

# Joaquín Arias: escultor de monumentos y de la identidad nacional (1913-2013)

Patricia Bettina Janis Monti Colombani\*

Recibido: 15/10/2018

Aceptado: 20/05/2019

## Resumen

Este trabajo trata acerca de las relaciones entre un artista y el estado, entre creación y poder a través de la figura de un personaje en particular: Joaquín Arias. La forma que elegimos explicar este proceso es mientras analizamos a Arias como un escultor que se relacionó con las cúpulas en el poder de San Luis Potosí, Jalisco, y otros estados de la República Mexicana, entre ellos Nuevo León y Sinaloa. Su vocación artística estuvo íntimamente relacionada con el discurso del poder, un discurso que en el México posrevolucionario impulsó el nacionalismo mexicano y del cual Arias fue un personaje representativo, no solo desde el arte sino desde su propia vida, es decir, desde él mismo como sujeto histórico.<sup>1</sup> Más adelante profundizaremos acerca

\* Maestra en Historia por la Universidad de Guadalajara. Contacto: montibettina@gmail.com

<sup>1</sup> Las discusiones sobre el sujeto histórico han sido diversas. Entre los autores modernos que han abordado el tema se encuentran James Scott y Homi K. Bhabha, entre otros. Ambos han abordado el tema desde la perspectiva de los oprimidos y del colonialismo cultural como instrumento de sujeción y poder. James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, ed. ERA, CDMX, 2000. Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, ed. Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2002. Para efectos del presente trabajo hemos decidido abordar el enfoque propuesto por Michel Foucault. En *La arqueología del saber*, Foucault estudia al sujeto como el que crea un discurso, o más bien, como aquel que lo produce. Así, la cultura occidental objetiviza al individuo transformándolo en un sujeto que puede leerse a través de la historia y de su participación en ella. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, ed. Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina, 1970, p. 178. El ser, transformado en sujeto de la historia, se desenvuelve a través del rol que el poder y la historia le asignan desde diferentes frentes como el social, el económico y el cultural. Foucault, a semejanza de Scott y de Bhabha se centra en los desarraigados, en los enfermos mentales y en aquellos que se vieron excluidos de la sociedad. Aun así, el análisis de su obra ayuda a explicar cómo Joaquín Arias puede ser visto como un sujeto histórico que interpretó el discurso del poder en su propia obra escultórica en el México posrevolucionario.

de Arias y su idea del nacionalismo, a través de su forma de expresión por excelencia: la escultura conmemorativa.

**Palabras claves:** Historia, identidad nacional, escultura

## Joaquín Arias: monuments sculptor and of the national identity (1913-2013)

### **Abstract**

The topic of this research is the relationships between artist and state, between creation and power, through the exploration of the person of Joaquin Arias. We analyze the work of Arias as a sculptor who maintained a relationship with the high spheres of power in San Luis Potosi, Jalisco and other states of the Mexican Republic, such as Nuevo Leon and Sinaloa. His artistic vocation was strongly related to the discourse of power –a discourse which gave impulse to Mexican nationalism in the post-revolution era, and of which Arias was a representative character as an artist and as a historical subject. Finally, we perform a closer examination of Arias and his idea of nationalism through his most cherished form of expression: the commemorative sculpture.

**Keywords:** History, national identity, sculpture.

### Apuntes sobre nacionalismo e identidad en el contexto en que Joaquín Arias desarrolló su obra

Para comprender a Joaquín Arias realizamos una descripción y un análisis de sus obras escultóricas más importantes diseminadas en distintos puntos de México, además de proponer un recuento de las piezas que por su impacto social han resultado ser identificadas

como las más emblemáticas de su producción. José Clemente Orozco dijo alguna vez que él no era articulado en su discurso, así que, para conocer su punto de vista acerca de la vida bastaba con observar detenidamente los elementos presentes en sus pinturas. Partiendo de esa premisa, hemos querido observar y analizar las esculturas más importantes de Joaquín Arias.

Al analizar cómo fue que Arias vivió su momento histórico y cómo absorbió el discurso nacionalista vigente en la época en la que fue estudiante, hemos cuestionado las condiciones en las cuáles se conciben los nacionalismos hoy en día. En particular hemos abordado especialmente la obra de Manuel Castells<sup>2</sup> ya que se ha dedicado a desentrañar este tipo de interrogantes en lo que ha llamado como *La era de la información* (1997). En la explicación de la relación entre globalización e identidad, Castells ha observado que a medida que ha avanzado el concepto de “globalización”,<sup>3</sup> también han resurgido con fuerza los nacionalismos. Según Glen St. J. Barclay, el nacionalismo se define a partir de un conjunto de personas o de sociedades que

