

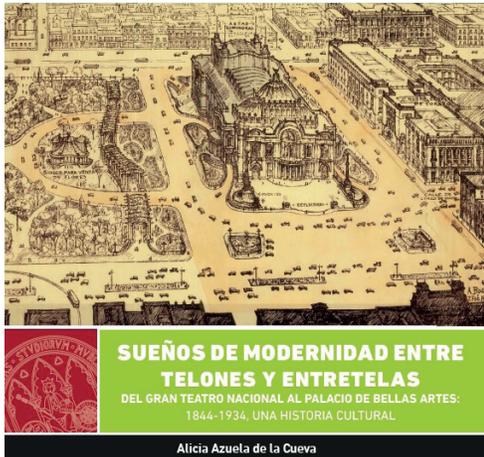
Sueños de modernidad entre telones y entretelas

Susi Wendolin Ramírez Peña
Universidad Autónoma Metropolitana,
Azcapotzalco, México
swrp11@yahoo.com.mx

 <https://orcid.org/0000-0001-6488-4990>

Doctora en Ciencias Humanas con especialidad en Estudios
de las Tradiciones por El Colegio de Michoacán, México

Alicia Azuela de la Cueva, *Sueños de
modernidad entre telones y entretelas.
Del gran Teatro Nacional al Palacio de
Bellas Artes: 1844-1934, una historia
cultural* (España: Universidad de
Murcia, 2022), 197 pp.



Sueños de modernidad entre telones y entretelas..., escrito por la historiadora del arte Alicia Azuela de la Cueva, es un libro imperdible para todos los interesados en la historia del arte moderno mexicano, en historia de la arquitectura mexicana y en historia política del siglo xx. Esta obra, que aborda treinta años del proyecto y construcción del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, utiliza una metodología reconocible en la autora, como lo ha mostrado a lo largo del conjunto de su obra,² dedicada a diversos temas que vinculan el arte y el poder político. Azuela ha mantenido el interés en la combinación de elementos artísticos y documentales provenientes de diversos archivos y de apreciación estética con relación a los grandes lugares de memoria y símbolos de la modernidad mexicana.

Esta obra es profundamente documental, pero está posicionada desde la historia cultural, en donde son tomados en cuenta los artículos publicados en la prensa nacional, los informes del propio autor del proyecto original, Adamo Boari Dandini, un arquitecto italiano oriundo de Ferrara, Italia, e incluso, la autora añade algunos aportes bibliográficos de

¹ Adamo Boari, *Informe preliminar para la Construcción del Teatro Nacional 1910* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004), 267.

² Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y Poder, renacimiento artístico y revolución social, México 1910-1945* (Zamora: El Colegio de Michoacán-Fondo de Cultura Económica, 2013) y *Dos miradas un objeto: ensayos sobre transculturalidad en la etapa posrevolucionaria, México 1920-1930* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012).



otros colegas, varios artículos de revistas contemporáneas e históricas donde destacan, por supuesto, Justino Fernández, Alberto Pani y urbanistas como Jorge Jiménez o Mario Barbosa. Resaltan el Archivo Histórico de la Academia de San Carlos, el Archivo Histórico de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, el Archivo General de la Nación en sus ramos de Instrucción Pública y Bellas Artes, y el de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, sin olvidar la colección de Manuel Toussaint conservada en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

No obstante, no solo se trata de un conjunto documental articulado por una historiadora con amplia experiencia en el campo de la investigación histórica y de historia del arte. En este libro encontramos un proceso detallado de la obra monumental, que corresponde al edificio que posiblemente mayor cantidad de información nos puede proporcionar sobre los cambios políticos en México, así como sobre las instituciones académicas vinculadas al patrimonio nacional en la primera mitad del siglo xx. Estoy pensando, por ejemplo, en la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP) y en las asociaciones de arquitectos mexicanos.

