



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

REALIDAD IMAGINADA:
EL DESARROLLO DEL DISCURSO PATRIO
A TRAVÉS DE LA HIPERPICTURALIDAD
EN LA PINTURA MEXICANA
DESDE SIGLO XVI HASTA LA ACTUALIDAD

TESIS

que para obtener el grado de

Maestra en Artes Visuales

con orientación en Pintura

presenta

Dra. Sandra C. del Pilar

Schomacker Hofmann

No. de cuenta: 507008851

Director de tesis: Dr. Julio Chávez Guerrero

México, marzo del 2008.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco el apoyo moral y profesional a mi tutor Arturo Miranda, mi director de tesis Julio Chávez y a los sinodales que leyeron este escrito: Felipe Mejía, Víctor Frías e Yvonne López. Además este trabajo no hubiera sido posible sin los valiosos diálogos con Fausto Ramírez, Teresa del Conde, Renata von Hanfstengel, Margo Glantz, Vittoria Borsó, Elizabeth Fuentes, Rolando de la Rosa, Silja, Claudia, Kirsten, María y mi amado Tomás.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
I. CAPÍTULO: Un acercamiento a la terminología	20
1.1. Genealogía del término <i>hiperpicturalidad</i>	20
1.1.1. Intertextualidad	20
1.1.2. Transtextualidad	21
1.1.2.1. La transtextualidad según Gérard Genette	21
1.1.2.2. El lenguaje del arte según Omar Calabrese	23
1.1.2.3. Problematización de la pintura percibida como lenguaje	24
1.1.3. Hiperpicturalidad	25
1.2. El discurso	27
1.2.1. Discurso foucaultniano.....	27
1.2.2. Discurso visual.....	30
1.2.3. Análisis del discurso visual.....	33
II. CAPÍTULO: Observaciones generales acerca del uso y el funcionamiento de la hiperpicturalidad	37
2.1. Hiperpicturalidad a través de los signos	38
2.2. Vertientes hiperpicturales	40
2.3. Métodos hiperpicturales: transformación sencilla y transformación indirecta	47

III. CAPÍTULO: Un acercamiento a la terminología..... 53

3.1. ¿Qué es un discurso patrio?	53
3.2. Los antecedentes del discurso patrio en México. Del siglo XVI al siglo XVIII	58
3.3. La Patria en la pintura del siglo XIX	64
3.3.1. La Patria en la primera mitad del siglo XIX.....	64
3.3.2. La Patria en la segunda mitad del siglo XIX	69
3.3.3. La Patria en el Porfiriato	87
3.3.4. La Patria en los umbrales del siglo XX	96
3.4. Arte y nacionalismo mexicano en el siglo XX	103
3.4.1. La Patria en la Revolución y la época posrevolucionaria	103
3.4.2. La Patria, el 68 y los años posteriores	113
3.5. Patria, nación e identidad a finales del siglo XX:	
La resistencia ante el discurso patrio oficial	124
3.5.1. La generación de dos rupturas.....	125
3.5.2. Los neomexicanistas.....	129
3.5.3. Estudios de caso.....	132
3.5.3.1. Nahum B. Zenil	133
3.5.3.2. Enrique Guzmán	136
3.5.3.3. Rubén Ortiz Torres	142
3.5.3.4. Javier de la Garza	143
3.5.3.5. Sandra del Pilar	147

CONCLUSIÓN 171

FUENTES..... 178

LISTA DE IMÁGENES 194

INTRODUCCIÓN

Estamos viviendo en dos mundos paralelos: en el que percibimos por medio de nuestros cinco sentidos (realidad física), y en el otro, que se nos trasmite básicamente mediante estructuras mentales, *no vivido físicamente*.¹ Este segundo mundo, que no se experimenta a carne viva, se constituye por un lado a través del lenguaje escrito y hablado, que desarrolla discursos, y por el otro a través de imágenes, cuya presencia es tan ineludible, que “los teóricos de la posmodernidad coinciden en que uno de sus rasgos distintivos es el dominio de la imagen”.² A esto añade Heidegger, que, además, hemos empezado a ver a la realidad misma, como si fuera una imagen: Nuestra “imagen del mundo ... consiste ... en el mundo concebido y captado como una imagen”.³

La mayoría de estas imágenes determinantes de la vida actual, provienen, o bien, de los medios de difusión masiva tradicionales, como revistas y periódicos; o, en mayor medida, de la televisión, del cine, del internet y de videojuegos, o sea, de aquel ámbito que en los últimos años se ha llegado a denominar *virtual*.

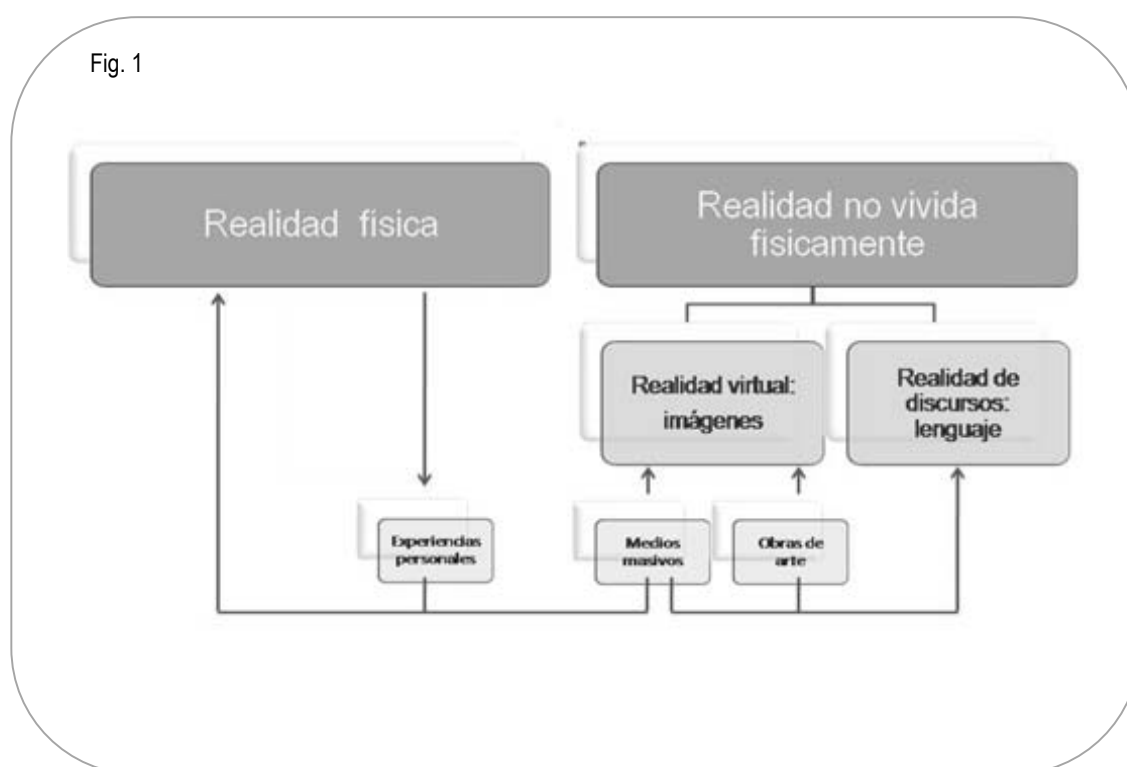
Sin embargo, también las obras de arte forman parte de esta realidad virtual. Al igual que toda imagen, también ellas, en su conjunto, nos transmiten una iconosfera, que guardamos con sus respectivas connotaciones en la memoria colectiva, creando de tal manera una estructura mental, que constituye una realidad aparte de la física, sobre la que, a su vez, ejerce una influencia significativa. Basta con mencionar como ejemplo la obra de Wolf Vostell *Miss America*, que ha desempeñado un papel importante y de mucha repercusión en el movimiento social contra la Guerra de Vietnam. A pesar de que la repercusión de una obra de arte generalmente no se pueda equiparar con el vigor que tienen especialmente los

¹ Cabría mencionar la existencia de una tercera “realidad”, que se podría denominar “realidad psíquica”. Esta realidad es construida a base imágenes psíquicas como sueños, fantasías, visiones etc., que generalmente no se comparten de manera intrínseca con otras personas, ni llegan a formar parte de la memoria colectiva. Por ende esta realidad quedará descartada en el modelo de la hiperrealidad presentado en este ensayo.

² Mirzoeff, 1999: 28.

³ Heidegger, 1977: 130.

medios masivos de comunicación en la creación de nuestra realidad mental-virtual, no cabe duda que ambos contribuyen en ella. La iconosfera artística y la medial, que en un principio todavía parecían poder distinguirse (argumentando que la primera constituía de imágenes creadas por manos humanas, mientras que la segunda se fundaba en representaciones mecánicas o digitales [fotogramas]⁴), hoy en día ambas se empiezan a entremezclar cada vez más. De la misma manera empiezan a borrarse las fronteras entre la realidad virtual y la realidad física.



Gracias a la facilidad con la que se puede difundir y ampliar el imaginario de la realidad virtual en nuestra época de la reproducibilidad técnica,⁵ el mundo virtual posmoderno se está volviendo más sólido día con día, lo cual no era el caso en los tiempos anteriores a los medios masivos. Entonces solamente intelectuales, artistas y gente adinerada solía tener acceso a un determinado número de obras de arte, que podían constituir su realidad mental-virtual. Debido precisamente al tamaño

⁴ El término fotograma implica tanto la fotografía analógica y digital como las electrografías, los hologramas, etc.

⁵ Benjamin, 2003.

relativamente pequeño de aquel imaginario artístico-virtual, y debido también a la distancia mimética (característica intrínseca de todo arte, que no se valga de sofisticadas técnicas de reproducción), la realidad artística-virtual de antaño jamás corría peligro de confundirse con la realidad física. Indudablemente la situación actual es otra. Hoy en día la realidad virtual se está haciendo cada vez más vigente, más palpable y más dominante, de manera que pensadores como Jean Baudrillard o Umberto Eco⁶ empezaron a hablar de la progresiva extinción de la realidad y su sustitución por la virtualidad.

Según explica Baudrillard, terminamos con la realidad a través de la creación de demasiadas otras realidades (virtual-mentales). No puede haber realidad dónde haya abundancia de realidades, al igual que no puede haber información o comunicación dónde haya exceso de ambas, argumenta el filósofo. La realidad se ahoga en las miles y miles de realidades que estamos creando diariamente. El exceso de realidad, el exceso de positividad, el exceso de eventos y sucesos, el exceso de verdad, nos transmite a una situación, en la que ya no somos capaces de evaluar o de entender lo que está pasando en nuestro alrededor. Y las herramientas tradicionales, que durante siglos nos han servido para entender lo que nos rodea –la lógica, el pensamiento tradicional de la verdad, la causalidad– se han vuelto inútiles. La realidad, tal y como la conocíamos antes de los medios masivos y de lo virtual, ya no existe.⁷

La realidad, tal y como la conocíamos ha sido sustituida por la era de la simulación, que liquida a todos los referentes, suplantando lo real por los signos de lo real, o sea por el simulacro.⁸

Un simulacro, que puede aparecer en cualquier forma física o abstracta, es algo, que finge ser o tener, lo que no se es, ni se tiene, una especie de copia sin original. A diferencia de la disimulación, que es fingir no tener lo que se tiene y que deja intacto el principio de la realidad, la simulación, y el simulacro como su resultado, cuestionan “la diferencia de lo ‘verdadero’ y de lo ‘falso’, de lo ‘real’ y de lo ‘imaginativo’.

⁶ Eco, 1987: 35ss, 41.

⁷ Baudrillard, 1996: 203ss.

⁸ Baudrillard, 1998 (1^{era} ed. 1978): 11.

El que simula, ¿está o no está enfermo contando con que ostenta verdaderos síntomas? Objetivamente no se le puede tratar ni como enfermo ni como no-enfermo.”⁹ Así, la realidad parece disolverse en una realidad simulada por la virtualidad, mientras que, lo que aún creemos real, nuestra realidad física e inmediata, se ve cada vez más trastornada, a partir de la misma virtualidad, como sostiene Heidegger.¹⁰

En su representación mediante las nuevas técnicas de reproducción, cada vez más sofisticadas, se ha llegado a un virtuosismo y a una calidad tales, que muchas veces parece casi imposible diferenciar lo real de la copia, o, peor aún, del simulacro: Una pintura de Helnwein, en reproducción, parece ser idéntica a la fotografía de la que partió (imagen 1). Duane Hanson ha creado esculturas tan reales que se han confundido con visitantes de aquellos museos en los que estaban expuestos (imagen 2).



1: Gottfried Helnwein, s. t. (detalle)



2: Duane Hanson, *La señora*

Disneylandia y Las Vegas son lugares, cuya virtualidad se confunde con lo real, cuando gastamos dinero real, sintiendo que estamos aún jugando. Y sobra mencionar aquellos individuos que, tomando las películas de acción como modelo,

⁹ *Ibidem*: 12.

¹⁰ Heidegger, 1977: 130.

salen a la calle a cazar gente o a aventarse de un rascacielos creyéndose Superman.¹¹ Aunque la mayoría de nosotros aseguraría sin vacilar, bien saber distinguir entre realidad e virtualidad, entre realidad y ficción, entre realidad y copia, entre realidad y simulacro, no cabe duda de que los medios masivos o cualquier otra forma de realidad simulada (*fake*) sí se confunden con la realidad misma. Esto ocurre en un sentido muy sutil. El hecho de que el simulacro se asemeje cada vez más a la realidad, no significa ninguna amenaza para nuestra percepción de esta última, puesto que a final de cuentas, o por lo menos hasta la fecha, el *fake* siempre es detectable como tal. La confusión entre virtualidad y realidad, yace más bien en que la realidad se empieza a asemejar al simulacro, en que la realidad se trastorna según los paradigmas de lo virtual:

“La imagen del mundo no cambia por haber dejado de ser medieval y haberse convertido en moderna, sino porque el mundo se ha convertido por completo en una imagen y eso es lo que hace que la esencia de la edad moderna sea diferente”.¹²

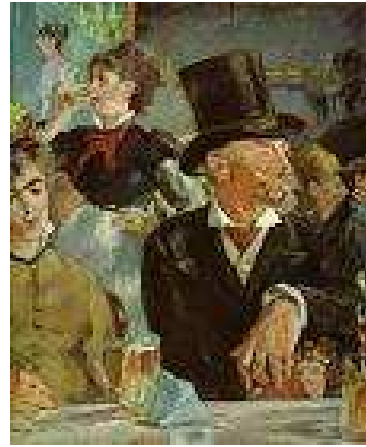
Para explicar mejor a lo que aquí se refiere, nos remontaremos al siglo XIX, cuando el invento de la fotografía planteó una situación parecida con respecto a un cambio de realidad o de la percepción de realidad, como la estamos viviendo actualmente. Si bien no podemos saber con certeza, cómo se percibía la realidad antes de que se inventara la fotografía, un vistazo hacia a las artes plásticas nos puede por lo menos dar algunas pistas: Antes de que se inventara la fotografía, fue la pintura, la que estaba a cargo de representar y de recrear la realidad, y los pintores solían realizar sus cuadros según las respectivas exigencias: un retrato, por ejemplo debía mostrar una persona determinada; una obra costumbrista ponía en escena una situación familiar, íntima o popular; y de un paisaje pintado se esperaba que fuera la copia fiel de una determinada topografía. A pesar de que un alto grado de mimesis era lo que se le exigía a un buen cuadro, esto no impedía que los pintores *compusieran* sus cuadros muy cuidadosamente.

¹¹ Sager, 1981: 13.

¹² Heidegger, 1977: 130.



3: Hyacinthe Rigaud, *Luis XIV*, 1701.



4: Edouard Manet, *Concierto de Café*, 1878.

Composición en este sentido quiere decir que los artistas “acumularan”, en el espacio que les proporcionaba el lienzo, todos aquellos elementos que les interesaba representar, dejando a un lado todo aquello que no importaba. Por ejemplo, cuando Hyacinthe Rigaud tenía que pintar Luis XIV, el rey de Francia, esto no implicaba pintar forzosamente también sus cortesanos sólo porque se encontraban casualmente en la misma estancia (imagen 3). La fotografía cambió este concepto. Ella no es aditiva como lo fue la pintura hasta aquel entonces. La fotografía rabaja con encuadres, con “recortes” de la realidad, por lo menos la fotografía análoga. De todo lo que me rodea, saco el “recuadro” que más adecuado me parezca para representar lo deseado, lo que en caso de que tenga que retratar a un personaje de importancia pública, por ejemplo, significa que tengo dos opciones: Soy tan importante que le puedo decir: Señor Presidente, por favor póngase enfrente de aquella puerta en tal pose y dígame a su guardaespaldas que se salga del encuadre. Esto sería trabajar con las herramientas tradicionales de la pintura. Si, empero, no tengo semejante estatus, tendré que arreglármelas para sacarle una foto en un determinado momento. Si este es el caso, muy difícilmente lo encontraré a solas, de manera que el guardaespaldas, o quien sea, saldrá en la foto, aunque sea mutilado, porque debido

a mi falta de interés por él, simplemente no entró completo en el encuadre. Es indudable que estos y semejantes detalles hoy en día se puedan corregir o arreglar digitalmente sin mayores dificultades, pero cabe resaltar que en un principio fue precisamente el hecho que *no* se podía, lo que cambió la percepción de la realidad. El manejo de encuadres, que visual y estéticamente puede ser muy valioso, lo empezaron a trasladar unos pintores del siglo XIX a su medio (véase, por ejemplo, Edouard Manet, imagen 4). Generalmente apreciados por su capacidad de pintar impresiones de luces y sombras, no cabe duda, que los impresionistas fueron también los primeros pintores en cambiar la percepción pictórica tradicional (aditiva) por una percepción influenciada por el encuadre fotográfico en la pintura. Hoy en día estamos tan acostumbrados de esta estética, que casi no logramos entender que este cambio perceptual fue en gran medida el responsable del rechazo que sufrieron los impresionistas por parte de sus contemporáneos. Éstos les reprochaban a los jóvenes pintores más que nada el hecho, de que sus pinturas parecían “incompletas”, unas especies de “bosquejos”, y no pinturas bien pensadas compositivamente.

De la misma manera que la invención de la fotografía cambió la percepción de la realidad y por consecuencia la realidad misma –puesto que según el paradigma kantiano¹³ no existe otra realidad para el hombre más que la por él percibida– también los medios masivos, la manipulación digital y la abundancia de imágenes, con la que somos bombardeados a diario,¹⁴ la trastornó en muchos sentidos y niveles.

Algo parecido que con la composición, ocurre con nuestra percepción colorística (imágenes 5 y 6). También ella ha pasado por cambios drásticos a través del tiempo, a pesar de que el mundo en sí, la realidad como tal, no haya modificado sus colores de manera significativa en los últimos 150 años. No obstante, lo que sí ha cambiado es la *representación* de los colores, y en consecuencia también su percepción: Después de haber detectado las cualidades psicológicas de los colores, los resultados empezaron a reflejarse en la estética de la publicidad y los medios

¹³ Kant, 2002: 62-63 (§ 13, nota 2).

¹⁴ Véase: Mirzoeff, 2003: 22s.

masivos, que se dieron cuenta, de cómo llamar la atención del cliente: entre más brillante la cromática, más atención obtendrá el producto, entre más verde la lechuga y más rojo el jitomate, más hamburguesas se venderán. Con el tiempo nos vamos acostumbrando a estos colores manipulados, tomándolos como “reales” y mucho más, cuando vamos al súper y también ahí nos encontramos con ellos en forma de papas pintadas o manzanas enriquecidas con colorantes. Tal vez salga sobrando mencionar que fue precisamente con el arte pop –que decididamente establecía relaciones con el mundo del consumo– cuando los colores artificiales encontraron acceso al mundo del arte, causando un impacto semejante al de los impresionistas con sus “realidades recortadas”.



5: Edouard Manet, *Bodegón* (Detalle del *Desayuno sobre la hierba*), 1863.



6: Audry Flack, *Energy Apples*, 1997.

Al igual que no ha cambiado el color del mundo en general, tampoco ha cambiado nuestra manera de ver de lejos. El ojo humano por naturaleza enfoca cada parte que quiere ver, de tal manera que si se propone pintar una escena en un paisaje, a la hora de pintar las figuras se enfocan las figuras, y cuando se van a pintar los bosques o las montañas del fondo, se enfocan igualmente de la manera mejor posible biológicamente (imagen 7). La fotografía y más aún la fotografía digital pueden valorar más algunas partes que otras, determinando por ejemplo muy bien las figuras

del primer plano, y desenfocando el fondo o viceversa, de tal manera estableciendo una jerarquía pictórica, que de la que el ojo por sí solo no se puede valer. El espacio se ha vuelto un lugar inherente, inestable y manipulable (imagen 8).



7: Anne-Louis Girodet, *El funeral de Átala*, 1808.



8: John Hiliard, *Distorted Vision*, 1991.

A todo esto se suma la gran cantidad de imágenes a las que día a día estamos expuestos. Especialmente las llamadas imágenes fuertes de guerras, violencia y sufrimiento influyen sobre nuestra realidad de manera inmediata con respecto a que psicológicamente nos conducen a la supresión de una identificación emocional. Baudrillard y Peter Sager hablan en este contexto de la indiferencia como una actitud dominante del ser humano en la actualidad: Con respecto a la fotografía documental fuerte dice Baudrillard que las respectivas imágenes no cumplen con su supuesto propósito de generar una toma de conciencia. El proceso es más bien el siguiente: Después de un efímero momento de conmoción, se produce un pánico artificial, que “provoca una reacción defensiva en el espectador. Y cuando algunas raras imágenes permanecen como una ‘verdad’ sin excesos, las personas dudan de la veracidad o el valor de la información”¹⁵, porque están conscientes que “la imagen es una presentación distinta a lo real”¹⁶. Entre más fotografías fuertes consumamos, más

¹⁵ Baudrillard, 2007: 73.

¹⁶ *Ídem*.

nos desensibilizaremos, no solamente frente a las fotografías mismas, sino también frente a la realidad que representan. De tal manera, la misma realidad se vuelve irreal, o más bien la *percibimos* como si fuera irreal, siendo esto el resultado de que una gran parte de nuestros contactos con el mundo se constituye de contactos virtuales, que no nos permiten intervenir de manera activa e inmediata en lo que estamos viendo.

El bombardeo de imágenes que determina el mundo contemporáneo, y en el que muchos filósofos basan sus teorías con respecto a una cada vez más vigente virtualización de la realidad, también tiene otra característica. Debido a que lo representado por las imágenes generalmente no es vivido a flor de piel, las realidades ahí representadas *están menos relacionados con nuestra realidad, que consigo mismas*. Esto significa, que el creciente mundo icónico amplía en gran medida nuestra memoria colectiva, de manera que empezamos a relacionar cada nueva imagen con las que ya tenemos guardadas. En el caso de encontrar referencias, relacionamos las connotaciones de las imágenes memorizadas con la nueva imagen, a la cual, a su vez, comprendemos sólo a base de lo ya visto y de lo ya sabido. Esta estructuración que se desarrolla a manera de una red de relaciones visuales y connotativas, genera un proceso, que de ahora en adelante se llamará proceso *hiperpictural*. La hiperpicturalidad se puede densificar hasta llegar a formar una realidad propia, una realidad mental-virtual, o sea una realidad, que a pesar de no ser vivida físicamente, se vuelve tan significativa como la realidad vivida físicamente, además de ejercer una gran influencia sobre nuestra percepción e interpretación de la misma.

De tal manera se podría decir, que el término de la realidad virtual debe de implicar no solamente los ejemplos clásicos (videojuegos, el mundo de *Second-Life* en internet, Las Vegas, Disneylandia, etc.), sino también aquella realidad mental que se basa en una inmensa iconosfera de imágenes mediales y –aunque tal vez en menor medida que en las épocas posteriores– artísticas, interrelacionadas entre sí mediante los diferentes mecanismos de la hiperpicturalidad.

La manera de cómo se constituye, a través de la hiperpictorialidad, una realidad virtual, capaz de influenciar sobre la realidad física, recuerda vivazmente al discurso como lo planteó Foucault. El discurso foucaultiano no es menos virtual y al mismo tiempo real que la realidad virtual creada por medio de imágenes, simplemente se vale de otros medios. Mientras que el discurso se basa en la palabra escrita o hablada, la virtualidad se constituye mediante experiencias sensitivas y sobre todo visuales. Lo que ambos tienen en común, es no solamente una cierta distancia hacia la “realidad física” y el poder de influenciarla, sino también, como dice Foucault, la capacidad de *crear* realidades propias. Tanto los discursos verbales como los visuales, son realidades mentales más allá de la física, que se basan en una estructura de conceptos e imágenes guardadas en nuestra memoria. Al igual que el ambiente artificial de Las Vegas interviene positivamente en mi disposición de gastar dinero real, al igual que la fotografía cambió mi percepción con respecto al color y al encuadre, al igual que “Miss America” de Vostell está íntimamente ligada a mi desprecio hacia los sucesos en la Guerra de Vietnam, también existen discursos, que a pesar de no pertenecer a la realidad física, se llegan a confundir, a entremezclar con ella. Tal es el caso, cuando en la realidad social intervienen determinadas ideologías, convicciones comunes o prejuicios; todos ellos alimentados de los discursos que se desarrollaron alrededor de ellos. Si ubicamos, en consecuencia, el discurso en cercanía con lo virtual, y si percibimos la realidad virtual como un *discurso visual*, el primero ya no quedaría delimitado por el lenguaje y el segundo ya no se limitaría más a un videojuego, a Las Vegas, a Disneylandia o al internet. Más bien las fronteras entre ambos se harían permeables. Aceptando de tal manera la hipótesis de que un discurso no solamente se puede desarrollar a través del lenguaje, sino también a través de la imagen, usando para tal finalidad métodos como el de la hiperpictorialidad, se entiende el poder que las imágenes han ejercitado y siguen ejerciendo, tanto en la publicidad como en la propaganda política o en la generación de ideologías y conceptos, que a base del discurso visual se pueden volver tan sólidos, que llegan a confundirse con la realidad misma. No solamente el discurso verbal, también el discurso visual crea realidades.

Esto es sobre todo obvio en casos como en el del discurso visual patrio. A lo largo de la historia, los conceptos de la patria llegaron a cobrar vida en un nivel tal, que todo mexicano sabe exactamente como imaginar, definir y describir “la patria” y su identidad nacional. No obstante esto no ocurre porque se tratara de una verdad percibida de manera directa e inmediata (la patria no es una realidad física sino un concepto abstracto, una idea, un constructo mental¹⁷), sino por haber internalizado el discurso verbal y sobre todo visual, que se ha desarrollado a partir del siglo XIX al respecto a través de esculturas, pinturas, fotografías y películas.

Dentro del margen de las estrategias pictóricas utilizadas para desarrollar este discurso patrio, se ubica la presente investigación. A partir de la pintura mexicana dedicada a la creación, la divulgación y, finalmente, el cuestionamiento del concepto de “la patria”, la tesis se centrará en el análisis del lenguaje pictórico hiperpictural, considerado una de las estrategias más importantes para la elaboración de un discurso visual a través de la imagen. En este contexto interesan sobre todo las relaciones visuales que una obra pictórica establece deliberadamente con otras imágenes, y la importancia que tiene esta relación para la lectura y el entendimiento de la obra a partir de su discursividad, entendiendo ésta a base de las premisas foucaunianas.

A partir de un análisis crítico del discurso patrio en la pintura mexicana se tratará de proponer el planteamiento de una teoría, a través de la cual una obra de arte ya no se perciba tanto como entidad física, autóctona, autónoma y hermética, sino como parte de un discurso visual complejo y sobretemporal, que se desarrolla mediante la hiperpicturalidad, y que a lo largo del tiempo puede volverse tan denso, que se confunde, como es el caso con el discurso patrio, con la realidad misma. Con esta finalidad se pretende implementar la *hipertextualidad* de Gérard Genette y el *discurso* de Michel Foucault en las artes visuales, yendo este propósito a la mano con la modificación de ambos conceptos para sus aplicaciones a las artes visuales. Además, se tratará de elaborar una descripción de los diferentes tipos de hiperpicturalidad, que se han dado en dependencia de sus respectivas condiciones

¹⁷ Anderson, 1996 (1^{era} publicación 1983).

temporales, y que atribuyeron a desarrollar el discurso patrio no solamente a través de la palabra, sino también de la imagen. Mediante un análisis, que se concentre aunque no de manera exclusiva en aquellas pinturas que giran en torno la personificación de la patria, se estudiarán las obras correspondientes, específicamente con respecto a sus referentes visuales/ hiperpicturales y el papel de éstos para la integración de la obra en su contexto discursivo.

Bajo esta perspectiva que rebasa los límites de la obra en sí, ésta ya no es abarcable mediante los métodos tradicionales de la interpretación hermenéutica, razón por la cual se recurrirá para el análisis, al tal llamado *análisis del discurso*, también de Foucault. A partir del planteamiento lingüístico del *análisis del discurso* implementado en las artes visuales, se establecerá la premisa o hipótesis que la pintura, que no se limita a ser un fenómeno aislado, es, más bien, debido a las relaciones visual-conceptuales que mantiene tanto con otras imágenes como con las connotaciones ligadas a ellas, parte integral de complejos discursos, que se desarrollan más allá de la pintura misma. Las formas y elementos visibles se leerán como una especie de signos específicos, en los que se impregnaron los significados que se les han dado en obras anteriores. A la hora de hacer referencia a un determinado signo, éste transporta también sus significados y connotaciones, que sin embargo, se modifican y reinterpretan en la nueva obra, haciéndose cada vez más complejo y sólido el discurso al respecto.

Debido a que, en el análisis del funcionamiento de la hiperpicturalidad y del subsiguiente desarrollo discursivo, intervendrán diferentes disciplinas (semiótica, filosofía, lingüística), el enfoque disciplinar de esta tesis será de carácter multidisciplinario.

Para llegar a entender el funcionamiento de la hiperpicturalidad, se necesitan tanto la recopilación de información acerca de la obra y la ubicación de esta información en el contexto específico, como el conocimiento de la aportación conceptual que la obra manifiesta con respecto al discurso del que forma parte. Por eso se recurrirá a métodos de carácter descriptivo, explicativo e interpretativo, basándose este último en los postulados del posestructuralismo.

A pesar de la delimitación espacial al territorio mexicano y de la delimitación genérica a la pintura, predominantemente de caballete, el espacio temporal abarcado será el del siglo XVI hasta la actualidad, debido a que interesa investigar los diferentes tipos de hiperpictorialidad, y debido a que estos tipos dependen en gran medida de especificaciones temporales (invento de la fotografía, los medios masivos, la digitalización). No obstante, la investigación se ocupará, como ya se ha mencionado, básicamente de aquellas pinturas que tematizan la “personificación de la patria”, o, por lo menos, “la patria” en un sentido muy directo, puesto que es ahí donde el fenómeno de la hiperpictorialidad es más palpable, dado a que las respectivas imágenes distan de ser representaciones de fenómenos reales. Cada referencia a la que recurren por lo tanto, será por naturaleza de carácter hiperpictorial.

Los antecedentes para este estudio lamentablemente no son muchos, ni son inmediatos, sino que tienen que ver únicamente con determinados aspectos de lo que se pretende estudiar en esta tesis. Cabe mencionar a Michel Foucault, quien realizó una definición específica del término del *discurso* y asentó las bases del respectivo *análisis del discurso*. Según los parámetros de este filósofo se entenderán los discursos visuales en esta tesis, y se llevará cabo su análisis. De igual importancia son los estudios de Gérard Genette acerca de la teoría de la hipertextualidad, en cuya estructura conceptual se apoyará, el concepto de la hiperpictorialidad de esta investigación. Además se tomarán en cuenta las investigaciones de Roland Barthes con respecto al pensamiento posestructuralista, en el que se establecen las bases para la interrelación de significantes y la participación de receptor, que es una de las premisas, de las que parte esta tesis. Aunque existan ciertos antecedentes con respecto a la aplicación de sistemas lingüísticos y semióticos a las artes visuales, las investigaciones al respecto suelen optar por una perspectiva hermenéutica y ser más bien de índole general¹⁸ (Omar Calabrese, Carrere y Saborit, Julian Bell, Umberto Eco, Jacques Durand, entre otros), en vez de realizar –como se pretende hacer en esta investigación– análisis detallados de las analogías *visuales* existentes con otras imágenes

¹⁸ Véase por ejemplo: Carrere y Saborit, 2000: 195.

(hiperpictorialidad), a través de las cuales una pintura se inserta en un discurso visual.

A pesar de la importancia de la hipertextualidad para el desarrollo del pensamiento posmoderno hacia una nueva percepción del texto, la hiperpictorialidad no es solamente un neologismo en sí, sino tampoco se ha llegado a estudiar a fondo como fenómeno de la interrelación de imágenes, que da lugar a discursos cuyo desarrollo va más allá de la obra misma. Sin embargo, es a base de esto, que no solamente se elabora la obra personal, sino también gran parte del arte posmoderno (Vostell, Guerilla Girls, Valie Export, para mencionar unos artistas de los más reconocidos). Puesto que aún sigue “vigente y muy extendida la concepción del artista romántico, que recibe su inspiración... por alguna vía infalible cuya naturaleza nada tiene que ver con la planificación y mucho menos con la conciencia retórica”¹⁹ y a pesar de que esto supone “una simplificación inadmisibles en la época presente”²⁰, los mecanismos referenciales que constituyen la hiperpictorialidad, muchas veces son confundidos con un simple eclecticismo, un pastiche, un plagio o una cita. No obstante, los elementos y herramientas de la hiperpictorialidad son mucho más que eso. Son los medios que integran una obra en un discurso conceptual abstracto, llevado a cabo a través de un complejo conjunto de imágenes entrelazadas y relacionadas entre sí.

Después del modernismo, la pintura se ha desacreditado por las más diversas razones, por ejemplo, por considerarla un medio demasiado ortodoxo y tradicional para cubrir las necesidades de la posmodernidad. Con pocas excepciones, esto indudablemente es cierto, si se refiere a la forma (abstracción – figuración) o al lado material de la pintura (pigmentos sobre soporte plano). Sin embargo, esta calificación reduce la pintura a su materialidad y no toma en cuenta, que también puede ser leída, a través de la hiperpictorialidad, de una manera muy diferente, que permita rebasar los límites de lo que en una obra se pueda encontrar plasmado.

¹⁹ *Ibidem*: 173.

²⁰ *Ibidem*: 174.

A esta percepción quisiera atribuir este trabajo, cuyos resultados tal vez podrán abrir una nueva perspectiva hacia la pintura en general, tanto desde el punto de vista del creador, como del receptor, cuya participación activa para el funcionamiento de la hiperpictorialidad es ineludible.

I. CAPÍTULO

UN ACERCAMIENTO A LA TERMINOLOGÍA

La presente tesis parte de la suposición de un discurso visual, basado en los paradigmas del discurso foucaultniano. El desarrollo de este discurso visual se piensa a través de un mecanismo denominado hiperpicturalidad, un neologismo derivado del sistema lingüístico de Gerard Genette. Debido a la complejidad de ambos términos se considera crucial, no solamente explicarlos, sino también hacer referencia a su genealogía.

1.1. Genealogía del término “hiperpicturalidad”

La hiperpicturalidad es un término que se trasladó al ámbito de lo visual desde la lingüística, en dónde los investigadores constataron y sistematizaron la existencia de relaciones significativas entre un texto y otro, antes de que –en torno a la semiología– se empezaran a implementar determinados sistemas lingüísticos a las artes plásticas.

1.1.1. Intertextualidad

En torno al posestructuralismo, surgió en la lingüística de los años sesenta la noción de la intertextualidad, término acuñado por Julia Kristeva²¹, con el cual no solamente cambió la antigua relación jerárquica entre autor y lector –atribuyéndole a éste último un alto grado de participación en la obra– sino también se tomó en cuenta la pluralidad de niveles que puede abarcar un texto, además de percibirlo como parte de un proceso de adquisición de conocimientos (colectivos).

²¹ Kristeva, 1969: 113s.

Para la mayoría de los investigadores, intertextualidad significa que cada texto se encuentra en relación directa con otros textos guardados en la memoria del lector, lo que puede suceder mediante una especie de diálogo, una copia estilística, citas abiertas o escondidas, comentarios, o una contextualización en general, de manera que el interior y el exterior de un texto se vuelven mutuamente permeables.²² En grandes rasgos hay que distinguir entre la de *referencia de texto único* (la integración de un texto en otro por medio de una cita, una alusión, una parodia etc.) y la *referencia de sistema* (la relación de un texto con un sistema de textos, como por ejemplo con un género específico (novela policíaca, etc.)).²³

1.1.2. Transtextualidad

No obstante las importantes aportaciones científicas por parte de autores como Graham Allen, Roland Barthes y Michael Riffaterre, fue Gérard Genette, quien realizó el trabajo hasta la fecha más completo de sistematizar las investigaciones lingüísticas referentes a la interacción de diferentes textos.²⁴ Para él, quien fundamentó una interpretación propia de la poética y de la literatura, la intertextualidad es sólo la quinta parte de un complejo conjunto referencial de un texto con otros, denominado transtextualidad.

1.1.2.1. La transtextualidad según Gérard Genette

La transtextualidad, a la que Genette también llama la trascendencia textual del texto,²⁵ es, generalmente hablando, todo aquello que relaciona un texto explícita o

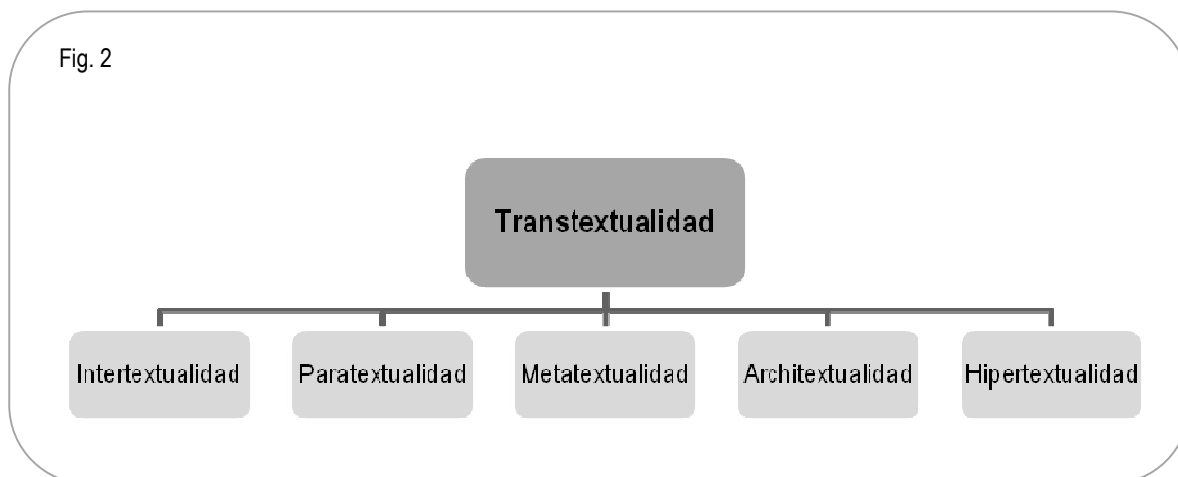
²² "Intertextuality ... speaks a language whose vocabulary is a sum of all existing texts" (Allen, 2000: 114); "La intertextualidad habla un lenguaje, cuyo vocabulario es la suma de todos los textos existentes" (Al igual que esta, todas las traducciones subsiguientes en esta tesis han sido realizadas por parte de la autora). También para Riffaterre la intertextualidad es inmanente siempre y cuando el lector realiza todo tipo de relaciones entre un texto y otros (Riffaterre, 1980: 25).