<sup>2</sup> Manuel Castells es un sociólogo español formado en Francia que revolucionó el campo de la sociología urbana cuando publicó en 1972 *La cuestión urbana*. Posteriormente se dedicó a analizar el espacio urbano y la interacción social a partir de la era de la informática. Para Castells, el conocimiento y los flujos de información dejaron de depender del espacio físico y las sociedades, así como los entornos urbanos en los cuales éstas se desarrollan, están transformándose a partir de este fenómeno. Los libros de Castells son fundamentales, pues, para conocer la sociedad actual. Aunque es difícil determinar cuáles títulos de su producción son los más importantes, es preciso mencionar que el último puede inscribirse entre los libros capitales del pensamiento moderno, me refiero a *La Era de la Información. Economía, Cultura y Sociedad* en 3 volúmenes (1. *Sociedad red*, 2. *El poder de la identidad*, 3. *El fin del milenio*), Alianza, Madrid, 1997-1998. <https://www.infoamerica.org/teoria/castells1.htm>

<sup>3</sup> La globalización es un fenómeno de los últimos años del siglo XX en el que, con la apertura de los mercados económicos y la velocidad de las comunicaciones, el ser humano ha recibido una enorme cantidad de información y de intercambios vertiginosos en el terreno de las mercancías, el conocimiento, la cultura, etc. En palabras de Francisco Antonio Arias Murillo: “[...] la globalización interviene y determina los modos de producción, redefine el concepto y valoración del tiempo, elimina las fronteras, reduce el espacio y replantea las condiciones geofísicas.” *Educación en la globalización: un cambio en la perspectiva* Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, vol. 5, núm. 1, enero-junio, 2007, p. 4.

poseen elementos distintivos característicos que los unen entre sí y que también los hacen distintos a otros individuos y a otras colectividades (1971: 8).

Barclay dice lo siguiente:

Nacionalismo -nuevo o viejo- es, por tanto, un vocablo esencialmente ambiguo, representa todos los casos en que un conjunto de gente afirma sus derechos como grupo aparte contra los derechos reclamados por otros grupos separados. Por ello, el nacionalismo puede manifestarse como imperialismo, como racismo, como separatismo, como federalismo, o como una demanda por cualquier otro sistema en el cual la autonomía es ejercida desde el centro hacia regiones más o menos autónomas. Lo opuesto del nacionalismo es, desde luego, el internacionalismo, basado en la premisa de que diferentes pueblos con características distintivas muy diversas pueden, en realidad, vivir juntos y en armonía dentro de alguna forma de asociación política, pero precisamente, el intento de imponer soluciones internacionales durante los siglos XIX y XX ha producido el nuevo nacionalismo del siglo XX (1971:10).

Castells propone un modelo de análisis distinto al de Barclay que se fundamenta en la teoría social y se divide de tres maneras. La primera es la identidad de legitimación, que es aquella que por distintas circunstancias históricas es la ganadora y es la que establece los cimientos para que la sociedad se mantenga estable mediante las instituciones, las leyes y los acuerdos sociales. La segunda es la identidad de resistencia, que es la que surge cuando hay una inconformidad frente a la identidad impuesta de forma vertical, por el estado, la familia, o las instituciones en general. Las minorías suelen situarse en este punto ya que deben luchar para reivindicarse y ser puestas en el mismo valor que aquellos que viven dentro de la norma. Por último, Castells culmina su modelo con la identidad proyecto, que es aquella que se construye paso a paso por medio de una colectividad.

Este tipo de identidad no se impone, sino que es parte del consenso común y la colaboración de las partes interesadas. Castells pone como ejemplo países como Finlandia, que ha sido el primero en reconocerse dentro de la sociedad de la información y en adaptarse en el mundo a ese nuevo esquema social, político, económico y cultural (2006). Podemos suponer que la identidad proyecto surge cuando las naciones cambian de régimen y se ven impulsadas a construir nuevos discursos y nuevas identidades. Se puede decir, entonces, que el México posrevolucionario se circunscribía, en este modelo de análisis, en una identidad proyecto en evolución. Profundizaremos acerca de esto más adelante.

Eric Hobsbawm, en cambio, ve la identidad como algo cambiante. Al ser humano se le identifica a partir de múltiples cosas, no solo un pasaporte, o una nacionalidad, sino desde distintas condiciones como la religiosa, el estado civil, el grado de estudios, las aficiones, el origen y, así, muchas cosas más. Con todo lo anterior también afirma que en el siglo XX:

La identidad primordial que nosotros hemos elegido [...] es la del Estado territorial, es decir, una institución que establece un principio de autoridad sobre cada uno de los habitantes de un trozo de mapa. Si esa persona es un "ciudadano", el Estado reivindica el derecho a obtener -por encima de cualquier otro tipo de exigencias individuales, su lealtad, su amor (p.e. el patriotismo), y, en tiempo de guerra, hasta su propia vida (1994).