Azuela teje una serie de datos históricos y participaciones de diversos personajes involucrados en las distintas fases del proyecto, que son sugerentes para otras investigaciones. Es una invitación no sólo a repensar el dato aislado sino a conectarlo con distintos procesos en el tiempo, por ejemplo, cuál fue el monto proyectado como costo total al inicio

del Teatro Nacional y cómo se fue modificando a lo largo del tiempo.

Gracias a esta investigación conocemos por primera vez los tropiezos estructurales producto del tipo de suelo que subyace a la Ciudad de México, de los movimientos bélicos tremulantes que acompañaron el inicio del siglo xx mexicano. Tal vez en el campo de lo más temible para Adamo Boari prevalecía el tema del tipo de suelo, ya que debió ajustar constantemente los costos y los tiempos de construcción entre 1909 y 1913. No olvidemos que este edificio había sido pensado desde 1904 para ser inaugurado en los festejos del Centenario de 1910.

La autora nos advierte a lo largo de su obra sobre dos temas importantes en el proceso del Teatro Nacional: el levantamiento armado de 1910 y el difícil reacomodo administrativo derivado de dicho movimiento, mismo que ya en los años veinte dio lugar a la inclusión en el proyecto de otros personajes como los arquitectos Federico Mariscal, Antonio Muñoz, Carlos Obregón y sus equipos, además de distintas readaptaciones de los espacios por el propio proceso histórico como un giro vernáculo en la decoración interior del teatro.

Además, Azuela deja entrever otros ejes interpretativos en esos *telones* y *entretelas*, también fraguados en las fronteras del diseño y de los prototipos de la arquitectura urbana moderna, así como la conformación de ciertos grupos de arquitectos e ingenieros nacionales que se unieron por una escuela nacional de su ramo de conocimiento. Si uno quisiera confrontar esta obra

con la recurrida obra de Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, encontraría varios ejemplos de cómo dichos grupos de poder político que siguieron a la decena trágica, uno tras otro, fueron intentando verse representados como promotores de un sueño de edificio civilizatorio, de un teatro nacional. Azuela lo atisba en su conclusión: “Sobre las rivalidades y disentimientos políticos de los grupos en lucha, pervivió el interés y la disputa por la apropiación de un símbolo legitimador de los Estados nacionales”.³

La autora aborda el pasado y el presente de la noción de un teatro nacional, sin olvidar que fueron los elementos estéticos distintivos del gusto y de la época: un edificio que unía el gusto por el neoclásico con elementos de revival relacionados con el art nouveau y el art déco, pero también nobles intenciones de recuperación del arte virreinal, gracias a los intentos de Federico Mariscal principalmente.

Muchos elementos históricos van surgiendo uno a uno producto del ya mencionado trabajo de archivo realizado por la investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, desde la compra del terreno hasta los viajes que hizo Adamo Boari para inspirarse en los elementos constitutivos del proyecto, que debemos apuntar que en un inicio tenía un fuerte acercamiento a una obra modernista de tendencias elitistas: un invernadero en el último nivel, un jardín grande al frente para fiestas y reuniones nocturnas, materiales de hierro,

3 Alicia Azuela, *Sueños de modernidad entre telones y entretelas. Del gran Teatro Nacional al Palacio de Bellas Artes: 1844-1934, una historia cultural* (España: Universidad de Murcia, 2022), 190.

esculturas y pegasos de Agustín Querol en la punta de la cúpula, como tocando el cielo. Fueron varios los toques románticos que funcionaron como ornamentos, pero también como planteamientos de vinculación hacia lo vernáculo desde una enunciación modernista de un arquitecto italiano, como el pasado prehispánico:

Se mostraba imaginería prehispánica en los mascarones adosados a los balcones, en la platabanda de las fachadas del oriente y el poniente y en los arcos de acceso secundarios de la planta baja. Al poniente se colocó un mono y en la clave un Caballero Tigre; al suroeste un coyote y un Caballero Águila; al sureste un perro (retrato de la mascota de Boari); y en el centro, un Caballero Tigre y las serpientes extendidas, variante de la representación de Quetzalcóatl. Al centro de la cúpula principal situó la insignia patria del águila devorando a la serpiente, circundada por motivos occidentales, ocho de las musas griegas del arte, conjunto que corona la cúpula principal.⁴