²³ Allen, 2000: 112s, 30, 35, 50; Barthes, 2000: 190s.

²⁴ Genette, 1993 (1ª ed. 1982): 9.

²⁵ *Ídem*.

implícitamente con otros textos. Genette define, dentro de la transtextualidad, cinco tipos o vertientes diferentes, los cuales varían considerablemente con respecto al carácter de las referencias transtextuales.



La *intertextualidad* genettiana se refiere a una relación de co-presencia entre dos o más textos, o sea, a la presencia efectiva de uno o más textos (texto B, C, etc.) en otro (texto A) mediante una cita, un plagio o una alusión. El texto A jamás interpreta, comenta o ironiza al texto B; simplemente se vale de su presencia.²⁶

La *paratextualidad* abarca la relación que un texto mantiene con una serie de elementos exteriores o marginales que determinan un modelo de consumo del texto. Título, subtítulos, prefacios, prólogos, notas, introducciones, ilustraciones, pastas, publicidad, prefacios, trailers, entre otros, son parte del paratexto, y como tales forman el marco, el entorno del texto, que, quiera el lector o no, intervienen en la recepción.²⁷ El saber acerca de que James Joyce eliminó los subtítulos originales cuando se publicó su novela *Ulysses* también funge como paratextualidad.

La *metatextualidad* define la relación de un texto A con un texto previo B mediante un comentario crítico, o sea, que la metatextualidad es manejada por aquellos textos, que son destinados a la crítica de otros, sean estos mencionados explícitamente (como sería el caso de una reseña, por ejemplo, o en *La verdad en*

²⁶ *Ibidem*: 10s.

²⁷ *Ibidem*: 11-13.

Pintura de Derrida, que en gran parte se dedica a una crítica kantiana), o de carácter implícito (como es el caso en la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel, que mantiene una relación crítica con *El sobrino* de Rameau).²⁸

La *architextualidad* comprende el conjunto de aquellas categorías generales –tipos discursivos, modos de expresión, géneros literarios...– a las que pertenece cada texto. Se trata de la relación muda que articula en una mención paratextual la pertenencia taxonómica del texto (por ejemplo cuando el subtítulo dice “poemas” o “novela”). En caso de que no se exprese la pertenencia taxonómica, es porque no es necesario anunciar lo obvio, o para revelarse contra cualquier clasificación previa. De cualquier forma, considera Genette que no es la función del *texto* anunciar su carácter genérico, sino del *lector*.

La *hipertextualidad* define cualquier relación entre un texto A (hipertexto) y un texto B (hipotexto), siempre y cuando el texto A deriva del texto B, y se refiere a él de una forma que *no* sea la de un comentario. Hablamos de hipertextualidad si un texto A no podría existir en su forma actual sin el texto B, puesto que surgió a partir de éste por medio de una “*transformación*”. Esta transformación implica, que el texto A se refiere al texto B explícita o implícitamente, empero sin citarlo y sin mencionarlo como tal. Como ejemplo Genette menciona, que tanto la *Eneis* como el *Ulysses* son dos hipertextos cuyo hipotexto sería en ambos casos la *Odisea* de Homero. A diferencia del metatexto, el hipertexto es generalmente una obra en sí literaria, porque sigue siendo una obra ficticia y no (para)científica a manera de un metatexto.

1.1.2.2. “El lenguaje del arte” según Omar Calabrese

A pesar de la complejidad del sistema genettiano, Omar Calabrese realizó un interesantísimo y muy esclarecedor análisis de los *Embajadores* de Holbein a partir de las investigaciones del lingüista francés. Calabrese investiga el contexto político, personal e ideológico, al que aluden determinados símbolos y elementos iconográficos en la pintura de Holbein. No obstante, Calabrese no aclara, en qué se

²⁸ *Ibidem*: 13.

distingue este proceso, de índole explícitamente genettiano y llamado *intertextual* (por las relaciones entre el cuadro y ciertos acontecimientos externos), de una mera contextualización. Debido a que, además, el investigador, no relaciona *Los embajadores* con otras imágenes, sino que pretende enriquecer únicamente la información sobre éste mismo, el discurso que se desarrolla, es el discurso de la obra misma, está centrado en ella, en un sentido hermenéutico.²⁹

1.1.2.3. Problematización de la pintura percibida como lenguaje

En un texto resulta relativamente sencillo distinguir entre una cita, un plagio y una alusión, que definen la intertextualidad. Sin embargo en la pintura no existen ni las comillas, ni las notas y hasta en el caso de que el título contenga una indicación acerca de la obra a la que se hace referencia, éste, por pertenecer al reino de la palabra, rompe el círculo sistémico de lo pictórico o visual. Por ende es imposible hablar de una especie de *interpicturalidad* como equivalente a la intertextualidad genettiana, y es muy probable que sea ésta precisamente la razón por la que Calabrese en su análisis de los *Embajadores* de Holbein siga hablando de *intertextualidad* en pintura, puesto que las relaciones *intertextuales* que el autor detecta en el cuadro, no se limitan a relaciones de este cuadro con otros cuadros, sino que abarcan todo tipo de relaciones, que establece la obra de Holbein con conceptos racionales, literarios, biográficos etc., o sea con conceptos de índole *textual*.³⁰ Tampoco existen equivalentes pictóricos de la meta, para y architextualidad, puesto que también estas categorías involucran elementos que rompen el marco del sistema visual. La hipertextualidad, empero, sí se puede convertir en *hiperpicturalidad*, siempre y cuando se modifiquen las categorías tan estrictas, que le impuso Genette a la literatura, y se ajustan a las condiciones

²⁹ Calabrese, 1987.

³⁰ No obstante existen algunas pocas menciones del término de la *interpicturalidad* en la literatura investigativa. En estos casos generalmente se parte de la *intertextualidad* no genettiana, sino de la intertextualidad según la definición mucho más abierta, de Julia Kristeva. Valeska von Rosen, por ejemplo, define la *interpicturalidad* como “reflexión en el mismo medio, con lo cual ... nos referimos a la reflexión ... de un cuadro sobre otro”. (Von Rosen, 2003: 12).

visuales y específicamente pictóricas. Estas condiciones tienen que tomar en cuenta, entre otras cosas, que la pintura no solamente se puede referir a otras obras artísticas, sino a todo tipo de imagen; la condición única para garantizar el funcionamiento hiperpictural, es, que esta imagen esté disponible en la memoria colectiva.

Muy a fondo explica Gérard Genette en *Palimpseste* la hipertextualidad, cuyo funcionamiento no lo delimita al ámbito literario, sino que en algunos párrafos hasta lo extiende tanto a la música como a las artes visuales. A pesar de darles a sus lectores de tal manera una muy bien definida y diferenciada idea de los diferentes tipos hipertextuales (incluyendo tanto las posibilidades de su transferencia a otros géneros artísticos como las limitaciones al respecto), Genette no se ocupa de un aspecto, que interesa especialmente en esta tesis. Se trata de la pregunta acerca de las consecuencias, que implica la hipertextualidad para la recepción de una obra, o sea, de la *discursividad* implícita.

1.1.3. Hiperpicturalidad

Aún tomando en cuenta las problemáticas que se revelan tanto en los estudios de Genette como en los de Calabrese, a la hora de aplicar un sistema lingüístico a las artes plásticas, las relaciones entre un texto y una imagen son indudablemente estrechas.

Según Saussure la “lingüística no es más que una parte”³¹ de la semiología o de la semiótica,³² la cual estudia los sistemas de signos, no solamente en el lenguaje hablado o escrito (semántica, Roland Barthes), sino también en la vida social (Ferdinand Saussure), en la lógica (Ch. S. Peirce), en la naturaleza (zoosemiótica, biónica), en la comunicación de las máquinas (cibernética), y, finalmente, también en lo visual. De tal manera, la semiótica estableció las bases para utilizar métodos y resultados, que originalmente se obtuvieron en la lingüística, en estudios

³¹ Saussure, 1945: 60.

³² Los europeos prefieren el primer término, mientras que los anglosajones generalmente utilizan el segundo (Guiraud, 1999: 8).

relacionados con otras disciplinas. Entre otros fueron sobre todo Umberto Eco en un nivel muy general y abstracto, el ya mencionado Omar Calabrese, Jacques Durand, pero sobre todo Julian Bell y Carrere y Saborit, los que realizaron la labor de aplicar la semiótica específicamente al terreno de las artes visuales, poniendo, muchos de ellos, un énfasis especial en el aspecto de la intertextualidad.

Ésta generalmente es entendida como una especie de contextualización subjetivizada, que permite varias lecturas posibles de una sola obra,³³ y no se centra específicamente en las relaciones que mantiene una obra visual con otras *imágenes*, aspecto fundamental de esta tesis.

Por esta razón se optó, para la realización del presente estudio, por el término de la *hiperpicturalidad*, un neologismo derivado de la hipertextualidad genettiana. Si bien es cierto, que el sistema de Gérard Genette no resultó del todo aplicable a la pintura, tanto el prefijo *hiper* como el sustantivo *picturalidad* tienen su justificación:

El prefijo *hiper* significa, según Genette, que un elemento retomado de otra fuente (textual o pictórica) siempre es sometido a un proceso de *transformación*, mientras que el prefijo *inter* se refiere a una adopción más o menos literal, cosa de por sí imposible en la pintura.³⁴ Además el término de *hiper*, que según Genette indica una extremada dependencia del hipotexto, nos acerca favorablemente a la idea central de esta tesis, de percibir las relaciones entre imágenes como una secuencia discursiva dentro de la cual cada imagen existe en su forma actual únicamente gracias a las anteriores, parecido a los argumentos en una cadena argumentativa.

El término *picturalidad* hace referencia tanto a la pintura, como a la fotografía, ya que en un sentido etimológico *fotografiar* significa *escribir (pintar) con luz*. Ambas se perciben, sobre todo, como actos creativos de generar imágenes. Además, la noción *picturalidad* indica que interesan solamente aquellas relaciones que establece una imagen con otras *imágenes*, y no con conocimientos teóricos, textuales, literarios, etc.

³³ Eco, 1999: 155ss, 162-165. Véase también la utilización del término por parte de Jameson, 1995: 34.

³⁴ Véase al respecto: Genette, 1993: 516.

1.2. El discurso

Discurso generalmente significa sencillamente un acto de comunicación (verbal), que implica, dado a que etimológicamente es un derivado del verbo latín *discurrere* (traducción literal: correr de aquí para allá), ciertas connotaciones de un acto irregular, ambiguo, plural.³⁵ Coloquialmente *discurso*, por lo tanto, puede denominar tanto una conferencia, una exposición, recitación, declamación, diálogo, o, simplemente una especie de discusión pública.

En los años 60s el sentido del discurso sufrió un cambio programático con el desarrollo de las tal llamadas teorías del discurso, que interpretaban el término desde una perspectiva filosófica. Fueron especialmente dos hombres, los que influenciaron de manera significativa en este fenómeno.

Para Jürgen Habermas la capacidad del habla es una característica distintiva del humano. El filósofo alemán desarrolló a partir de esta premisa su ética del discurso, interpretando éste como lugar de una racionalidad comunicativa.

Michel Foucault, en cambio, estudió, como posestructuralista, los sistemas cognitivos en sí. Según él, un discurso es un proceso de emanación de aquellas verdades, a base de las cuales pensamos nuestro propio ser. Lo que se define como razonable, no es, como lo es para Habermas, una especie de verdad intersubjetiva, aceptada por todos los integrantes de una comunidad, sino el efecto de poderes impersonales y contingentes. De manera que, mientras para Habermas la intersubjetividad constituye el discurso, para Foucault el discurso constituye la subjetividad.

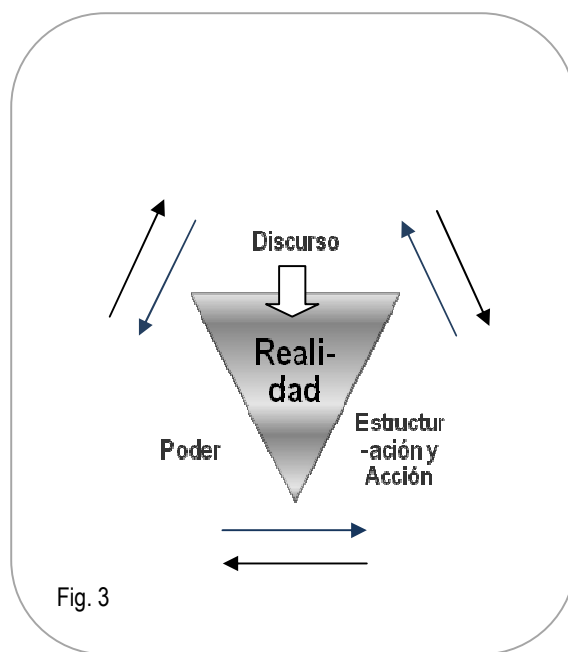
1.2.1. Discurso foucaultiano

Hoy en día, cuando se hace referencia científica al término del discurso, generalmente se recurre a la definición foucaultiana, la que también será el punto de partida en esta tesis: El discurso como entendimiento de la realidad de cada época

³⁵ Von Rosen, 2003: 9.

reflejada en su lenguaje. Más específicamente hablando, el discurso foucaultiano “no es la manifestación, majestuosamente desarrollada, de un sujeto que piensa, que conoce y que lo dice: es, por el contrario, un conjunto donde pueden determinarse la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo. Es un espacio de exterioridad donde se despliega una red de ámbitos distintos”³⁶, o sea, un espacio, que puede, por antonomasia, ser parcialmente coherente, pero también contradictorio en otros aspectos. Las reglas del discurso definen en un determinado contexto, lo decible, lo que se debe decir, lo que no se puede decir, y de quien puede ser dicho de que manera. Como discurso se entenderán aquellas “prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan”³⁷, o sea, aquel conjunto de signos, que producen una determinada visión de la realidad. Esta interpretación de la realidad, que se les ofrece a los integrantes de una sociedad a través de los signos en un discurso; es al mismo tiempo el resultado y el generador de las estructuras que determinan una sociedad, lo cual significa, que el discurso tiene la capacidad de estructurar y de *crear* realidades.

Las realidades, a su vez, se crean y estructuran según y acorde con la demanda del *poder*, otra palabra crucial en la obra del filósofo francés, quien dice que “el juego de los signos [de un discurso] define los anclajes del poder”.³⁸ Mientras que en sus primeros escritos, el poder era determinado básicamente en un sentido absolutista, a partir de los años 70s Foucault empezó a desarrollar una definición del poder como una fuerza despersonalizada, que ya no es propiedad y cualidad de una persona o un grupo de personas en particular;



³⁶ Foucault, 2006: 90.

³⁷ *Ibidem*: 81.

³⁸ Foucault, 2005 (1ª ed. 1975): 220.

está, más bien, ligada a determinados requerimientos sociales. Especialmente a partir del 68, cuando, según Foucault, inicia el proceso de la disolución de la teoría del poder marxista, el poder ya no se pudo apoyar en un centro u origen. Más bien se empezó a entremezclar con todas las fuerzas de la sociedad, estando presente en cada una de las microprácticas. No existe ningún poderhabiente concretamente, sino que las condiciones económicas, los sistemas sociales y el cuerpo educativo, forman determinadas conductas, en las que las relaciones del poder están implícitas. El individuo, el sujeto moderno, se somete, disciplinado, a estas relaciones del poder, que ha internalizado.

Podemos resumir que *poder*, cuya definición no es unívoca ni estática, es, en general, la palabra con la que denominamos la compleja situación estratégica de una sociedad, en la cual el poder se realiza en acciones y a través de la selección de estructuras. Las acciones y las estructuras se reflejan en discursos, que, a su vez, generan estas mismas.³⁹ Los discursos, a su vez, le sirven al poder de vehículo y son, al mismo tiempo, difundidos por él, con la finalidad de crear realidades.⁴⁰

La característica ambigua del discurso, de ser tanto el resultado como el generador de realidades a través de las estructuras de poder, se vuelve una verdadera contradicción, cuando hablamos de su funcionamiento mismo. Según Foucault el *discurso suele ocultar, de lo que aparentemente habla*. Suele hablar en voz alta de su mutismo, describir detallada y apasionadamente lo que no dice, denunciar los mismos poderes que ejerce y prometer liberarse de aquellas leyes que garantizan su funcionamiento⁴¹, o, como dice más polémicamente Jürgen Link: el discurso sirve “para que no te des cuenta de que no te das cuenta”.⁴²

Explicaremos esta contradicción intrínseca del discurso foucaultniano apoyándonos en el ejemplo del discurso sobre la sexualidad.⁴³ Éste, a lo largo del tiempo, parece haber proclamado siempre la supresión de la sexualidad a favor de la

³⁹ *Ídem*, 1999: 114.

⁴⁰ *Ídem*, 1994, t. 3, no. 221: 595.

⁴¹ *Ídem*, 1999: 18.

⁴² Link, 2003: 79.

⁴³ Véase también lo que dice Foucault en este contexto acerca de la sociedad disciplinaria (Foucault, 2005: 201).

religión, de la moral, de la salud... Foucault no obstante duda de que la afirmación discursiva (“la sexualidad ha sido oprimida”) del primer nivel semántico, corresponda con lo que el mismo discurso dice sin decirlo en un nivel, que llamaremos subliminal o subyacente.⁴⁴ En este nivel, la misma existencia de un discurso sobre la sexualidad indica que ésta, no está tan suprimida como pretende hacer creer el mensaje explícito. El nivel subliminal del discurso sobre la supresión de la sexualidad no solamente dice, sin decirlo, que la sexualidad en realidad sí es una parte integral de la sociedad (porque se habla en los discursos sobre ella), sino también, cómo tiene que ser esta sexualidad, para poder controlar a la sociedad tanto a un nivel demográfico como íntimo: nos sugiere que necesitamos de especialistas psicólogos o psicoanalistas para conocer esta parte íntima de nuestro ser que nos determina en gran medida. La sexualización latente y la necesidad de controlar la sexualidad, forman parte de las estructuras del poder, que únicamente se perciben en el nivel subliminal, en aquella parte de lo “no-dicho” del discurso, que por el lado explícito sustenta la supuesta supresión sexual. El desarrollo y la generalización de los dispositivos” discursivos constituyen “la otra vertiente, oscura, de estos procesos”.⁴⁵

1.2.2. Discurso visual

A pesar de las diferencias que existen con respecto a la definición filosófica del discurso (Habermas – Foucault), todos los autores que se ocupan de la teoría o del *análisis del discurso* tienen en común la convicción de que un discurso siempre se desarrolla fundamentalmente a través de la palabra escrita o hablada. Cuando intervienen otros aspectos extra verbales, como convenciones sociales o políticas, rituales, performativas, etc. prefieren hablar, con Foucault quien acuñó este término, de *prácticas discursivas* que pueden *complementar* el discurso verbal, pero no presentarse como un fenómeno autónomo.

⁴⁴ También Von Rosen habla de que una obra de arte, una pintura, en este caso, contiene “más” que aquello que se puede formular verbalmente, más que aquello que forma parte de “lo que dice” un discurso (Von Rosen, 2003: 14)

⁴⁵ Foucault, 2005: 224.

Sin embargo, cabría plantearse la pregunta, si no sería –con base en las relaciones tan estrechas que mantiene lo verbal con lo visual a partir de la semiología y con base en lo dicho en la introducción– lícito, hablar de *discursos visuales*, en los cuales los usuarios aplican, imagen por imagen, estrategias de producción o de comprensión antes de almacenar fragmentos del discurso visual en la memoria, y creando a base de ésta, una realidad tan palpable como la creada por medio del discurso verbal. Según Siegfried Jäger el discurso es una “corriente de habla y textos (de saber) a través del tiempo”⁴⁶. Pero también puede ser una corriente de imágenes a través del tiempo.

Desde la antigüedad ha existido la convicción de que lo visual, en especial las imágenes, tuvieran la capacidad de comunicar, y que por lo tanto, existiera un cierto parentesco entre la imagen y la palabra: Según Plutarco, por ejemplo, la pintura es poesía muda, mientras que la poesía es pintura elocuente.⁴⁷ He aquí una especie de paradoja, que en los últimos años ha sido muy discutida. Generalmente había una clara tendencia de defender la emancipación y la autonomía de la imagen frente al texto, y a partir de entonces los investigadores y teóricos han encontrado maneras de esquivar la problemática parte comunicativa de la imagen, asegurando que las últimas no querían articular “certezas, sino formular dudas y contradicciones”.⁴⁸

Ciertamente semejantes expresiones sensibilizan para entender y aceptar las características intrínsecas de lo visual. No obstante, también delatan una actitud evasiva de no poder o no querer ver la fuerza comunicativa de la imagen a partir de un punto de vista discursivo. Al contrario de los investigadores y teóricos de lo visual, que, como se ha visto, tienen ciertas reservas, los eruditos de las letras (tal vez con excepción de Jacques Derrida) identifican con mucha más facilidad lo visual con el lenguaje. Tal es, entre muchos otros, el caso de Gérard Genette, al igual que de Michel Foucault, lo cual nos legitima no sólo a tratar de esbozar el concepto de un discurso visual, sino el concepto de un discurso visual bajo las premisas foucaultianas. Escribe el filósofo francés en *La arqueología del Saber*:

⁴⁶ Jäger, 2004: 63.

⁴⁷ Von Rosen, 2003: 10.

⁴⁸ *Ídem*.

“[...] he aquí un ejemplo de otra orientación posible. Se puede, para analizar un cuadro, reconstituir el discurso latente del pintor, se puede querer encontrar el murmullo de sus intenciones, que no se transfirieron finalmente en palabras, sino en líneas, superficies y cortes; se puede intentar analizar esa filosofía implícita que se supone forma su visión del mundo. Es posible igualmente interrogar la ciencia, o al menos las opiniones de la época, y tratar de reconocer lo que al menos el pintor ha podido tomar de ella. El análisis arqueológico tendría otro objeto: habría que descubrir si el espacio, la distancia, la profundidad, el color, la luz, las proporciones, los volúmenes, los contornos, no fueron, en la época considerada, nombrados enunciados, conceptualizados en una práctica discursiva; y si el saber, a que da lugar esta práctica discursiva no fue involucrada en unas teorías y en unas especulaciones, quizá, en una forma de enseñanza y en unas recetas, pero también en unos procedimientos, en unas técnicas, y casi en el gesto mismo del pintor. No se trataría de pensar que la pintura es una manera determinada de significar o de “decir” qué habría de particular prescindir de las palabras. *Habría que mostrar que, al menos en unas de sus dimensiones es una práctica discursiva que toma cuerpo en unas técnicas y en unos efectos.* Descrita así, la pintura no es una pura visión que habría que transcribir después a la materialidad del espacio; no es tampoco un gesto desnudo cuya significaciones mudas e indefinidamente vacías deberán ser liberadas para interpretaciones ulteriores.”⁴⁹

Más indirectamente se integra el sentido de la “visión” en el discurso, cuando Foucault afirma en *El nacimiento de la clínica. Arqueología de la mirada médica* la relación íntima que existe entre la percepción visual y el discurso como tal, la cual implica una intensa influencia mutua.⁵⁰ En los estudios realizados con respecto a Erwin Panofsky, Foucault intensifica la importancia de lo visual para el discurso, sin empero llegar a utilizar ni el concepto ni el término de un discurso visual.⁵¹ Lo visual, para Foucault, es sólo una parte más de aquella totalidad heterogénea que, junto con los discursos, las instituciones, las reglamentaciones, las leyes, las doctrinas, lo dicho y lo no dicho, forman el dispositivo, es decir, esa red de relaciones que constituye una sociedad.

⁴⁹ Foucault, 2006: 327s.

⁵⁰ *Ídem*, 1989: 158ss.

⁵¹ *Ídem*, 1994, t. 3, no. 221: 795.

Si bien es cierto, que el discurso visual se complementa en gran medida con aquellos parámetros mencionados por Foucault, estamos convencidos de que, no obstante, el discurso visual posee una autonomía hasta la fecha subestimada. Esta se tratará de recalcar mediante el análisis detallado de un discurso visual específico –el discurso patrio– en el capítulo III de esta tesis. Sin embargo es necesario esbozar anteriormente algunas bases teóricas.

1.2.3. Análisis del discurso visual

A diferencia de otras prácticas lingüísticas, el discurso foucaultniano hace “más que utilizar ... signos para indicar cosas. Es ese *más* (sic) lo que las vuelve irreducibles a la lengua y a la palabra. Es ese “más” (sic) lo que hay que revelar y hay que describir.”⁵² Y es ese *más*, lo que –transferido al ámbito de la imagen– se intentará sacar a flote en los análisis de las relaciones hiperpicturales que establecen el discurso visual alrededor del cual gira este trabajo.

Tanto las investigaciones de Gérard Genette como el análisis de Calabrese, y los trabajos respectivos de Bell o Carrere y Saborit, visualizan cada obra de la que se ocupan a partir de la hermenéutica (fig. 4). El punto de partida central de la hermenéutica⁵³ como método interpretativo, es la convicción de la existencia de una verdad secreta, un sentido auténtico velado, que es revelable y puede volverse comprensible mediante determinados mecanismos de entendimiento. Por ende la hermenéutica intenta descifrar el símbolo o significado detrás de la palabra o la imagen y, con ello, intenta la exégesis de la razón misma sobre el significado.

Sin quererse adentrar en la crítica y las modificaciones que la hermenéutica sufrió a lo largo del tiempo especialmente a base de las ideas kantianas, basta enfatizar que una visión hermenéutica no podrá abarcar el concepto del discurso

⁵² *Ídem*, 2006: 81.

⁵³ Del griego ερμηνευτική τέχνη, hermeneutiké tejne, "arte de explicar, traducir, o interpretar".

como se manejará en esta tesis; tampoco a partir de Paul Ricoeur.⁵⁴ Este investigador francés integró el discurso al contexto de la hermenéutica, volviendo de tal manera el concepto del sentido oculto único, más flexible, permeable y hasta en cierta forma abierto. No obstante, el discurso ricoeuriano siempre queda *dentro* de la obra o por lo menos íntimamente ligado a ella: el sentido del discurso no logra rebasar realmente los límites de la misma.

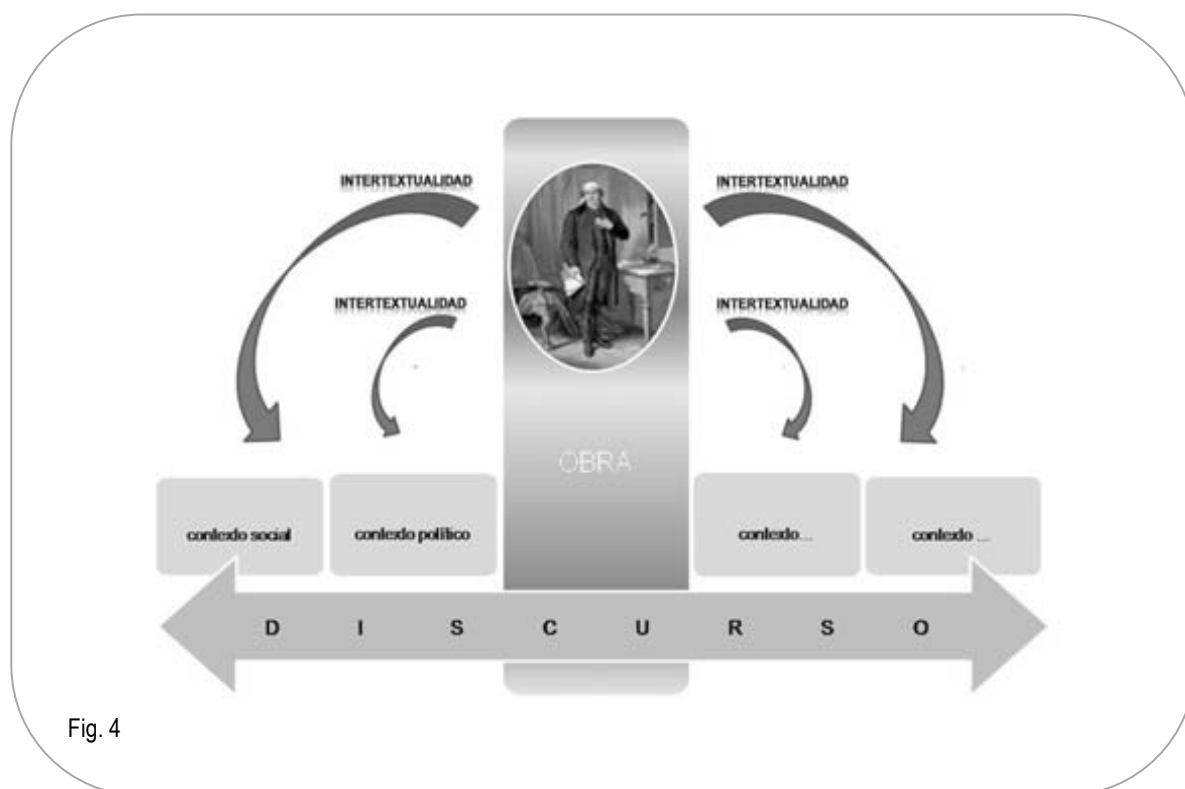


Fig. 4

En cambio, ofrece especialmente el *análisis del discurso* una perspectiva diferente, a través de la cual la obra de arte ya no se percibe como entidad física, autóctona, autónoma y hermética, sino como *parte de un discurso complejo y sobretemporal*, que se desarrolla a partir de las relaciones visual-conceptuales que mantiene tanto con otras imágenes como con las connotaciones discursivas ligadas a ellas (fig. 5). Esta perspectiva incluye, además, las ideas posestructuralistas de la participación

⁵⁴ Véase: Ricoeur, 1969.

activa del lector⁵⁵ o, respectivamente, del receptor de imágenes, como sustentó John Berger, cuando escribió: “la manera de cómo vemos las cosas está afectada por lo que sabemos o por lo que creemos”.⁵⁶

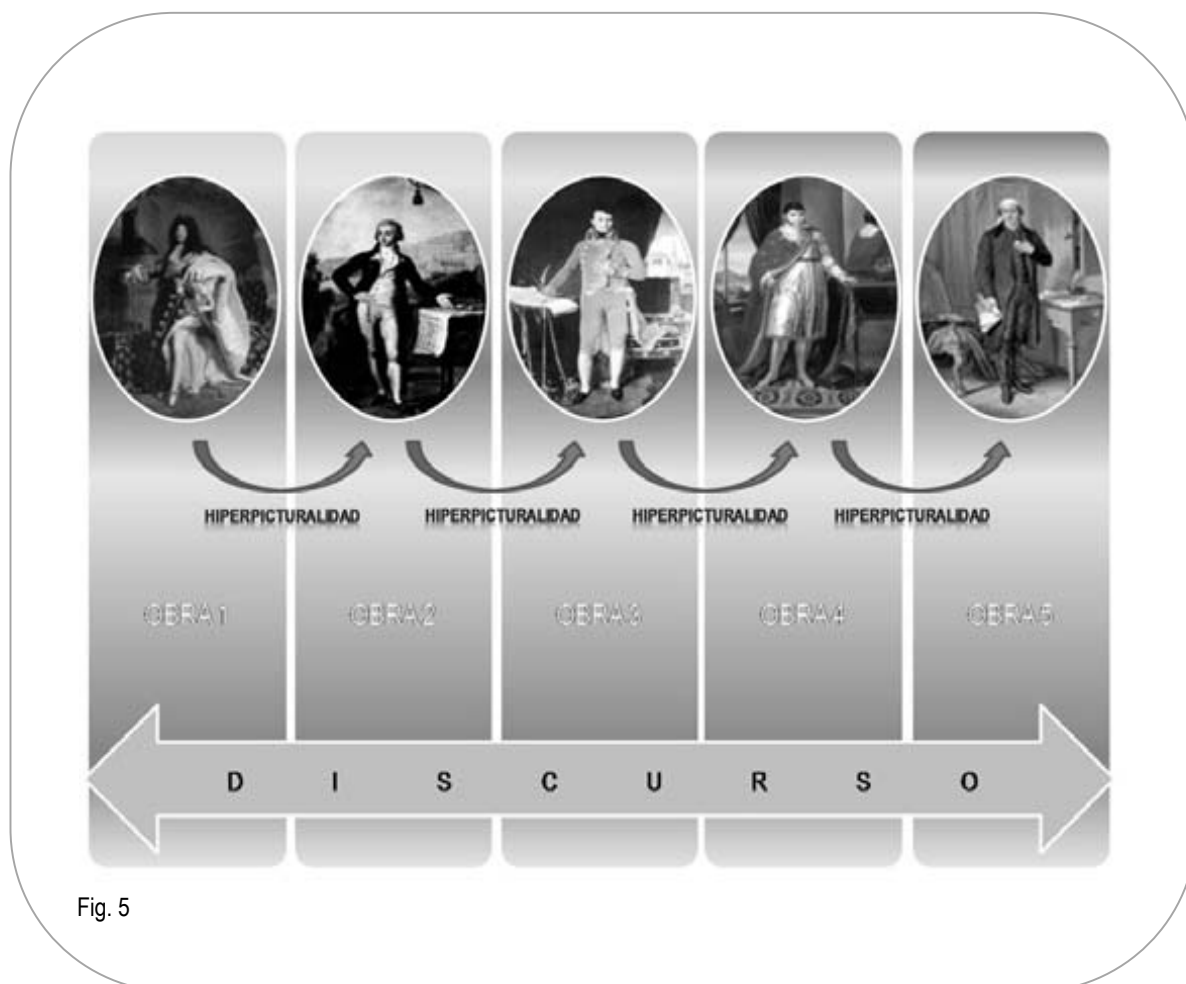


Fig. 5

El *análisis del discurso* (Michel Foucault, Michel Pecheux) está directamente relacionado con el estructuralismo y el posestructuralismo mencionados anteriormente. Entendiendo “discurso” (texto, estructura verbal, proceso mental, acción, interacción, conversación) como una secuencia de oraciones, turnos o acciones de varios participantes, en la que cada acto se lleva a cabo en relación con

⁵⁵ Véase: Barthes, 2000: 190s.

⁵⁶ Berger, 1972: 3. La cita original dice: “The way we see things is affected by what we know or what we believe”.

el anterior, y prepara el siguiente, el *análisis del discurso*, que se desarrolló como trans-disciplina en los años 60s en diversas disciplinas,⁵⁷ tiene la finalidad de estudiar el discurso escrito (texto) o/ y hablado (conversación en su contexto social, político o cultural) como estructura verbal, de comunicación o/ y de interacción, que rige los contextos cognitivos, históricos, políticos, sociales y culturales. A diferencia de la hermenéutica el *análisis del discurso* no pretende entender e interpretar un texto, un fenómeno social o una imagen en su totalidad, sino de analizar las formaciones discursivas (estructuras, prácticas), que se constituyen a través de varios textos, síntomas sociales, imágenes, etc.

Un enfoque especial es el *análisis crítico del discurso*, que toma posición social, política y crítica, analizando el papel del discurso en el uso y abuso, en el establecimiento, la legitimación y el ejercer del poder y de la dominación. Juega un papel importante en muchos estudios actuales sobre el sexismo, el clasismo, y la pobreza, y se relaciona con movimientos sociales, como el feminismo, el pacifismo, el ecologismo y la antiglobalización, donde trata de averiguar estrategias para la resistencia contra la dominación. A pesar de ser el *análisis del discurso* así como el *análisis crítico del discurso* predominantemente vertientes teórico-lingüísticas, implican una dimensión aplicada en casi todas las áreas de la sociedad, como en los medios de comunicación, en la educación, en la publicidad, en la salud y en la política. El *análisis crítico del discurso*, como vertiente contemporánea del clásico análisis de texto lingüístico abre el concepto tradicional del “texto”, concibiendo este como parte de un contexto social más amplio y considerando la gran influencia que especialmente los medios masivos tienen en la constitución del sujeto.

⁵⁷ Entre ellas antropología, lingüística, sociología, filosofía, poética, la psicología cognitiva y social, historia, ciencias de la comunicación.

II. CAPÍTULO

OBSERVACIONES GENERALES ACERCA DEL USO Y EL FUNCIONAMIENTO DE LA HIPERPICTORALIDAD

En la música, nadie dudaría de que los mecanismos hiperestéticos⁵⁸ sean los principios fundamentales en los que se basa el desarrollo del discurso musical. Esto, en cambio, no es así ni en la literatura ni en la pintura, donde aún no se acepta del todo el libre juego de relaciones hiperestéticas. Éstas, en la pintura aún más todavía que en la literatura, tradicionalmente tienden a estigmatizarse como eclécticas,⁵⁹ sobre todo después de la canonización del paradigma moderno de la originalidad, confundiendo la simple copia, la réplica y el plagio, que generalmente carecen de cualquier autonomía artística, con aquellas prácticas hiperestéticas, que describe Genette no como resultados de una falta de originalidad, sino como un determinado mecanismo en el desarrollo de un acto creativo.

Si una copia o una réplica no tienen el mismo valor monetario y espiritual que el original, es porque no tiene el mismo rendimiento intelectual y creativo como el que posee el original. Sin embargo, si en la música las interpretaciones de Goldberg son aceptadas sin lugar a dudas como una obra de arte de un alto valor artístico, a pesar de que las notas las escribió Johann Sebastian Bach, ¿por qué no aceptar que también en la pintura el artista pueda valerse de referencias pictóricas sin que esto se interprete como plagio?

Únicamente apenas y muy lentamente se están empezando a rehabilitar ciertas prácticas eclécticas (basadas en referencias visuales de una obra a otra) por la posmodernidad, siempre y cuando el artista utilice las referencias exclusivamente como materia prima para su propia creación, lo que en la posmodernidad

⁵⁸ Gérard Genette utiliza los términos de la “hiperestética” y de los “mecanismos hiperestéticos” para trasladar los elementos de la hipertextualidad al ámbito de la estética en general.

⁵⁹ Véase también la visión negativa al respecto, que formula Jameson, 1995: 34).

generalmente significa: para cuestionar el pasado a partir de un manejo irónico, sarcástico, burlesco, etc. de sus vestigios.

2.1. Hiperpicturalidad a través de los signos

Para establecer una cadena discursiva, que en su conjunto y a través de la hiperpicturalidad constituya un discurso visual por medio de obras pictóricas, los artistas se valen de signos.