Tanto Castells como Hobsbawm nacieron en Europa y no es casualidad que hayan estudiado el nacionalismo. Aunque son de generaciones distintas, ambos vivieron en carne propia los efectos negativos de éste, el primero por su condición de catalán en tiempos del franquismo y, el segundo, por ser judío durante la persecución nazi. El régimen de Franco, a diferencia del de Hitler, fue mucho más

longevo y terminó en 1975, cuando Manuel Castells ya se había ido de España para culminar sus estudios de doctorado en Francia (en la Sorbona de París) y, posteriormente, también en Madrid. Nos interesa realizar el vínculo entre las vivencias personales de estos académicos con su objeto de estudio, en este caso el concepto de nacionalismo, porque consideramos que puede dar respuestas más amplias para entenderlo como un fenómeno propio de las sociedades modernas. Castells, Hobsbawm y Joaquín Arias experimentaron en ámbitos muy distintos los efectos de políticas nacionalistas muy fuertes y cada uno de ellos se nutrió de las mismas realizando interpretaciones al respecto. Los primeros dos lo hicieron desde las ciencias sociales, mientras que el segundo lo hizo desde el arte y desde un ámbito estatal que le dio el sustento y le permitió todo, desde una educación universitaria hasta la consolidación de una carrera de largo aliento.

La referencia a Joaquín Arias implica responder a una cuestión obligada. El nacionalismo ¿tiene relación con la escultura urbana? Es una pregunta obvia pero no por eso menos relevante. Sabemos que sí, que es una pieza fundamental para que el Estado logre lo que Manuel Castells llama la identidad de legitimación. En efecto, no basta con llegar al poder e impulsar desde allí políticas de gobierno, también es preciso que los regímenes se consoliden y permanezcan. Para ello el arte, como instrumento de propaganda, ha sido de gran efectividad desde tiempos ancestrales. Eric Hobsbawm escribió al respecto lo siguiente:

es innegable que existe una tendencia en los Estados territoriales modernos a desarrollar una estandarización (u homogeneización) y funcionalmente necesaria del conjunto de sus ciudadanos, así como a fortalecer los vínculos que los mantienen unidos a un gobierno nacional. Cualquier medio que esté a disposición del Estado para establecer esta continuidad y cohesión será empleado con este

propósito, cuando no inventado, especialmente en el nombre de esa gran garante de la continuidad que es la Historia (1994: 58).

Culturalmente, la identidad mexicana comenzó a definirse con fuerza en el momento en el que Arias comenzó su formación en la Academia de San Carlos, en los años treinta del siglo pasado. Como hemos visto anteriormente, los artistas tomaron un papel preponderante en la construcción de un discurso, una cultura y una estética emanada de la revolución mexicana en la que “lo mexicano” tomó la delantera y enmarcó la mayor parte de la producción artística del momento. El Estado se hizo con el control y creó nuevas instituciones, además generó la idea de que en sus manos se encontraba el renacer de la cultura a través del rescate de los símbolos nacionales, muchos de ellos en construcción. La labor de los artistas se hizo indispensable en esa dupla vencedora (arte y estado) y los profesores y alumnos de la Academia de San Carlos, en especial, fueron quienes recibieron la mayor parte de los encargos gubernamentales.<sup>4</sup>

De la labor realizada por los pintores, se ha hablado incontable número de veces, sobre todo de los muralistas ya que, en su momento, fueron quienes realizaron una obra de tal relevancia que hasta el día de hoy ha marcado la idea de arte, cultura y nacionalismo no

<sup>4</sup> La idea de que los artistas más reconocidos del momento, así como aquellos que tuvieron una activa participación durante el conflicto armado, realizaran obras de arte que pudieran ser observadas públicamente y que adornaran las calles, así como los diversos edificios institucionales: escuelas, hospitales y oficinas burocráticas, entre otros, fue de José Vasconcelos. En 1921, había recibido el encargo de ocuparse de la Secretaría de Educación Pública y desde ahí dirigió una gran campaña artística que poco a poco fue transformándose en un gran movimiento de renacimiento nacional. Al año siguiente, David Alfaro Siqueiros se dirigió al Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores para hacer manifiesto de que el arte, a partir de ese momento no podía, ni debía ser intelectual, ni producido en los estudios, alejado del pueblo. El arte debía ser público, para la gente, puesto que su función era representar el nuevo orden logrado a partir de la lucha armada y de una revolución que seguía construyéndose. Thomas Benjamin, *La Revolución Mexicana. Memoria, mito e historia*, Ed. Taurus, ciudad de México, 2003, p. 107.

