 9. Suplemento “México en la Cultura” del periódico <i>Novedades</i> . ENES-Morelia, FAZ. Hemerografía, Caja 11, (sin registro)	91
Imagen 10. Recortes hemerográficos sobre la obra de Zalce. ENES-Morelia, FAZ. Hemerografía, Caja 15, Regs. 46 y 47	92
Imagen 11. Entrevista realizada a Zalce en el periódico <i>El Porvenir</i> de Moterrey. ENES-Morelia, FAZ. Hemerografía, Caja 15, Reg. 48	93
Imagen 12. Recortes sobre obra de Picasso. ENES-Morelia, FAZ. Hemerografía, Caja 15, Regs. 32 y 50.....	94
Imagen 13. <i>Órgano de los pintores de México</i> . ENES-Morelia, FAZ. Hemerografía, Caja 14, Regs. 64-66	94
Imágenes 14 y 15. Vinilos de música de concierto y música popular. ENES-Morelia, FAZ. Discografía, Caja 3, Regs. 12 y 16.....	95

CAPÍTULO IV

Boceto, ENES-Morelia, FAZ. Documento por clasificar	99
Imagen 1. Alumnas Erandi Espíndola, Karla Daniela Martínez, Isabel Cervantes, Yasmína González y Alejandra Flores, materia “Preservación” y “Conservación de Fondos y Colecciones” en la Sala <i>Miantskuarhu</i> durante actividad de clases con relación a los elementos de plan de manejo, 2019.....	104
Imagen 2. Dante Issac Vega Salinas, alumno de AAyGD, observando con lámpara el detalle de una obra de Zalce	109
Imagen 3. Carime Gallardo Ríos, alumna de AAyGD, en proceso de identificación y organización del acervo	117

CAPÍTULO V

Pinceles del maestro Alfredo Zalce, ENES-Morelia, FAZ. Objetos por clasificar.....	121
Imagen 1. Izquierda: brochas, pinceles y herramienta con restos de pintura. Derecha: paleta con acuarelas. ENES-Morelia, FAZ. Objetos por clasificar.....	124

Imagen 2. Boceto de acuarela y tinta en cuaderno. ENES-Morelia, FAZ. Objeto por clasificar	130
Imagen 3. Boceto a pluma en cuaderno con anotaciones sobre la posible técnica en la que plasmaría alguna de estas imágenes. ENES-Morelia, FAZ. Objeto por clasificar	130
Imagen 4. Cuaderno donde se observan frases que posteriormente plasmó en sus pinturas. ENES-Morelia, FAZ. Objeto por clasificar	131
Imagen 5. Sobre de correspondencia de la entrega de la revista especializada <i>Science News</i> a la familia Zalce, el cual fue además usado para dibujar bocetos con plumón de punto fino. ENES-Morelia, FAZ. Objeto por clasificar	132
Imagen 6. Cuaderno donde se describen las posibles tareas que se realizaron para pintar un mural durante el período de un día. ENES-Morelia, FAZ. Objeto por clasificar	133
Imagen 7. Cuaderno donde se observan bocetos con tinta corrida y manchas de agua. ENES-Morelia, FAZ. Objeto por clasificar.....	136

CAPÍTULO VI

Hoja final del calendario de la Universidad Obrera de México, 1938	141
Imágenes 1 y 2. Portada y contraportada de <i>Frente a Frente</i> , órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, México, noviembre de 1936. ENES-Morelia, FAZ. Hemerografía, Caja 6, Reg. 10	151-152
Imagen 3. <i>Frente a Frente</i> , órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, México, julio de 1936, pág. 19. ENES-Morelia, FAZ. Hemerografía, Caja 6, Reg. 8	160
Imagen 4. Detalle del mural <i>La importancia de Hidalgo en la Independencia</i> . Palacio de Gobierno, Morelia, Michoacán, México. Foto: Miguel Ángel Gutiérrez López, 2019	164
Imagen 5. Bocetos para el mural <i>Historia de Morelia</i> , Cuaderno de trabajo. ENES-Morelia, FAZ	166
Imagen 6. Carta, 10 de marzo de 1969. ENES-Morelia, FAZ. Caja 13, Reg. 2	175