Estos signos, que pueden ser icónicos o pictóricos, como también unidades icónicas o pictóricas más o menos complejas, son los responsables para que una pintura pueda establecer una relación con otros signos/ unidades icónicos/ as o pictóricos/ as de otras imágenes guardadas en la memoria colectiva del espectador. Estos signos o unidades “*in absentia* son de alguna manera convocados a la mente del espectador como realizador de significados”⁶⁰ y se desarrollan en el plano paradigmático, siendo “cada uno de ellos” capaces “de engendrar sus propias relaciones y valores, correspondiéndose con distintas formas de actividad mental”.⁶¹ De tal manera “el eje paradigmático relaciona magnitudes presentes y constitutivas de un enunciado pictórico con otras ausentes, que son convocadas en la realización de una pintura por la memoria del espectador, según diversas asociaciones.”⁶² Según Carrere y Saborit los paradigmas comunes son los

“tipos icónicos, las figuras, los temas, los géneros, los modos de representación, los estilos, los movimientos, las tendencias... y en definitiva, todas aquellas agrupaciones de magnitudes pictóricas de diferentes dimensiones, que en función de criterios relacionados con su expresión, su contenido, o cualesquiera otros se muestre capaces de establecer conjuntos consolidados culturalmente.”⁶³

⁶⁰ Carrere/Saborit, 2000: 118.

⁶¹ *Ídem.*

⁶² *Ibidem*: 119.

⁶³ *Ídem.*

Sin embargo las analogías que invitan al espectador a asociar, pueden ser mucho más puntuales. De hecho, pareciera que entre más puntuales son, entre más alto es el grado de semejanza (icónica y pictórica) que se nos presenta, más concretamente se transferirá el significado original del referente a la obra que se está observando.

En analogía a lo que se ha dicho con respecto a la intertextualidad, también en la pintura hiperpictural hay que distinguir entre referencia de obra única y referencia de sistema. Ambas vertientes tienen una larga tradición en la historia del arte: Las primeras imágenes de Dios tenían un parecido intrigante con las representaciones romanas de Júpiter o las griegas de Zeus, con la finalidad de que todas las connotaciones que se les atribuían a los dioses paganos se trasladaran al “nuevo” Dios cristiano, sin que sus imágenes se refirieran a una estatua griega u romana en concreto.



9: Jacques-Louis David, *La muerte de Marat*, 1793.



10: Caravaggio, *Cristo muerto*, 1602-1604.

De la misma manera aludió David en su *La muerte de Marat* a las representaciones del Cristo muerto, así señalando el estatus, que la Revolución Francesa –

aparentemente completamente secularizada– le atribuía a su héroe “mártir” Marat (referencia de sistema).

Cuando empero, Juan Cordero hizo, en su mural en el templo de *Jesús María*, ubicado en la Ciudad de México, alusión directa a la *Escuela de Atenas* de Rafael, se refería a una imagen específica, de la que podía estar seguro que se conocía y reconociera, dotando de tal manera a su imagen religiosa de todas las connotaciones de sabiduría, de legitimidad, etc. que evoca la *Escuela de Atenas* de Rafael (referencia única).



11: Juan Cordero, *Jesús en el templo de Jerusalén*, 1855.



12: Rafael, *La escuela de Atenas*, 1510 /1511.

2.2. Vertientes hiperpicturales

Si bien no es nuevo, como se trató de indicar con algunos ejemplos, el método de aludir a imágenes ya existentes, para que las connotaciones del antecedente pasaran a formar parte de la nueva obra, en la posmodernidad ya no se suele hacer únicamente referencia a obras de arte anteriores, sino también y sobre todo a imágenes procedentes de la iconosfera de los medios masivos. Por lo tanto se propondrá una distinción entre:

- a) La hiperpictorialidad de referencia pictórica única, de las épocas anteriores a los medios masivos
- b) La hiperpictorialidad de referencia de sistema pictórico de las épocas anteriores a los medios masivos
- c) La hiperpictorialidad de referencia medial única
- d) La hiperpictorialidad de referencia sistemas mediales
- e) Más allá de la hiperpictorialidad: el Meta-Discurso

a) La hiperpictorialidad de **referencia pictórica única de las épocas anteriores a los medios masivos**, también denominada eclecticismo asociativo⁶⁴, se vale de elementos de otras obras cuyas connotaciones se transfieren a la nueva obra (por ejemplo: Juan Cordero, *Jesús en el templo*, imagen 11).

b) La hiperpictorialidad de **referencia de sistema pictórico de las épocas anteriores a los medios masivos**, se refiere a una iconografía generada por el imaginario artístico (por ejemplo: Jacques Louis David, *Marat*, imagen 9).



13: Cindy Sherman, *Untitled # 205*, 1989.



14: Rafael, *Margherita Luti/La Fornarina*, 1518-19

Aunque estas dos vertientes hiperpictoriales (a+b) se ubiquen básicamente en los tiempos pre-mediales, aún hoy en día se siguen usando en algunos casos, como en

⁶⁴ Del Pilar 2004: 317.

la obra de Cindy Sherman (imagen 13), Yasumasa Morimura (imagen 15), Guerrilla Girls (imagen 17), Valie Export (imagen 19) y muchos otros.



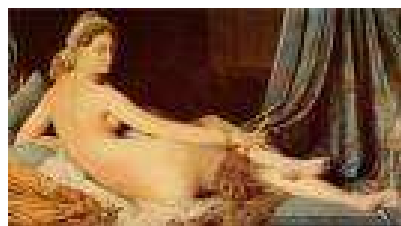
15: Yasumasa Morimura, *Retrato (Futago)*, 1988.



16: Edouard Manet, *Olimpia*, 1863.



17: Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into The Met. Museum?*, 1989.



18: Jean-Auguste Dominique Ingres, *Gran Odalisca*, 1814.



19: Valie Export, *Expectation*, 1976.



20 : Sandro Botticelli, *La Virgen de la granada*,

c) No obstante generalmente en la actualidad predominan las referencias a la iconosfera de los medios masivos, a las fotografías de los periódicos y revistas, a imágenes divulgadas en la televisión, en internet o en los carteles, estableciendo de tal manera una relación directa e inmediata entre la imagen guardada en la memoria y su “reinterpretación” en la obra pictórica. Tal hiperpictorialidad de **referencia medial única**, que recurre a los mismos mecanismos que el eclecticismo asociativo, pero hace referencia directa a imágenes provenientes de los medios masivos, además de usar con frecuencia la ironía, el pastiche⁶⁵ etc., sería el caso en obra de Wolf Vostell, Andy Warhol, Richard Prince y muchos otros, que podrían servir como ejemplos para la hiperpictorialidad de referencia medial única. Las obras de los mencionados autores cobran –como hiperimágenes– únicamente sentido siempre y cuando se conocen las imágenes mediales “originales” (hipoimágenes) y los contextos discursivos, a los que aluden: las imágenes televisivas y periodísticas de la guerra de Vietnam en el caso de Vostell, el mito de Marilyn Monroe y su imágenes publicitarias en el caso de Warhol, las imágenes de publicidad de Marlboro en el caso de Richard Prince.



21: Wolf Vostell, *Miss America*, 1968.



22: Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962.



23: Richard Prince, *Cowboy*, 1989.

⁶⁵ El término del pastiche es originario de la música y allegado a la lingüística a través de la pintura (Genette, 1993: 115).

d) Mucho más compleja es la hiperpictorialidad de **referencia de sistema medial**, que se vale de una iconografía generada por el imaginario de los medios masivos. Juega igualmente con frecuencia con la ironización, la satírica, el sarcasmo o la parodia. Como sistemas mediales cuentan, por ejemplo, géneros y sistemas estéticos divulgados por los medios masivos, como la caricatura, una estética aparentemente objetiva-documental, una ambientación derivada de las películas de terror, entre otros. En este sentido podrían mencionarse la obra de Inka Essenhigh, que alude a una estética caricaturesca para contar sus historias de crítica social.



24: Inka Essenhigh, *Chusma y Minotauro*, 2002.

e) También hay artistas, que van aún más allá de esto. Ellos trabajan los mismos mecanismos de la hiperpictorialidad como creadora de discursos visuales, pero en un meta-nivel y llevan su funcionamiento a lo absurdo, cuando provocan, acercándose a la teoría de las catástrofes, un choque entre los intentos del espectador de entender la obra, y la negación de la obra a obedecer a cualquier lógica. Tanto como la lógica, estos artistas también rechazan aquella seriedad con la que los modernistas todavía luchaban por un mundo mejor. Frecuentemente cambian

las antiguas herramientas visuales, como la subjetividad del estilo, por el manejo anónimo y lúdico⁶⁶ del pastiche.⁶⁷

Esto, a su vez, ya es parte de un discurso posmoderno, como lo han llevado a cabo por ejemplo Julian Schnabel y David Salles, que de esta manera reflejan la multidimensionalidad de una realidad tan intangible como la posmodernidad.

Julian Schnabel, estadounidense con raíces europeas, combina en su obra influencias muy heterogéneas del expresionismo abstracto estadounidense, de la historia del arte europeo, del imaginario trivial de los medios masivos, llegando en sus obras a resultados que entremezclan texturas específicas con elementos tridimensionales como pedazos de cerámica o de madera, relojes y otras cosas.



25: Julian Schnabel, *Exile*, 1980.



26: Julian Schnabel, *La Mar*, 1981.

Cita mitos norteamericanos y la contemporaneidad de su entorno, alude el barroco italiano y la autoreferencialidad alemana, la cual se refleja sobre todo en elementos provenientes de la iconosfera religiosa, que despierta en el espectador la impresión

⁶⁶ Vattimo, 2000: 55.

⁶⁷ "El pastiche es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada...: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste normalidad lingüística. El pastiche es, en consecuencia, una parodia vacía." (Jameson, 1995: 43s).

que el artista se identifica profundamente con sus Santos Sebastianes y Jesús Cristos. Iguales combinaciones inherentes como en sus motivos pictóricos, existen en su estilo: hay una coexistencia entre elementos abstractos y figurativos. Aparentemente sin sentido alguno combina los más diversos símbolos y metáforas, evocando de tal manera una cacofonía que expresa lo que todos vivimos en nuestras realidades, que por más diferentes que sean, son dominadas por un sinfín de estímulos visuales, llevando consigo la sensación de un indisoluble caos.⁶⁸



27: David Salle, *sin título*, 1984.



28: David Salle, *sin título*, 1984

La obra de David Salles, cuyos inicios yacen en la época del auge del arte conceptual, está íntimamente ligada a la iconosfera del video y de los medios masivos, que sin embargo en sus cuadros se vuelven introspección. Al igual que a Schnabel, también Salle combina elementos de revistas pornográficas, del arte culto del pasado, de instrucciones de dibujo populares, con imágenes de ostentosos libros de historia. Las tensiones visuales y conceptuales que crean este tipo de combinaciones, Salle no las niega. Al contrario, se cuida de jamás llegar a la armonía pictórica, para así poder visualizar el “difuso repertorio visual de hombre de las civilizaciones modernas”⁶⁹. Salle encierra en sus obras cierta narratividad, que sin

⁶⁸ Honnif, 1988: 174-177.

⁶⁹ *Ibidem*: 181.

embargo sólo *parece* ser tal, o, dicho de otra manera: el artista combina elementos y motivos, que no tienen ninguna relación ontológica el uno con el otro.

El espectador, en constante búsqueda no solamente de armonía pictórica, sino también de aquella lógica, que tanto valor tiene en las culturas occidentales, trata de relacionar los respectivos elementos a base de la misma, para llegar a entender la obra. Sin embargo queda decepcionado por nunca llegar a ninguna conclusión contundente. Este proceso es, lo que le interesa al artista, mientras que el desnudo con el dibujo de un hombre que, armado de un primitivo cuchillo, corretea a un cerdo, es más que nada, el método. Ahí yacen las cualidades conceptuales de David Salle. La combinación de elementos heterodoxos en una misma pintura, se dio de manera concebible por primera vez en la historia del arte en el Surrealismo. Pero mientras pintores como Salvador Dalí o Max Ernst, recurrían al subconsciente para legitimar las supuestas incongruencias lógicas, Salle y Schnabel perciben lo ilógico, lo adverso, lo caótico en la percepción consciente del mundo, que en la posmodernidad ha perdido cualquier congruencia en sí. Por lo tanto su “mensaje” no está en lo que pintan, sino en el proceso de búsqueda de una lógica interna y la consecuente decepción por no encontrarla por parte del espectador.

2.3. Métodos hiperpicturales:

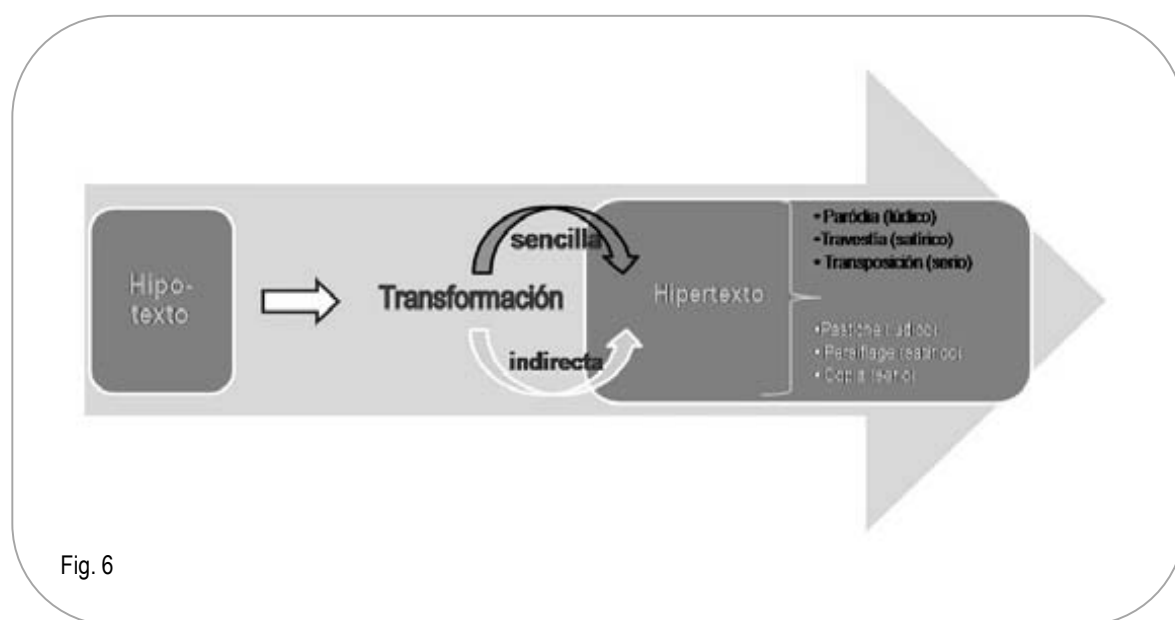
Transformación sencilla y transformación indirecta

Para la transformación de un hipotexto en un hipertexto existen, según Genette dos métodos principales: La *transformación sencilla* (por ejemplo: James Joyce ubica la historia de la *Odisea* en el Dublin del siglo XX) y la *transformación indirecta* (por ejemplo: Vergil cuenta una historia diferente a la del hipotexto de la *Odisea*, que sin embargo mantiene con este relaciones de paralelismos formales y temáticos, o sea estructurales). La transformación indirecta es más compleja que la primera puesto que requiere primero, de un profundo entendimiento de la estructura del hipotexto (un tono afirmativo, por ejemplo, o una determinada metaforicidad). Enseguida es precisa

la subsiguiente creación de un modelo, el cual, finalmente, unirá el hipotexto al hipertexto, y que permitirá reproducir sus características intrínsecas.

Mientras que el primer tipo de *transformación sencilla*, dice lo mismo de otra manera, el segundo, la *transformación indirecta*, dice otra cosa de la misma manera.⁷⁰

La transformación de un texto, tiene como resultado uno de los seis diferentes géneros mencionados por Gérard Genette, que, en la mayoría de los casos se permean mutuamente. Si se trata de un hipertexto construido a partir de la transformación sencilla, puede ser una parodia en el caso de tener un carácter lúdico, una travestía, si es satírico o una transposición, si es serio. Entre lo lúdico y lo satírico se ubica lo irónico, entre lo satírico y lo serio lo polémico y entre lo serio y lo lúdico lo humorístico.⁷¹ Si, en cambio, el hipertexto se basa en la transformación indirecta, crea los siguientes géneros de hipertextualidad: el pastiche como la variante lúdica, el *persiflage* como la satírica y la copia como la seria.



⁷⁰ Genette, 1993: 14-18.

⁷¹ *Ibidem*: 45.

Al final de *Palimpseste*, Gérard Genette dedica, en el afán de extender los resultados de sus previas investigaciones acerca de la hipertextualidad a una hiperestética, unos cuantos párrafos a la pintura, buscando ejemplos pictóricos para cada uno de los géneros hipertextuales, y tratando de definir cada uno de ellos en términos pictóricos.⁷² Aún más común que la transformación sencilla, es en la pintura, según Genette, la transformación indirecta; y es especialmente ahí, donde la aplicación de los mecanismos literarios a las artes plásticas se vuelve problemática, aunque también las definiciones genettianas de la transformación sencilla en pintura no satisfacen por completo:

Como primer ejemplo para una hiperestética de transformación sencilla Genette menciona a la *Mona Lisa*⁷³ de Duchamp, a la cual caracteriza como parodia. Según el lingüista francés, Duchamp modificó la obra original únicamente agregándole un bigote, quedando íntegra la Mona Lisa de Leonardo en todos los demás aspectos. Como segundo ejemplo llama la atención a las interpretaciones artísticas, que Mel Ramos realiza a partir de obras clásicas, como de la *Odalisca* de Ingres, la *Olimpia* de Manet o la *Venus* de Velásquez.⁷⁴ Mel Ramos transforma los cuadros clásicos en “travestías”⁷⁵ de ellos mismos, utilizando el estilo pop y el erotismo directo de los *pin-ups*. Para ilustrar lo dicho, también se podría mencionar la

⁷² *Parodia*: una transformación puntual de un original, por ejemplo: la Mona Lisa del bigote de Duchamp. *Travestía*: la copia de un cuadro, en la que se conservan la temática y los principales elementos estructurales del original, pero la que se realiza en un estilo pictórico diferente al original. Por ejemplo: Mel Ramos quien realiza al estilo del arte pop sus interpretaciones de *La Odalisca* de Ingres, la *Olimpia* de Manet, la *Venus* de Velásquez. *Transposición*: Las réplicas (= copias del mismo autor o de su taller), que a pesar de tratar de asemejarse al original, siempre implica cierta transformación, que no es ni de carácter satírico ni se carácter lúdico, sino que, según Gerard Genette, es el resultado de un afán serio de individualizar la copia (Genette, 1993: 514-516).

⁷³ La pintura de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci es un símbolo del siglo XX. Innumerables artistas crearon las más diversas interpretaciones del original: Andy Warhol (*Thirty are better than One*), Tim Matthiesen (*Mona Lisa alias Paul Shaun, el guitarrista*; una versión humorística del lado masculino de la Mona Lisa. En su mano derecha sostiene una guitarra), Marcel Duchamp (*L.H.O.O.Q.*), Philippe Halsman (*Dalí como Mona Lisa*), Fernand Léger (*La Gioconda de las llaves*), Paul Wunderlich (*En lagrimas*), Tom Wesselmann (*Gran desnudo americano no. 31*), Joseph Beuys, Robert Rauschenberg y Jasper Jones. También la biznieta de Henry Matisse, Sophie Matisse se ocupó de la Mona Lisa. Ella creó una pintura que solamente muestra el fondo del cuadro de Leonardo (*La Mona Lisa. (Vuelvo en 5 minutos)*). 2001 se inauguró en el *Museo Ideale Leonardo da Vinco* en Vinci, Italia, una gran exposición con el título “Leonardo in Azine e Poesia”, en la cual participaron 75 artistas internacionales, entre otros Julien Blaine, Klaus Peter Dencker, Giovanni Fontana, Pierre Garnier, Eugen Gomringer, Klaus Groh, Allam Kaprow, Jiri Kolar, Ladislav Novak, K.B. Schauffelen, Danien Spoerri, Karel Trinkewitz, Ben Vautier, Emmet Williams.

⁷⁴ Gérard Genette, 1993: 514-516.

⁷⁵ *Ídem*.

serie de 58 cuadros de las *Meninas* de Picasso, en la que el artista optó por un lenguaje vanguardista para enfocarse en los mismos problemas conceptuales y formales que inquietaban a Velázquez: los diferentes niveles de realidad (en la sala, en el lienzo real, en el lienzo pintado, en el espejo, en la puerta, delante del cuadro) y la posición del pintor. Se dice lo mismo con otros medios.



29: Mel Ramos, *Manet's Olympia*, 1974



30: Pablo Picasso, *Las Meninas*, 1957.



31: Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q.*. 1919.

Sin embargo el caso de Duchamp es otro: Leonardo realizó, por más enigmática resulte ser esta pintura y la identidad de la mujer, el retrato de una determinada persona. Esto, sin embargo, no fue en lo más mínimo la intención de Duchamp, quien más bien ejecutó, a partir de una *postal* comercial de la *Mona Lisa* un *ready made*. Dotando la postal de un título dudoso, ironizando a la retratada con un bigote y poniendo su firma, elevó una reproducción industrial al estado de obra de arte. La *Mona Lisa* de Leonardo y la mujer de Duchamp no “dicen” lo mismo, ni siquiera comparten la misma temática, a pesar de que aparentemente sólo se haya agregado de manera puntual un determinado signo icónico; para Genette elemento distintivo de la transformación sencilla. No obstante, la génesis de la obra de Duchamp es mucho más compleja y no se reduce a una modificación puntual: Usando el mismo lenguaje de Leonardo, Duchamp logró mediante la ironización y la ubicación en otro contexto, una obra completamente autónoma y, con respecto al contenido, diferente a la *Mona Lisa* de Leonardo. Con ésta, no obstante comparte estructuras visuales y conceptuales, lo que ubica a ambas dentro del mismo discurso. Aunque a primera vista no parezca, *L.H.O.O.Q.* es un buen ejemplo para ilustrar la complejidad de una transformación indirecta en las artes plásticas.

No obstante ciertas dificultades que pueden, como se ha visto, surgir a la hora de aplicar la sistemática genettiana a las artes, la diferenciación entre transformación sencilla y transformación indirecta, propuesta por el autor, sigue siendo válida y de gran aportación para el entendimiento de la hiperpictorialidad.

Aceptando las definiciones al respecto, realizadas por Gérard Genette, se denominará *transformación sencilla* todo aquella transformación de una hipoimagen en una hiperimagen, que vaya a la mano con ciertos cambios en el plano sintáctico de la obra, sin modificar de manera considerable los planos semántico y pragmático.⁷⁶ Generalmente la transformación sencilla se lleva a cabo en los signos pictóricos, cambiando los colores, el estilo (como en el caso del Mel Ramos o Picasso) o la técnica. Morimura realiza fotografías apoyadas en pinturas de Manet. Claro está, que esto conlleva una modificación no solamente de los signos pictóricos,

⁷⁶ Acha, 1992: 43-44, 101ss.

sino también de los signos icónicos, por ejemplo, cuando el artista se autorretrata en el papel de la Olimpia. No obstante estos cambios no son tales que lleguen a divorciarse completamente del contexto original: tanto la obra de Manet como la de Morimura tematizan en primera instancia el *voyeurismo*. Si Morimura a esto le añade el aspecto de la homosexualidad o de género, son elementos adicionales, que no llegan a eliminar el contenido medular o el plano semántico de la hipoimagen. A diferencia de la transformación sencilla (que dice la misma cosa de otra manera), la *transformación indirecta* (que dice otra cosa de la misma manera), tiende a generar obras, que adoptan, a nivel conceptual o/ y visual, la estructura sintáctica de la hipoimagen, de la cual, sin embargo, se distinguen en el plano semántico. Como ejemplos se podrían mencionar, además de *L.H.O.O.Q.* de Duchamp, algunas obras de Cindy Sherman, en las que la artista adopta una determinada estética, una determinada estructura sintáctica, para llegar a conclusiones, que inclusive pueden ser opuestas a las hipoimágenes de las que partió; piénsese por ejemplo en la serie de "Film Stills", para mencionar solo una.

III. CAPÍTULO:

LA HIPERPICTURALIDAD EN EL DISCURSO PATRIO

Antes de poder hablar del discurso patrio en la pintura mexicana, habría que aclarar algunas cuestiones de definición. Ya se ha dicho, cómo se maneja en esta tesis el término del discurso (bajo un punto de vista foucaultniano y abarcándolo básicamente a partir de sus manifestaciones visuales), pero ¿qué se entiende por un discurso *patrio*?

3.1. ¿Qué es un discurso patrio?

El término de la patria está íntimamente ligado a otros términos, como el del país, del pueblo, del Estado, o, inclusive, de la nación. Aunque cada uno de ellos tenga significados muy específicos, que un sinnúmero de investigadores han tratado de esbozar a lo largo de muchos años a nivel científico, coloquialmente no hay tanta distinción, especialmente con respecto a *patria* y *nación*, que se suelen entender casi a manera de sinónimos. De tal manera reza, por ejemplo, el *Diccionario práctico de la lengua española* de la editorial Grijalbo: “Patria: Estado o nación en su acepción sentimental”.⁷⁷

Debido a esta dimensión “sentimental”, atribuida a la patria, existen muy pocos estudios serios amplios acerca de ella y de su conceptualización. Con la nación, empero, ocurre todo lo contrario. Intentemos, pues, acercarnos al término de la patria, a partir de la nación.

Según Benedict Anderson una nación es una comunidad política *imaginada*, que se figura como delimitada y soberana. Es imaginada, puesto que sus miembros nunca se llegarán a conocer los unos a los otros, pero que, no obstante, existen

⁷⁷ *Diccionario de la lengua española*, 1988: 716.

virtualmente, como parte de la comunidad nacional en la imaginación de cada uno de ellos. Por ende, las naciones son inventadas.⁷⁸ También Michael Ley define a la nación como una especie de constructo abstracto, que fue creado a través del manejo de ciertos discursos, los cuales él llama “mitos”,⁷⁹ opinión que además comparten otros autores, entre ellos Eric Hobsbawm y Tomás Pérez Vejo.⁸⁰

Difícilmente podemos imaginarnos otro sistema político, social y cultural más que el de la nación. Sin embargo, hay que tomar en cuenta, que las naciones en realidad no poseen una existencia que rebase por mucho los 200 años,⁸¹ y que son tan relativas como lo fueron otros sistemas que ahora están caducos. La gente anterior a la Revolución Francesa, tampoco podía imaginarse un sistema diferente al de las comunidades religiosas o dinastías políticas; y sin embargo, la historia ha demostrado que un sistema político no es ninguna verdad absoluta e inmovible en sí; es solamente una manera más o menos efímera de organizar la realidad.

Son, una vez más, los discursos, los que se encargaron de esta organización o estructuración, creando a partir de ello la realidad de la nación. Los respectivos discursos nacionalistas, surgidos en la Europa del siglo XVIII, en ese entonces contaban con los primeros medios de comunicación masiva, necesarios para el desarrollo del discurso y la distribución de sus mensajes. Estamos hablando de la novela y sobre todo del periódico. “La idea de un organismo social, que se mueve de manera determinable a través de un tiempo homogéneo y vacío”⁸² (como la manifiesta la novela), es una exacta analogía de la nación, que al igual que la novela es comprendida como una comunidad, que se mueve en la historia. De tal manera, la novela posibilita, según Anderson, a la sociedad a pensar de sí misma en términos de nación, es decir, de imaginarse como una nación. Como ejemplo, Anderson menciona, entre otras, la primera novela latinoamericana *El Periquillo Sarniento* de Joaquín Fernández de Lizardi. En esta novela la imaginación nacional encuentra su medio de expresión en el viaje que emprende el solitario Periquillo a través de un

⁷⁸ Anderson, 1996: 15.

⁷⁹ Ley, 2005: 84.

⁸⁰ Hobsbawm, 1995; Pérez Vejo, 1999: 7ss.

⁸¹ Anderson, 1996: 17.

⁸² *Ibidem*: 33.

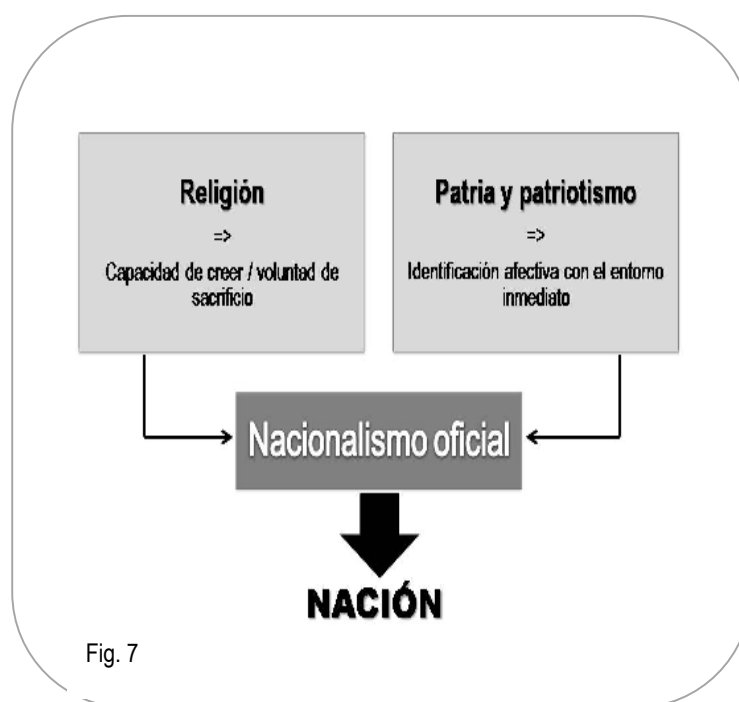
paisaje social de mucha rigidez. Es aquí, donde el mundo de la novela se funde con el mundo exterior, siendo este último un mundo de horizontes delimitados: No se trata de trazarnos un panorama “mundial” en un sentido global, sino de dibujar el México colonial, en el que ya yacían los gérmenes de la futura nación. Al igual que la novela, también el periódico atribuyó en gran medida a que se pudiera establecer y difundir la idea de una nación, y, en consecuencia, también el nacionalismo, como aquel sentimiento que une a los integrantes de la respectiva nación a la convicción de su inalterable existencia y validez. En un periódico aparecen juntas varias noticias de la más diversa índole, que pueden no tener más en común que el hecho de compartir la primera plana. La relación que existe entre una noticia y otra es únicamente una relación imaginada, que no obstante tiene mucha importancia. Por un lado imaginamos una coincidencia temporal, determinada por la fecha del periódico, y sugiriendo el constante avance de los sucesos en un tiempo homogéneo y vacío. Dentro de este tiempo el mundo avanza sin parar, tengamos noticia de cada evento o no, y sí durante algunos días China desaparece de las noticias periodísticas, sabemos que no es porque haya desaparecido de la faz de la tierra. Por el otro lado, imaginamos una relación entre lo que está escrito en el periódico y nuestra realidad. Es esta relación, la que aún más nos da la idea de una comunidad: A partir de las experiencias como lectores periodísticos, nos imaginamos como una comunidad, que día a día es partícipe de los mismos sucesos. Esto, a su vez, crea una fuerte confianza en la comunidad (aunque a final de cuentas siempre será anónima), y la confianza es no solamente una de las características fundamentales de una nación, sino la condición previa de cualquier del nacionalismo.⁸³

En Latinoamérica las nuevas naciones que se constituyeron casi todas en el transcurso del siglo XIX, coincidían en sus fronteras con las antiguas unidades administrativas organizadas por España y Portugal, lo cual explica muy bien los respectivos territorios nacionales, pero no el hecho de que tantos hombres estaban y aún están dispuestos a morir por sus naciones. Para esto hubo que arrancar un complejísimo proceso, que convirtió a las naciones como unidades administrativas, políticas y comunitarias en *patrias*.

⁸³ Véase: *Ibídem*: 41s.

En este proceso, las religiones desempeñaron un papel crucial. A diferencia de las antiguas dinastías –que empezaron, bajo la presión de los nacionalismos, a “naturalizarse”⁸⁴, a manera que hoy cada una de ellas parece identificable con una determinada nación (los Romanow con Rusia, los Borbones con Francia, los Habsburgo con Austria o Alemania, los Hanoverano con Inglaterra)– las religiones emprendieron otro camino diferente. Siendo ellas por naturaleza cosmopolitas a base del latín y sus estructuras de organización interna, no se naturalizaron como las dinastías, pero se fundieron con el nuevo concepto de la nación, transfiriéndole a éste un estatus de sacralidad. La transferencia de cualidades y emociones cuasi religiosas al campo laico nacional, no obstante, no tuvo lugar en un proceso evolutivo natural, sino que fue guiado, una vez más, por los discursos nacionalistas.

De tal manera se fueron integrando ciertas cualidades religiosas al concepto nacional, el cual, además, se alimentó de la emotividad ligada a un sentimiento muy arraigado en el hombre: la identificación con su lugar y su entorno, generalmente entendido como patria. Mientras que originalmente la nación (del latín *nacere* = nacer) únicamente tenía un sentido “biológico para referirse al origen o descendencia del alguien”⁸⁵, la patria ya desde su punto de vista etimológico encierra un concepto mucho más amplio, sobre el cual se ha escrito, no obstante mucho menos. Haciendo la palabra “patria”, que igualmente proviene del latín, referencia al padre, a



⁸⁴ *Ibidem*: 29.

⁸⁵ Pérez Vejo, 1999: 7.

la familia, a un clan etc., encierra, por naturaleza, un determinado grado de afectividad e historia, del que carecía –por lo menos en un principio– la nación como tal. El concepto de la patria originalmente (es decir: antes de fundirse con la nación) estuvo estrechamente relacionado con la experiencia física e inmediata del humano con su entorno, incluyendo tanto la tierra que se trabaja, los valores transmitidos a través de tradiciones, la cultura en la que se creció y los integrantes de la misma comunidad con la cual se comparten los mismos hábitos, la misma memoria, las mismas vivencias, la misma religión y el mismo lenguaje.⁸⁶

A la hora de ganar fuerza el concepto político y globalizador⁸⁷ de la nación en el siglo XVIII para transformarse en el sistema político predominante a partir del siglo XIX, el Estado-nación empezó a fomentar el concepto "nación" tal y como ha llegado nuestros días: lo fundamental debía ser una unificación de los integrantes, al igual que la creación de un alto potencial afectivo-emocional, gracias al cual la nación podía ser defendida en contra de enemigos exteriores.

En este proceso surge el nacionalismo oficial, concebido como el antípoda del nacionalismo popular que más o menos equivaldría a cómo hemos descrito la patria, aunque en un contexto ya nacional. Fue el nacionalismo oficial del Estado-nación, que se encargaba de crear los ya mencionados discursos patrios, mediante los cuales se iban a unir y canalizar los antiguos sentimientos patrios y los arraigados sentimientos religiosos, de los ahora integrantes de la nación. Muchos de estos discursos patrios se llevaron a cabo en la literatura nacionalista, otros en la música o en la política, y otros en el campo visual.

Y es precisamente ahí, donde se ubica aquella afiliación de imágenes que crean visualmente a la figura de la patria mexicana, que será en tema principal del próximo capítulo.

La creación de la patria mexicana como tal no se basa, según veremos, en un proceso natural y evolutivo, en el cual se exprese un patriotismo popular. Más bien, fueron las variables estructuras de poder (España, imperio, Estado, nacionalismo oficial), las que dirigieron su creación a través del discurso patrio, encargado de

⁸⁶ Anderson, 1996: 154.

⁸⁷ Pérez Vejo, 1999: 7.

convertir la Nueva España y luego la nación mexicana, en precisamente aquella patria, que se creía necesaria para garantizar la gobernabilidad del territorio. Por cuestiones de legitimación, sí se hacían ciertas concesiones a las necesidades vigentes en la población mexicana. Por el otro lado, se revelaba en el mismo discurso una visión diferente a lo que aparentaba. Estos son los dos lados del discurso entendido a manera de Foucault: lo que se dice explícita y abiertamente, y lo que se dice tácitamente, en un nivel subyacente, pero aún así perceptible en las relaciones hiperpicturales existentes entre las respectivas imágenes de aquel discurso.

3.2. Los antecedentes del discurso patrio en México.

Del siglo XVI al siglo XVIII.

Dejando a un lado los orígenes remotos de un temprano sentimiento patrio, que yacen en la madre protectora ubicada en la prehistoria, las primeras manifestaciones de una especie de *patria* surgen en el territorio mexicano a los pocos años después de la conquista.

La representación y la concepción de la patria aparecen como tales por primera vez en la época del virreinato. Después de que Cristóbal Colón había “descubierto” el continente americano para el Viejo Mundo, y sobre todo después de la conquista de México-Tenochtitlán por Hernán Cortés, surgió la necesidad de darle a este nuevo reino una cara propia; propósito para el cual se utilizó la perspectiva eurocentrista de los poderhabientes, y por ende los símbolos y medios de representación “entonces en boga, como la alegoría, es decir, figuras que representaban hechos o ideas”⁸⁸.

La visión europea hacia el Nuevo Mundo, que se presentaba completamente extraño, ajeno a todo lo conocido e incomprensible, ofrecía básicamente dos versiones: la de un paraíso idílico, y la de un infierno monstruoso. Ambas imágenes

⁸⁸ Florescano, 2005: 51.

fueron divulgadas en Europa, con la finalidad de definir a América conceptual y visualmente.



32: América como salvaje devoradora de hombres.



33: Grabado de Teodoro de Galle, basado en un dibujo de Jan van der Straet, ca. 1575.

Lo fatal de esta definición de América/ Nueva España no fue solamente la visión eurocentrista impuesta en sí, sino también el imaginario en el que ésta se basaba, y que no resultaba de una confrontación directa con de las realidades americanas, sino de los estereotipos antes mencionados del paraíso o infierno

“... porque en los siglos XVI y XVII [se] utilizaron dibujos hechos por artesanos que, en la mayoría de los casos, nunca habían pisado el continente, y se limitaron a reproducir los pocos dibujos originales entonces disponibles o a interpretar las descripciones que leían en los relatos de exploradores y viajeros.”⁸⁹

De tal manera la cara que se le daba a la Nueva España no era más que una cara inventada por extranjeros a base de estereotipos repetidos indiscriminadamente.

⁸⁹ *Ibidem*: 52.

“Desde los días de Colón, la imagen... de América... fue ‘inventada’, que no descubierta, pues lo peculiar de las Indias pasó inadvertido a los propios descubridores y conquistadores, que intentaron ver en el escenario americano las ideas preconcebidas que ellos tenían.”⁹⁰

He aquí el principio de aquel discurso, que más tarde iba a desembocar en el discurso patrio, y que, desde un principio, se constituyó en gran medida como discurso visual apoyado en la hiperpictorialidad, o sea, en la recepción de imágenes estereotipadas, en vez de partir de la misma realidad o naturaleza. Por ende, la representación visual del continente americano tuvo lugar básicamente en forma de alegorías, en correspondencia a las alegorías de Europa, Asia y África, probablemente resultados de una tradición griega o romana.⁹¹



34: Abraham Ortelius, *El Theatrum Orbis Terrarum*, 1564.