solo de los mexicanos sino del mundo. Además, es preciso entender que los artistas, y no solo los estrechamente vinculados con el poder, sino que muchos que después se fueron por la vía independiente, también abrazaron dicho discurso en el entendido de ver la etapa de la posrevolución como un periodo en el que se estaba construyendo un estado en el que cabría la justicia social. Al respecto Alicia Azuela nos dice lo siguiente:

En el imaginario del nacionalismo mexicano, el renacimiento artístico se asoció con la revolución y con el triunfo de la justicia transformada en gobierno por haber permitido también recuperar el esplendor cultural precolombino y reavivar la capacidad artística nata del mexicano, supuestamente soterrada a lo largo de cinco siglos por el colonialismo, el caos social y la dictadura porfiriana (2013: 13).

Las dos manifestaciones más relevantes de dicha relación, durante el periodo posrevolucionario se pueden detectar en dos ámbitos: el primero es en la pintura mural que se realizó en la época, sobre todo a partir de la obra de los pintores representativos de dicho movimiento: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre otros, y las Escuelas al aire libre. Alicia Azuela explica en su libro *Arte y poder* que fueron estas dos instancias las que, en su momento, recibieron el mayor apoyo gubernamental (2013: 13).

### Joaquín Arias y la escultura como intérprete de la historia patria

Para Joaquín Arias la historia de México fue la materia prima de su arte. La construcción ideológica del nacionalismo era su fuente de inspiración y, aunque no lo dijera de forma explícita, eso se encontraba en toda su obra. Cuando contaba cómo concibió a uno de sus primeros personajes proporcionó el testimonio, no solo de la ejecu-

ción manual de una pieza escultórica, sino de todo un procedimiento que nació de las investigaciones que siempre realizaba a la hora de aceptar un proyecto nuevo y que encontró su cauce narrativo en la realización de dicha obra artística.

Damián Carmona fue precisamente el primer héroe que Arias tuvo que plasmar en piedra. Se trataba de un soldado que formaba parte del ejército mexicano que estaba combatiendo, a las órdenes de Benito Juárez, contra los franceses durante la intervención francesa. Era un indígena de la etnia Güachichil y la leyenda histórica que se tejó a su alrededor cuenta que su sangre fría le granjeó un lugar en la que Luis González y González llamaba la “historia de bronce”. Durante una ronda de vigilancia su fusil recibió el golpe de una granada que lo hizo estallar mientras éste perdía el brazo. Damián, en lugar de abandonar su puesto, continuó firme limitándose a pedir a su superior un arma nueva. En premio a su valor le fueron otorgadas numerosas condecoraciones.

Para Joaquín Arias, Damián Carmona representaba el ideal de lo que debía ser el soldado mexicano y como tal lo retrató, sin un apego estricto a la verdad, pero prestando atención a la simbología que éste despertó a través de sus actos. Al respecto el artista señalaba:

yo hice a Damián Carmona, que fue un héroe del ejército, de una época. Cuando lo atacaron le volaron el rifle. Estaba de guardia de la bandera. Entonces una bala le vuela el rifle. Pero éste no se mueve. Dice cabo de cuarto, estoy desarmado. Tenía otra arma... y ese se quedó firme. Ese no corrió a esconderse. Por eso que... lo investigué. Quién era Damián Carmona. Pues era un pobre soldado, bajo de estatura, flaco, muy delgado, una cara que, nomás no... no servía para nada. No se va uno a pegar exactamente a lo que era Damián Carmona. ¿Verdad? Pero ya con el acto de decir “Cabo de cuarto. Estoy desarmado” entonces ya se convierte en un héroe. Y así lo consideraron y entonces me mandan a hacer a él y yo hago a un soldado mexicano. No voy a hacer al Damián Carmona que yo conocí, en

libros. Sino que lo intenté hacer... es que era chaparro. Quise hacer un soldado mexicano con todas las atribuciones escultóricas y ya no me importó si se parece, si se parecía al verdadero. No. Yo ya hice al Damián Carmona como era (Entrevista a Joaquín Arias, 2007).

La última frase es interesante ya que, para Arias, el soldado débil, humano al fin, se transformó en otro más fuerte, en el "verdadero" Damián Carmona, el de bronce. Si creemos en la frase que afirma que "el arte también es artificio" podríamos decir que, cuando el arte y la historia se juntan, también hay artificios destinados a obtener un efecto en la imaginación de quien observa y hacia quien, finalmente, van dirigidos y en donde también tiene lugar la escenificación de la historia y del heroísmo del personaje principal. Las palabras de Carlos Monsiváis ilustran adecuadamente lo anterior:

Cada mausoleo, cada esfinge republicana, cada túmulo están allí para responder del engrandecimiento estético de las ciudades, de la gratitud de la Patria, de la permanencia del responsable del homenaje, de la síntesis de un pasado cubierto de hazañas y un presente cuya mejor hazaña es no permitir ninguna. Por eso, los monumentos deben ser memorables, pesados, inocultables, por eso, aspiran a la condición de paradigmas, versiones literalmente aplastantes de la gloria y el poder (1984).