Asimismo, se incluyeron las representaciones del Iztaccíhuatl y del Popocatepetl por financiamiento de la famosa compañía neoyorquina de Tiffanys. Al respecto atisba Azuela:

Tal vez el intento más importante por darle al Teatro Nacional un toque local se hizo con el diseño de la cortina de la boca escena fabricada en el taller

4 Azuela, *Sueños de modernidad*, 41.

de Louis Comfort Tiffany [...]. Consta de un gran emplomado dividido en 206 taleros de 0.90 metros cuadrados, en donde se adhieren alrededor de un millón de pequeñas piezas de cristal con la representación del valle de México visto desde un gran ventanal. El mismo Boari indicó que en el telón se representara 'el soberbio y luminoso valle de México con los lagos y los dos volcanes siempre nevados'.⁵

No hay forma de contar la historia del Teatro Nacional convertido en Palacio de las Bellas Artes sin aludir a la Revolución mexicana. Esta guerra atravesó las bases más profundas de su significación colectiva. Como ya se ha aludido, todos los gobernantes mexicanos quisieron ser parte del proyecto. Desde el efímero mandato de Francisco I. Madero hasta Lázaro Cárdenas, todos buscaron ser parte del proceso de Teatro Nacional. Alicia Azuela teje fina y minuciosamente para argumentar que el peso simbólico del proyecto superaba por mucho un proyecto de un solo grupo posrevolucionario, y nos devela la configuración de instituciones cada vez más organizadas como la SCOP frente a los distintos gobiernos posrevolucionarios, siempre en tensión, sin cancelar la obra.

Sin embargo, hay elementos estéticos que a su vez despiertan la imaginación de historiadores del arte. Azuela lentamente va desglosando cómo fue el proceso que tuvo la decoración de Saturnino Herrán en los años más duros de la guerra (1914-1918), la interpretación iberoamericana que algunos miem-

bros de la crítica le dieron y los primeros sonidos que interpretaron los maestros del Conservatorio Nacional de Música que habían sido invitados a probar la acústica. No diré quiénes eran los autores; sólo diré que uno sólo puede imaginar aquel escenario en prueba sonora en 1914 y sonreír.

Aquí aparece otra institución con sujetos concretos: la Dirección General de las Bellas Artes con Andrés Osuna, Félix Palavicini y Gerardo Murillo (Dr. Atl) en varios intentos de influir en un proceso que consideraron importante para la nación. Una frase de Palavicini sintetiza el nuevo aire interpretativo del Teatro: debía cumplir una función fundamental, que era “democratizar el Arte sin rebajarlo, haciéndolo útil, pero evitando que pierda la nobleza de su índole”, y es que, a su vez, Gerardo Murillo también quiso insertar ese tono democratizante, en el sentido de la construcción del edificio, de su pintura, escultura y arquitectura, pero también de su uso y de los artistas contemporáneos que contribuyeron con alguna fracción de obra en él. Tanto Dr. Atl como Federico Mariscal y el propio Manuel Toussaint quisieron en su momento influir en un aire de arte colonial en el edificio del Teatro Nacional.

En esa breve temporada revolucionaria fue donde aparecieron varios de los grupos y las asociaciones gremiales, primero de los arquitectos y luego de los ingenieros, todos interesados en una estética nacional, en un alma nacional que alcanzara al pueblo mexicano desde la experiencia teatral y desde el espacio mismo del edificio.

5 Azuela, *Sueños de modernidad*, 41.

El periodo de 1916 a 1919, como bien alude Azuela, fue profundamente complejo, pues entraron al paso, después del despido de Boari, varios arquitectos mexicanos, como los ya mencionados Federico Mariscal y Antonio Muñoz García, tratando de renegociar aquello que había planteado en su inicio Adamo Boari con los patrocinadores norteamericanos, españoles e italianos. Llegó el Centenario de la Consumación de la Independencia en 1921 y, con él, un nuevo aire de celebración. Con relación al Teatro Nacional, hubo en algún momento la esperanza de que fuera inaugurado en las fiestas del centenario, pero no llegó a suceder. Azuela nos lleva por las tensiones y distanciamientos entre arquitectos del primer proyecto y de la nueva visión.