35: Cesare Ripa, *Alegoría de América*, 1611.

Una de las más tempranas representaciones de América en forma de alegoría, aparece en 1564 en una obra titulada *Theatrum Mundi* (teatro del mundo), en la cual América es una mujer completamente desnuda (a diferencia de los demás

⁹⁰ Sebastián, 1992: 161.

⁹¹ Florescano, 2005: 52, 55.

continentes ‘más civilizados’ y vestidos) dotada de una macana y la recién cercenada cabeza de un hombre barbudo en las manos, un arco en sus pies y una posible hamaca en el fondo del nicho.⁹² En otras palabras: América es un lugar incivilizado, perezoso, bárbaro, salvaje y violento. Esta imagen se divulga durante los próximos siglos con pocas modificaciones y variaciones, entre las cuales cabe mencionar el caimán, el cuerno de la abundancia, elementos de ropa indígena, y, sobre todo, el penacho, como lo lleva la representación de América en la *Iconología* (1593, 1611, 1618) de Cesare Ripa; manual importantísimo para los pintores de los próximos siglos, puesto que éste establecía, casi a modo de un diccionario visual, los cánones de las representaciones simbólicas y alegóricas más comunes.

“Con el paso del tiempo, la alegoría de América se separó de la de los cuatro continentes y se utilizó cada vez más como símbolo de la patria americana”⁹³, pero aún así seguía dotada de los mismos atributos, y de un aspecto que oscilaba entre exótico y bárbaro. Era de esperarse que con esta imagen europea no se quisieran identificar los habitantes originarios americanos, de manera que en los siglos XVII y XVIII especialmente los criollos esbozaron una versión de América, con la que reivindicaron “aquello que consideraban sus propios rasgos de identidad”.⁹⁴

Tomando a la representación de Cesare Ripa como hipoimagen, se realizó una transformación sencilla, para la creación de la nueva hiperimagen: se conservó la mujer alegórica en su postura greco-romana y con sus atuendos indígenas, pero se le taparon los pechos, privándola así de su anterior salvajismo. Además, se le cambió la cara indígena por una tez clara y facciones europeizantes. Ahora se trataba de “una mujer y un vestido mestizos, de una mixtura que combina rasgos de la antigüedad indígena entrelazados con elementos europeos”.⁹⁵

Bien se podría decir que esta imagen era la representación de una nueva realidad, en la que gracias a las uniones familiares de europeos con indígenas, había

⁹² La hamaca fue uno de los elementos, que a los primeros viajeros extranjeros les parecía exótico y un objeto típicamente americano. Más tarde, además, se asociaba con el “dolcefariente” (Baumunk, 1982: 201; Roters, 1998, t. 2: 118).

⁹³ Florescano, 2005: 65.

⁹⁴ *Ibidem*: 71.

⁹⁵ *Ídem*.

surgido la nueva raza mestiza. Sin embargo las fuentes y los datos demográficos – según los cuales los mestizos todavía representaban una minoría, que además era menospreciada tanto por los criollos como por los indígenas– revelan el hecho de que la representación de la América mestiza, más que ser un fiel reflejo de una nueva sociedad, marcaba solamente un cambio dentro del discurso patrio, en el que especialmente los criollos –españoles de segunda clase y sin derecho propio hacia la tierra en la que nacieron– buscaban proporcionarse una identidad, combinando las dos raíces de las cuales a ninguna pertenecían realmente. Es más: a la hora de europeizar a la personificación del siglo XVI, se fundaron las bases para la visión de un México en el fondo europeo, que únicamente se distinguía del Viejo Mundo por ciertas extravagancias exóticas. Por esta visión optarían, en el siglo XIX, los conservadores.

Con la aparición y la divulgación sistemática de la imagen de la Virgen de Guadalupe se hizo visible otro cambio significativo dentro del discurso patrio. Aunque iconográficamente (manto azul, corona, rayos de luz, luna) su origen es decididamente europeo, adquirió una importancia en el discurso patrio que es sin antecedentes, puesto que ella le añadió no solamente un poderoso aspecto emotivo-religioso, sino que, además, iba dirigida a la población indígena. Para ésta, la Guadalupana logró ser, en primera instancia, una madre que remplazaba con respecto a sus cualidades de protectora y confidente a la antigua diosa Tonantzin.⁹⁶ En segunda instancia la Guadalupana parecía un medio adecuado para implementar la fe católica en todo el territorio de la Nueva España. Y en tercera instancia esta fe católica no sólo tenía la finalidad de salvar almas humanas, sino también de garantizar políticamente la unificación de la gran pluralidad étnica y cultural existente.

⁹⁶ “Fray Bernardino de Sahagún... percibió hacia 1570 la relación entre este antiguo culto [a Tonantzin] y el nuevo culto a la Virgen de Guadalupe” aparecida en el cerro de Tepeyac, el antiguo adoratorio de la diosa azteca. (Florescano, 2005: 74).



36: Anónimo, Virgen de Guadalupe descansando sobre las armas mexicanas y rodeada de símbolos Indígenas, 1747



37: Anónimo, Virgen de Guadalupe adorada por indios caciques y los reyes españoles, 1740

“En el siglo XVIII, nuestra señora de Guadalupe fue declarada patrona de la ciudad de México (1737) y más tarde protectora de la Nueva España (1746)... Desde mediados del siglo, la Virgen de Guadalupe era considerada la patrona del Virreinato y su imagen se identificó con el reino. Para los criollos, los mestizos y los oriundos del antiguo país indígena, la Guadalupana era la alegoría representativa del reino de la Nueva España, y la religión el lazo unificador de los distintos grupos y castas. (...) A fines del siglo XVIII la imagen de Guadalupe se había convertido en un símbolo polisémico cuyas diversas representaciones afirmaban la identidad de los nacidos en la Nueva España. Era la expresión simbólica de este reino, una representación de la unidad y diferencia entre España y Nueva España, la madre protectora de la numerosa población indígena y la patrona de la nueva población mestiza. Es decir, en contraste con la alegoría de América inventada por los europeos, que identificaba al continente con la mujer desnuda y el territorio con animales salvajes y el canibalismo, la Virgen de Guadalupe se convirtió en la representación genuina del reino de la Nueva España... Su presencia significaba que ésta era tierra protegida por Dios, patria de seres privilegiados.”⁹⁷

En un principio la imagen de la virgen fue solamente una vertiente alterna dentro del discurso patrio, pero, conforme se expandía el catolicismo, se volvió un

⁹⁷ *Ibidem*: 74, 78.

elemento dominante del mismo, de manera que el aspecto originalmente religioso de la Guadalupana se fundió cada vez más con la política, o, más concretamente, con la identidad patria, lo que se aprecia claramente en aquella pintura que muestra a la Virgen reposada sobre el antiguo escudo de armas de Tenochtitlán.

La combinación de fe e identidad territorial, que tiene lugar en el discurso patrio de la Nueva España y más tarde también de la nación mexicana –mediante la imagen de la Virgen de Guadalupe, las celebraciones de la Independencia iniciados por Iturbide como una “mezcla de tradiciones religiosas y actos políticos modernos”,⁹⁸ los liberales a mediados del siglo XIX y el patriotismo cívico en la Reforma– es una característica típica de todo nacionalismo.⁹⁹ Por ende, no ha de extrañarse que la nación mexicana nació cuando el cura Miguel Hidalgo, en 1810, levantó la imagen de la Virgen como estandarte, en cuyo reverso estaba representado el escudo del águila sobre el nopal¹⁰⁰, para dar inicio a la guerra de la Independencia.

3.3. La Patria en el siglo XIX

3.3.1. La Patria en la primera mitad del siglo XIX

En las primeras décadas de la independencia mexicana el discurso patrio, abandona su linealidad y se vuelve una lucha caótica de las más diversas propuestas ideológicas; cada una con sus respectivas representaciones visuales. Este mismo caos también fue responsable por la casi total ausencia de pinturas –objeto de estudio primordial de esta tesis– por lo que reanudamos el recuento básicamente en la segunda mitad del siglo, después de haberse renovado la Academia de San Carlos en 1847.

⁹⁸ *Ibidem*: 112, 157, 196.

⁹⁹ Anderson, 1996: 15; Ley, 2005: 84s.

¹⁰⁰ Terán, 1999: 17-38.

No obstante, sí se harán algunas observaciones con respecto al manejo del concepto patrio en torno a Agustín de Iturbide. Éste se insertó en un ámbito ambiguo entre la tradición imperial europea, ciertos elementos retomados de la Revolución Francesa como del ámbito napoleónico, y la adaptación de vestigios patrios del virreinato. Todo ello iba perfectamente de acuerdo con el Plan de Iguala del 24 de febrero de 1821, el cual propagaba unidad de la nueva nación a base de la monarquía y la religión católica. Según esta pauta ideológica, es entendible que Iturbide, quien había observado, impresionado, “los acontecimientos que condujeron a la revolución de 1789 en Francia y más tarde al ascenso vertiginoso de Napoleón y su marcha triunfal por Europa”,¹⁰¹ siguiera no solamente para su parafernalia ceremonial el ejemplo de Napoleón, sino también para los emblemas y los símbolos del imperio mexicano: “El uniforme militar, las armas y banderas del Ejército Trigarante provienen en gran parte de la tradición revolucionaria francesa, el movimiento que dio origen a la bandera tricolor. (...) Asimismo... Iturbide convirtió la celebración cívica, el rito religioso, la asamblea, la prensa periódica,... la numismática, el teatro y el discurso en... proyectores”¹⁰² de una imagen suya, muy parecida a la del famoso corsés. Uno de los elementos más obviamente retomados de la iconografía revolucionaria francesa es, por ejemplo, el gorro frigio, símbolo de la libertad, que sostiene la patria en una pintura anónima hacia 1834, representando la *Alegoría de la patria liberada por Hidalgo e Iturbide*, y operando según una transformación hiperpictural sencilla de referencia de sistema (imagen 38). Este y semejantes signos de la política moderna, Iturbide los mezclaba (lo que igualmente iba de acuerdo con el pacto trigarante), con la tradición religiosa: en ceremonias (como las festividades del día de la Independencia), pero también en una iconografía pictórica, como se puede apreciar en aquella pintura de José Ignacio Paz, en la cual el clero presencia la coronación de primer emperador mexicano (imagen 39).

Debido a que todavía en los tiempos del Primer Imperio la patria se concebía aun más como América, que como México,¹⁰³ la iconografía de su personificación solamente se modificó en unos cuantos aspectos, que no por ser pocos carecen de

¹⁰¹ Florescano, 2005: 110.

¹⁰² *Ídem.*

¹⁰³ Véase: Anderson, 1996: 69; Florescano, 2005: 103.

significado: se redujeron las antiguas connotaciones bélicas de la patria, además de integrar detalles “indígenas” como, por ejemplo, unos huaraches. Otro acercamiento hacia lo indígena aparenta acontecer cuando Iturbide eliminó en 1822/ 23 el emblema de origen español – una corona – de la primera *Bandera de las Tres Garantías*, para sustituirlo por el emblema indígena de la antigua Tenochtitlán: el águila sobre el nopal (imágenes 40 y 41).



38: Anónimo, *Alegoría de la Patria liberada por Hidalgo e Iturbide*, 1834.



39: José Ignacio Paz, *Alegoría de la coronación de Iturbide*, ca. 1822.

Tal pareciera, que el discurso aspirase a una cierta reconciliación con lo indígena. Sin embargo, esto es así solamente desde una perspectiva superficial. Si bien se integró en cierta manera lo indígena en el proyecto patrio, éste debía servir únicamente como una especie de *mito de origen*, como un pasado mítico al que recurrir, sin que al indígena como tal se le diera su lugar en aquel México aspirado por Iturbide y los poderhabientes, en su mayoría criollos.

En este sentido es muy ilustrativa una pintura anónima que representa la *Alegoría de la Independencia* con las figuras de Hidalgo e Iturbide presidiendo la liberación de la patria (imagen 42).



40: *Bandera de las Tres Garantías*, 1821.



41: *Bandera del Imperio de Iturbide*, 1822-1823.

La patria aparece vestida a la griega, denunciando su significado alegórico, como de costumbre, mediante el penacho, el carcax y unas flechas (hipoimagen de referencia de sistema). Está “pisando la piel humillada del león español”.¹⁰⁴ Sin embargo esta piel es “real”, en el sentido de que pertenece al mismo nivel de realidad que el escenario y los personajes que lo pueblan. Mientras tanto la patria es de piedra: inerte, inmóvil, pasiva, o, diciéndolo en otras palabras, no solamente perteneciente a otro nivel de realidad, sino también a una realidad tan ajena que se le erige una estatua. El elemento indígena es, así el mensaje tácito, válido como símbolo, como objeto de admiración, como parte de un pasado glorioso, pero no como elemento constitutivo del presente y mucho menos aún, del futuro. Lo que sí se rescata como símbolo de la nación libre, es el águila, que se eleva en el cielo. Sin nopal, empero, y además montado por un angelito –aparentemente recién salido de la iconografía italiana y tocando la trompeta, que es el símbolo occidental de la fama– el águila podría ser cualquier águila de las tantas que pueblan los imaginarios, emblemas y banderas nacionales alrededor del mundo, de manera que, a final de cuentas, también el simbolismo indígena del águila mexicana, queda descartado.

¹⁰⁴ Florescano, 2005: 116.

Algo muy parecido ocurre con la figura de la patria en otras representaciones de la época y de los años posteriores. Si bien están presentes muchos elementos indígenas en un plano semántico, éstos se modificaron a nivel sintáctico de manera tal, que las personificaciones quedan atados a la mitificación y/ u ostentan un carácter sumamente europeizante: Se eliminan los rasos bélicos que tradicionalmente iban íntimamente ligados a la personificación de América (la *Alegoría de México* no tiene flechas que tirar, véase imágenes subsiguientes). De igual manera se evitan elementos alusivos a lo bárbaro o a lo primitivo, como la desnudez, por ejemplo, y se sustituye o complementa el atuendo indígena por un vestuario a la griega.



42: Anónimo, *Alegoría de la Independencia con las figuras de Hidalgo e Iturbide presidiendo la liberación de la Patria*, s. f..

“Se observa, que en la pinturas y grabados que reproducen la imagen de la patria, ésta se representa primero como una mujer de rasgos indígenas, vestida con huipil y falda nativos, con arco o flechas y con corona o tocado de plumas en la cabeza. Sin embargo en las últimas imágenes, la patria exhibe los rasgos de una mujer criolla. Su tez es clara y sus vestidos son de corte europeo, aún cuando sigue conservando el carcaj y el penacho de plumas.”¹⁰⁵

De tal manera se puede resumir, que el México de Iturbide se percibe y se declara como una nación independiente, que une a todos sus habitantes en el catolicismo y la monárquica. En un nivel subyacente de sus pinturas, lo indígena, que ha formado parte de la iconografía mexicana desde el “descubrimiento” de América, aparece ubicado en un pasado mistificado, mientras que el poder político, el presente y el futuro del país se consideran deber de estar en manos de los criollos, que imitan modelos políticos, iconográficos e ideológicos europeos.

¹⁰⁵ *Ibídem*: 120.



43: Anónimo, *Alegoría de México*, siglo XIX.



44: Anónimo, *Alegoría de la Patria*, siglo XIX.



45: Pedro Patiño Ixtolinque, *La América*, 1830.

Esto no cambió de manera significativa durante la era republicana, en la cual las personificaciones de la patria siguen manifestándose como mujeres criollas (imágenes 43 y 44). Si se les admitía, en algunos casos, un aspecto más indígena, se distanciaban de la “viva realidad” a través de la monocromía y el nivel real (imagen 45) o perceptual (véase imagen 42) de una estatua.

No obstante cabe señalar la diferencia entre estas imágenes representadas en las “artes mayores”, de índole oficial, y algunos grabados, por ejemplo. Por ser estos últimos más accesibles y más cercanos al pueblo, representaban a la patria de una manera menos europeizante. Pero como el grabado no es tema de esta tesis, estas diferencias tendrán que ser el objeto de otro estudio.

3.3.2. La Patria en la segunda mitad del siglo XIX

La recepción de la pintura de la segunda mitad del siglo XIX es una larga historia de ambigüedades. Por un lado se acepta y se valora esta época como aquella que vio nacer a la nación mexicana, y como aquella que sentó las bases del arte moderno y

las vanguardias. Pero por el otro lado se asocia el siglo XIX negativamente con el Porfiriato, con una política conservadora, con el imperialismo, y con la llamada pintura académica o de salón.

Al contrario de los impresionistas –jóvenes rebeldes que renovaron el reaccionario y anticuado arte académico– la pintura de salón o académica es considerada la representación más directa (tanto con respecto al lenguaje pictórico como a la temática) de un sistema político y cultural, cuyo derrocamiento legitimó la Revolución Mexicana. En las décadas (pos)revolucionarias, por ende, se puede constatar un significativo desprecio no solamente hacia a la política anterior a la revolución, sino a todo lo que se identificaba con ella. Mientras que lo popular – como opuesto a lo académico – se consideraba el único arte que merecía ser rescatado del siglo XIX mexicano, es precisamente la pintura de salón, la pintura académica, la que se tiene que tomar en cuenta si estamos hablando del discurso patrio en las artes, puesto que fue ahí, en el arte oficialmente aceptado e impulsado, donde se encuentran los símbolos relacionados con este discurso, además de una metodología decididamente hiperpictural.

Después de la reorganización de la Academia hacia 1847, posibilitada especialmente por Antonio López de Santa Anna, la producción de cuadros de alta calidad pictórica y conceptual aumentó en gran medida. En aquella época el fomento de las artes por parte del Estado se consideraba un medio eficaz para alentar la economía y el progreso de la nación; el progreso por la cercanía que se le atribuía al arte con las ciencias,¹⁰⁶ y la economía, puesto que un gran arte no solamente podía aumentar la gloria nacional, sino también el interés de compradores extranjeros. Además, el arte se consideraba una base fundamental de la industria.¹⁰⁷ También se conocía el papel crucial que el arte podía desempeñar en la propaganda política. Esto lo habían demostrado tanto las antiguas monarquías europeas como los estados-nación de Napoleón e Iturbide.¹⁰⁸ Santa Anna seguía esta misma tradición, a pesar de las grandes dificultades económicas que acompañaban su gobierno;

¹⁰⁶ Báez Macías, 1985: 37s.

¹⁰⁷ *Ibidem*: 39; *El Siglo Diez y Nueve*, México, 18 de febrero 1861.

¹⁰⁸ Schoch, 1975: 50s.

problema que trató de resolver asignándole a la Academia de San Carlos los ingresos de la lotería nacional.¹⁰⁹ No obstante los medios de los que podía servirse para legitimar su débil gobierno, no eran comparables con los napoleónicos, y por ende existen muy pocos vestigios que puedan esclarecer su discurso político a través de una propaganda artística.

A parte de una pequeña litografía, producida hacia 1836, en la que Santa Anna se inclina ante la patria, acompañada a su vez por las personificaciones de la ley, el progreso y el comercio, cabe mencionar una pintura, que parece ser de suma importancia no solamente con respecto al discurso patrio, sino también con respecto a una elaborada red hiperpictural.

Su autor, Juan Cordero (1822-1884), el primer pintor becado de la Academia de San Carlos después de su reorganización, es uno de los pintores más importantes del siglo XIX mexicano, que sin embargo perdió reputación, cuando el proyecto liberal venció a los conservadores en los años sesenta de ese mismo siglo.

Nacido Juan Cordero en 1822, completó sus estudios, que había iniciado en la Academia de San Carlos, como becado en Roma. Cuando años después regresó a su patria –inspirado por la cultura europea y con la convicción (típica de los conservadores de su época) que México formaba parte integral una tradición universal (católica y de índole occidental)– parecía esperarlo un próspero y exitoso futuro, que el joven artista pensaba iniciar como director de pintura en la Academia de San Carlos. Aunque el director de la junta directiva, Bernardo Couto, no estaba dispuesto a darle el aspirado puesto, porque esto hubiera significado despedir al español Pelegrín Clavé, cuyo trabajo satisfacía las expectativas de las autoridades académicas, Cordero no se dio por vencido y recurrió directamente al presidente de México, que en aquel entonces era el General López de Santa Anna. Con el fin de que éste le consiguiera el puesto que anhelaba, pintó dos retratos, de los cuales aquí nos ocupará el de la esposa presidencial, doña Dolores Tosta de Santa Anna. A pesar, o tal vez precisamente *por* haber cumplido plenamente con las expectativas

¹⁰⁹ Véase: Revilla, 1908: 111-114; Acevedo, 1986: 1345; Garibay, 1990: 10; Moysen Echeverría, 1990: 38.

del presidente, este retrato puso un fin a la carrera prometedora de Juan Cordero, y se convirtió en uno de los puntos más problemáticos de su biografía para la posteridad tal, que ahora casi ha caído en el olvido.

En aquel entonces el poder de Santa Anna estaba muy debilitado, como demuestra tan sólo el hecho de que al poco tiempo después de haberse terminado el retrato de su esposa en 1855, fue derrocado. Conociendo su débil situación política, a Santa Anna le interesaba que Cordero le pintara dos retratos que debían fortalecer y legitimar su posición, siendo esto una estrategia muy común entre los gobernantes, sobre todo después de la caída del absolutismo, según el cual los gobernantes estaban legitimados directamente por la voluntad de dios. Identificándose con Napoleón e Iturbide, Santa Anna hizo pintarse un ostentoso retrato ecuestre, cuyas connotaciones políticas son demasiado conocidas para volverlas a repetir aquí. Pero también el cuadro de su esposa, debía ser más que un simple y sencillo retrato femenino: debía ser, más bien, una afirmación política (imagen 46).



46: Juan Cordero, *Dolores Tosta de Santa Anna*, 1855.



47: Franz Xaver Winterhalter, *Victoria de Inglaterra*, 1843.



48: Alfred E. Chalon/ Samuel Cousins, *Reina Victoria de Inglaterra*, 1837.

Con esta finalidad, Cordero empezó a ubicar el retrato de doña Dolores en las coordenadas políticas, que por un lado marcaban la pauta de aquella época, y que por el otro lado legitimaran el gobierno de Santa Anna a base de ciertas tradiciones

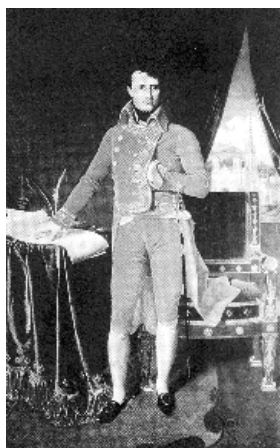
gubernamentales. Para poder plasmar este trasfondo conceptual, Cordero se valió de algunos de los más prestigiados testigos pictóricos, con los que relacionó visualmente el retrato de doña Dolores, a partir de una transformación hiperpictural sencilla en algunos, e indirecta en otros elementos.

La transformación sencilla se refiere especialmente a determinados paralelismos compositivos y connotativos, a través de los cuales Cordero establece relaciones pictóricas con algunas de las más prestigiadas hipoimágenes reales e imperiales. La transformación indirecta, en cambio se da, cuando del artista aplica estructuras estilísticas, cromáticas e iconográficas provenientes del hipoimaginario patrio, a su pintura. De esta manera logra convertir un retrato femenino (nivel explícito) en una sutil alegoría de la patria mexicana (nivel subyacente).

Inmediatamente saltan a las vista los elementos que Cordero retomó de los retratos oficiales de la reina Victoria de Inglaterra (imágenes 47 y 48): el vestido ostentoso y la postura de la retratada, el sillón-trono, las columnas y las cortinas (ambos elementos de una alta carga simbólica relacionada con el poder político), que se abren para que el espectador pueda apreciar las estructuras arquitectónicas en el fondo. Las conexiones que existen entre el retrato de la esposa presidencial mexicana y los de la reina, a primera vista tal vez se podrían malinterpretar en una lectura feminista o como el reflejo de aspiraciones monárquicas por parte de Santa Anna o/ y de Juan Cordero. Sin embargo, aparte de que semejantes lecturas no concuerdan con el siglo XIX, tampoco existen fuentes al respecto. Los paralelismos establecidos entre ambos tienen intenciones mucho más sutiles, que se refieren sobre todo a la transmisión de nociones acerca de un gobierno centralista, moderno y progresivo, cuya personificación en aquella época resultaba ser Victoria, y cuyas connotaciones López de Santa Anna deseaba ver asociadas con su presidencia.

Santa Anna estaba muy consciente de ya no poder aspirar a una estructura monárquica, al igual que lo estuvo, en un principio, Napoleón (que precisamente por esta razón, más tarde optaría por declararse no rey, sino emperador). Habiendo perdido los gobernantes su legitimación divina al terminarse la era del absolutismo, Napoleón se veía obligado a manejar un imaginario, que hiciera percibirlo como el *primero entre lo ciudadanos*, que estaba en el poder debido únicamente a sus

habilidades y facultades políticas. En la mayoría de sus retratos oficiales se le ve trabajando ya de muy noche en su estudio por el bien del pueblo. Así también en aquél retrato, que marcó la pauta pictórica hasta para los retratos femeninos de personajes relacionados con él. El retrato napoleónico, que realizó Ingres en 1804, parece haber sido el modelo inmediato para el retrato de Dolores, en el que solamente se invirtió la composición, tal y como suele suceder con los retratos femeninos del ámbito de Napoleón y con aquella pequeña pintura, que en 1822 Antonio Serrano pintó de Iturbide.



49: Jean Auguste Dominique Ingres, *Napoleón primer cónsul*, 1804.



50: Antoine-Jean Gros, *Josephine Bonaparte de Baron*, 1808/ 1809.



51: Antonio Serrano, *Agustín I.*, 1822.

Especialmente con este último, el cuadro de Cordero comparte más que la composición y algunos accesorios, y son precisamente estos elementos, los que lo difieren de sus antecedentes europeos: Se trata del colorido fuerte y brillante en combinación con una pintura plana y lineal, que le dan al retrato de doña Tosta la impresión de “cierta torpeza”, como lo describe Charlot.¹¹⁰ Estas características

¹¹⁰ En 1946 Jean Charlot publicó el artículo “Juan Cordero. A Nineteenth Century Mexican Muralist” en *Art Bulletin* (Charlot 1946). El mismo artículo se editó de forma idéntica en 1972 (Charlot, 1972). Una versión ampliada y en español fue integrada en el catálogo de la retrospectiva de Juan Cordero en 1972/ 1973, el cual lamentablemente no se conserva en ninguna biblioteca de la ciudad. Por esta

estilísticas han sido interpretadas por muchos investigadores como una temprana asimilación del arte popular mexicano, en el que sobrevivían las raíces indígenas, para hacer de tal manera de la presente obra un símbolo de lo mexicano en si, que bajo el concepto dualista del mexicanismo, se constituye tanto de elementos europeos como del espíritu indígena.

“En términos de patrimonio cultural el movimiento nacionalista [época en la que surgieron este tipo de interpretaciones de la obra de Cordero] representó un esfuerzo por crear un patrimonio artístico que fuese común a todos los mexicanos. Si este era un pueblo mestizo (en la visión de la ideología oficial), el arte nacional debería ser mestizo, esto es, debería de incorporar rasgos (formas, temas, ritmos, colores, materiales, estructuras de composición etc.) que procediesen tanto de las culturas indias como de la cultura ‘universal’ (eufemismo empleado para designar la cultura occidental)”.¹¹¹

En realidad, un análisis más profundo da como resultado que Cordero no se sentía inspirado por el arte popular, un arte que las élites, de las cuales se consideraba parte Cordero, miraban con desprecio. Su inspiración en la iconosfera de Agustín Iturbide, más bien debe ser interpretada como el resultado de la misma hiperpicturalidad, que el pintor ya había utilizado para relacionar su obra con el arte de Victoria y Napoleón. Las pinturas iturbidenses, a su vez, tampoco deben de confundirse con la pintura popular, a pesar de ciertas semejanzas formales que pudieran existir. Mientras que el arte popular se distancia activamente del canon académico y de las clases dominantes, el estilo un poco tosco del arte iturbidense se debe causalmente a la ausencia de posibilidades de enseñanza y aprendizaje. Por lo tanto parece, que el estilo y el lenguaje pictóricos que utiliza Juan Cordero en el retrato de doña Tosta, son fenómenos hiperpicturales de motivación política, y no una temprana manifestación de un mexicanismo recurrente al arte popular. Esta hipótesis gana fuerza, si nos damos cuenta de que las referencias que Cordero establece hacia el arte del ámbito de Iturbide son todavía más. Véase, por ejemplo, el espejo, que no aparece en ninguno de los ejemplos imperiales o reales europeos,

razón se citará a Charlot a través de Elisa García Barragán, en aquellas partes que no se encuentran en la versión inglesa, como es el caso con la cita, a la que hace referencia esta nota: Charlot, 1973, citado según García Barragán, 1992: 123.

¹¹¹ Bonfil Batalla, 1999: 141.

pero sí en el retrato de Serrano. En este bien se pudo haber inspirado Cordero directamente al integrar igualmente un espejo.



52: Anónimo, *Personificación del Imperio Mexicano*, siglo XIX.



53: Anónimo, *Alegoría de la Patria*, aprox. 1821.

Además cabe mencionar otra obra del ámbito de Iturbide, que tiene mucha importancia para el trasfondo conceptual de Cordero. Se trata de una pequeña pintura, en la que –según se creía en el siglo XIX– el artista anónimo había puesto en escena a la esposa de Iturbide, Ana Huarte, como *Personificación del Imperio* (así el título de la obra, imagen 52), dándole todas las insignias y símbolos necesarios para cumplir con semejante papel: El cuerno de la abundancia, los colores de la bandera, las perlas, las plumas etc. El cuadro definitivamente estaba al alcance de Cordero, puesto que a mitades del siglo XIX se encontraba en el Palacio Nacional, a donde iba Cordero a retratar a doña Dolores. Probablemente de ahí surgió la idea de rebasar los límites de un simple retrato a favor de implicaciones mucho más amplias y complejas, que sirvieran al mismo tiempo para convertir a la esposa presidencial en una alegoría de la nación, y reafirmar los vínculos con la era iturbidense. Al igual que la presunta Ana Huarte, la Tosta lleva un vestido dorado con mangas cortas, abultadas y decoradas con una especie de encaje, en cuyo escote luce un doble

collar de perlas, mientras que en una mano porta un pañuelo blanco. No hay ni banda tricolor ni penacho, pero sí un abanico de plumas, que –según se nota frente al original– ocupó mucha atención del artista. Además se puede apreciar aquel ostentoso tocado de flores blancas y rojas que junto con el follaje verde representan los colores de la bandera mexicana, sobre todo por su cercanía a la diadema. No es casual, que ésta esté elaborada en forma de un águila coronando a la portadora con laureles, tal y como aparece en *La alegoría de la patria* clásica (imagen 53).

La manera en la que Cordero integra los mencionados símbolos y emblemas nacionales de México al atuendo de la primera dama de la nación, combinándolos con las alusiones imperiales y reales europeas antes mencionadas, es el resultado de un proyecto pictórico que llevó a cabo con la finalidad de comunicar la visión santanista de México. Según esta, México formaba y debía formar parte de un contexto transnacional y sobretemporal, definido por personajes como Victoria, Napoleón e Iturbide. Este es el mensaje que se agrega, mediante las mencionadas y muy complejas relaciones hiperpicturales, al discurso girando en torno a la personificación de la patria. Además su concretización en un personaje de carne y hueso, convierte a la abstracción del concepto patrio, en una patria concreta, cercana y palpable, aunque así se corra el riesgo de probablemente escoger a la persona equivocada, como de hecho fue el caso con Dolores Tosta.

A los pocos días después de haber despedido Santa Anna un decreto que le aseguraba a Juan Cordero el puesto de director de pintura el 27 de junio de 1855 a cambio de los dos retratos, el presidente fue derrotado en la Revolución de Ayutla y abandonó el 9 de agosto el país rumbo Cuba.¹¹² La Academia, lejos de aceptar la orden del ex-presidente, que además iba en contra de los estatutos académicos,¹¹³ prolongó el contrato de Pelegrín Clavé,¹¹⁴ mientras que Juan Cordero, el pintor del

¹¹² Santa Anna, decreto del 27 de junio de 1855. Véase también: Fernández, 1937: 100; Charlot, 1962: 119.

¹¹³ Véase: Couto, carta del 27 de junio de 1855; Couto, carta del 29 de junio de 1855; Couto, carta del 20 de octubre de 1855. Véase también: Charlot, 1962: 120; Moreno Manzano, 1966: 39.

¹¹⁴ Charlot, 1962: 122, 125; Moreno Manzano, 1966: 38, 158s.

desacreditado ex-presidente y ahora traidor de la patria,¹¹⁵ se retiró del ámbito académico y capitalino, para ganarse la vida como retratista en las provincias. En las últimas décadas de su vida cayó en el olvido, lo cual tampoco cambió después de su muerte.¹¹⁶ En 1900 fue substituido su mural en San Ildefonso por un vitral. En 1914 comenta el arquitecto Manuel Francisco Álvarez que el *Colón* de Cordero probablemente se estaba deteriorando en las bodegas de la Academia, y que el retrato de *Dolores Tosta de Santa Anna* se había vendido por la mínima suma de 3000 pesos.¹¹⁷ La ideología posrevolucionaria, en su afán de descubrir el ser mexicano, al principio no les encontraba ninguna importancia a los retratos de la clase alta, los cuadros religiosos y las pinturas de historia académicos que Juan Cordero había realizado.¹¹⁸ Y a pesar de que entre 1945 (fecha de la primera retrospectiva de Cordero) y 1984 (publicación de la única monografía del pintor escrita por Elisa García Barragán) hubo intentos de integrarlo en las ideologías de aquella época –el mexicanismo y el mestizaje– y de verlo como antecesor de la pintura mexicana moderna¹¹⁹, hoy en día no reviste ninguna importancia que no sea predominantemente histórica.¹²⁰ Cuando los investigadores se percataron de que Juan Cordero no había sido ni liberal, ni el primer muralista, ni el primer indigenista, ni el primer protagonista del *Realismo mágico* (como se había afanado García Barragán de demostrar¹²¹), cuando el discurso posrevolucionario entró en crisis¹²² e investigadores Aguilar Camín (1993)¹²³, Jean Meyer (1995), Florescano (2001) o García Canclini (1997) empezaron a cuestionar los mitos históricos tanto como los símbolos de la mexicanidad, murió el “mito Cordero” como padre del modernismo mexicano, que en un principio había atribuido a revalorar la pintura mexicana decimonónica, acusada de ser solamente una débil copia de la europea.¹²⁴

¹¹⁵ Ramírez Rojas, 1986a: 1224.

¹¹⁶ García Barragán, 1992: 115.

¹¹⁷ Álvarez, 1914: 273, 275, 316.

¹¹⁸ Revilla, 1908: 286; Fernández, 1973: 103.

¹¹⁹ García Barragán, 1992: 136; 139, 141ss, 151, 150s, 155s

¹²⁰ Véase: Báez Macías, 1986: 1546s; Moyssen Echeverría, 1990: 44-48; Ramírez Rojas, 2000 a: 237.

¹²¹ García Barragán, 1992: 141, 147, 150, 154.

¹²² Lira González, 1986: 34; Bartra, 1996: 190s, 196-199; González Matute, 1986: 270;

Manrique, 1986: 262.

¹²³ Aguilar Camín, 1993: 59.

¹²⁴ Véase: Ramírez Rojas, 2000 a: 237; Velázquez Guadarrama, 2002: 129.

Lo que independientemente de esta recepción hay que tener muy en cuenta es el lenguaje pictórico que elaboró Juan Cordero. Más que interpretar las relaciones con el arte itubidense como un apego inconsciente a la tradición nacional y las relaciones con el arte victoriano y napoleónico como un fenómeno de dependencia cultural, de inmadurez artística y cultural, como el resultado de una influencia no reflexionada o como vestigio colonial, se deben de concebir como partes de un proceso discursivo a nivel intelectual y artístico, en el cual tuvo lugar una asimilación activa y consciente a favor de un definido objetivo: el de relacionar discursivamente al México santanista con ideologías gubernamentales, cuyo ejemplo decía seguir el presidente.

Después de la última derrota de Santa Anna, el clima político en México cambió y con ello el carácter del discurso patrio, que, su nivel explícito, empezó descubrir la fuerza ideológica de lo indígena como símbolo nacional. En el arte esto significaba, que empezaron a surgir las pinturas de los llamados indigenistas o prehispánistas.¹²⁵ Veamos, a continuación, como se desarrolló aquí el discurso patrio y cual nivel subliminal se esconde detrás de la reivindicación y el gran aprecio que se demostraba por las culturas precolombinas.

¹²⁵ Las pinturas que fueron ejecutadas predominantemente entre 1869 y 1880, y que tematizan el glorificado pasado prehispánico de México, han sido denominadas por Fernández (1993: 64, 67), pinturas indigenistas, un término que las acerca al llamado *indigenismo*. El indigenismo fue, en sus orígenes, una corriente literaria del romanticismo latinoamericano, que en México se volvió inmanente principalmente en el Porfiriato, antes de llegar a su auge en los años 30 y 40 del siglo XX en relación con las reflexiones que giraban en torno al mestizaje como modelo de identidad nacional. Fue entonces que surgió la noción del *indigenismo*, que concibe al indígena como antecesor de la historia nacional y como elemento fundamental de una renovación social, por lo que protesta en contra de su marginación y exige su equiparación social. El indigenismo (post)revolucionario, además, alentó “una identificación de la esencia nacional con lo indígena, y de lo indígena con lo popular,... la revolución... [y] lo mexicano” (Villegas 1986: 390). Con respecto a esto contrasta el indigenismo del siglo XX con los “indigenismos” anteriores, los tal llamados “indigenismos criollos”, que si bien revaloraban las civilizaciones prehispánicas, menospreciaban al indígena vivo (*ibidem*: 390). Es precisamente esta postura ambigua que también caracteriza a las pinturas de 1869 a 1880, lo cual los ubicaría más bien en el ámbito del *indianismo*, que, surgido a mediados del siglo XIX, no implicaba aquella componente de crítica social tan importante del indigenismo, sino que veía al indígena como un fenómeno romántico, como algo exótico y parte del folclor mexicano. Puesto que el término del indianismo no ha tenido casi ninguna repercusión en las investigaciones mexicanas, con excepción de Charlot (1962: 70), y puesto que, además, también implica la actualidad indígena, se ofrece el término del *prehispanismo* para referirse a aquellas pinturas, que se dedicaban a idealizar el pasado prehispánico mexicano (véase Pérez Vejo, 2003: 95ss).

Pocos años después de ejecutarse el retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna, Felipe Casto, también alumno de la Academia de San Carlos, realizó una obra, que más directamente, que la de Cordero, hace referencia a la patria, aunque, en el fondo del discurso, no hay tantas diferencias como pareciera a primera vista (imagen 54).