Arias estaba consciente de lo dicho arriba por Monsiváis. Al modelar un Damián Carmona fuerte, con "cara de héroe", estaba respondiendo a lo que el Estado patrocinador pedía. No solo hay que comportarse como héroe para formar parte del panteón nacional, también hay que parecerlo. Monsiváis también escribió:

En el ánimo de la época (eufemismo para hablar del gusto y los procesos formativos de la clase en el poder) está la creencia en las estatuas como formas de comunica-

ción, lo que explica la ostentación hierática de los políticos cuando se retratan, pues no solo regalan su imagen a la posteridad, le están dando instrucciones precisas al escultor y están actuando como estatuas vivas (1984).

Con la simple narración de este hecho se adivina lo que había detrás del discurso del escultor. No se trataba solo de realizar trabajos por encargo, él tenía plena conciencia del efecto que debía lograr en sus piezas, hacia dónde y hacia quienes iban dirigidas. A lo largo de la entrevista, Arias no se limitó a describir fechas y nombres de todo lo que hizo durante su carrera, también habló de sus pensamientos, de su forma de ver el mundo. Con los años, la estatua a Damián Carmona tuvo que ser removida pero el gobierno de San Luis Potosí no realizó correctamente la operación, provocando que se rompiera causando un gran disgusto a su creador:

Entonces me gustó mucho el Damián Carmona. Nada más que lo hice en cantera. La cantera es muy blanda y la hice en tres piezas. Tenía tres metros y era, cada pieza, de un metro y se le notaban las juntas porque no se le podía igualar el color. [...] entonces un día [...] al gobierno ya le estorbaba el tránsito, se puso en una calle ancha (el monumento.) Con poco tráfico, pero ya estorbaba, realmente. Se podían estrellar ahí algunos con el coche. Entonces optó por cambiarse, pero desgraciadamente, el que lo cambió, la echó a perder. [...] La estatua despega, pero cuando la saca así para bajarla y le afloja la cadena, se dobla [...] la piedra es de un metro... pues no la aguantó. Y era de cantera. Pesa menos que la piedra. La piedra maciza. Y entonces sacó lo demás, la segunda y la tercera. Lo demás lo tiramos. Ya ¿para qué servía? Yo no iba a hacer esa cosa. No, yo ya no. Lo tengo al Damián Carmona en piedra. Nada más que me lo llevé al estudio y me ha salido, pues mucho trabajo, y no he podido llegar a... a terminarlo. Pero ya todo estaba esbozado. Ya es Damián Carmona. Ya nomás es cuestión de sacarle la cara. ¿Sí? Y afinarlo. Tengo que conseguir un rifle de esa época (Entrevista a Joaquín Arias, 2007).

En el momento de la entrevista, Arias estaba a un par de meses de cumplir 94 años, (había nacido en 1913) y aún le hacía ilusión restaurar la estatua de Carmona. Al margen de sus sentimientos personales, se puede percibir la especial dedicación que tuvo con cada una de sus esculturas, misma que es particularmente palpable en su estudio ubicado en Ojo Caliente, San Luis Potosí, santuario de sus obras.

Las piezas que no se vendieron al Estado o a particulares, reflejan la fascinación del escultor con la estética nacionalista que lo formó en sus años de estudiante. Se trata de piezas en bronce, yeso y arcilla, cuya altura no sobrepasa los 40 cms. Son imágenes cotidianas de personajes del pueblo que, por las temáticas que representan se infiere que forman parte de la lucha revolucionaria. En cada pieza hay una historia, la de la familia que se despide del padre porque se une a la lucha, la de una pareja que baila, la de una madre que se ha quedado sola con sus hijos y, también, una madre que sufre la pérdida de uno de ellos. Esta última pieza se titula El duelo y es la única que Arias reprodujo en un tamaño más grande que las otras.

