

Memorias del 4° Foro Académico 2011

Patrimonialismo privado + presupuesto público = el coleccionismo institucional de Alberto J. Pani

Ana Garduño Ortega

4^{to} foro
académico

ISBN: 978-607-484-346-0

foroacademicoencrym@gmail.com

www.foroacademicoencrym.com

I

La trayectoria de Alberto José Pani Arteaga (1878-1955) como político, funcionario y diplomático es conocida. En la historiografía de la Revolución mexicana y de los regímenes que le sucedieron está presente su incesante participación en diversos sectores de la administración pública. No se trata, pues, de un personaje desconocido.

Sin embargo, no se ha estudiado la conexión entre su desempeño político como influyente funcionario y su faceta de promotor cultural, coleccionista, y reformador de museos de historia y arte, actividades que forman parte de la personalidad pública que Pani construyó a lo largo de su vida política y que lo constituyeron en un poderoso agente cultural del Estado mexicano.

Como político militó en grupos y corrientes que, en apariencia antagónicas, predominaron alternativamente en México: fue maderista, carrancista, obregonista y callista. Cuando cada uno de estos líderes ocupó la presidencia del país, Pani ejerció algún tipo de poder público, ya ocupando puestos de elevado rango en el gabinete presidencial, o fungiendo como asesor. En reiteradas ocasiones ocupó las carteras de Hacienda o de Relaciones Exteriores, y en tiempos difíciles se le enviaba al exilio en calidad de diplomático.

Por sus gustos trasnochados, su figura puede entenderse, en términos históricos, como puente, transición o antecedente de los coleccionistas nacionalistas de las siguientes generaciones. Es un personaje del siglo XX, aparentemente posrevolucionario, que colecciona como cualquier enriquecido hombre de negocios del siglo XIX. Lo que lo distingue es que, aprovechando su posición de funcionario público de primer nivel, no sólo acumuló objetos ya prestigiados y se preocupó por garantizar su exhibición permanente sino, sobre todo, acrecentó los acervos nacionales con compras de ocasión.

II

Pani escribió que se hizo coleccionista en París. Allí construyó dos conjuntos: uno inicial, creado durante una estancia entre 1919 y 1920, con pinturas de los siglos XVI al XIX; el segundo, ya con base en mayor experiencia y conocimientos, lo formó entre 1927 y 1931, periodo en que redujo el espectro temporal de su interés para enfocarse en óleos de los siglos XVI y XVII. Su sentido de la oportunidad quedó patente desde que se advierte que principió sus acopios poco después del término de la primera guerra mundial, en años en que se incrementó la oferta de piezas artísticas en la empobrecida Europa y, sobre todo, cuando el mercado ofrecía precios insólitamente bajos, dado el apremio económico de los forzados vendedores.

Aquí debo recordar que toda guerra o revolución genera tanto un altísimo movimiento en el mercado del arte y las antigüedades, en muchas ocasiones debido a que éstos se convierten en botín de guerra, como una acelerada circulación de objetos preciados, cuyos propietarios hubieran preferido no sacar a la venta.

Su “manía de coleccionador”, como Pani la llamaba, al parecer únicamente le atacaba, o sólo podía atenderla, cuando caía en desgracia política y se veía obligado a salir del círculo cercano al presidente en turno, pues armó las dos series artísticas, como he dicho, durante sendas estadías en Europa. El arte sería su consolación y compensación por la pérdida transitoria de peso político. Reconvertía así sus exilios, y utilizaba el tiempo libre para formarse como conocedor, restaurador y coleccionista. Una vez que fue excluido del poder político de manera definitiva, al inicio del sexenio de Lázaro Cárdenas, no registró en sus memorias el regreso al coleccionismo.

En las complejas redes que entretejió tanto por sus intereses artísticos como por su condición de alto funcionario, existen numerosos puntos no esclarecidos que por ahora sólo puedo señalar. Uno de ellos es la decisión de vender al Estado su co-

lección inicial, pero no de manera directa —como funcionario público en activo, sería juez y parte—, sino vía un intermediario al que oficialmente le vendió primero. Para legitimar esta venta, escribió una larga aclaración: un coleccionista estadounidense estaba interesado en adquirir la colección, pero él no deseaba que saliera del país. Prefirió ganar menos dinero y venderla a un desconocido, Francisco Salinas, en realidad un “prestannombres”, a quien, según su versión, le impuso dos condiciones: no sacarla del país y privilegiar al Estado, si recibía un buen ofrecimiento, cosa que él se aseguró de que ocurriera. Así, él vendió por 250 000 pesos y el Estado la compró, en 1926, por 300 000.¹ Gestionó una exposición con el acervo y publicó un catálogo escrito por su amigo de la infancia, el Dr. Atl.