En esta pintura la patria aparece, acorde con la tradición iconográfica, vestida de blanco al estilo greco-romano y llevando el gorro frigio, que emana luz como una aureola. La mujer joven y bella es de tez muy blanca, lo que salta aun más a la vista sobre aquel fondo oscuro, que alberga la tumba de Hidalgo, a su vez rodeada por lápidas insertas en el piso, que llevan nombres de lugares y personajes importantes para la Independencia. La tez blanca de la patria sin embargo no solamente contrasta con el fondo oscuro, sino también con la piel de aquel indígena, que se encuentra arrodillado frente a la tumba y a la patria. Castro nos lo presenta en una postura dócil y humilde, y no nos permite ver su cara, por lo cual lo percibimos como los indígenas de hecho se veían en aquella época: anónimo y doblegado ante el proyecto patrio de índole europeo; doblegado también ante la religión, representada en una estandarte con la imagen de la virgen de Guadalupe.



54: Felipe Castro, *La tumba de Hidalgo*, 1859.



55: Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, 1638-1640.

De hecho, no es solamente la patria, la que revela su origen europeo, y más específicamente francés, sino también la hipopintura que parece haber antecedido

este cuadro: *Et in Arcadia Ego* de Nicolas Poussin, uno de los artistas más conocidos y admirados en el México decimonónico (imagen 55).

Aparentemente hay mucha diferencia discursiva entre este cuadro y *La tumba de Hidalgo*, pintado cuando el proyecto liberal, de crear un Estado y una sociedad seculares e integrales con respecto a toda la población, se había sobrepuesto en la *Revolución de Ayutla* a los proyectos conservadores anteriores. No obstante, la transformación sencilla que tuvo lugar cuando Castro sustituyó los protagonistas de la hipoimagen por la personificación de la patria y el indígena, dio lugar a un mensaje tácito, muy parecido al de aquella pintura anónima, en la que aparecía la patria como una estatua, indicando la mistificación del indígena.

Siendo José María Luís Mora, el que formuló el proyecto liberal, fueron hombres como Benito Juárez, Francisco Zarco, Manuel Payno, Sebastián y Miguel Lerdo de Tejada, Melchor Ocampo, Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez, Manuel María Zamacona, José María Vigil, Vicente Riva Palacio, Guillermo Prieto, los que adoptaron el programa de Mora para hacerlo realidad, introduciendo según los ejemplos franceses y estadounidenses, el principio de la total igualdad de los ciudadanos ante la ley en la *Ley Juárez* de 1855. Y fueron, entre otros, los pintores de la Academia, los que desarrollaron el discurso visual al respecto, en el cual no solamente seguían vigentes determinadas influencias extranjeras, sino también una cierta resistencia hacia la plena integración del indígena al proyecto político del presente y del futuro, a pesar de la *Ley Juárez* y a pesar de que lo indígena se identificaba cada vez más con lo mexicano, al menos en un nivel abstracto-ideológico, si bien no en la política real, según nos dicen aquellas pinturas prehispanistas. De todos los cuadros prehispanistas son sobre todo dos, los que mayor repercusión y más admiración obtuvieron: *El descubrimiento del pulque* (1869) de José Obregón y *El Senado de Tlaxcala* (1975) de Rodrigo Gutiérrez (imágenes 56 y 57).

“Estas pinturas... son las primeras que le otorgan al indígena un lugar estelar e el escenario histórico y lo muestran expresando valores más altos que los de sus vencedores. Los indígenas aparecen en estas

imágenes como los nobles defensores de la patria que enfrentan a codiciosos invasores, motivados sólo por el lucro y la gloria personales".¹²⁶

Así la opinión de Enrique Florescano compartida también por otros investigadores. De hecho, es de esta manera como quería ser leído el discurso visual de estas obras, de acuerdo con el discurso político oficial de la época. Este procuraba reivindicar lo indígena para volverlo parte integral de la identidad nacional mexicana. Puesto que en ambos ejemplos se trata no tanto de personificaciones de la patria, sino más bien de cuadros históricos, aquí solamente se harán algunas observaciones, rindiéndole cuantas a la importancia de ambas obras en el discurso patrio en general.

Ya Altamirano había tachado el cuadro de Obregón de teatral, lo que atribuyó a una falta de estudios arqueológicos por parte del artista.¹²⁷ No obstante, vale plantearse la pregunta del porqué Obregón hacía caso omiso de un estudio arqueológico más profundo. Teniendo en cuenta el tiempo que los pintores dedicaban a pintar ese tipo de cuadros históricos, que generalmente se ejecutaban en el ámbito académico y podían significar el comienzo de una prometedora carrera artística, parece improbable, que la falta de estudios arqueológicos se deba a una falta de dedicación o esmero. Más bien no se habrá considerado la verosimilitud tan importante en ese momento histórico, como lo fue más tarde, cuando Altamirano escribió su crítica. A Obregón no le interesaba tanto representar a la realidad indígena, sino una realidad mítica e idealizada, la que también se refleja en las fisonomías de sus personajes. A pesar de haber tenido innumerables modelos a la mano, y a pesar de haberlos utilizado en personajes secundarios y terciarios, optó, para los protagonistas, por un aspecto que iba acorde con el ideal académico de la belleza antigua. Este ideal era considerado, como el mismo Altamirano afirma,¹²⁸ no un vestigio de influencia europea, sino un ideal universal, al que todo pintor se tenía

¹²⁶ Florescano, 2005: 182.

¹²⁷ Altamirano, 1883/ 84: 152, 154s.

¹²⁸ *Ibidem*, 1874: 197.

que atener en un cuadro histórico, dedicado no solamente a retratar una época del pasado, sino a dar lecciones morales para el presente y el futuro.



56: José Obregón, *El Descubrimiento del Pulque*, 1869.



57: Rodrigo Gutiérrez, *El Senado de Tlaxcala*, 1875.

De tal manera en el cuadro de Obregón ocurre, con respecto al indígena, algo parecido a lo que ya se ha mencionado antes, sólo que de una manera aún mucho más sutil: el indígena romantizado, idealizado, distanciado a un mundo lejano y mitológico, sirve como ejemplo moral y al mismo tiempo como elemento exótico, que nos distingue, a manera de identidad propia, del resto del mundo. Pero no ser percibe como ser vivo, como parte de la población mexicana, cuyos intelectuales y artistas seguían pensando en parámetros y términos de la cultura europea. Eso lo demuestra tan solo el título de la otra pintura, *El Senado de Tlaxcala*, en el que se delata la ejemplaridad de la sociedad greco-romana para enaltecer las cualidades morales del antiguo México.¹²⁹

De carácter europeo es también el vocabulario pictórico no sólo de Obregón, Gutiérrez y los demás pintores prehispánicos del siglo XIX, sino también de todas aquellas imágenes oficiales relacionadas con la representación de la patria; resultado

¹²⁹ Véase al respecto: Pérez Vejo, 2003: 106-107.

de un fuerte apego estilístico a los parámetros artísticos del clasicismo académico. Las razones para semejante fenómeno son varias. Cabe mencionar que las pautas marcadas por el clasicismo con respecto a la belleza no solamente femenil, pero también con respecto a la factura pictórica, seguían vigentes y considerándose universales, como ya se ha dicho. La evocación de la antigüedad mediante un estilo pictórico neoclásico, era, además, capaz de “refinar” lo indígena (que era para las élites mexicanas un elemento extraño y ajeno), y de transmitir asociaciones de dignidad y heroísmo;¹³⁰ un método común también en Europa¹³¹ y en los Estados Unidos.¹³² Que, por el otro lado, no se optaba simplemente por hacer caso omiso del indígena en la pintura, probablemente se deba, entre otras cosas, al concepto y la noción de la *antigüedad americana*, promovida básicamente por Lucas Alamán y otros conservadores, que intentaban “justificar su destrucción de los nativos americanos con la construcción del mito del ‘buen salvaje’”.¹³³

En el México independiente habían sido intelectuales como Carlos María de Bustamante, Lorenzo de Zavala y José Luís María Mora, los que empezaron a usar la visión de una antigüedad americana, que surge ya a partir de Fray Bartolomé de las Casas en un sentido político, para legitimar la sangrienta y dolorosa separación de España. Ellos consideraban la época colonial un período de transición oscuro, que había arrasado con las civilizaciones prehispánicas, comparables a la antigua cultura griega. A esta edad de oro, destruida por los invasores españoles habría que da continuación después de la Independencia, por lo cual no era posible, ignorar aquel pasado glorioso al que se remitían.¹³⁴ No obstante muestra el estilo neoclásico, con el que se refieren las pinturas a lo indígena, un estado no-real, no actual. Lo indígena, por más glorioso que hubiera sido en el pasado real o imaginado, tenía que ver con la realidad actual únicamente en términos de un recuerdo mítico. Por ende formula Tomás Pérez Vejo, que México en el imaginario de las élites del siglo XIX era

¹³⁰ Pohl 1994: 165.

¹³¹ Véase p. ej., Jean-Germain Drouais, *Marius at Minturnae*, 1786, Paris, Louvre.

¹³² Véase, p. ej., el retrato que pintó Nathaniel Jocelyns de *Joseph Cinque*, 1836.

¹³³ La cita original dice: “...to justify their destruction of Native Americans through the construction of the myth of the ‘noble savage’” (Pohl, 1994: 163); véase también: Falcón, 1996: 36.

¹³⁴ Acevedo, 1986: 1335. Véase también: Brading, 1985: 76, 95.

predominantemente un país de blancos.¹³⁵ Los indígenas aparecidos en los cuadros prehispanistas y en las personificaciones de la patria, donde fungían como representantes de un concepto ideológico, no podían verse meramente *indígenas*, si se quería que las élites, a las quienes, al final de cuentas, estaban dirigidas las pinturas, se identificaran con lo que se quería transmitir a través de ellas.¹³⁶

De tal manera ocurre que, a pesar de reivindicar lo indígena, a pesar de integrarlo en la pintura de historia (que era considerado e género más prestigiado), y a pesar de condenar la conquista española en vez de ver en ella, como antes, un acto civilizador, los parámetros (subliminales) con los que se medía todo este discurso patrio, seguían siendo de índole extranjera y occidental.

Esto no ha de extrañarnos demasiado si tomamos en cuenta, que fue precisamente el emperador Maximiliano, quien había intentado renovar el país no solamente a partir de la instauración del liberalismo político, pero también a partir de la promoción del elemento indígena como parte de la identidad colectiva mexicana.¹³⁷

El liberalismo finalmente fue llevado a cabo por Benito Juárez en la República Restaurada. Juárez renovó sobre todo la política del interior y del exterior,¹³⁸ aunque no pusiera mucho énfasis en el arte (y por ende tampoco en la cuestión de la identidad nacional), puesto que éste, cuyo centro rector era la Academia de San Carlos con su cuerpo docente predominantemente español, era considerado por parte del presidente, conservador e hispanófilo.¹³⁹

A pesar de la mirada crítica de Juárez hacia el arte, los jóvenes artistas se afanaban en demostrar que sí podían cumplir con los requerimientos políticos de la República y crearon, entre otras cosas, los primeros cuadros prehispanistas (José Obregón, *El Descubrimiento del Pulque*, 1869), aunque un constante y significativo aumento de temas indigenistas y prehispánicos, no tuviera lugar hasta el Porfiriato

¹³⁵ Pérez Vejo, 2003: 107s.

¹³⁶ *Ibidem*: 108.

¹³⁷ Véase: Lira González, 1986: 32.

¹³⁸ Véase: Casanova/ Uribe, 1986: 1480s.

¹³⁹ Véase: Rodríguez Prampolini, 1997, t.1: 74, 79.

(véase el capítulo 3.3.3.).¹⁴⁰ La creación de las primeras obras prehispánicas tanto como su recepción positiva por parte del público,¹⁴¹ estaban íntimamente ligados a que sus mensajes reflejaban perfectamente el discurso histórico de aquella época, cuando el indigenismo retórico –que se refiere a la interpretación de la nación mexicana como resurrección de la tradición indígena, según lo que los liberales la habían propagado desde la Independencia– por fin había vencido el modelo hispanófilo de los conservadores.¹⁴² Sin embargo, obras como la de Obregón, que señalan un definitivo acercamiento hacia lo indígena, revelan también la otra cara de la moneda discursiva: la prevalencia de paradigmas e ideales europeos a partir de los cuales lo indígena se enajena, ubicándolo en un pasado idealizado y mítico.

Algo parecido ocurre en el discurso patrio regido por el lenguaje. A pesar de que el discurso oficial de Juárez se basaba, al igual que las pinturas prehispánicas, en la reivindicación de lo indígena, en el rechazo de influencias extranjeras y en la secularización de la nación, se percibe la presencia latente del pensamiento europeo y cristiano-católico: Por un lado, el modelo nacional que visualiza a la nación mexicana en tres etapas –el glorioso pasado indígena, la muerte de la nación durante los casi 400 años de dominio español, la resurrección de la nación en la Independencia– es una readaptación del modelo cristiano de la vida, la muerte y la resurrección de Cristo.¹⁴³ Por el otro lado, la idea del pasado indígena como una época altamente civilizada, en la que gobernaban ideales como democracia, sabiduría, justicia y razón, y que fuera comparable y *comparada* con la antigüedad greco-romana en una suerte de “antigüedad americana”, revela que no se han podido borrar ni los parámetros, ni los términos europeos.

¹⁴⁰ Véase: Pérez Vejo, s. f.: 7.

¹⁴¹ Con respecto a la recepción contemporánea del *Descubrimiento del Pulque* de Obregón (salón 1869), véase Altamirano, 1883/ 84. El cuadro tuvo asimismo mucha repercusión entre los mismos artistas, que realizaron una gran cantidad de copias en litografías y en relieve, entre otros: Aurelio García, copia de *El Descubrimiento del Pulque*, 57,5 x 50 cm., Arkansas Art Foundation. Véase: Báez Macías, 1986: 1545.

¹⁴² Pérez Vejo, 2001: 87.

¹⁴³ Pérez Vejo, s. f.: 9-12, 16; Ramírez Rojas, 1986 b: 148. Fuentes que asimismo ilustran el modelo de las tres etapas cuasi cristianas, son p. ej.: López López, (*ibidem*, 1876), o la descripción de *Fray Bartolomé de las Casas* de Félix Parra en el Catálogo de Exposición de la Academia de 1875 (*Catálogo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 1875).

El discurso patrio indigenista, como se llevó a cabo en la segunda mitad del siglo XIX revela, especialmente en la pintura al respecto, un nivel subliminal que corrobora criterios culturales, sociales y políticos occidentales. Lo indígena se vuelve constitutivo para el discurso oficial de la identidad mexicana, pero solamente en un nivel teórico-abstracto y no con respecto a una política real del presente y para el futuro, puesto que lo indígena, en el nivel tácito, se enajena mediante la idealización y la distanciamiento en forma de escultura pintada y / o la ubicación en un pasado mítico.

3.3.3. La Patria en el Porfiriato

La dicotomía entre una revaloración de la civilización indígena y un alto grado de pensamiento europeo, que habían dejado impregnado los casi 400 años de colonización, se hacía aún más vigente en la época de Porfirio Díaz.

Por un lado se pretendía alcanzar el nivel económico e industrial de Europa y los Estados Unidos, por el otro lado, los mismo políticos reconocían la importancia de una identidad nacional autóctona, que se basara en el elemento indígena, puesto que éste era lo que diferenciaba a México de los demás países.¹⁴⁴ Además, Porfirio Díaz pronto se percató de que un turismo, que enfatizara el carácter exótico –a nivel cultural y natural– y el cual habían notado muy positivamente los primeros viajeros extranjeros,¹⁴⁵ podía significar una notable fuente de ingresos,¹⁴⁶ no solamente de manera directa. Se suponía también, que un gobierno, que demostrara valorar los recursos culturales y naturales, inspirara la confianza necesaria para atraer a posibles inversionistas.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Ramírez Rojas, 1986 b: 115, 133ss.

¹⁴⁵ Moyssen Echeverría, 1990: 36-38. Algunos de los viajeros fueron: los franceses Octavio d'Alvimar, Edouard Pingret, Rivière y Laval, los italianos Claudio Linati y Pietro Gualdi, el austriaco Friedrich Maximilian von Waldeck, los alemanes Karl Nebel y Johann Moritz Rugendas, los ingleses Thomas Egerton, John Philipps y Frederick Catherwood y el estadounidense John L. Stephens.

¹⁴⁶ Girón, 1989: 55.

¹⁴⁷ Véase: Ramírez Rojas, 1986 b: 133.

Condición previa para el cada vez mayor interés positivo por lo indígena, que se percata en la época del Porfiriato, fue, que el presidente controlara, mediante el militar, los levantamientos indígenas en potencia, que frecuentemente habían abatido en mayor o menor medida al país durante el siglo XIX. Una vez logrado este propósito, el indígena quedaba libre para su pleno “uso” ideológico.¹⁴⁸ Ahora, además de ser el protagonista de un pasado mítico en pinturas de historia y en el proyecto escultural del Paseo de la Reforma, pasó a ser también el representante del México actual –reduciéndolo, empero, a su carácter exótico.

Eliminado el aspecto amenazador y las connotaciones de un constante peligro por parte del indígena, era posible la elaboración de un discurso patrio reconciliador, en el que tanto las raíces indígenas, como el virreinato (considerado ahora “como el periodo en el que se formó el pueblo nuevo”¹⁴⁹) y la actualidad de una nación moderna, tuvieran lugar. Este discurso reconciliador, que presentaba los distintos pasados de México como partes integrales de un mismo proceso evolutivo, se refleja no solamente en el ya mencionado proyecto del Paseo de la Reforma, en donde los héroes aztecas *Cuauhtémoc* (de Noreña), *Itzcóatl* y *Ahuíztotl* (de Alejandro Casarín) iban a protagonizar junto a los héroes de la Independencia y la Reforma.¹⁵⁰ Lo mismo ocurría en la historiografía porfiriana¹⁵¹ (como la presentó de manera ejemplar Vicente Riva Palacio en *México a través de los siglos* (1884-1889)), y en las personificaciones de la patria, concebidas ahora como expresión pura del mestizaje ideológico que propagaba el Porfiriato... por lo menos en lo que concierne el primer nivel del discurso.

Significativos son en este contexto los frontispicios de los cinco lujosos volúmenes del libro más famoso de la historia mexicana: *México a través de los siglos* de Riva Palacio. Mientras que en la portada del segundo volumen aparece una pareja de indígenas representada con un alto grado de exotismo (imagen 59), los demás volúmenes (imágenes 58, 61, 62, y 63) ostentan portadas en cuyo centro se

¹⁴⁸ Basave Benítez, 2002: 30, 32, 34s, 37, 40, 57, 63; Ramírez Rojas, 1986 b: 127-136.

¹⁴⁹ Florescano, 2005: 206.

¹⁵⁰ Lira González, 1986: 33; Ramírez Rojas, 1986 b: 129.

¹⁵¹ Véase: Lira González, 1986: 33; Ramírez Rojas, 1986 b: 127s.

encuentran, posando en un trono o flotando en el aire, diferentes personificaciones de la patria.



58: Frontispicio del primer volumen de Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889.



59: Frontispicio del segundo volumen de Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889.



60: Andrea Mantenga, *Madonna Trivulzio/ Sacra Conversazione*, 1497.

“[En la primera portada] la nación aparece representada por una joven ornada con una corona de olivo y sosteniendo en su mano derecha una pluma y un libro que simbolizan la historia de la república mexicana y su constitución. La joven aparece rodeada de símbolos de identidad, tales como el cactus y palmas que corresponden a los variados nichos ecológicos del territorio. Atrás de ella sobresale el escudo indígena de la nación, la imagen del águila y la serpiente sobre el nopal emblemático, y los retratos de Moctezuma, Cortés, Hidalgo y Juárez, que dan cuenta de su desarrollo histórico. (...) La imagen que adorna la portada del tercer volumen es la de una mujer indígena que renace como el ave fénix de las ruinas del campo de batalla y empuña en sus manos una espada y la bandera nacional y celebra la Independencia. La imagen de la mujer que aparece en el frontispicio del volumen cuarto se eleva sobre las ruinas de la guerra... y las tumbas de los fundadores de la nación independiente, Iturbide y Vicente Guerrero. Representa la imagen terrible de la patria vuelta contra si misma, inmersa en un escenario de guerra, ruina y destrucción, provocada por las luchas, las invasiones extranjeras y la quiebra económica. En contraste con este escenario desolador, la imagen femenina del último volumen representa la república liberal triunfante, que se eleva en lo alto de un cielo azul esperanzador; lleva en

sus manos la Constitución de 1857 y en su frente ceñida la corona de hojas de olivo de la paz. Esta imagen de la patria mestiza, moderna y lanzada hacia el progreso es, como se advierte, una imagen de la patria liberal.”¹⁵²

Así se lee la extensa y muy acertada descripción de Enrique Florescano, que interpreta las imágenes de las portadas de *México a través de los siglos* como testigos visuales del discurso patrio porfirista, evolutivo y reconciliador con respecto a las diferentes etapas históricas de México. No obstante, si abandonamos este nivel discursivo y buscamos los referentes hipopicturales en los cuales se anclan estas imágenes, vemos mucho más; vemos, de hecho, que estas imágenes nos presentan un México interpretado a través de parámetros sumamente europeos, aunque éstos se entendieran, como fue el caso en el siglo XIX, equívocamente como universales¹⁵³ –tan lejos llegaba el eurocentrismo.

En las portadas del primero y segundo volumen se manifiestan composiciones que inmediatamente se relacionan con las llamadas *Sacra Conversaciones*, pinturas religiosas, que invitan al espectador a unirse a dos santos flanqueando en una composición piramidal a la figura central para adorarla. A través de una transformación indirecta de referencia de sistema, se elaboraron ambos frontispicios. De una referencia de sistema se trata, puesto que los artistas de las portadas no se refirieron a una hipoimagen específica, sino a la iconografía de las *Sacras Conversaciones* en general, cuyas connotaciones transfirieron mediante el “signo” de la composición a sus propias obras (véase como ejemplo: imagen 60). Las connotaciones de admiración, de respeto y de santidad que transmiten las hipoimágenes, en las hiperimágenes se secularizaron, de manera que pasaron a decir “otra cosa” de la misma manera, hablando con Gérard Genette cuando define la transformación indirecta: Lo que ahora es objeto de admiración, ya no es un santo, ya no es ninguna virgen, sino la nación personificada en una bella mujer vestida de blanco o en el símbolo del México prehispánico. Sin embargo y a pesar de traducir la

¹⁵² Florescano, 2005: 208.

¹⁵³ Altamirano, 1974.

hipoimagen de la *Sacra Conversazione* en una hiperimagen laica, las connotaciones originales religiosas no se borran del todo, ni es eso lo que se pretende.¹⁵⁴ Siguen ligadas a la composición de la *Sacra Conversazione* guardada como expresión de una alta espiritualidad en la memoria colectiva. A la hora de hacer referencia a ella, se pasa esta asociación a la nueva imagen, aunque ésta tematice un sujeto secular. El resultado es una hiperimagen, que induce al espectador inconsciente a la misma admiración cuasi religiosa, que la hipoimagen de la que partió.



61: Frontispicio del tercer volumen de Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889



62: Frontispicio del cuarto volumen de Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889



63: Frontispicio del quinto volumen de Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889

A pesar de que ya con Benito Juárez había tenido lugar una estricta separación de iglesia y Estado, de religión y nación, seguían usándose, para visualizar a ésta última, para anunciar su nivel de importancia como elemento universal, eterno y digno de admiración, medios de expresión ligadas a la primera. En realidad la religión no se separó del Estado; simplemente se substituyeron los antiguos santos de la iglesia por las nuevas entidades cuasi sagradas del Estado-nación. La religión, sus

¹⁵⁴ Gabino Barreda, por ejemplo, soñaba con transformar el arte mexicano, substituyendo los santos católicos por santos científicos (Charlot, 1985: 137).

signos y significados estaban demasiado arraigados en los imaginarios colectivos como para poder eliminarlos a favor del proyecto nacional propagado en el primer nivel discursivo.

Mientras que en el ámbito de relativismo cultural se ha aceptado que ni las religiones ni las culturas son de validez universal, así no se pensaba en el siglo XIX. Por esto no significaban problema alguno las referencias subliminales religiosas (según Barreda, el positivismo era “la nueva religión de las ciencias”¹⁵⁵), ni tampoco las referencias hacia la cultura europea en general, que se percibe en las demás portadas de *México a través de los siglos*.

En los frontispicios de los volúmenes tres, cuatro y cinco, el elemento central es la personificación de la patria como mujer suspendida en el aire, y portando las insignias de la época a la que se refiere su imagen (imágenes 61-63). El mismo tipo de personificaciones puebla el ámbito pictórico de Europa, en donde a partir de la Revolución Francesa los artistas se toparon con el problema de cómo visualizar aquellos términos abstractos, que tan importantes se consideraban para consolidar una nación moderna, que y no se basaba en la religión, sino en la ciencia, la industria, el progreso, el orden y sistemas políticos. A comparación con un Estado que se legitimaba por la gracia de Dios, como el absolutismo, y que por ende podía recurrir a un vocabulario arraigado en la larga tradición iconográfica cristiana, los nuevos términos y conceptos no poseían ningún lenguaje iconográfico propio. Surgió, pues, el problema de cómo encontrar un lenguaje pictórico *desciftable* para la expresión de términos, que aún no poseían ningún código establecido, en una época que se consideraba a sí misma la época del progreso en un sentido técnico y social.

Los impresionistas desarrollaron un lenguaje, que si bien era muy novedoso, no se utilizaba para visualizar estos conceptos modernos en cuestión. Por consecuencia fue la pintura académica, la que se propuso esta tarea, recurriendo, a un lenguaje, al que frecuentemente se le tachaba de eclecticista, aunque este supuesto eclecticismo en realidad no era otra cosa, más que el intento de hacer legibles las pinturas.

¹⁵⁵ *Ídem*.



64: Antoine-Jean Gros, *La República*, último cuarto del siglo XVIII.



65: Honoré Daumier, *La República*, bosquejo, 1848.

Como ya hemos visto con respecto a los frontispicios del primero y segundo tomo, los artistas solían recurrir en muchos casos a un vocabulario iconográfico originario de la iconosfera cristiana, aún cuando tematizaban sujeto laicos. Tal fue también el caso de Daumier, el cual se basó para su representación de la república francesa, en la tradición de la *caridad romana* (imagen 65). Lo mismo ocurre con Gros, quien, para representar el mismo tema, también realizó una transformación indirecta de referencia de sistema, en este caso, con respecto a las representaciones tradicionales de santos católicos (imagen 64). El hecho de que en todos estos ejemplos, el motivo laico y la forma religiosa no se conciban como ambiguos o contradictorios, parece tener que ver con que ambos –la patria / república y la religión– eran enunciados altamente emocionales. Además, como hemos visto antes (capítulo 3.1.) la nación, ya tiempo atrás, se había convertido en la nueva religión del siglo XIX, o por lo menos, fundido con ella.

Esto no es el caso en aquellas pinturas que igualmente se sirven de hipoimágenes tradicionales, pero que expresan a través de ellas, contenidos (generalmente ligados a las ciencias naturales), que por sí mismos niegan tanto la tradición como la emoción. Un ejemplo esclarecedor en este sentido podría ser

Kandler, quién, para su *Personificación de la luz eléctrica* (imagen 66), recurre a hipoimágenes de la representación de la *verdad* (imagen 67). Kandler le proporciona a su bella personificación un foco en la mano derecha y una pila o batería en la izquierda, alzando ambas patéticamente sobre la cabeza. En el fondo, algunos angelitos están hablando por teléfono, provocando de tal manera un serio choque conceptual y visual entre la temática y su representación.



66: *La Luz eléctrica*, xilografía según la pintura al óleo de Ludwig Kandler, 1884.



67: Jules Lefèbvre, *La verdad*, 1870.

Semejante choque no tiene lugar en las portadas de *México a través de los siglos*, puesto que, como y hemos dicho, aquí se trata de personificaciones de la patria, las cuales encierran un nivel altamente emocional, al igual que el hiposistema del que partieron. Este hiposistema iconográfico de mujeres alegóricas, suspendidas en el aire, tiene, a su vez, sus orígenes en el conocimiento y la admiración de la edad antigua a partir del renacimiento europeo. Fue sobre todo en el Barroco, cuando se pusieron en boga las alegorías, y cuando las deidades griegas y sobre todo romanas se empezaron a usar para representar conceptos abstractos, que se otra manera no se creían visualizables.

Un buen ejemplo es aquel cuadro de Lucca Giordano en el que la diosa *Minerva* aparece como protectora de las artes y las ciencias (imagen 68). En un próximo paso, las diosas se fundieron con los conceptos atribuidos a ellas, como demuestra, por ejemplo, *La Sabiduría y la Verdad...* de Prud'Hon, en el cual las alegorías sustituyeron sus antiguos nombres por el concepto que representan, conservando no obstante su aire divino mediante los atuendos y una posición en el espacio que niega cualquier ley de gravedad (imagen 69, véase también imagen 70). Esta tradición siguió viva durante muchas décadas, y es también aquella, en la que se insertan las portadas de los volúmenes tres, cuatro y cinco de *México a través de los siglos*. Con tal de hacerlas descifrables y de darles, a las respectivas personificaciones, un aspecto alegórico, eterno, *cuasi* divino y absoluto, no importaba, que manifestaran, a través de los mecanismos hiperpicturales con los que operaban, el concepto (subliminal) de un México profundamente inserto en la tradición europea.



68: Lucca Giordano, *Minerva protege a las artes y las ciencias* (detalle), siglo XVII.



69: Pierre-Paul Prud'Hon, *La Sabiduría y la Verdad...* (detalle), 1798/ 1799.



70: Pierre-Paul Prud'Hon, *La Justicia y la venganza divina persiguen el crimen*, 1808.

De que esta, que se había impregnado tan profundamente en la autodefinition de la nación mexicana, no fuera un elemento universal, sino el resultado de un

eurocentrismo, que a largo plazo caducaría como modelo cultural, se daría cuenta poco a poco, el siglo XX.

3.3.4. La Patria en los umbrales el siglo XX

A finales del siglo XIX empezaron a entrar en vigor determinados conceptos a través de los cuales la autodefinición de la nación mexicana logró separarse sucesivamente de los paradigmas europeos, hasta aquel entonces tan dominantes, aunque sea de manera subliminal, como hemos visto. Entre estos conceptos, el que más repercusión iba a tener, era el de rendirles cuenta y homenaje a la pluralidad de la cultura y la naturaleza mexicanas, pero no como fenómenos autónomos, sino como elementos constitutivos de una cultura variada, mestiza y nacional. Los museos, que albergaban los tesoros del pasado diverso se volvían “un instrumento poderoso de identidad nacional”,¹⁵⁶ y el arte, los libros, las narraciones de viajes e históricas, las cartas geográficas y los medios de difusión moderna dibujaban un México, que, en el interior de las fronteras nacionales, y a partir de una visión teleológica, se manifestaba a través de “sus diversas regiones [a las que ahora se les concedía] una identidad y un pasado propios”.¹⁵⁷ De tal manera de marcaba la peculiaridad mexicana y se le abría paso a las “floraciones nacionalistas que en esos años se observan en la música, ... y la literatura”.¹⁵⁸

Fue entonces que, después de que en el siglo pasado José María Velasco había interpretado el paisaje como una expresión directa del ser mexicano, Saturnino Herrán halló un peculiar lenguaje pictórico, que le servía de espejo al alma nacionalista, en la que ahora, decididamente se integraba el elemento popular. Herrán pintó *La leyenda de los volcanes*, para relatar aquella trágica historia de amor entre dos indígenas que termina con la mujer suicidándose y luego transfigurándose en la montaña Ixtaccíhuatl.

¹⁵⁶ Florescano, 2005: 216.

¹⁵⁷ *Ibidem*: 220.

¹⁵⁸ *Ibidem*: 256.

Como bien dice Florescano, Saturnino Herrán “se forma bajo la influencia de la pintura modernista europea”,¹⁵⁹ y por eso no es de extrañarse, que sus relaciones hiperpicturales se establezcan no hacia la pintura mexicana, ni tampoco hacia la pintura popular –como el tema hubiera podido sugerir– sino hacia el arte europeo.

La primera relación hiperpictural de transformación sencilla y de referencia de sistema, se revela, si miramos aquellas obras creadas en torno al *buen salvaje* de Diderot y de Rousseau, que alcanzó un memorable auge con la novela *Átala o los amores de dos salvajes en el desierto* (1805) de Francois René Vicomte de Châteaubriand. Esta novela tuvo un éxito y una repercusión tales, que llegó a convertirse en la interpretación ejemplar del *buen salvaje* en todas las novelas indias hasta el *Winnetou* de Karl May.¹⁶⁰ Además marcó a partir de sus interpretaciones pictóricas, durante mucho tiempo la imagen del indígena. Esta imagen tal como la habían plasmado a principios del siglo pintores como Girodet, Scheffer y Mussino, sorprendentemente también dejaron sus huellas en la pintura mexicana.



71: Saturnino Herrán, *La leyenda de los volcanes* o *La leyenda de Iztaccíhuatl*, 1910.

¹⁵⁹ *Ídem.*

¹⁶⁰ Crow, 1994: 57; Roters, 1998, t. 2: 154.

A pesar de tener modelos indígenas “de carne y hueso” a la mano, la pintura académica optó por seguir los ejemplos europeos, más que de la realidad presente, por razones parecidas a las que ya se mencionaron con respecto a las pinturas prehispánicas de Obregón y Gutiérrez: la creencia de que el modelo de belleza académico (basado en la antigüedad) fuera universal; la supuesta relación entre academismo y civilización; un mayor potencial identificador para la élites, si se seguían los modelos académicos conocidos; finalmente, la alusión a una “antigüedad americana”.



72: Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *El funeral de Átala*, 1808.



73: Ary Scheffer, *La muerte de Atala*, ca. 1820-1830.



74: Cesare Mussini, *La muerte de Atala*, 1830.

Estos paradigmas del siglo XIX, seguían aún vigentes en un nivel subliminal del discurso nacionalista que emprende Saturnino Herrán. Si bien relata una leyenda popular, si bien tiene el afán definitivo de recuperar lo genuinamente mexicano, su indígena masculino –la blancura de la mujer que luego se convertirá la montaña Ixtaccíhuatl está justificada por el contenido de la leyenda– se revela (lo que es más obvio en el último panel) como una adopción casi directa de determinadas iconografías europeas, las cuales el artista mexicano transformó de manera indirecta. Mientras que los europeos buscaban en la imagen de buen salvaje un contrapeso a la cada vez más deshumanizada industrialización, exaltando las cualidades emotivas y naturales (imágenes 72 - 74), que todavía regían las representaciones de Natale Carta

(imagen 75) y Luís Monroy (imagen 76), Herrán necesitaba hacer una aportación a la identidad nacional. Su indígena por ende tenía que tener características, que hicieran de él un personaje con el cual se pudiera identificar su público. Al mismo tiempo debía cuidarse de no hacer caso omiso de cierta verosimilitud.



75: Natale Carta, *La muerte de Átala*, 1830.



76: Luis Monroy, *Los últimos momentos de Átala*, 1871.



77: Juan Cordero, *La muerte de Átala*, 1847.

El dilema, que significaba crear un indígena verosímil y al mismo tiempo de un alto potencial identificador para las élites mexicanas, se refleja en varios niveles. La adaptación al modelo de belleza clásica, por la que habían optado Obregón y Gutiérrez por lo menos en sus personajes protagónicos, no pudo ser una opción para Herrán, por la misma intención de crear personajes mexicanos/ indígenas. No obstante tampoco los podía pintar como a los “inditos que deambulaban por las calles de la ciudad”, puesto que su tarea era pintar una leyenda, lo que implicaba una cierta distancia idealizante. Además, sus compradores eran parte de la élite mexicana, que seguían viendo el indígena de la vida diaria, como un lastre. Para resolver el conflicto, Herrán optó por poses, que le permitieran evitar detalles de las facciones. Estas mismas poses, además, podían aprovecharse como portadores de significados. Especialmente la postura del indígena del panel derecho hace referencia directa a determinados modelos europeos del *buen salvaje* con sus poses

de contorno cerrado, que denotaran el personaje como emocionalmente ensimismado e inofensivo (véase imágenes 78 y 79).



78: Eugène Delacroix, *Los Natchez*, 1824/ 1825.



79: Francisque-Joseph Duret, *Chactas*, ca. 1836.

Es además significativo que Herrán recurriera en el último panel a un signo iconográfico que en el arte europeo tradicionalmente denotaba melancolía. Se trata del gesto de la cabeza agachada y a veces apoyada sobre una mano, de manera que la nuca marca una línea casi horizontal. Empezando por Durero (*Melancolía*, 1514, imagen 80), esta iconografía alcanzó ser una de las más empleadas y comunes, sobre todo entre los pintores neoclásicos, como demuestran la mujer del extremo derecho en *El juramento de los Horacios* de Jacques Louis David, el alumno con la jícara en el *Sócrates*¹⁶¹ y la mujer de luto en *Bruto recibe los cadáveres de sus*

¹⁶¹ Jacques-Louis David, *La muerte de Sócrates*, 1787. Óleo sobre tela, 130 x 197 cm., EEUU/ New York, Metropolitan Museum.

hijos,¹⁶² ambos igualmente de David, la virgen de la *Piedad* de Girodet¹⁶³, la personificación de la melancolía de Constance Charpentier¹⁶⁴, el Apolo en *La muerte de Jacinto* de Jean Broc (imagen 81), etc.



80: Alberto Durero. *Melancolía*. 1514.



81: Jean Broc. *La muerte de Jacinto*

En México, Juan Cordero se había valido del mismo motivo para el Chactas de su *Muerte de Átala* de 1847 (imagen 77). Las connotaciones de una antigüedad americana, que son cruciales especialmente para esta última pintura, si bien no se hacen explícitas en *La leyenda de los volcanes* de Herrán, no obstante están ahí, aunque sea de manera latente, a través de las relaciones hiperpicturales percibidas por los espectadores concedores. Sobre esta base conceptual, en la cual Herrán asienta su indígena, declarándolo mediante los mecanismos hiperpicturales un ser altamente civilizado según los criterios “universales” de tradición europea, fue posible

¹⁶² Jacques-Louis David, *Bruto recibe los cadáveres de sus hijos*, 1789. Óleo sobre tela, 422 x 323 cm., Francia/Paris, Louvre.

¹⁶³ Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Pietà*, 1789. Óleo sobre tela, iglesia en Montesquieu-Volvestre, Italia.

¹⁶⁴ Constance Charpentier, *Melancolía*, 1801. Óleo sobre tela, 130 x 165 cm., Francia/ Amiens, Musée de Picardie.

dotar al indígena de una tez morena, adornarlo con aretes y presentarlo casi desnudo sin que esto causara ningún conflicto en los receptores.

De tal manera, se revela mediante el rastreo de las relaciones hiperpicturales establecidas, que hasta un pintor, cuya obra no fue concebida solamente por el mismo creador, sino también por los espectadores contemporáneos y póstumos como “asunto nacional”, en el fondo elaboró su discurso patrio bajo concepciones artísticas europeas, o más bien dicho: parte de su discurso, puesto que la otra parte, la temática, sin lugar a dudas merece el gran mérito de haber incluido una leyenda popular a la pintura académica, dirigida a la clase alta mexicana.