### La idea del nacionalismo mexicano en la obra íntima de Joaquín Arias

El nacionalismo de Arias se palpa no solo en las esculturas monumentales y en los bustos de los grandes personajes de la Historia, con mayúsculas, se adivina en la intimidad de su estudio, en las piezas que no estaban destinadas a venderse, sino a ser parte de su propia colección personal. Como hijo de un campesino del Estado de México Arias se sentía parte del pueblo que forjó una nueva nación al finalizar la contienda revolucionaria. En una entrevista realizada a su hijo Miguel Ángel Arias Díaz, el pasado 4 de octubre de 2017, en su estudio de Ojo Caliente, San Luis Potosí, contó que al escultor le gustaba que su esposa Cécica Díaz se vistiera de colores, como Ade-

lita, y se peinara con trenzas. Le recordaba a su mamá y a las mujeres que había conocido en su infancia y adolescencia en el pueblo de Ixtlahuaca, donde nació en 1913. Para Arias la nación se encontraba no solo en las grandes gestas sino en lo cotidiano, en las trenzas de las mujeres, en la comida y en las artesanías y tradiciones mexicanas. También consideraba que la Revolución institucionalizada representaba el camino para preservar la paz y la estabilidad política.

Joaquín Arias nunca cambió su ideología, ni en lo político ni en lo estético. Y tampoco lo hicieron, durante mucho tiempo, los representantes del Estado que le fueron pagando por realizar su trabajo. Las estatuas de héroes parecían no ser suficientes en México durante la segunda mitad del siglo XX y Joaquín Arias tuvo trabajo hasta finalizado el milenio. Pero ¿qué pasaba en el mundo mientras en México la cúpula política acababa con la vida de cientos de estudiantes en 1968 y perpetuaba por al menos un par de décadas más un sistema de poder ya agotado?

Si regresamos a los dos principales teóricos consultados, Eric Hobsbawm y Manuel Castells, podemos ver que para los años sesenta el concepto de nacionalismo ya no era el mismo. La generación nacida durante la posguerra entró en un fuerte conflicto generacional con aquellos que vivieron la guerra y que, también, sufrieron las consecuencias del nacionalismo emanado de los regímenes totalitarios como el alemán y el italiano. El nacionalismo de protesta surgió con mayores bríos en esta época donde empezaron a entrar en crisis los valores tradicionales del trabajo manual e industrializado, las relaciones entre hombres y mujeres, la familia, etc.

Para Hobsbawm, los nacionalismos se transformaron por completo, gestando una nueva oleada que ha llegado hasta nuestros días y que tiene que estudiarse como algo muy aparte de los nacionalismos de principios del siglo XX. Los trepidantes cambios que se suscitaron en apenas un siglo de historia han modificado por completo a la

humanidad misma (Hobsbawm, 1994: 67). Castells, considera que hay que comprender esta nueva era de la información, mientras que Hobsbawm ve en el resurgimiento estas nuevas formas de nacionalismo como algo negativo ya que no ofrece ningún tipo de diálogo ni soluciones a los problemas actuales y advierte que los políticos se aprovecharán de ello (1994: 69).

Conforme pasaba el tiempo y las ideologías en el mundo cambiaban, Joaquín Arias se mantuvo en la misma postura política que adoptó cuando estudiaba en la Academia de San Carlos. Para él, dentro del ámbito en el que se desarrollaba, no era necesario cambiar. El trabajo seguía llegando y los proyectos seguían siendo muy parecidos a los que venía desarrollando desde las décadas pasadas. Ni siquiera los nuevos aires de cambio social que comenzaron a levantarse a finales de la década de los ochenta, hicieron mella en el ámbito mental de Arias. Incluso cuando Cuauhtémoc Cárdenas, hijo de su amigo, el ex presidente de México Lázaro Cárdenas, lo invitó a formar un nuevo partido, el PRD, se negó rotundamente y llegó incluso al extremo de enfriar su relación con él.<sup>5</sup> En su concepción de las cosas, era pedirle demasiado que le diera la espalda a la revolución que le había dado educación y empleo, así como la posibilidad de erguirse por encima de su condición social y codearse con gobernadores y presidentes. En el caso de Arias su idea de nacionalismo estaba ligada sin remedio al partido de la revolución institucionalizada, al que desde su creación y a propósito muestra en el logo los colores de la bandera nacional.

---

<sup>5</sup> Esa información me fue proporcionada de manera informal, es decir sin grabadora de por medio, por Miguel Ángel Arias y su esposa en marzo de 2017.