La pertinencia de dicha transacción comercial, sus conocimientos estéticos y, por tanto, la valía de sus elecciones fueron duramente cuestionadas, ya que se le acusó de emplear dinero público en la adquisición de piezas no originales ni de primer orden, lo que le creó fama de ser un coleccionista ingenuo. Cabe destacar que el avalúo que respaldó la operación corrió a cargo de Diego Rivera, el Dr. Atl y Roberto Montenegro.² Herido en el orgullo que todo coleccionista posee y, más aún, ridiculizado, Pani decidió habilitarse como restaurador durante una de sus estancias en Europa, siempre a la expectativa de descubrir “obras maestras” en bodegas ruinosas, para responder por escrito y con imágenes a sus impugnadores, razón por la cual publicó un segundo catálogo en busca de la ansiada legitimidad tanto para él como para sus acervos.

III

Una variante de su gestión cultural es la remodelación de edificaciones y espacios públicos de la Ciudad de México y de las

¹ A. J. Pani, *Apuntes autobiográficos*, 2003, pp. 74-75.

² *Ibidem*, p. 75.

legaciones que habitó. Por ejemplo, en 1926 emprendió el remozamiento del Palacio Nacional, al que convirtió en un edificio neocolonial al recubrirlo de tezontle rojo y cantera, además de agregarle un tercer piso, la escalinata central y la escalera de la Secretaría de Hacienda, ya que como ministro de esa dependencia —se justificaba— tenía ahí sus oficinas.

En los últimos años de la presidencia de Calles y el inicio de la de Ortiz Rubio fue enviado por segunda ocasión a Francia como representante diplomático. Fue así como en 1927 remodeló la legación mexicana en París, lo que incluyó comisionar 18 paneles a un pintor radicado allá: Ángel Zárraga. En 1931 regresó a México, poco antes de la salida anticipada del presidente Ortiz Rubio. De hecho, él era uno de los cuatro candidatos para suplirlo; empero, el general Calles prefirió designar a Abelardo L. Rodríguez para ocupar la presidencia durante los dos años siguientes.

En consecuencia, Pani fue ratificado en su cargo: sería la última ocasión en que se encargara de la cartera de Hacienda. En septiembre de 1933 se vio obligado a renunciar debido a los graves conflictos que tenía desde tiempo atrás con Narciso Bassols, secretario de Educación Pública. Sus últimos proyectos, realizados en el Distrito Federal, fueron la reconversión y terminación del Monumento a la Revolución (entre 1933 y 1938) y la apertura de la avenida 20 de Noviembre, en el Centro Histórico (entre 1934 y 1936).

Aunque fueron múltiples los motivos de los desencuentros políticos entre los secretarios de Hacienda y de Educación, uno de los más poderosos fue la directa intervención del primero en asuntos que Bassols consideraba que atañían sólo a su secretaría: desde mayo de 1932 Pani se había autocomisionado para dirigir la conclusión de las obras de construcción del Palacio de Bellas Artes, destinando alto presupuesto y seleccionando costosos materiales de recubrimiento del edificio, lujoso mobiliario y, más aún, reorganizando los espacios para usos y funciones diferentes de los previstos en el plan del arquitecto Federico Mariscal en junio de 1930.³

Si bien era fundamental para Pani la conclusión del Palacio de Bellas Artes, su prioridad era ubicar allí un naciente Museo de Artes Plásticas. Para ello, reestructuró los acervos estatales, seleccionó piezas y, además, adjudicó presupuestos para la adquisición de pintura de los maestros europeos a los que era tan afecto, con lo que no sólo incrementó el patrimonio nacional y contó con obras suficientes para sostener dos sedes de exhibición, las antiguas Galerías de la Academia de San Carlos y el nuevo museo, sino además reestructuró las políticas culturales para dar mayor cabida al tipo de arte que era de su predilección y que en el México de la época ocupaba un lugar marginal, ya que la preferencia estatal estaba orientada a fortalecer el arte de factura nacional.

La tensión generada por lo que se consideraba su injerencia injustificada en asuntos culturales llegó a niveles insostenibles una vez que Pani dejó entrever que tenía planeada, tras de que se concluyera el Palacio de Bellas Artes, la reestructuración general de los museos en México, y en específico, se disponía a remodelar el Museo Nacional, ubicado en Moneda, 13. Aunque hubo de renunciar como secretario de Hacienda, le permitieron mantenerse como director general de las obras del Palacio de Bellas Artes hasta su inauguración, en septiembre de 1934. No obstante, no logró instrumentar una necesaria reforma estructural al sistema de museos nacionales.