CAPÍTULO VII

Estudiantes de Zalce en la ciudad de Uruapan, Michoacán. ENES-Morelia, FAZ. Fotografías, Caja 31, Reg. 29	185
Imagen 1. Certificación, AHUM, UMSNH, Escuela de Pintura, Recibos diversos, 1949-1952, c. 221, exp. Emert Earl W., 1949.....	188
Imagen 2. Título de Artes Plásticas. AHUM, fondo CLTES, Libro de Títulos Profesionales, Caja 8, Libro 13.....	193
Imagen 3. Exposición en Palacio de Justicia, s. f. AHUM, Imágenes universitarias, Exposiciones, c. 13, guarda 1, exp. 20. Los pasillos del Palacio.....	197
Imagen 4. Alumnos de Artes Plásticas: J. Escalera Romero (Derecha), s. f. AHUM, Imágenes universitarias, Exposiciones, c. 13, guarda 3, exp. 114	198
Imagen 5. Sección de Artes Plásticas. AHUM, fondo UMSNH, Imágenes universitarias, Exposiciones, c. 13, guarda 3, exp. 120.....	202
Imagen 6. Invitación a la XI Exposición de Artes Plásticas, s. f. AHUM, fondo UMSNH, Rectoría, Escuela de Bellas Artes, Invitaciones, c. 133, exp. 1, s. a	202
Imagen 7. Oficio sin número de Ángel Baltazar Barajas, presidente de la Federación de Maestros Universitarios de Michoacán, al director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Morelia, 04 de marzo de 1961, (rubricado). ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 115.....	203
Imagen 8. “Compañeros de Bellas Artes”, hoja volante, s. f.. ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 100	204
Imagen 9. “Manifiesto”, 20 de julio de 1961. ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 101	206
Imagen 10. <i>Patria Nicolaita</i> , 18 de julio de 1961. ENES-Morelia, FAZ, Caja 38, Reg. 116	208

CAPÍTULO VIII

Pintura en soporte de papel de dos mujeres vestidas de blanco con plantas y flores. ENES-Morelia, FAZ. Documento por organizar	215
Imagen 1. Alfredo Zalce durante la elaboración del mural <i>Gente y paisaje de Michoacán</i> en 1962. ENES-Morelia, FAZ, Caja 43, Reg. 8.....	228

Imagen 2. Alfredo Zalce y el mural <i>Gente y paisaje de Michoacán</i> de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia. Cuaderno de trabajo. ENES-Morelia, FAZ, Caja 43, Reg. 8.....	229
Imagen 3. Bocetos de un mural de Alfredo Zalce plasmados en un cuaderno de trabajo. ENES-Morelia, FAZ, Caja 5, Reg. 7, Folio 75	230
Imagen 4. Mural <i>Gente y paisaje de Michoacán</i> de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia. Foto: Dulce María Pérez Aguirre, 2019	234
Imagen 5. Detalle del mural <i>Gente y paisaje de Michoacán</i> de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia. Foto: Dulce María Pérez Aguirre, 2019	235
Imagen 6. Detalle del mural <i>Gente y paisaje de Michoacán</i> de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia. Foto: Dulce María Pérez Aguirre, 2019	236
Imagen 7. Detalle del mural <i>Gente y paisaje de Michoacán</i> de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia. Foto: Dulce María Pérez Aguirre, 2019	240
Imagen 8. Detalle del mural <i>Gente y paisaje de Michoacán</i> de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia. Foto: Dulce María Pérez Aguirre, 2019	241
Imagen 9. Detalle del mural <i>Gente y paisaje de Michoacán</i> de Alfredo Zalce (1962) en el Palacio de Gobierno en Morelia. Foto: Dulce María Pérez Aguirre, 2019	243

AVISO LEGAL

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Zalce, Alfredo, 1908-2003, artista. | Bernal Astorga, Yaminel, editor. | García Velázquez, Luis Miguel, editor.