Es interesante señalar cómo la temporalidad que marca uno de los capítulos, de 1921 a 1928, está vinculada al desplazamiento de los pegasos de Agustín Querol, los cuales fueron trasladados de los techos del edificio (aún sin terminar) al Zócalo de la Ciudad de México. Esa es una de las joyas visuales del libro: podemos ser testigos de varios de los registros fotográficos de aquellos años donde se hizo el descendimiento y traslado de los pegasos al Zócalo por las fiestas del centenario de 1921 e, incluso, de algunas caricaturas de la prensa nacional que reaccionaron a ello con cierto humor. En palabras de Federico Mariscal, fue entonces que surgió el interés por el *art déco* en la configuración interior del edificio:

una gramática geométrica de trazos rectos y secuencias lineales para formar tejidos en un solo plano, maneja metales pulidos con cristales esmerilados, y por cuestiones económicas y para marcar las diferencias con el mármol de Carrara, a la manera del Art Nouveau recubre pisos y paredes con mármoles de cantera nacional.⁶

Justo en esta línea visual del libro tendría que decirse un poco más: el material aportado por la autora para los lectores es generoso y atractivo para la investigación de la historia cultural del inmueble. Ella incluyó fotografías del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, como el diseño de la fachada principal, la planta, la fachada posterior, las dos fachadas laterales, la vista general, el telón y el corte transversal del Teatro Nacional de Adamo Boari, así como alguna fotografía de un anuncio de ópera, de las escalinatas que conducían al interior del escenario o de la cúpula, los elevadores, el hall del Palacio de Bellas Artes, datadas en 1940.

Va más allá del interior del edificio como proyecto modificado, pues nos muestra algunos de los posibles puntos de inspiración de Boari, como los pegasos del Ministerio de Fomento, cuyo edificio se encuentra en Madrid, España, y por supuesto, otros atisbos más documentales, como un proceso de inyección del subsuelo en 1934 producto de la pesquisa en el archivo histórico de

⁶ Azuela, *Sueños de modernidad*, 165.

la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, realizado a escasos meses de su inauguración como Palacio de Bellas Artes.

Hay otra joya visual casi al final de la obra: un grabado portada del primer número de la revista de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, *Frente a Frente*, que es una sátira visual donde todos los asistentes a un espectáculo eran calaveras y se gritaban unos a otros. El evento se titulaba “‘El Sol’, corrido proletario a 25 pesos”, como reacción crítica a la inauguración de un espacio que había esperado treinta años, una guerra civil, más de ocho presidencias para ser inaugurado el 29 de septiembre de 1934. Tal vez la única limitación que percibo, sobre todo con las fotografías que se incluyen en la obra, es que se imprimieran sin color. Aunque esto ya es común en obras producidas en el contexto de la pandemia, ojalá se reedite y, en un futuro, a color. Como lectora, me quedé con el interés de ver alguna fotografía de los pegasos en el Zócalo.

Para cerrar esta reseña debo advertir a los posibles lectores que esta obra nos remite necesariamente a un lugar de la memoria, al lugar testigo del tiempo histórico y del tiempo de la memoria colectiva en la Ciudad de México y en el país. Como bien alude la autora, ciertamente el Teatro Nacional debe considerarse un lugar de la memoria, según las pautas de Pierre Nora,

como uno de los puntos de referencia urbana y símbolo de la cultura nacional, no solo porque ahí se han llevado a cabo algunas de las puestas en

escena, exposiciones, conferencias y polémicas culturales más notables del siglo xx y xxi, sino también por su carga simbólica antinómica como ‘residuo de la decadencia y del elitismo porfiriano’, y al mismo tiempo, como ícono de las conquistas de la revolución a favor del acceso igualitario a la alta cultura.⁷

7 Alicia Azuela, *Sueños de modernidad*, 189.