IV

Pani fabricó su personalidad pública al desempeñarse como activo difusor del arte que amaba, pero, sobre todo, a través de su incesante intervención en el sector cultural, aunque para ello transgrediera atribuciones y jerarquías de la élite burocrática, ya que oficialmente nunca tuvo nombramiento en el área de la educación, la cultura o el arte.⁴ No obstante, el influyente funcio-

³Véase Pani y Mariscal, *El Palacio de Bellas Artes*.

nario logró transformar una pasión privada en un proyecto de impacto nacional. El compromiso con el desarrollo cultural de su tiempo puede ser también el compromiso de un ciudadano con su país.

Más aún, su figura es sin duda una de las más trascendentes en el siglo XX para los acervos del Museo Nacional de San Carlos (MNSC), ya que centró su capacidad de gestión, en tanto activo agente cultural,⁵ en la adquisición, exhibición y difusión de pintura posrenacentista europea, a la que definía, de manera objetable, como única fuente de belleza capaz de construir eternidad. Así, dejó patente su escaso interés por las corrientes artísticas que le eran contemporáneas y se concentró en su deseo de huellas estéticas del pasado.

Profundo conocedor de las carencias museísticas de su tiempo, ideó un temprano sistema de museos posrevolucionario, al que apostó todo el poder que había acumulado durante sus gestiones en los gabinetes de varios presidentes, y con ese proyecto en mente diseñó su estratégica campaña de promotoría cultural. Como parte de ella, en 1930 se dio a la tarea de realizar un inventario de los bienes pictóricos de la antigua Academia de Bellas Artes, con vistas a elaborar el guión curatorial de un recinto que integraría aquella colección con la del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía y al que llamaría Museo Nacional de Arqueología y Artes Plásticas. Si bien hizo llegar el

⁴ Fungió como ministro de Hacienda entre 1923 y 1924 con el presidente Obregón, continuó hasta 1927 con el gobierno de Calles y tuvo un segundo periodo, entre 1932 y 1933, bajo dos gobiernos consecutivos, los de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez. Fue secretario de Relaciones Exteriores entre 1921 y 1922 y regresó a dirigir esa cartera entre 1935 y 1940.

⁵ "Interviene en la administración de las artes y de la cultura, propiciando las condiciones para que otros creen o inventen sus propios fines culturales. [...] Tiende un puente entre la producción cultural y sus posibles públicos." Coelho, "Agente cultural", en *Diccionario crítico de política cultural: Cultura e imaginario*, 2000, pp. 50-51.

programa del museo a las autoridades correspondientes, no recibió respuesta.⁶

En vista del fracaso, decidió ambicionar menos, limitando su proyecto a la plástica e incorporando a él las artes populares, ajustándose a la moda populista de los años veinte y treinta. Materializó su plan en el Palacio de Bellas Artes, recinto que, reitero, se concluyó gracias a su enjundia personal y en el que consumió buena parte de su capital político. Más aún, poco antes de la apertura del republicano palacio, y justo para la exhibición inaugural, logró que presidencia le autorizara presupuesto y se autocomisionó para comprar objetos de arte; con ese propósito se organizó una misión diplomática a Europa.

Siguiendo, entonces, su gusto personal, formó un lote de 18 pinturas, de las cuales 15 eran de procedencia hispana, ya que consideraba que esa escuela estaba pobremente representada. La adquisición fue atestiguada por Marte R. Gómez, a la sazón subsecretario de Hacienda:

Recuerdo que el ingeniero Pani me invitó para ir a la Casa de Antigüedades de Londres en que hizo la selección, la inteligente selección de un pequeño grupo de obras que compró para México. Cuando hizo la suma de lo que iba a "dilapidar" por aquel concepto [...] se volteó y me dijo: —Si usted estuviera en mi caso, ¿gastaría esto en comprar pinturas para nuestro museo?

Cuando yo le contesté afirmativamente [...] sonrió y dijo:

—¡Vamos a hacer esta calaverada!⁷

Así, dotó al palacio de diversos espacios de exhibición, privilegiando entre todos al Museo de Artes Plásticas, donde desplegó un guión curatorial panorámico e incluyente en el que tuvieron cabida los anteriormente denostados óleos novohispanos y los

⁶ Para la elaboración del inventario contó con la ayuda del pintor y restaurador Juan de Mata Pacheco, amigo suyo y responsable de las galerías de pintura de la Academia.