Fue precisamente este elemento, lo popular, lo que en los próximos años fue absorbido por el discurso patrio, como se verá en seguida.

3.4. Arte y nacionalismo mexicano del siglo XX

3.4.1. La Patria en la Revolución y en la época posrevolucionaria

Dejando a un lado las caricaturas políticas y las grandes aportaciones de José Guadalupe Posada en el grabado, que en sí son tan complejas, que merecerían una observación profunda a parte, nos limitaremos a mencionar, que lo iniciado por pintores como Saturnino Herrán a finales del siglo XIX y a principios del siguiente –la valoración del elemento popular– se volvió una parte fundamental del discurso patrio revolucionario y posrevolucionario. Mucho tiene que ver este fenómeno tanto con los acontecimientos al rededor de la Primera Guerra Mundial como con la misma Revolución, cuyos ideólogos no podían dejar pasar por alto la participación inmanente de las clases humildes de la sociedad mexicana.

En un principio dominaba entre los intelectuales un patriotismo heredero de las ideas de índole criolla de personajes como Ramón López Velarde, para quien el patriotismo era un asunto íntimo, hecho “para la vida de cada uno, individual, sensual, resignada, llena de gestos, inmune a la afrenta (...) Casi lo confundimos con la tierra”.¹⁶⁵ De tal manera, el *Ateneo de la Juventud* (1909), una de las corrientes culturales mejor estudiadas al respecto,¹⁶⁶ apuntaba, a pesar de ser en otros aspectos un grupo heterogéneo, a una “concepción de la cultura como un amalgámico de contenido universal, a cuyas vertientes la cultura mexicana debería estar abierta”.¹⁶⁷ No obstante, la Revolución le dio otro giro al discurso patrio, diferente al que se vislumbraba todavía en 1909, cuando se había fundado el *Ateneo de la Juventud*.

¹⁶⁵ López Velarde, 1971: 444.

¹⁶⁶ Al *Ateneo de la Juventud* pertenecían, entre otros: Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, José Vasconcelos, Antonio Caso, Manuel M. Ponce, Roberto Montenegro y Diego Rivera.

¹⁶⁷ Florescano, 2005: 266.

La representación de los hechos revolucionarios y de la maquinaria mitológica que se echó a andar una vez consumida la fase bélica, no estuvo a cargo de la pintura, considerada elitista e identificada con el período más odiado de la historia de México en aquel entonces, la era de Porfirio Díaz. Más bien fueron la fotografía y la cinematografía, las que se encargaron del discurso patrio revolucionario. Es aquí donde por primera vez aparecen como protagonistas el individuo indígena vivo –que más tarde encontraría una paralela literaria en *Forjando Patria* (1916) de Manuel Gamio¹⁶⁸–, la gente humilde y las costumbres populares; todos ellos dotados de “la dignidad de la rabia y el arrojamiento suicida”,¹⁶⁹ así como de un alto potencial identificador, para consolidar las bases sobre las cuales se construiría la nueva identidad mexicana.

A pesar de que esta identidad nunca existió como tal, según afirma Laura González Flores, ni tal vez podrá existir nunca en el sentido de una cultura homogénea, según opina Bonfil Batalla¹⁷⁰, se nota en aquellas fotografías un fuerte afán de crearla, lo cual ocurre, según González Flores, hasta los años sesenta mediante un lenguaje estereotipado e ideologizante que reduce la realidad mexicana a “la figura del indio... dibujada por Diego Rivera”.¹⁷¹ No obstante, y aunque a primera vista no lo parezca, también el lenguaje posterior a los años sesenta está lejos de representar una realidad. Lo que González Flores interpreta como “verdades excluidas”,¹⁷² que en los años setenta y ochenta por fin asoman en la fotografía –“lo contradictorio” (que probablemente tenga sus raíces en el muy arraigado concepto de “la otredad” de Octavio Paz¹⁷³), lo violento, lo represivo, lo inhumano”¹⁷⁴– es, más bien, el resultado de la perspectiva específica de aquellos años y por lo tanto otro

¹⁶⁸ Gamio, 1966. En este libro, Gamio propone la incorporación del indígena, no como figura de una identidad abstracta, sino como participante activo, a la sociedad mexicana.

¹⁶⁹ Monsiváis, 1985: 161.

¹⁷⁰ Bonfil Batalla, 1999: 143.

¹⁷¹ González Flores, 2004: 100, 102.

¹⁷² *Ibidem*: 103.

¹⁷³ Paz, 1987 (1ª ed. 1950). Fue la segunda edición de 1959, la que tuvo una repercusión sin igual, también en el ámbito académico. Esto, probablemente se debía, entre otras razones, a que, después de Vicente Riva Palacios y Justo Sierra, Octavio Paz fuera el primer autor que presentó una historia integral del proceso histórico de México. Con el concepto de la otredad que Paz maneja como una de sus principales hipótesis, no define a México desde adentro, sino a partir de una comparación con el mundo occidental o “universal”.

¹⁷⁴ González Flores, 2004: 104.

tipo de estereotipación: el de una “crítica social”, predominada por el “canon latinoamericanista de izquierdas”.¹⁷⁵ *Lo mexicano* simplemente se ha cambiado por lo heterogéneo, por lo complejo, por lo plural,¹⁷⁶ términos que, además, no pueden considerarse una característica específicamente mexicana por el simple hecho de estar presentes en un sinnúmero de países más.

Tal vez nos deberíamos despedir de la idea de que la fotografía sea o quisiera ser un espejo de la realidad y percibirla simplemente como una interpretación de la misma dependiente tanto de la perspectiva individual de su autor como de la perspectiva de su época en general, y, a final de cuentas de los discursos vigentes.

Debido a que el tema central de esta tesis no es la fotografía, sino la pintura, bastará con señalar que el lenguaje semántico entre ambos es, con respecto al desarrollo del discurso visual patrio, muy parecido.

Si bien la fotografía y el cine lograron una difusión nacional inmediata y de mucha impronta de la Revolución y sus hazañas, si bien la fotografía y el cine no corrían tanto peligro de ser tachados de elitistas, reaccionarios o conservadores, también la pintura tenía sus maneras de difusión y sus posibilidades para distanciarse de sus connotaciones negativas, especialmente cuando hacía caso omiso de la tradición académica, se acercaba visual y conceptualmente a la pintura popular y se desplegaba en los edificios públicos. Por ende, no es de extrañarse que por un lado, “después de 1915 los jefes de la Revolución hicieron un uso intenso del documental y el noticiero cinematográfico, y los adoptaron como medios de propaganda”,¹⁷⁷ mientras que por el otro lado se dio lugar al muralismo mexicano. Ambos fenómenos fueron apoyados por instituciones oficiales con la finalidad de exaltar los valores nacionales.

Ahora bien: ¿Cuáles eran estos valores nacionales? Definitivamente debían ser diferentes a aquellos que había promovido el gobierno apenas derrotado en la Revolución, o sea el Porfiriato. Efectivamente declaró Francisco I Madero en *La sucesión presidencial de 1910* un rechazo eminente hacia la política y la retórica de

¹⁷⁵ *Ibidem*: 103.

¹⁷⁶ *Ibidem*: 104, 107.

¹⁷⁷ Florescano, 2005: 278.

su antecesor, concentrando su crítica en los desaciertos políticos de Díaz, y en un énfasis especial en la palabra patria “entendida como valor eminente... y fin supremo al que deben someterse todo los otros, incluso el de la propia vida”.¹⁷⁸

La pronunciada distanciamiento del proyecto patrio porfirista, era lo que tenían, además de una índole agraria, todas las concepciones sobre la patria y el proyecto de nación revolucionarios y posrevolucionarios en común, a pesar de las grandes diferencias ideológicas que manifestaban entre sí. No obstante semejante rechazo común del Porfirismo, tanto la idea un Estado-nación poderoso e incontrarrestable, como la idea de la unidad de origen, lengua, formas de vida y religión en un México mestizo –según las propagaba, por ejemplo, Andrés Molina Enríquez¹⁷⁹ (un intelectual clave para la formulación de la Constitución de 1917)– se referían, en sus bases, a la política de don Porfirio (fundamentada en los trabajos de Vicente Riva Palacio y Justo Sierra), si bien, a diferencia del Porfirismo, ahora la clase criolla tenía connotaciones negativas. Fue ahora cuando, además, Manuel Gamio proponía por primera vez, apoyándose en la antropología, la integración de la *realidad* indígena al proyecto nacional.¹⁸⁰ Aunque ya en el Porfiriato se habían realizado estudios exhaustivos al respecto, esto se había hecho básicamente con la intención de resguardar en la memoria colectiva aquellos elementos de los que se pensaba que dentro de un futuro iban a desaparecer, y que podrían fungir, por lo tanto, como un recuerdo mistificado, con fines de unificación y distinción para la identidad mexicana. Para Gamio, a cambio, los indígenas no pertenecían ni al pasado ni al nivel de una mítica identidad mexicana, sino que eran parte de la realidad, del presente y del futuro mexicanos, y como tales debían mejorarse sus condiciones sociales, con la finalidad de que esta gran parte de la población pudiera incorporarse al conjunto nacional y al desarrollo del país.¹⁸¹ Cabe preguntarse, que tan lejos están, en realidad, las ideas de integración e incorporación del indígena a un proyecto nacional (que seguía siendo de índole occidental, capitalista y civilizatoria), de la visión porfirista de la paulatina desaparición del indígena a través del mestizaje, que a final

¹⁷⁸ *Ibidem*: 286.

¹⁷⁹ Molina Enríquez, 1979 (1ª ed. 1909): 61-62, 68, 370, 378, 393. Véase también: Basave Benítez, 2002.

¹⁸⁰ Gamio, 1966: 183.

¹⁸¹ *Idem*.

de cuentas también es una especie de incorporación. Porfirio proponía una incorporación físico-biológica, Gamio una integración socio-cultural.

No obstante esta objeción, las ideas de Gamio marcaron el rumbo de la ideología revolucionaria y posrevolucionaria, que se reflejó en el programa educativo de José Vasconcelos, y, con todas las contradicciones implícitas, en el discurso visual y su nivel subliminal, desarrollada en la pintura de la primera mitad del siglo XX.

Ambas, tanto la educación, como la pintura promovida oficialmente en los años posteriores a la Revolución, compartían medios y fines. Iban a “mejorar la condición de los hombres”¹⁸², especialmente de los marginados y los indígenas –que habían desempeñado un papel crucial en la Revolución¹⁸³–, y unificar la nación a través del conocimiento y el orgullo nacional¹⁸⁴, que descansaba en gran parte sobre una revaloración de la cultura popular, concebida como contraparte de la cultura elitista de la épocas pasadas y como expresión pura del nuevo mexicano mestizo. Una íntima identificación con este proyecto, empero, resultó especialmente problemática para la burguesía urbana mexicana, que, como afirma Villoro, concebía a lo indígena, cuyos representantes generalmente pertenecían a las clases sociales más humildes, como algo cultural y económicamente muy distante a su forma de vida y a sus aspiraciones.¹⁸⁵ Fue por eso que entró en acción un gran aparato de propaganda a favor de un indigenismo posrevolucionario en casi todos los niveles culturales, para alentar “una identificación de la esencia nacional con lo indígena, y de lo indígena con lo popular,... la revolución... [y] lo mexicano”:¹⁸⁶

En 1936 el presidente Cárdenas fundó el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas; en 1940 tuvo lugar el primer congreso Interamericano en Pátzcuaro, y en 1948 se inauguró el Instituto Nacional Indigenista, para solo mencionar los sucesos más importantes al respecto.¹⁸⁷

¹⁸² Vasconcelos, 1950: 11.

¹⁸³ Villegas, 1986: 389; Basave Benítez, 2002: 121, 164.

¹⁸⁴ Véase: Blanco, 1977: 85s.

¹⁸⁵ Villoro, 1950: 237.

¹⁸⁶ Villegas, 1986: 390.

¹⁸⁷ Bonfil Batalla, 2001 (1ª ed. 1987): 172s.

Paralelamente también los artistas plásticos, los músicos¹⁸⁸, autores y arquitectos se empeñaron en idealizar las raíces indígenas, para así dar a conocer la cara mestiza del México posrevolucionario.¹⁸⁹ Es igualmente significativo que entre los intelectuales de aquella época empezaron a abundar reflexiones acerca del carácter o “la esencia de lo mexicano”.¹⁹⁰

Algo parecido ocurrió en las filas de los investigadores y científicos, entre los cuales especialmente la labor de los arqueólogos era considerada una tarea meramente patriótica,¹⁹¹ mientras que en el ámbito de la historia del arte o la estética, resaltaba una evidente búsqueda de fenómenos artísticos que pudieran, en primer lugar, comprobar la existencia de un autónomo ser mexicano (en un sentido ontológico), y que pudieran, además, demostrar la paulatina emancipación de este ser mexicano de la dominancia europea.¹⁹² Estas premisas marcan tanto la selección de los temas de los que se ocupaban los investigadores, como su subsiguiente interpretación estética.

Si bien el mestizaje étnico como solución a los problemas sociales, políticos y económicos, se empezó a cuestionar relativamente temprano por parte de algunos historiadores, y lograba, por ende, convencer cada vez menos como modelo que llevaría al país hacia un próspero futuro,¹⁹³ el mestizaje sociocultural en el sentido de una hibridación de elementos sociales y culturales, siguió vigente por mucho tiempo.¹⁹⁴ Esto se refleja no solamente en el incansable interés investigativo por los

¹⁸⁸ En música, Chávez, Moncayo, Huízar, Manuel M. Ponce y otros más de los afiliados a la corriente nacionalista, emplearon melodías, ritmos e instrumentos de tradiciones regionales y étnicas, para construir con ese material la música ‘mexicana’ (Bonfil Batalla, 1999: 142).

¹⁸⁹ Los muralistas ponían en escena los ideales y la historia del pueblo mexicano desde los tiempos prehispánicos hasta la actualidad en numerables muros de edificios públicos. Músicos, como Manuel M. Ponce, integraban instrumentos y ritmos considerados prehispánicos. Los arquitectos se valían de detalles retomados de templos u otros vestigios de los antiguos pueblos americanos (véase, p. ej., el Palacio de Bellas Artes en el centro de la Ciudad de México). Escritores empezaron a escribir la clásica novela revolucionaria. Véase: Bonfil Batalla, 2001: 167; Basave Benítez, 2002: 113, 129.

¹⁹⁰ Brading, 1985: 13.

¹⁹¹ Bonfil Batalla, 2001: 167; Basave Benítez, 2002: 113.

¹⁹² Schávelzon, 1988: 21.

¹⁹³ Véase: Ramos, 1934.

¹⁹⁴ Eso lo demuestran, por ejemplo, los escritos de Alfonso Reyes (*ibídem*, 1941), Leopoldo Zea (*ibídem*, 1943) u Octavio Paz (*ibídem*, 1987 [1ª ed. 1950]).

artistas prehispanistas, sino también en el gran aprecio por el arte popular.¹⁹⁵ Las investigaciones estéticas veían en él la expresión directa del (por las influencias europeas *inafectado*) ser mexicano, o sea, la expresión directa del aún vivo espíritu indígena.¹⁹⁶ Lo popular como elemento fundamental de la patria posrevolucionaria, no solamente se reflejaba en una explosión de canciones, bailes, atuendos “típicos” y en que “los charros y las chinas se consagraron entonces como arquetipos de la idiosincrasia nacional”,¹⁹⁷ sino también en las pinturas realizada por artistas con una sólida formación académica.

“La SEP convierte las artes populares en patrimonio cultural protegido por el Estado. (...) Se anuncia así, como lo perciben algunos críticos avanzados, una política cultural del Estado que será uno de los sostenes del nacionalismo posterior. (...) Un primer efecto de esta política es que los creadores dejan de sentirse atraídos por las metrópolis europeas y se vuelcan hacia la nación. En contraste con la generación del Ateneo de la Juventud, encandilada por la flama cultural que venía de la Antigüedad clásica, la formada de 1917 en adelante se inclina hacia los legados mexicanos en la medida en que éstos son rescatados por el Estado y vinculados a su política de integración nacional.”¹⁹⁸

Lo que no menciona el discurso oficial, y lo que muy pocos investigaciones al respecto admiten, son las relaciones estrechas que existen entre este nuevo nacionalismo mexicano, que se vale de las tradiciones populares, y determinados sucesos en Europa.

¹⁹⁵ A pesar de las grandes dificultades para encontrar una definición unánime del “arte popular”, generalmente se refiere con esto a la obra de artistas que no pasaron por una carrera académica, sino que obtuvieron sus conocimientos básicamente en la *Escuela de Artes y Oficios* o en uno de los abundantes talleres, en los cuales el maestro instruía a sus aprendices (Casanova/ Uribe, 1987: 116, 121ss). Debido a los formatos generalmente de moderadas dimensiones, y debido a que una gran cantidad de obras fue realizada en grabado, el arte popular estuvo mucho más cercano al público y a corrientes políticas y culturales no controladas por el Estado que pudo haber sido el caso en el arte académico. Especialmente después de pronunciar la libertad de prensa en 1861, el arte popular ejecutaba no solamente descripciones favorables de los sucesos políticos y los respectivos protagonistas, sino sobre todo una alta cantidad de caricaturas políticas además de trabajos referentes al pasado prehispánico, en los que se mostraba, p. ej. la brutalidad de la evangelización.

¹⁹⁶ Con respecto a la identificación de lo indígena con lo mexicano y/ o lo popular, véase: Montenegro, 1933: 6-11; Rivera, 1979 (1ª ed. 1925): 57; *ibídem*, 1986 (1ª ed. 1925): 90; Bonfil Batalla, 2001: 167; Basave Benítez, 2002: 123.

¹⁹⁷ Florescano, 2005: 318.

¹⁹⁸ *Ibídem*: 319 y 321.

La estética popular, que en la primera mitad del siglo XX se empezó a fomentar en todos los niveles de la cultura mexicana, correspondía con las preferencias estéticas de la época en general, que han sido marcadas de manera significativa por las vanguardias europeas. Estas, a su vez y lejos de cumplir su paradigma de ruptura histórica, seguían con ello una corriente iniciada ya desde el romanticismo:

“El arte popular, elevado a su auge por el romanticismo, y que resultó ser, a partir de aquel momento, un elemento fecundante de la creación artística, había sido considerado, antes del romanticismo, como algo... en absoluto digno de una atención seria.”¹⁹⁹

También con respecto al marcado nacionalismo posrevolucionario existen correspondencias con Europa, en donde en el primer tercio del siglo hubo intentos de

“convertir tradiciones nacionales en estilos nacionales, de regresar la arquitectura cosmopolita a la propia tradición patria, para así formular un estilo sano y natural”.²⁰⁰

Es sintomático para el discurso del mestizaje, que estas relaciones casi no se hayan tematizado a nivel científico, sino que más bien se enfatice la distanciamiento de México hacia Europa. Si bien no cabe duda de que Europa perdió mucho de su antiguo potencial identificador por las dos Guerras Mundiales y la Guerra Fría,²⁰¹ también es cierto, que seguía siendo parte de la cultura mexicana... háyase esto admitido oficialmente o no. Bonfil Batalla hace hincapié en este aspecto desde una perspectiva teórico-política. Según este autor, todos los proyectos nacionales llevados a cabo hasta la fecha, han sido, en sus incesables intentos de unificar a la nación, proyectos de tradición europea: imperantes y colonizadores, puesto que siempre han tratado de imponer *una* cultura –sea esta de índole exclusivamente europea como en la Colonia o de índole mestiza como en la primera mitad del siglo– a la realidad mexicana.

¹⁹⁹ Mukarovsky, 1977: 152.

²⁰⁰ Götz, 1975: 50.

²⁰¹ Villegas, 1986: 398; Basave Benítez, 2002: 129s, 136.

“El indigenismo, por ejemplo, busca la integración de los pueblos indios a la sociedad nacional, es decir, la sustitución de su identidad étnica por una identidad de mexicanos que corresponda a la cultura nacional que se pretende crear. La educación (otro ejemplo) pretende generalizar los conocimientos, los valores, los hábitos y las formas de conducta que sean comunes a todos los mexicanos. En cualquiera de los casos se trata, finalmente, de un movimiento doble: por una parte, construir desde arriba una cultura nacional a partir de un patrimonio que se considera común y que estaría constituido de los elementos mejores de cada una de las culturas existentes; por la otra, la transmisión o imposición de esa nueva cultura a los sectores mayoritarios (es decir: la sustitución de sus culturas reales por la nueva cultura nacional que se pretende crear en el primer movimiento. En la misma línea se interpreta la historia: hay *una* historia nacional que todos los mexicanos deben reconocer como su historia: en el nivel ideológico se unifica la historia igual que se intenta unificar el patrimonio cultural. Naturalmente, esa unificación ni pretende ni puede unificarlo todo: Hay una selección de los datos de la historia y de los elementos de los diversos patrimonios culturales, para construir una sola historia y un solo patrimonio cultural. Y en esto radica el problema de la unificación ideológica que no corresponde a una fusión real de culturas. A en esto radica también la pobreza del proyecto nacional, porque al seleccionar los rasgos que integrarán la cultura nacional, necesariamente se excluyen muchos otros que son los equivalentes del rasgo seleccionado en las demás culturas... La cultura nacional resulta ser así, una construcción artificial, un proyecto, un anhelo imposible...”²⁰²

A pesar de estas objeciones, el discurso oficial de la época posrevolucionaria propagaba el mestizaje como la feliz unión de todo mexicano bajo un mismo techo nacional, lo que decididamente implicaba una –si nos atenemos a Bonfil Batalla: solamente *aparente*– revaloración del elemento indígena sea de manera directa, o a través de la cultura popular. La aquí implícita distanciamiento de Europa, además exigida por la autonomía por el nacionalismo mexicano, significó, por el otro lado, una problemática a nivel de discurso y a nivel práctico. Mientras que de las antiguas culturas quedaban relativamente pocos rastros y conocimientos, de la tradición europea, que quedó impregnada a lo largo de los 400 años de dominio, no se podía hacer simplemente caso omiso, a lo que, además, se opondrían las élites. De tal

²⁰² Bonfil Batalla, 1999: 142s; véase también *ibídem*: 92-95, 110, 119, 138, 165.

manera el discurso optó por canalizar la ditanciación de Europa, concentrándola en un solo país europeo y embocándola en una marcada hispanofobia, que se refiriera especialmente a la Colonia. La España contemporánea y la religión católica quedaban –por razones de política exterior– excluidas. Además hubo un cierto distanciamiento a nivel político, puesto que especialmente una gran parte de los artistas e intelectuales empezaron a simpatizar con el Comunismo.



82: Diego Rivera. *El mundo azteca* (detalle), 1929-1935.



83: Diego Rivera. *De la Civilización prehispánica a la conquista: Desembarco en Veracruz*,



84: George Grosz, *Las columnas de la sociedad*, 1926.

Todos los elementos hasta ahora mencionados y significativos para el esbozo de la patria en la primera mitad del siglo XX –la revaloración de la cultura popular, la identificación con el pasado prehispánico, la hispanofobia, la tendencia a valores comunistas y el marcado nacionalismo aparentemente ligado más al pueblo que a las élites– se reflejan de una manera casi ilustrativa en algunos murales de Diego Rivera, especialmente en aquellos que pintó en el Palacio Nacional en la Ciudad de México y en el Palacio de Cortés en Cuernavaca. Con estos y algunos otros murales

el artista cumplió plenamente con el esfuerzo del gobierno por “crear un patrimonio artístico que fuese común a todos los mexicanos”.²⁰³

Sin embargo, en realidad seguían excluidos ciertos grupos sociales. Si bien ahora se retrataban los indígenas –a diferencia del siglo XIX– a partir de una estética que les parecía ser propios o que por lo menos se acercaba pictóricamente a la estética popular, identificada con lo indígena, debe saberse, que Rivera jamás estudió a fondo los indígenas como tales. Pareciera, al contrario, que los mirase como un extranjero o como las élites de siglo pasado: como un lindo adorno exótico de un país que en realidad se concebía ajeno a las *realidades* indígenas. Ateniéndonos al nivel fenomenológico, además, aparecen estereotipados y carentes de aquella individualidad que les da el autor, aunque sea en un sentido negativo, a sus personajes europeos. Estos no nacen exclusivamente de la misma ideología de Rivera sino que mantienen estrechos nexos hiperpicturales con obras, que –si bien por otras razones– igualmente se llegaron a distanciar de la cultura europea, como fue el caso del crítico pintor George Grosz, quien, al igual que Rivera se valió de ciertos rasgos caricaturescos para expresar su desprecio hacia la cultura elitista.

3.4.2. La Patria, el 68 y los años posteriores

La segunda mitad del siglo XX fue una etapa histórica crucial con respecto al discurso patrio. Es la era de la posmodernidad y del 68. Es la era de la pérdida de utopías, esperanzas y optimismos.

Y es la era de una búsqueda, también en el ámbito de lo artístico, en donde la pintura figurativa y política en casi todos sus sentidos quedó opacada durante dos décadas por otros medios de expresión, como el arte conceptual, el body-art, la instalación y el performance, que empezaban a ganar cada vez más fuerza en México. Es aquí donde se vieron las aportaciones más interesantes con respecto a un cuestionamiento crítico del discurso patrio, que ahora se entendía como oficial y manipulador. En la pintura, empero, no fue hasta ya bien entrados los años 80s, que

²⁰³ *Ibidem*: 141.

la figuración y la pintura de temática política volvieron a ganarle terreno a los abstraccionismos dominantes en las décadas de los 60s y 70s.

Por lo tanto, este capítulo, que abarca los años posteriores al 68, en los cuales no hubo importantes atribuciones pictóricas al discurso patrio, servirá básicamente para dibujar a grandes rasgos el telón de fondo, sobre el cual, en los años 80s los pintores mexicanos volverán a dedicarse a la temática del discurso patrio. Pero ahora desde una perspectiva crítica y usando métodos y medios que se podrían ubicar dentro de la posmodernidad.

La posmodernidad es –para los que no niegan rotundamente su existencia, prefiriendo hablar de una modernidad tardía– una “nueva era cultural”²⁰⁴ que comienza en Europa y en Estados Unidos a finales de los años cincuenta. Partiendo de la premisa de muchos investigadores latinoamericanos, que afirman todavía no haber llegado a la modernidad, el discurso sobre la posmodernidad latinoamericana parece obsoleto. Sin embargo no lo es. A pesar de todavía no gozar de los beneficios sociales, económicos y políticos, que la modernidad conllevó en el primer mundo, ya se sienten en Latinoamérica, en una suerte de anacronismo, y paralelas a la todavía no consumida modernidad, las implicaciones de la posmodernidad:²⁰⁵ desempleo, afectación a la ecología, nuevas guerras y guerrillas, daños a la salud, saqueo de las economías subdesarrolladas, grandes migraciones etc.²⁰⁶ Esta otra cara de la moneda, concebida como prueba de que el modernismo no supo cumplir sus promesas, ocasionó una profunda desconfianza en la modernidad, las utopías y los grandes relatos ligados a ella, lo que se agravó con la caída del socialismo y las cada vez más presentes amenazas del terrorismo.

En México, además, cabe mencionar la “lenta y dolorosa fragmentación del discurso mito-político, romántico-nacionalista con el que el sistema de poder pudo

²⁰⁴ Jameson, 1995: 15.

²⁰⁵ La paradójica coexistencia de nuestro estado premoderno y posmoderno, explican algunos investigadores, como Bolívar Echeverría y Samuel Arriarán, argumentando que siempre hemos sido posmodernos, pues la historia colonial conllevó un *eclecticismo*, en el que se mezclaban experiencias e influencias europeas con tradiciones, prácticas y pensamientos locales (Echeverría, 1998; Arriarán, 1979).

²⁰⁶ Argüello Grunstein, 2007.

mantener una hegemonía de más de setenta años”,²⁰⁷ pero el que se fue deteriorando ante las crisis causadas por el movimiento del 68, el terremoto del 85²⁰⁸, la “fragmentación del 94”²⁰⁹ y la caída del sistema hegemónico del 2000. La postura crítica posmoderna frente al discurso hegemónico mexicano, como frente a muchas otras promesas incumplidas de la modernidad, también se reflejó en las artes plásticas. Al igual que la política, la sociología y la filosofía, también el arte tuvo que abandonar finalmente sus ideales modernistas de cambiar el mundo:

“La misión de las vanguardias como conciencia crítica de la sociedad capitalista, al subvertir su orden racionalista y regulado, conoció los límites de su impacto social ante las imparable guerras del siglo XX, la mercantilización de sus obras y la utilización del arte abstracto como arma cultural de la llamada ‘guerra fría’. Finalmente, el arte no pudo cambiar la realidad, no fue capaz de crear conciencia en las sociedades sobre los cambios que habrían de producirse para que no sobrevinieran el caos, la discriminación y la guerra.”²¹⁰

En México, el cambio de actitud ante el arte –que tuvo lugar a pesar de que todavía en los años setenta el Estado mantuvo ciertos aspectos de la retórica vasconceliana (“el arte es la salvación de México”²¹¹) y a pesar de que todavía la generación de la Ruptura no se había separado de ciertos ideales vanguardistas²¹²– se debía por una parte a las mismas condiciones del Primer Mundo. Entre ellas, la creciente expansión del mercado del arte, las guerras mundiales, la guerra cultural o el movimiento

²⁰⁷ Barrios, 2004: 141.

²⁰⁸ El terremoto de 1985 puso en juego procesos de organización social y política que sobrepararon en mucho el poder de convocatoria del Estado y además hizo evidente la crisis de credibilidad de las instituciones oficiales ante la sociedad mexicana. (Barrios, 2004: 157).

²⁰⁹ El asesinato del candidato oficial y el nacimiento de la guerra zapatista abrieron una nueva dinámica en las políticas culturales del Estado: el indigenismo y el multiculturalismo. (Barrios, 2004: 143, 159).

²¹⁰ Argüello Grunstein, 2007.

²¹¹ Eder, 1982: 2393.

²¹² La Ruptura ofreció una perspectiva tanto artística como ideológica más allá de la pintura figurativa tradicional y nacionalista mexicana, pero sin embargo “no se separó en nada de las dinámicas de la ideologización, normatividad y legitimación del arte como mediador ‘moral’ del poder y reproductor de las formas de arraigo cultural de la burguesía: culto al objeto y construcción de la imagen pública de estatus de clase. En este contexto, fue necesario una crisis que pusiera al descubierto y en lucha conflictos más fundamentales de la estructura social, política y cultural de la sociedad mexicana. El movimiento estudiantil del 68 es el inicio de un lento proceso de cambio en la sociedad mexicana.” (Barrios, 2004: 148).

estudiantil del 68. Por otra parte existían condiciones específicamente mexicanas. Mientras que en los demás países los movimientos estudiantiles acontecidos por las mismas fechas eran una especie de “emancipación de generación, género, raza e ideología”²¹³, el 68 mexicano se definió como “una lucha contra el sistema político-moral, llevada a cabo por una generación ilustrada a la que se unió la protesta de la clase obrera. (...) Se trató... de un proyecto de ruptura con el sistema moral de la burguesía y con el sistema político de poder, ruptura presidiada por el proyecto ilustrado de la izquierda política.”²¹⁴

“La crisis del 68 dio lugar a un cambio muy significativo de la función del arte. Esta crisis supuso la apertura a un nuevo discurso que iba en contrasentido al culto burgués del objeto y en oposición abierta a los espacios oficiales (...). La crisis del sistema permitió un desfasamiento en la noción misma de estética sobre la que se había sostenido tanto el discurso nacionalista del arte, como las poéticas de la generación de la Ruptura. El romanticismo y la vanguardia son parte de las estrategias políticas de la modernidad, donde el arte es siempre el mediador de un proyecto político // definido: la identidad del Estado construida en el pasado histórico y en la raíz popular de la sociedad o el Estado edificado en la ciudadanía. En este contexto se entiende por qué las narrativas fundacionales de estas estéticas requieren de la existencia y persistencia del objeto. En cambio, aunque enclavado todavía en el contexto de la política y la estética de la modernidad, la gráfica del 68 permitió la irrupción de una ‘poética de ocasión’ que liberó el arte del culto a la permanencia del objeto.”²¹⁵

De tal manera, se establece en México a partir del 68 la construcción de una nueva narrativa cultural. Más allá del proyecto nacional divulgado por el discurso patrio oficial, los artistas, que debido a los sucesos en Tlaltelolco habían perdido aquella confianza en el Estado que había marcado la primera mitad del siglo XX, buscaron nuevos caminos, entre los cuales destacaron especialmente una postura cosmopolita y otra fundamentalmente nacionalista, que, sin embargo, ya no se basaba en una identificación con el Estado, sino en tradiciones populares y en ideales de la

²¹³ *Ídem.*

²¹⁴ *Ídem.*

²¹⁵ *Ibidem:* 150.

Revolución. Fue aquí que se agudizó una polémica, cuyas raíces se hunden en el fondo de la historia de la nación mexicana.

Entre los artistas e intelectuales de índole cosmopolita de aquella época, destacaba el grupo de *Los Contemporáneos*, caracterizados por un primordial interés en asuntos estéticos y literarios en general, y en las vanguardias europeas específicamente, que querían dar a conocer y difundir en México. Fue precisamente por esta la razón por la cual les tachaba a los *contemporáneos* de reaccionarios y de no haber logrado la emancipación del dominio europeo; reproche expresado por los integrantes de grupos como Crisol y BOI (Bloque de Obreros Intelectuales). Para ellos la tarea principal del arte mexicano consistía en exaltar los valores del nacionalismo revolucionario. El elemento clave de la polémica entre ambos grupos, que alcanzó su clímax en 1932, “fue la antinomia entre un arte ‘mexicano’ y la propuesta de una creatividad sin fronteras, universal; entre el ejercicio abierto de la libertad o el ‘establecimiento de un catecismo literario y estético del alma nacional’”.²¹⁶ Aunque no hayan sido propiamente el gobierno o sus órganos quienes decretaron, qué debía ser una obra mexicana o nacional sino unos izquierdistas dogmáticos, no cabe duda que éstos asumieron la ideología del nacionalismo sustentado por el Estado.²¹⁷

La polémica entre cosmopolitas y nacionalistas de principios del siglo, siguió vigente, y encontró un equivalente agudo en las artes plásticas de la segunda mitad del siglo XX. Se puede hablar de una marcada dicotomía entre artistas nacionalistas y cosmopolitas, entre tradicionalistas y antinacionalistas, entre seguidores de la *Escuela Mexicana* y los de la *Joven* o *Nueva Escuela*, aunque ambos tuvieran en común el rechazo de la política y los discursos oficiales.²¹⁸ Mientras que los cosmopolitas estaban cada vez más convencidos de que el arte no debía servir a ninguna ideología específica, y consideraban “ficticia la pregunta por una identidad del arte mexicano”,²¹⁹ concentrándose, en cambio en el arte como concepto y

²¹⁶ Florescano, 2005: 401.

²¹⁷ *Ibidem*: 402.

²¹⁸ Rita Eder, 1982: 2393-2395.

²¹⁹ Barrios, 2004: 161.

discurso estético, los nacionalistas se tuvieron que enfrentar al problema del nacionalismo como tal: Debido a los sucesos del 68, ya no parecía adecuado seguir representando la patria como se había hecho en las últimas décadas. De hecho, se percibe que la iconografía patria tradicional ya desde los años cincuenta había empezado a deslavarse,²²⁰ manteniéndose vigente casi exclusivamente en los sectores populares a través de las pinturas de calendario de Jesús de la Helguera, de las portadas de libros de texto de Jorge González Camarena o en la gráfica destinada básicamente a la estampa política o la publicidad comercial. Los artistas nacionalistas de formación académica, en cambio, buscaron sus propias y muy diversas maneras para expresar sus sentimientos patrios, de las cuales se hablará enseguida.

1. Entendiendo el arte como comunicación y proyecto social, frecuentemente empezaron a organizarse grupos de artistas, tratando de “corporeizar, idealmente, su oposición al último reducto de la tradición renacentista: el individualismo del artista”.²²¹ Taller Arte e Ideología (TAI), Taller de Arte y Comunicación (TACO), MIRA, Germinal, El Colectivo, Proceso Pentágono, SUMA, Taller de Investigación Plástica (TIP), Tepito Arte-Acá, Espacio Escultórico.²²² En estos grupos el arte

“tiene como finalidad la transformación social, una colectivización del trabajo y una especie de corporativismo político como estrategia de resistencia a los sistemas capitalistas del arte. Es pues el arte como programa de resistencia a la opresión social y cultural, al totalitarismo político y a la fuerza del mercado y el imperialismo norteamericano, lo que articula la poéticas de todos estos grupos.”²²³

De todo esto surgieron nuevos métodos de expresión y “prácticas artísticas afines a las que en otros lados se reconocieron... como posmodernas: happenings, arte callejero, instalaciones, ambientaciones, arte pobre, entre otros”.²²⁴ Un arte

²²⁰ Florescano, 2005: 409.

²²¹ Rita Eder, 1982: 2396s.

²²² El Espacio Escultórico ha sido el único encuadrado institucionalmente, mientras que todos los demás han sido espontáneos y casi siempre están o estuvieron enfrentados a las instituciones. (Eder, 1982: 2399).

²²³ Barrios, 2004: 154.

²²⁴ Argüello Grunstein, 2007.

interdisciplinario parecía más adecuado, que los medios tradicionales, para expresar sus propósitos de restablecer un diálogo más abierto y crítico con la idea de lo nacional y lo patrio, que se entendía no como una representación abstracta de valores sino como un proceso dinámico y concientizador. Estos artistas se rebelaron contra la mercantilización del arte, contrariando el énfasis en el objeto. Integraron la cultura cotidiana y popular de la pobreza en sus propuestas artísticas, retomaron temáticas sociales y políticas, y trataron de comunicarse con un público más allá de museos y galerías, llevando a cabo, entre otras acciones, eventos en la calle. Aspiraban la sustitución de la idea (siempre jerárquica) de la contemplación, por la experiencia y la participación. Independientemente de la falta de coherencia²²⁵ en muchos de sus proyectos y del “debilitamiento del discursos del arte como transformación social y como utopía política de resistencia”²²⁶ a la hora de ser legitimados por instituciones oficiales, los grupos han difundido en México el posmodernismo. Este es sobre todo el caso del grupo Peyote y Compañía (1973):

“Éste apuesta por una socialización del arte mediante una poética que retoma la categoría de lo mágico, lo urbano, lo popular y lo religioso para ponderar una mítica de la identidad y la hibridación cultural. Un preludio de la posmodernidad mexicana de los años ochenta.”²²⁷

Sus proposiciones han sacudido la visión acrítica del muralismo como un arte social y, por el otro lado, su comportamiento como artistas ha incitado a la revisión del sistema de arte.