## El sitio de Joaquín Arias en la historia de la escultura en México

La escultura quedó relegada en los estudios de la historia del arte hasta hace poco tiempo. En el año 2006, Agustín Arteaga presentó la tesis de doctorado titulada *La escuela mexicana de escultura*, reivindicando, en la medida de lo posible, la labor realizada por los escultores a la par de lo que estaba sucediendo de la mano de los pintores mexicanos que, con el apoyo de José Vasconcelos, cuando estuvo al frente de la Secretaría de Educación mexicana a nivel federal, primero, y del resto del gobierno después, con otros intelectuales y políticos, realizaron las obras públicas más ambiciosas de la historia moderna de México. Historiadores y críticos del arte como Raquel Tibol contribuyeron a lo largo de los años a engrosar el imaginario de que esa fue la manifestación artística más importante de la época. La pintura solo tuvo un rival a su altura, la literatura. Pero quedaron fuera otras importantes expresiones artísticas, entre ellas la escultura. La escultura, pues, quedó diluida entre la arquitectura y la pintura en el imaginario de la gente que disfrutaba día con día las creaciones artísticas que engalanaban las ciudades, aunque, en realidad se encontraba a la par de dichas manifestaciones artísticas ya que también se encontraba realizando una labor fundamental dentro del discurso legitimador y propagandístico del gobierno.

Arteaga ilustra esta idea así:

La escultura carece de las características y posibilidades epopéyicas de la pintura mural, cuya extensión y recursos visuales permiten una narración casi equiparable a lo cinematográfico, por lo cual sus representaciones en volumen debieron adquirir un sentido sucinto, concreto y, por qué no, más conceptual para hacer la interpretación del discurso requerido por la circunstancia y sus promotores (2006: 7).

Aún bajo dichas circunstancias que podrían considerarse desfavorables, la escultura siguió siendo una herramienta muy socorrida por el estado mexicano y hubo mucho trabajo no solo para los escultores consagrados, como lo eran varios de los maestros en San Carlos, sino de aquellos que se encontraban en proceso de formación, como Joaquín Arias.

La escuela de escultura tenía un sistema jerarquizado en el que los alumnos debían someterse por completo a las disposiciones de los maestros. Para Arias eso nunca fue un problema pues él deseaba aprender, de hecho, se quedó más tiempo del necesario en San Carlos porque no se sentía lo suficientemente preparado para salir al mundo y realizar piezas escultóricas por su cuenta. Tenía, pues, el respaldo de sus maestros ya que gracias a ellos siempre conseguía trabajo.<sup>6</sup>

La ciudad de México conseguía presupuestos de gran envergadura para realizar la obra pública que encumbraría el discurso del nuevo gobierno mientras que los estados de la república trataban de emular a la capital con recursos mucho más reducidos. San Luis Potosí fue uno de dichos estados. Por invitación de un antiguo director de la escuela de San Carlos, Joaquín Arias aceptó realizar los bajorrelieves de tres escuelas justo al haber salido de San Carlos. Las posibilidades de seguir trabajando bajo la dirección de su maestro Ignacio Asúnsolo eran buenas y por eso, al principio, Arias pensó que volvería al Distrito Federal pero eso no sucedió. Se quedó en San Luis Potosí y aunque realizó la mayor parte de las obras escultóricas de dicho estado y en otros más del interior del país, eso le valió quedar fuera del panorama escultórico nacional.

<sup>6</sup> Entrevista a Joaquín Arias, por Bettina Monti Colombani, en su estudio de Ojo Caliente, San Luis Potosí, abril de 2007.

¿De dónde surge la afirmación de que Arias no ha sido un escultor reconocido fuera de San Luis Potosí? De dos cosas: la primera porque no se encuentra en ninguna de las tres ediciones del *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*, de la Dra. Lily Kassner (2013), que es uno de los documentos académicos más importantes sobre escultura mexicana. En efecto ha sido realizado y aumentado en tres ocasiones en el ámbito de uno de los centros de investigación más importantes en lo que a historia del arte en México se refiere. Estoy hablando del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Y en segundo lugar al caso de una de sus obras más emblemáticas, la Minerva de Guadalajara. En efecto, en esta ciudad, por muchos años, se le atribuyó la autoría de dicha estatua a Pedro Medina (ver Monti, 2015).

Las razones por las cuales lo anterior ha sido así, pueden ser varias. Creo que una parte importante de ello es que culturalmente se ha creído que fuera de la capital no pasa nada relevante desde el punto de vista político y cultural. No es una creencia completamente errónea. Los esfuerzos y los presupuestos se han destinado desde hace decenios a las investigaciones producidas en la ciudad de México. Por eso científicos sociales de la talla de Luis González decidieron crear centros de investigación que voltearan a ver lo que sucede en el interior del país. También es posible que para los historiadores del arte no hubiera sido atractivo hablar sobre los escultores oficialistas ya que su propuesta estética parece ser poco relevante a primera vista (ver *El informador*, 2016).