⁷ M. R. Gómez, *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, t. 2, 1978, p. 347.

otrora hegemónicos europeos antiguos, para rematar de manera triunfal con los más prestigiados ejemplos decimonónicos. Allí sentó las bases de lo que después se convertiría en el sistema de museos del INBA.

Al menos de manera temporal, el gran logro de Pani fue trasladar al centro de la visibilidad pública una colección, la europea, que desde inicios del siglo XX, progresiva, pero inexorablemente, se había ido colocando en la marginalidad. Más aún, al incluir al arte internacional en una selección que la ideología nacionalista, que vivía sus años de gloria, quería limitar a lo local, virtualmente colocó la primera piedra para la creación del MNSC, recinto que se inauguró hasta 1968.

V

Es indiscutible la trascendencia de Alberto J. Pani para la protección, exhibición y resignificación del arte clásico europeo en la primera mitad del siglo XX. Sus contribuciones a los acervos estatales representaron el último gran impulso a la plástica europea renacentista y neoclásica en nuestro país, aunque no lograron modificar de manera sustancial el mapa de lo que hoy es la colección del MNSC.

Con todo lo polémica que pueda resultar la figura de Pani, ya que —recordemos— vendió y no donó su primera colección, y a pesar de las suspicacias que todavía despierta el método empleado para realizar la operación comercial, lo fundamental hoy es que en 1926 aseguró la incorporación de esas piezas al patrimonio público.

Se trata de un gran lote de desigual calidad, ya que ante sus autoproclamadas limitantes económicas, Pani se conformó con obra clasificada como “menor”, pero de la técnica más prestigiosa, el óleo, e incluso adjuntó una serie de dibujos. Siguiendo la tradición de sus antecesores mexicanos, no compró *highlights*, pero siempre creyó que lo eran. Y precisamente en el tema de

las autenticidades fue donde se concentró la polémica pública acerca de esta, su primera colección, la única que llegó al MNSC.

Empeñado locamente en “limpiar” el *pedigree* de sus propiedades plásticas, consiguió certificados de prominentes conocedores, galeristas e historiadores del arte de la época. La exigencia de autenticidad es, como dice Baudrillard, “obsesión de la certidumbre: la del origen de la obra, de su fecha, de su autor, de su signo”.⁸ Tiempo después tuvo que aceptar, aunque siempre a regañadientes, lo quimérico de algunas de sus atribuciones.

En cuanto a la polémica que se desató cuando se anunció la compra de esos fondos, que incluso se recogió en la censurada prensa contemporánea, la discusión no versó sobre las razones por las que el Estado invertía en trabajos plásticos, ya que existía cierto consenso acerca de que todo asunto relacionado con el arte y la cultura era de su competencia exclusiva, sino cuestionó que el precio pagado estuviera tan “inflado” como las supuestas autorías. La ambición y desmedida corrupción de Pani fue ampliamente reseñada por la prensa, aunque sólo cuando caía en desgracia política.

A la distancia de varias décadas podemos concluir que la colección Pani representa la última aportación en la construcción de los acervos del MNSC; esto, a pesar de que los óleos que escogió, en sí mismos y salvo excepciones, no pueden incluirse dentro del selecto muestrario de piezas modelo, ni por sus valores plásticos ni por las temáticas desarrolladas.

No obstante, Alberto J. Pani proporciona una excelente oportunidad para reflexionar sobre la práctica del coleccionismo y del patrocinio actual, ambos fenómenos de impacto colectivo, así como sobre las obligaciones de los funcionarios en turno en cuanto a cumplir las responsabilidades del Estado en materia cultural.

⁸ J. Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 1997, p. 87.

Referencias

Baudrillard, Jean

1997 *El sistema de los objetos*, trad. de Francisco González Aramburu, 15a. ed., México, Siglo XXI Editores.

Coelho, Teixeira

2000 “Agente cultural”, en *Diccionario crítico de política cultural: Cultura e imaginario*, María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez y Leonardo Herrera (trads.), México, Conaculta-ITESO-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

Gómez, Marte R.

1978 *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, t. 2, México, FCE.

Pani, Alberto J.

2003 *Apuntes autobiográficos* (ed. facsimilar), t. I, México, INEHRM (Memorias y testimonios), pp. 74-75.

Pani, Alberto J. y Federico E. Mariscal

1934 *El Palacio de Bellas Artes*, México, Cvltvra.