2. Pero también aquellos artistas nacionalistas que no pertenecían a uno de los abundantes grupos artísticos, y que seguían trabajando técnicas clásicas, como la pintura o la gráfica. Se dejaban mover, más que por conceptos abstractos de lo que era, podía o debía ser la patria, por necesidades concretas que surgieron del enfrentamiento con la cambiante realidad del país: la agudización de los conflictos sociales, el medio ambiente, la conciencia de la manipulación de los medios masivos

²²⁵ Eder, 1982: 2399.

²²⁶ Barrios, 2004: 155.

²²⁷ *Ibidem*: 156.

y la falta de información. De tal manera los estudiantes de la Academia de San Carlos (Escuela Nacional de Artes Plásticas/ plantel Antigua Academia de San Carlos) y de la La Esmeralda (Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado), modificaron el papel social del arte. Manifestaron su rebelión contra la política oficial, cuyo fracaso se había puesto a prueba en el 68, organizando marchas en silencio y haciendo boletines, carteles, grabados, pancartas, mantas, volantes, para los que inventaron nuevos métodos de impresión rápida.

“A partir de 1968 los estudiantes de arte iniciaron un análisis crítico de la tradición [de la Escuela Mexicana]. Pretendían seguirla, pero con un aprendizaje que los llevaría a abandonar la pura representación por un proceso más dinámico que incluía el concepto del espacio y del público.”²²⁸

Así, la gráfica basada en los nuevos métodos de reproducción, que se utilizaron en las escuelas de arte, se volvió una fuerte herramienta de subversión social, no solamente en el sentido de divulgar rápidamente y a bajo costo ideas políticas, sino también con respecto a que la reproducción masiva y en serie cambió el concepto modernista del objeto de arte por un concepto posmoderno: La imagen visual, antes objeto de contemplación, se volvió un fenómeno de comunicación y de tecnología. Al mismo tiempo que ocurre este descentramiento del canon estético de la modernidad, tiene lugar un descentramiento de los sistemas de poder y de vigilancia del Estado.

“La gráfica del 68 supone una ruptura a varios niveles...: en lo poético, el cambio de soporte e intención apunta hacia una nueva discursividad del arte –lo efímero y lo textual ...; en lo político, ... la resignificación de su función ideológica, ya no se trata de un discurso de Estado sino contra el Estado. En lo social... el cambio [hacia] un sujeto no individual, sino masivo. Así pues... podemos leer... el movimiento del 68 como el descentramiento del espacio político del objeto, el artista, el receptor y el discurso.”²²⁹

3. En pintura, finalmente, México se enfrentó a una situación especial, en la cual la polémica entre cosmopolitas y nacionalistas, se llegó a equiparar con la lucha

²²⁸ Eder, 1982: 2395.

²²⁹ Barrios, 2004: 151.

entre abstracción y figuración. En Europa y Estados Unidos, el desengaño de la misión vanguardista, o sea el fracaso del arte con respecto a su poder social y político, había dado lugar al surgimiento de artistas neodadaístas que se opusieron a los abstractos:

“La figuración se presentó como una alternativa crítica frente a un arte abstracto que se había institucionalizado, y era el preferido por plutócratas y gobiernos guerreros.”²³⁰

En México, en cambio, el arte figurativo nunca había sido dominado por el arte abstracto, por lo cual no obtuvo las mismas implicaciones como el los países primermundistas. Mientras que allí la figuración, que (re)apareció a finales de la década de los cincuenta, junto con el nuevo discurso posmoderno, era el símbolo de un arte novedoso y progresista, los figurativos en México eran calificados como los que aún seguían la tradición posrevolucionaria de un arte nacionalista con tintes izquierdistas. Los “abstractos, interioristas, informalistas, formalistas y demás”,²³¹ en cambio, significaron, bajo el término de la generación de la Ruptura, “un descentramiento del discurso artístico mexicano”²³². Al mismo tiempo, la Ruptura, con su tendencia internacionalista, fue considerada un acto político de emancipación de las ideologías oficiales nacionales. A medida que los *rupturistas* se rebelaron contra la figuración de la *Escuela Mexicana*, también cuestionaron sus implicaciones políticas e ideológicas, es decir, las ideologías oficiales que eran el trasfondo de aquella escuela. Negándose a aceptar los parámetros histórica y oficialmente consagrados como contribuyentes para una identidad mexicana monolítica, popular y rural, y oponiéndose tanto al arte comprometido como al realismo social y al nacionalismo, los *rupturistas* desarrollaron la labor de “contemporaneizar con el primer mundo”,²³³ volviéndose “universalistas, indiferenciables en cuanto a sensibilidad de las de Europa, Asia o Estado Unidos. En este contexto dialéctico de dos narrativas –mexicanidad y vanguardia– sólo Rufino Tamayo ocupó un lugar particular, volviéndose el símbolo

²³⁰ Argüello Grunstein, 2007.

²³¹ *Ídem*.

²³² Barrios, 2004: 148.

²³³ Emerich, 1989: 24.

“en el que se dan cita la cultura propia y las búsquedas formales de arte en el marco de la historia del arte universal, una poética que en su lirismo da cabida a una identidad desfasada hacia el ámbito de la ensoñación y aparentemente lejos de agendas nacionalistas del arte.”²³⁴

El deseo de universalizarse, que por primera vez aparece como tal en el siglo XIX, se ha visto, desde una perspectiva nacionalista, como el fenómeno de una inmanente dependencia cultural de los países dominantes, como resultado de una conciencia colonial internalizada y nunca superada, y, por ende, como símbolo de un conservadurismo reaccionario. Esto ocurre tanto en la historia de recepción de un pintor como Juan Cordero, en la polémica que se desarrolló entre *estridentistas* y *contemporáneos* a principios del siglo XX, como en los reproches que tuvieron que enfrentar los abstractos por parte de los *Fridos* en el *Salón Esso de pintura* a principios de los sesenta.²³⁵ En todos estos casos se tachaba no sólo de antinacionalista, sino hasta de símbolo de retroceso y dependencia cultural todo lo que no fuera “mexicano”. Sin embargo, y pese a tantos esfuerzos a lo largo del tiempo, nunca se supo realmente definir este “ser mexicano”, de una manera que no fuera *por exclusión*. Es decir: Entre menos rasgos extranjeros se encontraban en una obra o en un artista, más mexicano se le consideraba. No obstante en esta actitud excluyente yacen precisamente aquellos elementos que se les reprochaba a los otros: una visión tradicionalista y hasta imperialista. Es una visión tradicionalista, puesto que en el dualismo que implica (lo popular y lo prehispánico *versus* lo europeo y extranjero), nos remontamos al siglo XVIII, cuando los criollos intelectuales elaboraron la identidad de la Nueva España; y es también imperialista, porque define a la cultura como algo estático que se “distorsiona” y se vuelve “impura”, por influencias de otra cultura, igualmente concebida como estática. Bajo esta perspectiva la cultura que influye aparece como la parte activa y dominante en un proceso violador, mientras que la que es influida adopta un papel pasivo, de víctima. Si logramos despedirnos de esta idea, tomando en cuenta, entre otras cosas, los

²³⁴ Barrios, 2004: 25.

²³⁵ Emerich, 1989: 24.

hallazgos de los *Postcolonial Studies*²³⁶, los postulados de la *transcultura*²³⁷ desarrollada en torno a los *estudios culturales*,²³⁸ o las investigaciones de autores como Arjun Appadurai,²³⁹ aparecen tanto las polémicas del siglo XIX, como los *estridentistas* y los *rupturistas* del siglo XX, como parte de un vivo proceso de asimilación activa y voluntaria de lo que ofrece el mundo. Además, esta visión también considera las aportaciones (no “influencias”) que México puede dar, y de hecho ya está dando, a otras culturas, como la estadounidense. Una compenetración cultural tal, tiene mucha vigencia especialmente hoy en día, que nos encontramos en la situación que la información y las ventanas al mundo son cada vez más transparentes y abiertas. México no se reduce únicamente a sus raíces prehispánicas, vivas en lo popular y violadas por el imperialismo político, económico y cultural del primer mundo. México no es ninguna víctima. Es un país contemporáneo, híbrido, diverso, pluralista, pero sobre todo, dinámico, tal como lo perciben desde sus perspectivas personales Guillermo Bonfil Batalla, Héctor Aguilar Camín, Néstor García Canclini y Carlos Monsiváis. No obstante, no se debe malinterpretar esta heterogeneidad como una “nueva” característica de ser mexicano que viene a suplir los antiguos conceptos de mexicanidad, sino como un elemento característico también para muchos otros países, y esto, cada vez en mayor medida.

Precisamente así lo parecen haber entendido, consciente o inconscientemente, muchos de los pintores considerados nacionalistas. Eso lo demuestran las relaciones hiperpicturales de sus obras, en las que –a pesar de nunca negar su ímpetu patriótico o nacionalista– siempre se manifiestan *también*

²³⁶ Véase p.ej.: Bhabha, 1994.

²³⁷ El término de la *transcultura* fue acuñado por Fernando Ortiz, y define a la cultura no en el sentido tradicional antropológico, sino como un proceso dinámico y fluido (Ortiz, 1947). Según Antonio Benítez-Rojo, la *transcultura* “nos lleva hacia lo que yace en el corazón del análisis posmoderno (...): un cuestionamiento del concepto de ‘unidad’.” (Benítez-Rojo, 1996: 154). El mismo autor expresa también la necesidad de un concepto cultural “que no tiene principio o final y se transforma continuamente...” (*ibídem*: 20).

²³⁸ Véase p. ej. Nicolás Mirzoeff, quien afirmó: “La localización geográfica de la práctica cultural no es la clave para su definición. El enfoque local y subcultural del trabajo sobre tantos estudios culturales se ha visto superado por las complejidades de la economía global” (Mirzoeff, 2003: 54s; también *ibídem*: 50s).

²³⁹ Arjun Appadurai notó una constante tensión entre lo local y lo global que ejercen una influencia mutua tal que ya no es posible ni tiene ya sentido, localizar la actividad cultural únicamente en los límites nacionales o geográficos (Appadurai, 1990: 16).

como parte de la cultura occidental, la cual ya no se considera necesariamente opuesta a “lo mexicano”.

Algunos ejemplos de esta nueva actitud, que tiende a asimilar con mucha naturalidad y una nueva seguridad, tanto las tradiciones mexicanas como ciertos fenómenos culturales de la vida contemporánea occidental, se verán en el siguiente capítulo. A partir de ahora ya no se tratará de la antigua dicotomía entre “lo mexicano” y las influencias de “lo extranjero”, sino más bien de los dos polos de “lo tradicional” y “lo contemporáneo”. Esta oposición resultó ser fructífera en las artes, cuando a finales del siglo XX empezaron a unirse ambos cabos.

3.5. Patria, nación e identidad personal a finales del siglo XX: La resistencia ante el discurso patrio oficial

Después de haber alcanzado una especie de punto cero en los años setenta – cuando el cuadro-objeto había pasado por una de sus etapas más difíciles debido a que las dudas acerca de su validez se acrecentaban en la medida que las sucesivas desacralizaciones anulaban sus apoyos tradicionales y la transformaban en idea (arte conceptual, instalación) o representación corporal (Body Art, Performance)– la pintura pareció haber revivido e iniciado una nueva dinámica. Es ahora, cuando se ubican aquellos pintores que “son... producto de dos rupturas: la *Escuela Mexicana* y su antítesis, la *Joven Pintura* o *Nueva Pintura*”.²⁴⁰

Los respectivos artistas están –sin negarse a la incursión en los estilos internacionales– preocupados por replantear el problema de una autodefinición e identidad mexicanas. Esto puede ocurrir por el lado del realismo fantástico de la escuela de Francisco Toledo, entre cuyos integrantes destaca Arnulfo Mendoza, o por una recurrencia a la reinterpretación de la historia a partir de la Revolución. Frecuentemente semejantes “reinterpretaciones” se sirven de la recolección de *memorabilia* (monedas, fotos antiguas, papeles viejos, documentos), ordenados en

²⁴⁰ Eder, 1982: 2400.

colages y acompañados de textos alusivos, como lo proponen Felipe Ehrenberg y Carlos Aguirre. Sea cual fuera el medio de expresión que escogieran los artistas, siempre se trata de una relectura crítica del pasado y presente mexicanos, tanto a través de nuevos planteamientos formales (integración de otros elementos plásticos y conceptuales),²⁴¹ como también a través de una nueva interpretación del discurso de la historia, integrando elementos de la cultura popular y urbana, de lo ritual y lo cursi, que se había ganado un lugar en el mundo del arte a partir del *pop-art*.

3.5.1. La generación de dos rupturas

A partir de los años 80 los artistas habían “roto con los de ‘La Ruptura’ y con ... ‘Los grupos’”,²⁴² los que habían iniciado el posmodernismo mexicano, y preparado tanto estética como teóricamente el suelo para los discursos críticos, irónicos y atrevidos de la siguiente generación. Esta *generación de las dos rupturas* se basaba, según Emerich, más que nada, en Gilberto Aceves Navarro y en los maestros en el Taller de Gráfica Popular y estaba dispuesta a “responder ... a la urgencia social”,²⁴³ enfocándose en el feminismo, la homosexualidad, la ecología, la pluriculturalidad y el altermundismo. No se confinaba “a los edificios públicos, como los muralistas, para popularizar y actualizar propósitos mensajísticos-didácticos similares, pero [estaba] dentro del contexto narrativo de la historia gráfica o la agresión de la publicidad visual, ... agarrando el toro por los cuernos contemporáneos”.²⁴⁴ Con tal finalidad, aquellos artistas empezaron a contemporánezar sus diversos lenguajes pictóricos por medio del uso de las nuevas técnicas de impresión rápida (xerox, el mimeógrafo, la platilla negativa) y las nuevas tecnologías, que implicaban entre otros, el video, el internet y el arte electrónico. También retomaron directamente elementos del pop-art (ironizando la consagración de objetos de consumo para así resaltar su carácter imperialista), y del arte povera italiano (que les ofreció el recurso de la improvisación

²⁴¹ Debroise, 2007: 276.

²⁴² Argüello Grunstein, 2007.

²⁴³ Emerich, 1989: 32.

²⁴⁴ *Ídem*.

y les permitió tanto la elaboración de una antiestética como la ruptura con el antiguo “aura” del arte mediante el uso de materiales tradicionalmente inaceptables estéticamente y artísticamente, como desechos, sangre, cabellos, semen, hielo, cera, plásticos comerciales). Innegables en este contexto son también el *objet trouvé* francés, el Dada, Duchamp, los expresionistas alemanes y sus émulos argentinos, luego, además, el Grafiti, sin que esto significara que los artistas mexicanos se redujeran a producir réplicas de “inventos” estadounidenses o europeos.

Más que ubicar las diferentes vertientes y técnicas artísticas en el espacio, o sea ligados a sus ámbitos culturales de origen, las ubicaban en el tiempo, como expresiones contemporáneas, adaptables a cualquier entorno topográfico.

“A golpes de postnacionalismo, postmexicanismo, postidentidad, postpictorialismo, postobjetualismo (con los atinados neologismos externados por Abraham Cruz Villegas), estos artistas se abrieron su propio espacio una vez que se apropiaron del espíritu del posmodernismo, adecuándolo a nuestra circunstancia pero con muchos contactos con lo que sucede en el ámbito internacional.”²⁴⁵

Con respecto a la pintura, los cambios fueron, debido a las limitaciones prácticas de este medio artístico en comparación con la casi total libertad de un performance o una instalación, aparentemente menos drásticos. No obstante, también en la pintura se encuentran algunas de las características que Argüello Grunstein elaboró como típicas para la generación en cuestión:

lo “disarmónico, informal, ... efímero, ... que une arte y política con ironía y burla; que cuestiona ‘el compromiso’ de antaño o ‘la misión’ que le adjudicaron al arte los artistas de las llamadas vanguardias, ... la hegemonización de una sensibilidad irracionalista, la confesión de que no se quiere crear un nuevo estilo sino integrar todos los del pasado, la confesión parcial de no-originalidad, la exhibición de la malhechura”.²⁴⁶

Bajo estas premisas surgió la pintura de la *nueva figuración*, que hizo caso omiso de los paradigmas vanguardistas (de dar “paso a su uso prioritariamente artístico y a ...

²⁴⁵ Alberto Argüello Grunstein, 2007.

²⁴⁶ *Ídem.*

destacar su materialidad y la noción del arte que hay tras la misma al margen de la figuración”²⁴⁷), para, en cambio, no solamente regresar decididamente a la figuración, sino a una figuración participativa en el discurso patrio, entre otros, si bien ocurría esto en un sentido muy diferente al pasado.

Por un lado seguía vigente la pretensión de darle una cara distintiva a México, un país que se consideraba a la deriva entre la tradición y la contemporaneidad: La pintura al respecto caracterizaba “para bien o para mal, las cimas y las simas sobre las que se tensa y arruga la faz mexicana de los años ochenta reflejada en el espejo grande o pequeño, plano u ondulado de la plástica joven (...)”, dando vida a una “mirada crítica, nostálgica, paródica, reverente o irreverente a las figuras que fueron objeto de veneración religiosa, patria, etc.”, a pesar de tratarse de un “oficio hasta hace poco marginado si no era oficialista y grandilocuente”.²⁴⁸

Por otro lado, lo que unía a todos los artistas que trabajaban los recursos iconográficos ligados a lo mexicano o a lo patrio, fue un claro distanciamiento de los discursos oficiales que durante siglos habían dominado. Ahora, los jóvenes pintores estaban, al igual que sus colegas de otras ramas, cada vez más conscientes de que el discurso oficial era una “pretensión de hegemonía cultural”²⁴⁹ que como tal se basaba “en construcciones míticas”.²⁵⁰

“[La] Hegemonía [fue] construida de fantasmas y sublimaciones de la realidad, de retóricas de poder y de la solemnidad de los discursos institucionales que al parecer llegaron a su fin en lo que se refiere a su mito-poética nacionalista, pero que aún está muy lejos de tocar la estructura silenciosa y los poderes subterráneos de una cultura y una sociedad que no acaba de entenderse a sí misma en sus relaciones vitales. Esta historia de un desmembramiento, supone una red muy compleja de relaciones donde se ponen en juego sistemas simbólicos y discursivos que sobrepasan con mucho la mera constatación de los sucesos y la lectura lineal de los procesos de emancipación y subversión. Este derrumbamiento se produce por la liberación de fuerzas que en el sistema social, moral, político y cultura, no pudieron

²⁴⁷ Carrere/ Saborit, 2000: 190.

²⁴⁸ Emerich, 1989: 14-15.

²⁴⁹ Reyes Palma, 1996: 3.

²⁵⁰ *Ídem.*

contener. En este contexto, la ambigüedad y contradicción entre el arte como subversión social y las nuevas retóricas de legitimación juegan un papel fundamental en la conformación del imaginario cultural y político de la democratización y el descentramiento de la política cultural del Estado en el México de la segunda mitad del siglo XX.²⁵¹

La labor de aquellos pintores –que en las dos últimas décadas del siglo XX empezaron a tematizar críticamente aquel antiguo “sueño impuesto de muy pasadas gestas heroicas que nos dieron identidad”²⁵²– significa y demuestra, a final de cuentas, la caducidad de los discursos manejados durante décadas por las ideologías oficiales, que a nivel político ya se había dado a conocer en los acontecimientos traumatizantes de la masacre de Tlatelolco y el abandono gubernamental después del terremoto del 85, entre otros. El desencanto que vivió México en estos años fue un proceso sumamente posmoderno, al igual que los medios, los métodos y las técnicas que utilizaban los artistas para plasmarlo. Con la finalidad de crear reminiscencias directas con ese mundo diseñado por los antiguos discursos, que ahora se reconocía como un conglomerado mitológico, más que tomarlo como la representación de meras verdades, los pintores se valían, de una manera muy consciente, de la hiperpictorialidad como un lenguaje pictórico específico. Elementos de la tradición iconografía patria ahora aparecen como vestigios fragmentados en composiciones inherentes y carentes de cualquier lógica racional. Composiciones que se vuelven aun más confusas cuando se combinan con signos alusivos a la brutalidad o vulgaridad de la vida cotidiana, para dar paso a las dudas, las preguntas y los miedos humanos y nacionales, que ya no pueden ser atendidos por las ideologías oficiales ni sus respectivos mitos, puesto que la confianza en éstas se había perdido.

“[La *nueva figuración mexicana*] se ha afincado, más que en las raíces patrias [del discurso oficial], en *lo* [sic] mexicano como habitat natural al que nos debemos a querer o no, a la busca –hoy, encerramos con un solo espejo– de un rostro verdadero sin careta de cura o político, que se pueda mirar en todos

²⁵¹ Barrios, 2004: 141-142.

²⁵² Emerich, 1989: 16.

los espejos que los *mass media* [sic] introducen al hogar y la conciencia, cuando ya no quedan ni intimidad ni de lo otro a qué aferrarse.”²⁵³

3.5.2. Los neomexicanistas

Dentro de los artistas de la *nueva figuración*, fueron los *neomexicanistas* – también llamados *neo-nacionalistas*, pintores de la *nueva mexicanidad* o del *nuevo nacionalismo*– los que más específicamente se adentraron en la revisión de la historia a partir de los elementos patrios y nacionales, pero bajo una perspectiva sumamente contemporánea.

Los neomexicanistas –entre los cuales figuran Rubén Ortiz, Julio Galán, Germán Venegas, Carla Rippley, Adolfo Patiño, Helio Montiel, Esteban Azamar, Enrique Guzmán, Alejandro Arango, Rocío Maldonado, Adolfo Riestra, Arturo Elizondo, Javier de la Garza, Eloy Tarcisio, Reynaldo Velázquez, Nahúm B. Zenil, Magali Lara, Arturo Guerrero y otros más, y que temporalmente se volvieron casi un símbolo de la posmodernidad en México²⁵⁴– retoman decididamente la iconografía nacionalista y mexicanista del pasado, aunque ahora sin el afán de resaltar sus valores ideológicamente, sino mas bien en el intento de cuestionarse acerca de su función y validez en la vida contemporánea y personal, usando para ello una expresión que frecuentemente raya lo dramático, lo sarcástico o lo irónico.

Es precisamente aquí, donde se distingue el *neomexicanismo* de la *Escuela Mexicana*, aunque ambas corrientes compartan el mismo repertorio iconográfico, como afirmaron Cruz Villegas y Teresa del Conde.²⁵⁵ En realidad pareciera que hubo

²⁵³ *Ídem.*

²⁵⁴ Esto se debe básicamente a un cuadro de Rubén Ortiz, con el que ganó el *Encuentro Nacional de Arte Joven*. La pintura hace alusión al terremoto de 1985 como indicador del fin de la modernidad y por lo tanto, del inicio de la posmodernidad (Cruz Villegas, 2000: 16).

²⁵⁵ Según Cruz Villegas, la recuperación formal de algunos modelos y temáticas de ciertos movimientos de principios de siglo, como La Escuela Mexicana de Pintura o el muralismo, son características cruciales del *neomexicanismo* (Cruz Villegas, 2000: 16). Teresa del Conde expresó que el nacionalismo de la Nueva Escuela Mexicana fue remplazado por el *neomexicanismo*, una corriente un tanto surreal, que implicaba tanto el kitsch como lo posmoderno, y se basaba más en la cultura popular que en la historia de la cultura mexicana: “According to Museo de Arte Moderno director Teresa del Conde, the nationalism of the Mexican Modernist School has been replaced by

fuerzas razones *políticas* (más que comerciales como cree Cruz Villegas quien habla del “perfil comercial de este movimiento”²⁵⁶) para interpretar el *neomexicanismo* como un movimiento en la tradición del nacionalismo mexicano del siglo XX, o sea: de incorporarlo en el discurso patrio oficial, aún vigente en muchos ámbitos, mediante su conversión en una especie de arte oficial a partir de una interpretación que, según nuestro juicio no va siempre de acuerdo con las obras mismas, como se verá más adelante. A razón de que el México del Salinismo urgentemente “requería de signos de identidad que ... coincidían con reivindicaciones identitarias de grupos específicos en los Estados Unidos (los latinos... pero también las comunidades indígenas, las feministas y lo entonces incipientes *queer studies*)”,²⁵⁷ se inició, con el financiamiento de galerías particulares y del Estado mexicano, *The Parallel Project*. La exposición, que se presentó paralelamente en Nueva York, San Antonio y Los Ángeles, interpretó el *neomexicanismo* –véase el prólogo del catálogo, escrito por Alberto Ruy Sánchez– como un reflejo inmediato de “un malestar generalizado, producto de la descomposición económica, moral y política del país, casi siempre manifestado por una desintegración del espacio pictórico, la superposición de discursos contrarios, y un uso reiterado del cuerpo fragmentado”.²⁵⁸ Con esta interpretación no se podían identificar los artistas, cuyas intenciones yacían más bien, según Olivier Debrouse, en encontrar una *identidad personal*, que fuera sexual, emocional y cultural al mismo tiempo,²⁵⁹ y se reflejara de manera inmediata en la representación del cuerpo como “portador simbólico fundamental”.²⁶⁰

Si se toma en serio el rechazo de la interpretación oficial del *neomexicanismo* por parte de los artistas así como lo dicho por Debrouse, parece haber tenido lugar un cambio significativo con respecto al discurso patrio: Ahora, los símbolos, las iconografías y también los clichés mexicanos, tradicionalmente ocupados por el discurso patrio oficial (la personificación de la patria, la bandera etc.), no solamente fueron revitalizados y reinterpretados por los pintores al respecto, según la versión

neomexicanism, a slightly surreal, somewhat kitsch and postmodern slant on popular rather than historical Mexican culture.” (Teresa del Conde, citada según: Cummings, 2007).

²⁵⁶ Cruz Villegas, 2000: 16.

²⁵⁷ Debrouse, 2007: 276.

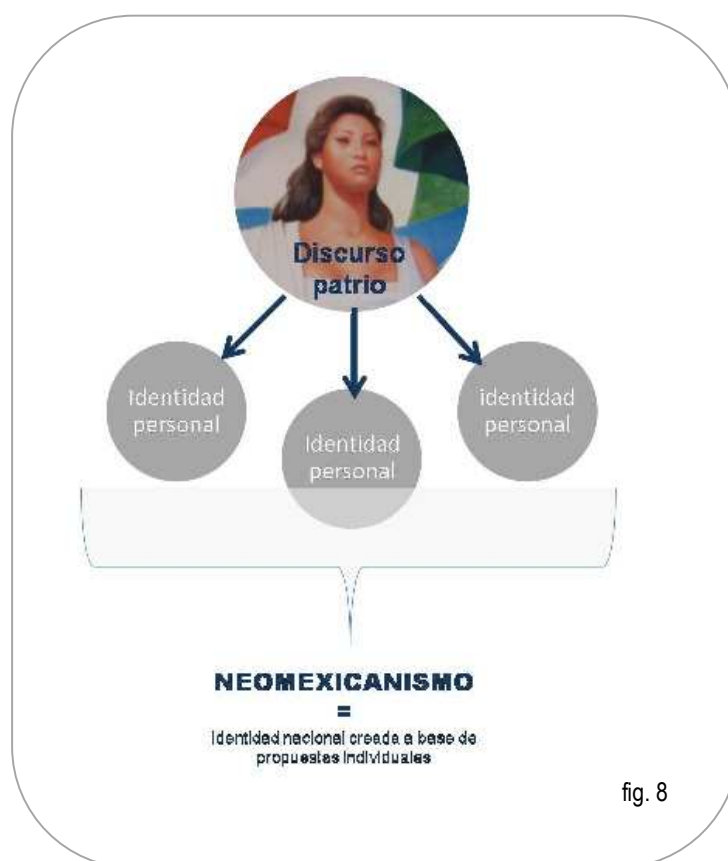
²⁵⁸ *Ídem*.

²⁵⁹ *Ídem*.

²⁶⁰ Sánchez, 2000: 138.

oficial del *neomexicanismo*. Y mucho menos se trataba de una “dependencia de recursos formales y conceptuales internacionalistas heredados, copiados o transferidos acríticamente al contexto local”,²⁶¹ como interpreta Cruz Villegas. Lo que ocurrió, fue más bien, que los elementos con los cuales los neomexicanistas decidieron trabajar fueron sometidos a un análisis emocional, intelectual y pictórico sumamente crítico; proceso en el cual algunos de los antiguos signos del discurso patrio podían ser dotados de significados completamente diferentes. Debido a la ya mencionada pérdida de confianza en el proyecto nacional, lo relacionado con el imaginario del Estado-nación fue “desterrado” de su pedestal y perdió sus antiguas connotaciones. Ahora, en cambio, se hizo posible cualquier manejo de estos antiguos signos patrios que anteriormente eran objetos intangibles de la más pura devoción. De tal manera desligados los símbolos de sus contextos tradicionales, se podían introducir en otros discursos diferentes de las más diversas índoles, entre los cuales, resaltaba la búsqueda de una identidad propia, sea esta sexual (sobre todo entre los artistas homosexuales), de género o artística.

La idea de una identidad nacional y colectiva, a la que aspiraba el discurso patrio oficial unificador, pasó a fungir únicamente como “telón de fondo”²⁶² para los neomexicanistas. Mientras que a lo largo de la historia los pintores siempre



²⁶¹ Cruz Villegas, 2000: 16.

²⁶² *Ídem.*

habían plasmado los elementos dotados de simbolismos y significados alusivos a la patria con la finalidad de definir la nación mexicana, ahora la patria y sus denotativos les servían a los artistas para crear –en su sentimiento de desterración política y cultural que los incitaba a evocar nostálgicamente los símbolos identitarios del pasado²⁶³– una identidad personal, individual y propia:

“Se trata de una desnacionalización –sustracción al dominio del Estado-Nación– de la representación del cuerpo y el replanteamiento de su valor icónico ahora como cuerpo propio, autolegitimado, en la trama del discurso público.”²⁶⁴

A pesar de la indudable primacía del aspecto personal en la obra de los neomexicanistas en la que insiste Osvaldo Sánchez,²⁶⁵ no hay que pasar por alto la dimensión asociativa de la iconografía empleada, especialmente si se considera el punto del vista del receptor. A la hora de crear un obra mediante el uso hiperpictorial de determinados esquemas pictóricos e iconográficos, se empieza a esbozar, casi a manera de un efecto secundario, una nueva imagen de México. México como un país lleno de perspectivas individuales, críticas, irónicas, sarcásticas, lúdicas, heterogéneas, diversas, contemporáneas, tradicionalistas, y frecuentemente dotadas de una “buena dosis de humor *kitsch*”,²⁶⁶ sin que esto significara “la esencia de lo netamente mexicano actual”²⁶⁷ en aras de la entronización de un nuevo nacionalismo, como ya se ha dicho anteriormente.

3.5.3. Estudios de caso

Lo que antes de que empezara a perder la esperanza en el proyecto nacional dirigido por el Estado mexicano, todavía había podido concebirse como un “discurso patrio” más o menos coherente y fluido a través de la historia, desde ahora en adelante no

²⁶³ Debroise, 2007: 278.

²⁶⁴ Sánchez, 2000: 139.

²⁶⁵ *Ídem.*

²⁶⁶ Cruz Villegas, 2000: 16.

²⁶⁷ Del Conde, 2007: 318.

será más que el conjunto de identidades personales creadas por determinados artistas a base del uso de tradicionales iconografías patrias. Por esta razón parece adecuado abarcar la temática de lo patrio ya no a partir del discurso como tal, sino más bien a partir de las interpretaciones individuales que los artistas le dan y de los cuales se escogerán algunas obras, a manera de estudios de caso.

El discurso patrio de antaño que, antes de constituirse una nueva identidad nacional heterogénea a partir de una gran variedad de visiones individuales, se desbarata: Los héroes tradicionales se ironizan frente al mundo contemporáneo de los medios masivos (Rubén Ortiz Torres, imagen 98); los símbolos patrios se personalizan (Nahum B. Zenil, imagen 91), y las heroínas de la mexicanidad, que no gratuitamente aluden a la Estatua de la Libertad en Nueva York, se ahogan (Javier de la Garza, imagen 100) o simplemente se desvanecen, perdiendo literalmente su cara (Julio Galán, imagen 85).



85: Julio Galán, *Tehuana en el Ismo de Tehuantepec*, 1987.

3.5.3.1. Nahum B. Zenil

Nahum B. Zenil frecuentemente opera con un hiperpictorialismo que lo remite tanto a él mismo como a sus espectadores al imaginario de lo religioso, que, como se ha visto en los capítulos anteriores, es imposible de diferenciar completamente del discurso patrio.

En *Frida en mi corazón*, Zenil contextualiza su obra en un doble sentido (imagen 86). Por una parte se vale de la *intertextualidad*, aludiendo en el título a la relación que tiene este cuadro con el personaje de Frida, que a nivel pictórico

además se ve reflejado en el rostro ostentando aquellas cejas de gaviota típicas de la pintora mexicana. La identificación de Zenil con Frida, a la que refieren tanto el título como los paralelismos formales entre ambas caras, revela, no obstante, una relación mucho más compleja de lo que pudiera parecer a primera vista.



86: Nahum B. Zenil, *Frida en mi corazón*, 1991.



87: Imagen popular del *Sagrado corazón*.



88: Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, 1939.

Por un lado remite al sufrimiento, que ambos, aunque de manera diferente, compartían, entre otras cosas por no haber sido reconocidos durante largos años, en su país. Sin embargo, Frida es mucho más que sólo una mujer sufriendo, con la cual el autor comparte ciertas coincidencias. Frida es sobre todo, y ya lo era para aquel entonces que se efectuó la pintura de Zenil, un ícono, el símbolo de toda una corriente artística mexicana, que se introdujo en la tradición nacionalista heredera de la Revolución. Es todo eso, lo que Zenil trae arraigadísimo en su vientre. Es todo eso, lo que lo define como personaje y como artista. Por el otro lado, el corazón tiene connotaciones que lo transforman en otra cosa mucho más ofensiva que un corazón en el que se lleva un ser querido. El corazón que nos muestra Zenil es enorme. Abarca casi todo el espacio de las clavículas hasta la cintura; pero son, más que nada, las venas que se estiran y extienden de manera aprehensiva hacia la cabeza inerte del pintor, como las raíces de un árbol que se quieren apoderar de la tierra. Zenil no nos deja ver si el corazón a final de cuentas acabará asfixiándolo, o si sabrá

mantener aquel equilibrio peligroso del instante que nos deja presenciar el cuadro. Lo que sí nos dice, es que el corazón que mantiene una intensa relación hiperpictural de referencia de sistema con los cuadros populares del *Sagrado Corazón*, es un corazón que oscila entre esperanza y amenaza, entre sacrificio y sufrimiento, entre amor y conocimiento. La explicación más profunda para el imaginario del *Sagrado Corazón* y su veneración, es el significado bíblico de la palabra de „corazón”. En el Antiguo y el Nuevo Testamento ésta es usada para referirse a la vida completa de una persona a nivel humano en general. Especialmente en el Evangelio de Juan, Jesús llama a su corazón la fuente del agua que cura, del agua vital. Desde la roca o la fuente de su cuerpo se nos obsequia el espíritu santo, y a partir del primer Pentecostés se derraman raudales de salvación del penetrado corazón del Mesías. También existen otras doctrinas que relacionan el nacimiento de la iglesia con la herida que Jesús sufrió en la crucifixión, o que, más místicamente, trasladan las connotaciones del amor hacia connotaciones relacionadas con el conocimiento.²⁶⁸

Si se lee el cuadro de Nahum B. Zenil tomando en cuenta estas relaciones subyacentes, que se evocan a partir de la hiperpicturalidad establecida con las imágenes populares del *Sagrado Corazón*, se percibe claramente que la relación del pintor con el imaginario connotado no obedece a una asimilación acrítica, romantisista o nostálgica. Zenil realiza una transformación sencilla, en la que sin embargo los signos utilizados pasan por una revaloración y una reinterpretación muy personal, lo cual ocurre tanto con respecto al personaje de Frida como el *Sagrado Corazón*. De esta forma, Nahum B. Zenil demuestra un alto grado de consciencia hacia la capacidad de comunicación y por ende el poder de los signos distintivos de la mexicanidad, en los cuales se habían transformado a lo largo del tiempo la imagen del Cristo con su corazón expuesto, como la misma Frida Kahlo.

Esto también lo demuestran otros ejemplos del mismo artista, los cuales, no obstante, no se analizarán más a fondo, puesto que en estas obras las asociaciones que sobrepasan a la obra misma, no son tanto de carácter hiperpictural, sino más bien intertextuales.

²⁶⁸ Evangelio de Juan: 7,37-39 y 19,34.

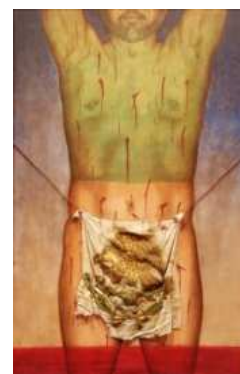
La patria, temática que Zenil aborda desde varias perspectivas –del mismo arte a través de las referencias a Frida, de lo popular, de lo religioso etc.– es, para el artista, un planteamiento básicamente íntimo; un modelo que el joven pintor comparte con aquello, que a principios del siglo XX había desarrollado López Velarde, Manuel Gómez Morín y Carlos González Peña, uno de los fundadores de *Ateneo de la Juventud* (1909).²⁶⁹



89: Nahum B. Zenil, s.t., s.f.



90: Nahum B. Zenil, *Juego de dardos*, s.f.



91: Nahum B. Zenil, *A imagen y semejanza*, 1994.

3.5.3.2. Enrique Guzmán

Según Teresa del Conde y Carlos Blas Galindo también Enrique Guzmán forma parte del *neomexicanismo*, que ambos autores, no obstante prefieren denominar *neonacionalismo*.²⁷⁰ Parecido a Nahum B. Zenil, también Guzmán cuaja a todos los elementos que emplea en su pintura, en una identidad personal, para la cual éste último, no obstante se suele valer de símbolos que mucho más directamente están ligados al clásico nacionalismo mexicano. También típicamente para los

²⁶⁹ Florescano, 2005: 264ss.

²⁷⁰ Del Conde, 1975; Blas Galindo, 1992: 7, 31.

neomexicanistas, o neonacionalistas, Guzmán, si bien maneja símbolos muy tradicionales y clásicos, nunca cae en lo estereotipado que frecuentemente se encuentra en el discurso patrio oficial, ni tampoco maneja el nacionalismo a manera xenofóbica. Es un nacionalismo personalizado, en el cual lo nacional sirve de base para su propia identidad personal (y no viceversa). En *El vicio y la virtud*, por ejemplo, la bandera nacional sirve de “fondo” para el desarrollo de una simbología personal que no carece de fatalismo (imagen 92).