Joaquín Arias, por su parte, obtuvo en 2003, un reconocimiento equivalente a nuestro Premio Jalisco, en San Luis Potosí. Es la afamada Presea al mérito “Plan de San Luis”, misma que fue creada el 4 de marzo de 1983 por el entonces gobernador del estado, Carlos Jonguitud Barrios para reconocer a aquellos potosinos (o gente que, como Joaquín Arias, vivió y realizó su trabajo en el estado) que realizaron labores de

relevancia al “servicio del estado mexicano”, según palabras del gobernador al implementar el decreto 237, que le dio validez jurídica al premio.<sup>7</sup> Fue uno de los fundadores de la Escuela de Artes Plásticas de San Luis, aunque, en su experiencia, nunca le entusiasmó dar clases. De todas formas, la Secretaría de Cultura de San Luis Potosí reunió las obras escultóricas de Joaquín Arias que se encuentran en el estudio de Ojo Caliente bajo el resguardo de su hijo, Miguel Ángel Arias, y las exhibió como homenaje a su trabajo a partir del 26 de mayo de este año en el Centro Cultural Francisco Cossío (ver *El Exprés* 2017).

Sin duda fue un gesto de aprecio, aunque seguramente no compensa el hecho de que no haya un museo especial para él, como sí lo tiene el pintor y escultor tlaxcalteca, Federico Silva, en la capital del estado.<sup>8</sup> Los escultores y artistas que tienen un estrecho contacto con figuras del poder logran contratos para trabajar de manera constante pero no siempre cuentan con la aprobación de sus pares y de la crítica especializada a menos de que sus obras sean, de forma indiscutida, muy buenas. Para Joaquín Arias esa no fue la excepción.

<sup>7</sup>Afortunadamente el interés se ha reavivado y poco a poco estamos conociendo a artistas que siempre han estado a nuestro alcance pero que hemos pasado por alto. Un caso en Guadalajara es el de Miguel Miramontes Carmona. Él egresó de la Academia de San Carlos y realizó la mayor parte de la obra escultórica en espacios públicos de Guadalajara y fue fundador de la carrera de Escultura en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara. Por mucho tiempo se mantuvo relegado pero poco antes de su muerte, en 2015, se publicaron libros sobre su vida y su obra y, en 2016, se exhibió en el Ex Convento del Carmen una muestra muy completa de su trabajo, en la que se hacía hincapié en el hecho de que la educación sentimental tapatía se fue construyendo durante la segunda mitad del siglo XX gracias también al trabajo de este creador Periódico Pulso, diario de San Luis, Oswaldo Ríos Medrano, 15 de agosto 2015 <http://pulsoslp.com.mx/opinion/la-presea-de-la-discordia/> Fecha de consulta 15 de noviembre 2017.

<sup>8</sup> Este museo fue el primero en tener como característica la exhibición de escultura contemporánea en América Latina. Abrió sus puertas por primera vez al público en 2003 después de un largo proceso de restauración y adecuación de un inmueble de la época porfiriana que duró dos años. Las esculturas de Joaquín Arias no encajaban en un sitio con estas características ya que él no abandonó la estética nacionalista que aprendió desde los años treinta del siglo pasado en la Academia de San Carlos. Portal de noticias por Internet Sin Embargo, 20 de mayo 2014 <http://www.sinembargo.mx/20-05-2014/998748> Fecha de consulta 10 de noviembre de 2017.

## Bibliografía

- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia (2013). *Arte y poder*. México: El Colegio de Michoacán.
- GLEN ST. J., Barclay (1971). *Revoluciones de nuestro tiempo. Nacionalismo del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLS, Manuel (1997). *La Era de la Información. Economía, Cultura y Sociedad*. Madrid: Alianza.
- CASTELLS, Manuel (2006). "Identidad.es". En *La Vanguardia*. Disponible en <http://www.iceta.org/mc250206.pdf>
- EL EXPRES*. 24 de mayo de 2017. México. Disponible en [http://elexpres.com/2015/nota.php?story\\_id=137468](http://elexpres.com/2015/nota.php?story_id=137468)
- EL INFORMADOR* (2016). Guadalajara, Jalisco, México. Disponible en <http://movil.informador.com.mx/cultura/2016/668183/12/obra-de-miguel-miramontes-toma-el-ex-conventohtm>
- HOBBSAWM, Eric (1994). *Identidad*. RIFP.
- KASSNER, Lily (2014). *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*. México: Conaculta.
- MONSIVAÍS, Carlos (1977). "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". En *Historia general de México*. México: El Colegio de México.
- (1984). "De monumentos cívicos y sus expectadores". En *Revisita Nexos*. México. Disponible en <https://nexos.com.mx/?p=>

## Entrevistas

- ENTREVISTA A JOAQUÍN ARIAS, por Bettina Monti Colombani, en su estudio de Ojo Caliente, San Luis Potosí, abril de 2007.
- ENTREVISTA A MIGUEL ÁNGEL ARIAS, por Bettina Monti Colombani, en Ojo Caliente, San Luis Potosí, 5 de noviembre del 2019.