Título: Alfredo Zalce : artista del siglo XX : una aproximación desde su archivo personal / Yaminel Bernal Astorga, Luis Miguel García Velázquez, (coordinadores).

Descripción: Primera edición. | Morelia, Michoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, 2022.

Identificadores: LIBRUNAM 2169275 (impreso) | LIBRUNAM 2169316 (libro electrónico) | ISBN 978-607-30-6642-6 (impreso) | ISBN 978-607-30-6643-3 (libro electrónico).

Temas: Zalce, Alfredo, 1908-2003 -- Archivos. | Artistas -- Michoacán -- Siglo XX. | Archivos personales -- Michoacán.

Clasificación: LCC N6559.Z35.A899 2022 (impreso) | LCC N6559.Z35 (libro electrónico) | DDC 760.091—dc23

Alfredo Zalce. Artista del siglo xx: una aproximación desde su archivo personal, Yaminel Bernal Astorga y Luis Miguel García Velázquez (coordinadores).

La edición electrónica de un ejemplar (36 KB) fue preparada por el Área Editorial de la ENES Unidad Morelia.

Se utilizó en su composición los tipos Garamond Premier Pro.

El diseño de portada e interiores estuvo a cargo de DCG Saúl Marcos Castillejos.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de Juan Benito Artigas Albarelli, Eduardo González Palacios y Mariafernanda Reyes López.

Primera edición electrónica en formato PDF: 14 de febrero de 2023.

D. R. © 2023. Universidad Nacional Autónoma de México.

Ciudad Universitaria, alcaldía de Coyoacán, C.P. 04510. Ciudad de México.

Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia

Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta, C. P. 58190, Morelia, Michoacán.

ISBN: 978-607-30-6643-3 (libro electrónico).

Este trabajo se realizó con el apoyo del Programa UNAM-DGAPA_PAPIME dentro del Proyecto para la innovación y mejoramiento para la enseñanza, con clave PE407820, *Herramientas para la enseñanza archivística a través del aprendizaje situado del archivo Alfredo Zalce de la ENES, Unidad Morelia, UNAM.*

La presente publicación contó con dictámenes de expertos externos de acuerdo con las normas editoriales de la ENES Morelia, UNAM.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México.



La Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), Unidad Morelia, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tiene la distinción de preservar desde el año 2014 gran parte del archivo personal Alfredo Zalce, el cual se ha denominado Fondo Alfredo Zalce (FAZ), derivado de los acuerdos de colaboración con la Fundación Alfredo Zalce.

Los objetos y documentos del acervo dejan entrever la historia personal del artista y su familia, o de las relaciones con otros personajes del medio; se devela además su participación en el entramado de historias que formaron parte del México de mitad del siglo xx y su vinculación con el mundo, así como de la cotidianidad, los paisajes y las demandas del pueblo, particularmente, el agremiado y el indígena.

Así, el archivo personal versa entre las ramificaciones y los significantes que ayudan a entender tanto la vida como el entorno de un sujeto. Reconocer la naturaleza rizomática de estos es el primer paso tanto para su organización como para su estudio: en ello reside la oportunidad única para redescubrir objetos, documentos y relaciones que serán de interés para todos. Las investigaciones que conforman el presente libro hablan sobre la complejidad del quehacer archivístico que, con cierta frecuencia no es reconocido, o bien se le reduce al estatuto de ciencia auxiliar; por tanto, experiencias como la que compartimos abonan a los estudios de caso en materia de archivos, al análisis de los acervos personales y al diálogo interdisciplinar que hoy es tan necesario para nuestra ciencia.



ENES
MORELIA
10 años
(2011-2021)



9 786073 066426