Para el concepto nacionalista no xenofóbico de Guzmán no significa ningún impedimento asimilar fenómenos culturales originarios del extranjero, sobre todo porque se trata de un proceso consciente, que aporta algo a la expresividad el artista y

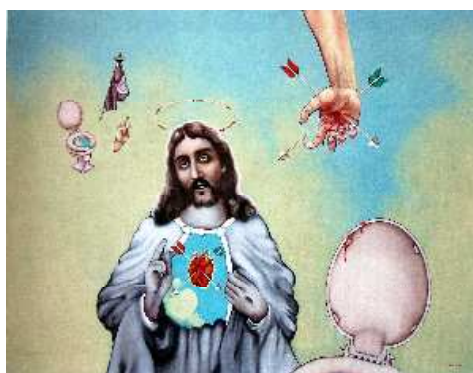


92: Enrique Guzmán, *El vicio y la virtud*, 1978.

puede formar parte de su personalidad. De tal manera Guzmán adoptó, a través de la literatura mexicana de la onda, el Rock estadounidense, al que no consideraba tanto una corriente *extranjera*, sino más bien una corriente *contemporánea*, de la que los jóvenes de todo el mundo se llegaron a apropiar. Adicionalmente mantenía vínculos estrechos con el dadaísmo europeo y neoyorquino encabezado por Marcel Duchamp, con el neodadaísmo de la neovanguardia, con los *Cantos de Maldoror* del uruguayo Lucien Ducas (precursor del surrealismo bajo el seudónimo de Conde de Lautréamont), con el literario y cineasta austriaco Peter Handke, con el *nouveau roman* francés, la obra del británico Lewis Carroll, la del checo Franz Kafka y la del irlandés Samuel Becket.²⁷¹

²⁷¹ Blas Galindo, 1992: 17-18; Debroise, 1987; del Conde, 1975.

A base de estas corrientes, que a partir del relativismo cultural ya no se perciben como influencias extranjeras sino como fenómenos temporales en el desarrollo de un flujo cultural, en el cual existen cada vez menos y más permeables “fronteras”, Guzmán desarrolló su obra. Al parecer mucho más lúdica que la de Nahum B. Zenil, es igual de compleja, debido a la cantidad de sus referentes hiperpicturales, que se caracterizan por una actitud política marcada por una profunda desconfianza ante todo aquello “que era considerado como inamovible e intocable”.²⁷² Guzmán no aceptó la “intocabilidad” de los paradigmas religiosos, políticos o ideológicos.



93: Enrique Guzmán, *Imagen milagrosa*, 1974.



94: Enrique Guzmán, *Sonido de una mano aplaudiendo o Marmota herida*, 1973.

Alteró la iconografía asociada con ellos, como ocurre en *Imagen milagrosa*, cuadro en el cual el joven pintor comete el “sacrilegio” de depositar un excusado al lado de la imagen del *Sagrado Corazón*, que además está modificada en sí misma hacia un vacío interno que parece en el pecho de Cristo y por el cual asoma el fondo (imagen 93). En la nada de esta apertura queda suspendido el corazón, penetrado, además, por dos flechas. La yuxtaposición del excusado con el personaje de Jesús Cristo encuentra una paralela en el fondo del cuadro, donde, a la inversa y a menor escala, Guzmán junta otro excusado con la bandera nacional, a la que también aluden los

²⁷² Blas Galindo, 1992: 23.

colores de las flechas que penetran no sólo el corazón, pero también la mano que desde la parte superior de cuadro pende sangrando hacia abajo. A partir del paralelismo entre *Sagrado Corazón/* escusado y bandera nacional/ escusado, Guzmán establece una intercambiabilidad del “carácter ideológico”²⁷³ de los valores tradicionales, sean éstos de índole religiosa o laicista.

Esto se hace aún más evidente en la pintura titulada *Sonido de una mano aplaudiendo* (imagen 94). A los íconos ideológicos tradicionales (rosa, bandera nacional, corazón y manos en forma de exvotos, paloma de la paz), se unen rostros fragmentados, alusivos a antiguas fotografías rotas en un momento emocional y órganos sexuales masculinos. La intercambiabilidad entre la carga emocional de la bandera, un exvoto y un órgano sexual, representa una de las maneras a través de las cuales Guzmán determinaba su nacionalismo, repleto de desconfianza hacia las versiones oficiales, y personalizado con respecto a su potencial de identidad, como también afirma Blas Galindo:

“Las alteraciones iconográficas con las que, en varias de sus obras, Guzmán representó la bandera de nuestro país tuvieron como propósito primordial el señalar la patente discordancia entre la visión de la realidad nacional desde el punto de vista del sector civil y la versión oficial de tal realidad.”²⁷⁴

A pesar de que todas estas pinturas tengan muchos referentes hiperpicturales (el *Sagrado Corazón*, las tablas de las clases de biología, los exvotos etc.), éstas no tienen el mismo peso e importancia para la comprensión de la obra y el discurso que ella desarrolla, como es el caso en otra pintura de Enrique Guzmán denominada *Oh, Santa bandera* (imagen 95).

Aquí Guzmán se vincula de manera directa con el discurso patrio del siglo XIX (imagen 96), ironizando los recursos ideológicos y pictóricos de los que éste se valía en aquel entonces. La mujer flotando patéticamente en el aire que habría que representar la constitución mexicana, rodeada de de nubes frondosas, ropajes movidos y coronada por una mano elevada por encima de la cabeza presentando

²⁷³ *Ibidem*: 23s.

²⁷⁴ *Ibidem*: 24.

con orgullo el triunfo de aquella proeza en forma de una ramita de laurel, en la pintura de Guzmán se ha despojado de cualquier patetismo para dar paso –tras el complejo proceso de una transformación indirecta de referencia única– a una bandera flácida, a la que ni las alturas de los cielos son capaces de mover, y cuya casi total simetría, aún más, da la impresión de estancamiento e inmovilidad...



95: Enrique Guzmán, *Oh, Santa Bandera*, 1977.



96: Frontispicio del quinto volumen de Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889.

A primera vista parece tratarse de la bandera mexicana, pero pronto el espectador se percata que hubo una modificación importante en la parte central del escudo. En vez del tradicional águila devorando una serpiente en un nopal, el autor nos muestra una cara desfigurada. Esta parece ser una mezcla particular en la que intervino tanto la estética del comic, como la de las antiguas culturas prehispánicas, las cuales, sin embargo, no se evocan como aquel refugio ideológico que nos habían presentado todos aquellos maestros herederos de los prehispanistas. Se ha transformado en una especie de un dios vengativo, contemporáneo y a la vez antiguo, imposible de ubicar tanto temporal como espacialmente, y que por eso parece aún más temible. Únicamente el pajarito con la pequeña nota en el pico –un elemento tradicional de la

pintura de bodegón popular, igualmente del siglo XIX– nos permite no perder cualquier esperanza.

Es en esta obra donde, según nuestro juicio, se evidencia más el distanciamiento de los jóvenes pintores hacia el discurso patrio oficial, plasmado en tantas obras de arte, a las cuales ahora los artistas hacían referencia irónica, y a veces hasta rayaban, como en el caso de la *Santa Bandera* de Guzmán, el sarcasmo más negro.

En la generación de Guzmán no significaba ninguna contradicción afirmar por una parte la nacionalidad mexicana, para, por otra parte, enriquecerla con elementos y tendencias aparentemente ajenos. En realidad, estas tendencias eran concebidas, más que como fenómenos surgidos a partir del *locus*, del *tempus*, parecido al movimiento estudiantil del 68, que surgió (como muchos otros fenómeno culturales), en los lugares y circunstancias más diversos. Esto no ocurrió porque Francia, Alemania, los Estados Unidos, México etc. se hayan “copiado” la idea mutuamente; simplemente fue un fenómeno temporal, que por eso se dio casi simultáneamente en muchos lugares alrededor del planeta, aunque con diferentes características específicas. Así fue también que Guzman

“no desarrolló su fase posvanguardista luego de haber conocido ejemplos de la incipiente posvanguardia primermundista de su época, sino que la construyó (de manera semejante a como lo hicieron los demás constructores de esta tendencia, locales o no) a partir de los elementos de los que dispuso en su tiempo, como respuesta a sus requerimientos expresivo y para satisfacer las aspiraciones culturales avanzadas de su momento.”²⁷⁵

Y fue precisamente a partir de aquí, de su postura neovanguardista, que Guzmán luego se convirtiera en uno de los “iniciadores del neonacionalismo y en uno de los constructores de la fase endógena de la versión local de la posvanguardia (o posmodernidad).”²⁷⁶

²⁷⁵ *Ibidem*: 31.

²⁷⁶ *Ibidem*: 30.

3.5.3.3. Rubén Ortiz Torres

Al igual que Guzmán integra a su obra elementos del Rock y del surrealismo, entre otros, no como influencias extranjeras sino como corrientes de su época, de las que tiene derecho a apropiarse, lo cual hace con gran seguridad, Rubén Ortiz Torres conquista el mundo de la caricatura para sus interpretaciones irónico-sarcásticas de la realidad e identidad mexicanas.

Con una actitud verdaderamente burlesca, el artista, que realiza más que pintura en un sentido clásico, especies de collages, establece paralelismos visuales entre el “charro mexicano” y Speedy González, perteneciente al mundo de los medios masivos, para hacer alusión irónica a algunos clichés de lo mexicano: el sentimentalismo reflejado en las canciones de los tríos o en las serenatas se transforma en un gesto patético a la hora de descontextualizar el personaje del cantante, y sobre todo cuando, además, se equipara, a nivel de composición, de color y de accesorios, con el ratoncito caricaturesco.



97: Rubén Ortiz Torres (en colaboración con Aaron Anish), *How to read a Macho Mouse/ Para leer al Macho Mouse*, 1991.



98: Rubén Ortiz Torres, *Revolución I*, s.f.

Lo peculiar del trabajo de Rubén Ortiz Torres no es tanto la elaboración de hiperimágenes, sino el poner al descubierto el *proceso de la hiperpicturalidad*. Esto

ocurre cuando, como en el siguiente ejemplo, yuxtapone dos imágenes que se relacionan a nivel visual (imagen 97), y que por ende incitan al espectador a buscar relaciones más internas, que generalmente van mucho más allá de la pura visibilidad, para adentrarse en discursos de otra índole. De esta manera Ortiz Torres logra poner en relación el mundo de la tradición mexicana como tal, con el mundo de la cultura pop, siendo esta, por lo menos para las generaciones más jóvenes, importantísima para la constitución de su identidad. Nos parece plantear las siguientes preguntas: Tradición cultural y contemporaneidad: ¿es una dicotomía o una analogía?. Y, cuando nos presenta a Zapata con patas de ratón y promoviendo comida chatarra: ¿Vienen estos nuevos héroes de los *mass media* a sustituir los antiguos, o quedó obsoleta la devoción?

3.5.3.4. Javier de la Garza

El terreno de trabajo de Javier de la Garza es la parodia, a partir de la cual el artista pone en tela de juicio la idiosincrasia de los estereotipos mexicanos. Para esta labor frecuentemente se vale de la obra extensa y muy popular de Jesús de la Helguera, en la que la mayoría de los mencionados estereotipos encontraron su inmediata expresión visual. Las referencias de Javier de la Garza hacia Jesús de la Helguera son de la más diversa índole. Por un lado hay cierta semejanza a nivel de paleta de colores brillantes y una factura un tanto relamida. Por el otro lado, de la Garza hace uso de ciertos signos icónicos provenientes de la obra del pintor de calendarios, los cuales burla y modifica para llegar a una expresión contemporánea, muchas veces irritante, y a una postura crítica ante el concepto tradicional de lo mexicano:

“En el caudal de sentimientos imaginados y estampados por Helguera, se vierten ahora lo que fueron una vez ideales patrios, eróticos, religiosos, étnicos, aunque como meros saborizantes artificiales para el alimento que engorda al orgullo nacional.”²⁷⁷

²⁷⁷ Emerich, 1989: 76.

La mencionada irritación que siente el espectador frente a las obras de Javier de la Garza aumenta a la medida en que éste mezcla el imaginario del antiguo discurso patrio, que a lo largo de los siglos se ha convertido en el imaginario de lo mexicano como tal, con elementos que definitivamente son del otro lado de la frontera. Esto ocurre cuando los *Cuauhtémocs* de Javier de la Garza evocan asociaciones de un *body builder* o de un *Superman*,²⁷⁸ o cuando la Astrid de *Llorar y suspirar* evoca asociaciones de la Estatua de la Libertad.



99: Estatua de la Libertad, New York.



100: Javier de la Garza, *Llorar y suspirar* (retrato de Astrid Hadad), 1991.

Sin embargo, el artista, según nuestra opinión, estuvo lejos de querer crear una especie de *pop-art* mexicano. Para semejante tipo de plagio, la parodia es demasiado palpable en su obra. Más bien pareciera que supo asimilar acertadamente ciertos recursos visuales que consideraba más que extranjeros, contemporáneos y por ende, *suyos* y aptos para dar su punto de vista acerca de ese discurso centenario llamado discurso patrio.

Claro está, que especialmente los *Cuauhtémocs* de Javier de la Garza están íntimamente ligados a la estética e iconografía de los estereotipos nacionales, como los plasmó especialmente Jesús Helguera en su obra, que desde un principio estaba

²⁷⁸ *Ibídem*: 77.

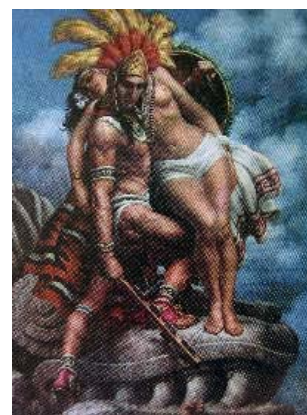
concebida para el consumo masivo (calendarios).²⁷⁹ No obstante, tanto los resultados a los cuales llegaban cada uno de los artistas, como sus supuestas intenciones creativas no podían ser más diferentes.



101: Javier de la Garza, *Cuauhtémoc*, 1986.



102: Jesús Helguera, *Cuauhtémoc*, 1948.



103: Jesús Helguera, *El rapto o gesto azteca*, s.f.

Helguera, quien realizó la mayoría de su trabajo a mediados del siglo XX, se remontaba en sus pinturas a entornos fantasisosamente románticos, plasmando así los ideales de lo que no solamente él, sino también el discurso patrio oficial de la época, consideraba lo netamente mexicano. En este contexto no importaba que lejos de representar realidades, Helguera plasmara un México determinado por un pasado tan paradisiaco como inverosímil. El romanticismo exagerado, conjugado con un cierto patetismo, cromos llamativos e ideales corpóreos y paisajísticos estereotipados, hacen que los innumerables héroes, charros, aztecas y chinas poblanas de Helguera frecuentemente rayaran la cursilería y el Kitsch; razón por la cual, durante mucho tiempo, su obra no ha tenido repercusión considerable, más que en los tal llamados consumidores populares. No fue hasta bien entrada la

²⁷⁹ Espinosa, 2004: 9, 13.

posmodernidad, cuando también otros sectores de la sociedad le encontrarán interés, aunque esto ocurriera bajo premisas completamente diferentes a las intencionadas por el pintor nacionalista.

Antes de que historiadores y críticos de arte de los años 80 empezaran a ocuparse de él, fue Javier de la Garza quien realizó algunas reflexiones acerca de las temáticas predilectas de Helguera. Si bien salta a la vista que, como reza el catálogo de la exposición *La era de las Discrepancias*, de la Garza revela “irónicamente el homoerotismo latente en las producciones visuales populares ... de Jesús de la Helguera”,²⁸⁰ el joven pintor está lejos de detenerse en este aspecto. El homoerotismo que se evidencia en la obra de de la Garza y que éste sustrajo de Helguera, no es la finalidad última de las pinturas del primero. Es solamente un *medio* para revelar los mecanismo visuales manejados por Jesús Helguera, a su vez apoyado en el discurso patrio oficial. A través de ligeros cambios, de la Garza logra convertir a los héroes masculinos, muy entrenados y bien parecidos de Helguera, en fetiches homoeróticos: a pesar de que los atuendos de los personajes de ambos artistas ostenten muchas similitudes (hasta en lo que concierne los aretes), de la Garza despoja a su *Cuauhtémoc* de todo tipo de accesorios bélicos, lo que también implica la mirada. Esta ya no es la de un vencedor, sino la de un hombre sumido en la melancolía y centrado en sí mismo. Además pareciera que tuviera los ojos pintados a la moda los años 80 con sombra y delineador. A todo esto se suma otro detalle significativo. Mientras que la mujeres de Helguera llaman la atención erótica mediante un cuerpo que pone a la vista los atributos femeninos –pechos y regazo– los aztecas helguerianos, si bien presentan sus pechos musculoso, siempre se tapan la parte del sexo, o bien con un pierna, un escudo o una mujer. Es esta parte del cuerpo masculino en la que, al contrario, hace énfasis Javier de la Garza. El taparrabos sumamente delicado, es solamente sostenido por un diminuto hilito blanco alrededor de la cadera. Abulta ligeramente la tela, que parece aludir a la llamada *revelatio* de los cuadros religiosos del renacimiento (véase *Madonna Sixtina* de Rafael). Así el artista logra, por un lado, apuntalar aún más el aspecto homoerótico del *Cuauhtémoc*. Por el otro lado, el taparrabos ostenta los colores de la

²⁸⁰ *La era de la discrepancia*, 2007: 314.

bandera mexicana, remitiendo de tal manera al discurso patrio del que partió en un inicio, con respecto a la referencias hiperpicturales hacia Helguera.

De la Garza, sin embargo, aborda el tema desde el lado contrario a Helguera, por lo cual, las relaciones hiperpicturales que mantienen sus pinturas con las del antecesor funcionan a base de una transformación indirecta, diciendo otra cosa de una manera muy similar a la de la hipoimagen. De ésta, de la Garza captó las estructuras narrativas e icónicas, y se atuvo a ellas tanto como a la croma “populachera” y el concepto de la belleza helgueriana. No obstante, y a pesar de todas estas similitudes expresivas, Javier de la Garza introduce –mediante pocas pero cruciales modificaciones que anteriormente se mencionaron– un innegable aspecto homoerótico a las representaciones de lo “netamente mexicano”. A través de este se ironiza y hasta lleva a lo absurdo el discurso patrio oficial basado en una idealización inverosímil de estereotipos. Lo que a final de cuentas transmite la obra de Javier de la Garza es una *crítica* irónico-sarcástica.

“Con el neomexicanismo, el cuerpo deja de ser el cuerpo de la nación. Paradójicamente, es cuando el cuerpo de la nación devela con desfachatez su condición corpórea, a partir de una lectura crítica –consciente o no– de las política de representación que subyacen históricamente.”²⁸¹

3.5.3.5. Sandra del Pilar

Al igual que las obras neomexicanistas, que se acaban de analizar en los estudios de caso precedentes, también la obra personal gira en torno a la temática del discurso patrio y utiliza la hiperpicturalidad como método para desarrollar la propuesta pictórica.

No obstante hay una importante diferencia entre las obras de aquellos pintores de los años 70 y 80, y lo que interesa en la obra personal.

²⁸¹ Sánchez, 2000: 138.

Si el enfoque de los neomexicanistas enfatizaba más el aspecto patrio que el del discurso, la obra personal se centra, al contrario, más en el aspecto discursivo que en el de la patria. Es decir: lo que se trata de abordar y analizar pictóricamente no es tanto el “qué” (la patria), sino el “cómo” (discurso).

Esto implica ubicar a la obra personal dentro del arte posconceptual. Si bien es cierto, que la pintura figurativa, debido a su larga tradición en la historia del arte occidental, a primera vista pareciera difícil de relacionarse con lo conceptual y posconceptual, hay que tomar en cuenta, que, cuando llegó a cobrar nuevamente importancia en la segunda mitad del siglo XX, este “regreso al realismo no es nunca vuelta al realismo descriptivo”.²⁸² Al igual, que es considerado válido que a partir de los últimos años ochenta los “posconceptualistas recurren [de nuevo] al objeto,... sin perder de vista que éste había sido desechado por sus predecesores”,²⁸³ los pintores posmodernos pueden recurrir a la representación figurativa, sin que esto necesariamente signifique ser anacrónicos, siempre y cuando estén conscientes de las condiciones actuales, o, como lo formula Carlos Blas Galindo en un párrafo en el que define las posibilidades del arte posconceptual:

“a condición de eludir lo meramente ornamental y de rehuir la vacuidad; a condición de subvertir, de provocar o de cuestionar; a condición de preguntarse y de responderse acerca de la utilidad que tiene su quehacer en este momento preciso de la historia... No cabe duda de que, independientemente de la extensión de sus periodos de vigencias, las artes conceptuales y las posconceptuales serán las dominantes en el ámbito cultural del futuro inmediato. No porque sustituirán a otras, tenidas por anacrónicas, sino porque son las que mejor responden a los requerimientos de la época, amenazada de nueva cuenta por el decorativismo y por la vacuidad”.²⁸⁴

En la obra personal es tan importante el objeto físico, como el trasfondo conceptual que llevó hacia él; proceso en el que influye, especialmente, el cuestionamiento acerca de los mecanismos mismos de la hiperpictorialidad. Esta, por un lado, se

²⁸² Tamayo, citado según: Tíbol, 1987: 37.

²⁸³ Blas Galindo, 2000: 8.

²⁸⁴ *Ídem.*

enfoca en el proceso de activación de asociaciones en la memoria colectiva del espectador, iniciando así un desarrollo discursivo. Por lado se refiere al significado de la multiplicación de imágenes como tales, que ocurre en cierta forma en cualquier proceso hiperpictural, pero que aquí se convierte en parte de la misma temática plástica.

En este contexto se realizaron tres ciclos de pinturas, los cuales manejan la hiperpicturalidad cada vez en un sentido diferente.

a) Hiperpicturalidad de referencia única, de las épocas anteriores a los medios masivos.

Siendo el discurso patrio un discurso que, a nivel visual, se inició, y tuvo su mayor repercusión en el medio de la pintura, se ha considerado necesario, recurrir a algunas de aquellas pinturas que dejaron una huella importante en la memoria patria de los mexicanos (imágenes 105 y 107). Claro está, que al igual que las obras de Cindy Sherman, Morimura o Valie Export, que han manejado este mismo tipo de hiperpicturalidad (véase cap. 2.2), las hiperimágenes personales (imágenes 104 y 106) pretenden ser, más que copias o reinterpretaciones de las hipomágenes, comentarios pictóricos acerca de ellas, que en este caso, mucho tienen que ver con el contexto conceptual en el cual se desarrollaron.

Antes de realizar las pinturas, e inclusive antes de empezar a planearlas como tales, se inició una especie de performance, en la que, no obstante, no tuve yo el papel protagónico, sino un, o más bien una voluntaria. A ésta se le pidió que escogiera de varias imágenes – representando las más conocidas personificaciones de la patria a lo largo de la historia nacional– la con que ella personalmente más se identificara. Luego, se le pidió que observara la imagen durante un rato detenidamente, que tratara de ponerse en el lugar del personaje de la pintura, y que, finalmente posara como la misma personificación.

De ahí se realizaron algunos bosquejos a lápiz, y varias fotografías, que, acto seguido, se transformaron en pinturas, en las cuales la personificación de la

hipoimagen, aunque presente, se desvanecía de manera significativa, para así darle mayor importancia a la voluntaria que se puso en su lugar, o sea, a su “versión contemporánea”.



104: Sandra del Pilar, *Miriam Alcalá Arenas protagoniza La Patria de 1821*, 2007.



105: Anónimo, *Alegoría de México*, siglo XIX.



106: Sandra del Pilar, *Patricia Kubli protagoniza la Constitución de 1864*, 2007.



107: Frontispicio del quinto volumen de Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889.

b) Hiperpicturalidad de referencia medial única:

El segundo ciclo de pinturas que se realizó, retoma del primero el elemento de interpretar el papel de los personajes que protagonizan una hipoimagen, solamente que ahora esta hipoimagen ya no proviene del ámbito de la pintura, sino de los medios masivos. Además, la persona que protagoniza, es la misma artista, y la temática ya no gira en torno a las imágenes de la personificación de la patria, sino en torno a la legitimación de poder y violencia través de discursos visuales.

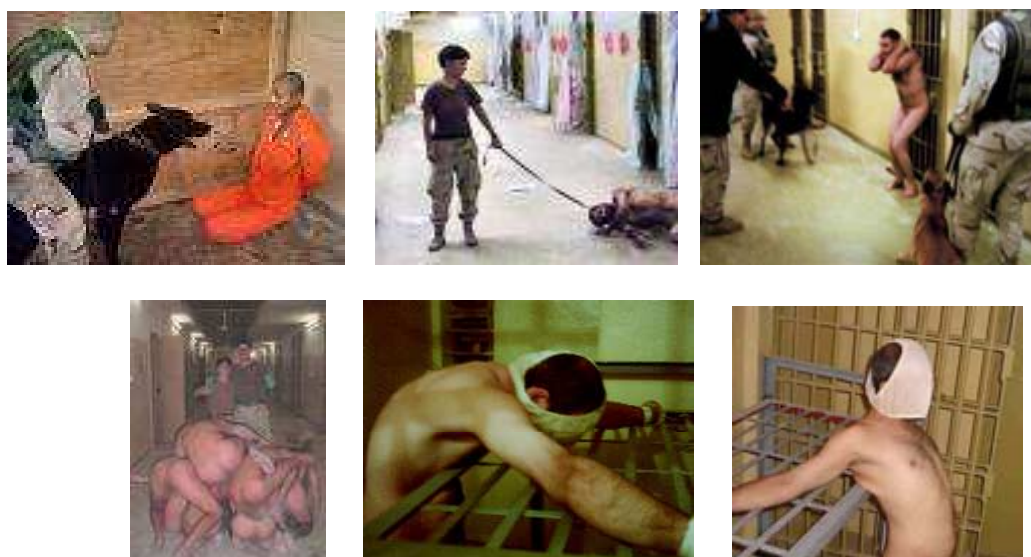


108 a-d: Imágenes publicadas en internet, referentes a las torturas preventivas realizadas en la prisión de Abu Ghraib.

Según Juan Acha,²⁸⁵ no solamente “todo mensaje o sistema de signos” lingüístico sino también cada obra de arte enfocada en un criterio comunicativo, consiste en tres planos semióticos, de los cuales generalmente tiende a predominar uno, dependiendo tanto de la época como del enfoque personal de cada artista. El primer plano –el semántico– se refiere a las relaciones que mantiene una obra con la realidad visible, a las relaciones de los signos en la obra con el mundo significable. Trata la subestructura morfológica, que fue la base del arte “naturalista” (en un sentido muy amplio de la palabra) del Renacimiento hasta Paul Cézanne. El segundo plano –el sintáctico– se refiere al nivel matérico de la obra, a la composición, los colores, etc., o sea, a las relaciones que establecen los elementos o signos de la obra entre sí, a las leyes internas que la rigen. Este plano se encuentra en la

²⁸⁵ Acha, 1992: 43-44, 101ss.

subestructura sintáctica, y en él se basan corrientes artísticas como el cubismo y el arte abstracto. El tercer plano –el pragmático– finalmente, estructura las relaciones entre los signos de la obra y el espectador. Yace en el efecto que tiene la obra sobre el receptor. A partir de los años 60s, cuando surgió el arte no objetual, que no implicaba ninguna referencia mimética ni le daba mucha importancia o hasta rechazaba la estética o el aspecto visual, fue este plano el que se enfatizó. Como ejemplo cabe mencionar el *Urinario* de Marcel Duchamp.



109 a-f: Imágenes publicadas en internet, referentes a las torturas preventivas realizadas en la prisión de Abu Ghraib y Guantánamo.

De estos tres planos determinados por Juan Acha es sobre todo el semántico, el que tiene mayor importancia en este ciclo de pinturas, titulado “*Discurso sobre el poder: Abu Ghraib y Guantánamo*”. No obstante, esto no sólo ocurre debido a que las referencias a la realidad visible son indiscutibles (siempre aparecen personajes en entornos más o menos determinables), sino sobre todo porque estas referencias se convierten en el tema mismo de las obras.

Para realizar este ciclo de trabajos, en primera instancia se estudiaron aquellas imágenes que durante un corto lapso de tiempo escandalizaron el mundo entero debido a las prácticas de tortura sobre presuntos terroristas, que las autoridades de los Estados Unidos si no incitaron, por lo menos toleraron en las prisiones de Abu Ghraib y Guantánamo, en aras de prevenir futuros actos terroristas, en los cuales los prisioneros podrían ser protagónicos (imágenes 108 a-d).

En un siguiente paso, y después de haber estudiado el contexto medial en el que aparecieron estas imágenes (la mayoría se publicó en el medio efímero del internet), se escogieron determinadas imágenes de las más frecuentes, sobre las cuales se decidió trabajar (imágenes 109 a-f).

Acto seguido, las imágenes se sometieron a un procedimiento durante el cual se produjo una *serie hiperpictural*, en la cual las referencias a las hipoimágenes debían ser cada vez menos obvias. De tal manera “abstrayendo”, se generó una sucesiva distanciamiento del original, sin, empero, prescindir de un alto grado de iconocidad.



110: Sandra del Pilar, *Discurso sobre el poder I*, 2007.



111: Hipoimagen – Escena de tortura en *Guantánamo*.

Empezando por unos dibujos que tradujeran la hipoimagen fotográfica –y generalmente de mala calidad– a un lenguaje igualmente espontáneo, pero mucho más subjetivo que la fotografía, se elaboraron una especie de guiones. Según estos guiones me se puse en los papeles de cada uno de los personajes de las escenas originales y me tomé fotografías mediante el autodisparador de la cámara. El hecho de que este método sólo permitiera un control limitado sobre la similitud de la pose adoptada por mi persona y las poses fijadas en los dibujos preliminares que habían dado lugar a los “guiones”, fue intencionado en aras de una “abstracción” deliberada tanto a nivel emocional como visual, de las imágenes originales de Abu Ghraib y Guantánamo (véase imágenes 110-113).



112: Sandra del Pilar, *Discurso sobre el poder II*, 2007.



113: Hipoimagen – Escena de tortura en *Abu Ghraib*

Con la misma intención se eliminaron todo tipo de atributos y accesorios que despertaran, por sí solos, asociaciones de violencia o tortura, como por ejemplo perros, pistolas, rejas y jaulas. A un distanciamiento también iba a contribuir el hecho, de cómo, en un último paso, se armaran las pinturas a manera de un rompecabezas. Las diferentes poses en las que me había fotografiado, se tuvieron

que unir para formar una escena, que no perdería su carácter “aditivo”, o sea, que nunca desarrollaría una estructura narrativa completamente coherente. Además, a este re-armamiento artificioso de escenas, se unieron elementos provenientes de los dibujos previos, y otros signos, meramente pictóricos (escurridos, transparencias, etc.).

En este ciclo se trasladó el campo de acción, del territorio mexicano hacia los Estados Unidos, pues, en la actualidad, es ahí donde el discurso patrio, que significa el manejo de poder a un nivel sutil de discursividad visual (Foucault, véase Cap. 1.2.), es más palpable.

Mientras que en las épocas pasadas el mundo se dividía primero en diferentes tribus, luego en religiones y finalmente en naciones, hoy en día, Habermas habla de la época posnacional.

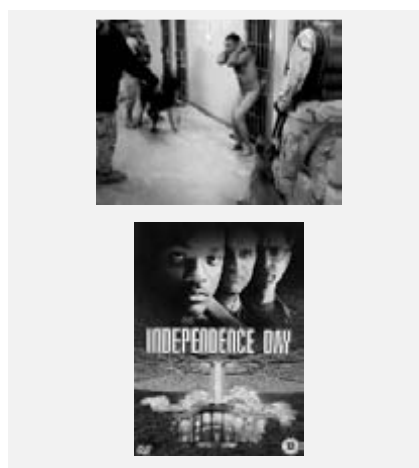
Lejos de acercarnos a la tal llamada aldea global, en la que las más diversas ideologías y posturas pudieran vivir en armonía, el término de la era posnacional implica, por un lado, el fracaso de las naciones como entidades capaces de proporcionarles amparo social, político y económico a sus integrantes, y por el otro lado una división en occidente y oriente, en la cual hay muchos intereses, sobre todo económicos, de por medio. Para sustentar estos intereses, los Estados Unidos, desde hace varios años, se valen de un complejísimo aparato de propaganda, manejado, por ejemplo, a través del cine comercial o mediante la invención de héroes populares como el Capitán América. Expresiones como la del “eje del mal” acuñado por W. Bush, son las más burdas expresiones del discurso propagandístico al respecto, que trata de transmitir un miedo concreto a una amenaza supuesta por parte del oriente y sus protagonistas. Esta amenaza, cuya existencia real se afanan en demostrar los Estados Unidos, legítima, según el mismo discurso, no solamente guerras, sino también torturas y encarcelamientos “preventivos” de terroristas en potencia.

Aunque a primera vista las imágenes de Abu Ghraib y Guantánamo (a las que se podrían unir las del 11 de Septiembre del 2001) no parezcan estar ligadas al discurso patrio, una reconsideración a nivel foucaultniano, revela que en realidad sí

forman parte de éste, o, dicho más concretamente, son parte de una estrategia política en la que el mensaje principal, pero tácito, apunta hacia una legitimación de la violencia por el bien de la patria. En el caso de que esto se manejara abiertamente, el mismo sistema se llevaría a lo absurdo.



114: Sandra del Pilar, *Discurso sobre el poder III*, 2007.



115 a-b: Hipoimágenes – Escena de tortura en *Abu Ghraib* y cartel de la película: *Independence Day*.

De que realmente se trata de una estrategia política, es posible convencerse más fácilmente en un medio que, según nuestro juicio, se podría considerar el heredero de la pintura de historia decimonónica: el cine, que “por muy autoconsciente e irónico que pretende ser [últimamente] ..., siempre ha estado restringido por una puesta en escena formal que refleja el concepto ... propio de la ideología dominante.”²⁸⁶

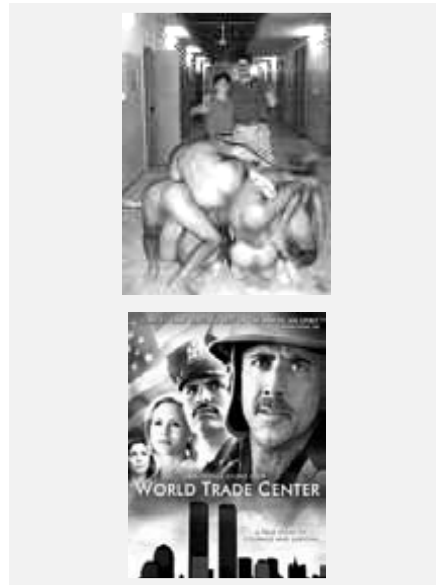
Es ahí, y especialmente en su ramificación comercial, donde, a consecuencia, se despliega en un ambiente ficticio el discurso patrio estadounidense, que en las imágenes de Abu Ghraib y Guantánamo tienen su correlativo real. Y es por ello que, en las pinturas de la obra personal se integraron “mirones” (véase imagen 110), y

²⁸⁶ Mulvey, 2001: 366.

elementos provenientes de las carteleras de algunas películas que más abiertamente apuntan hacia una legitimación de poder nacional y violencia. Ejemplos de estas películas, integradas en *Discurso sobre el poder III* y *Discurso sobre el poder IV*, son *El día de la Independencia* y *Las torres gemelas* (imágenes 114-117).



116: Sandra del Pilar, *Discurso sobre el poder IV*. 2007.



117 a-b: Hipoimágenes – Escena de tortura en *Abu Ghraib* y cartel de la película *Las torres gemelas /World Trade Center*.

En el fondo de ambos cuadros se perciben algunas caras que no encajan en el nivel de realidad pictórica como figuras “reales” por sus dimensiones exageradas, aunque en cierta manera se podrían interpretar como, por ejemplo, un mural, un póster o cartel, en una eventual pared que delimita el espacio hacia atrás. Especialmente a la última interpretación de un póster o cartel atribuyen también las letras en la parte superior que indican: *Independence Day*, *Las Torres Gemelas*, *Blockbuster*, etc. No obstante hay elementos –como las letras de *Independence Day* que no son ubicables en un espacio ilusorio (imagen 114), o la cara sombría que asoma en *Discurso sobre el poder IV* entre el signo del “\$” y la etiqueta verde de *Blockbuster* (imagen 116)– que

hacen dudar tanto de la coherencia narrativa, como de que las pinturas sean obra elaborada exclusivamente a partir de una visión naturalista o inclusive realista, aún si se toma en cuenta que ambas permiten ciertas variaciones en el grado de iconocidad. Sin embargo, lo que aleja definitivamente a las pinturas de cualquier función mimética o ilustrativa, es el surgimiento de determinadas preguntas immanentes que jamás se lograrían contestar a partir de una visión tal.



118: Sandra del Pilar, *Discurso sobre el poder V*, 2007.



119: Hipoimágenes – Escena de tortura en *Abu Ghraib* e imagen de Capitán América.

Estas preguntas conciernen a todas las pinturas del ciclo, incluyendo aquellas, en las que, en vez de carteles de películas comerciales, se integró uno de los Superhéroes: *Capitan América*, que hace no mucho tiempo se actualizó y hoy es el *US Agent* (imágenes 118-121).

Viendo las pinturas desde una perspectiva hermenéutica, no se podrá obtener ninguna respuesta satisfactoria a las siguientes preguntas: ¿Que están haciendo los personajes en las pinturas? ¿Por qué parece que es siempre la misma persona?

¿Por qué se percibe cierta agresión latente, a pesar de que no haya ni sangre, ni heridas, ni armas, ni perros, ni rejas?



120: Sandra del Pilar, *Discurso sobre el poder VI*, 2007.



121: Hipoimágenes – Escena de tortura en *Abu Ghraib* e imagen de Capitán América.

La referencia, que le da sentido y significado a mi trabajo, yace, *no* en la obra misma, sino en las relaciones que mantiene con las hipoimágenes de Abu Ghraib, de las que originalmente se partió, antes de realizar aquel proceso anteriormente descrito. Son las referencias visuales, con las que operan estas pinturas –y en el mejor de los casos también el espectador–, las que indican, que no se trata de una verdad ilusoria a la manera de la ventana de Alberti. Se trata, más bien, de una *reflexión* acerca de esta verdad virtual (y al mismo tiempo tan real), que nos transmiten tanto las imágenes fotográficas, las películas (sean documentales o ficticias), como también, por lo menos desde una visión tradicional, la pintura.

Si el discurso estadounidense legitima sucesos antihumanos a través de la construcción de una realidad virtual, en la que de una supuesta amenaza oriental y la superioridad de la cultura occidental están dadas por hecho, en la obra personal se pretende señalar precisamente este mecanismo discursivo.

c) Más allá de la hiperpictorialidad: referencia a la memoria colectiva cultural

El último ciclo de pinturas, que se presentará en esta tesis, sintetiza dos elementos claves de las series anteriores. De la primera retoma el tema de la personificación de la patria y de la segunda la “actuación” por parte de la misma pintora. A esto se suma una preocupación por el papel de la mujer en el discurso visual en torno a la patria. No obstante, ahora se prescindió de trabajar a partir de una hiperpictorialidad de referencia única, al igual que a partir de una hiperpictorialidad de referencia de sistema, que tienen sus límites, cuando se prefiere hacer referencia a recuerdos no ubicables ni especificables en la memoria colectiva de los espectadores.

El elemento central alrededor de cual se desarrollan las obras de esta serie, son las vestimentas tradicionales de la cultura mexicana, que hoy en día aún se ven en algunos pueblos, cuyos habitantes indígenas se muestran orgullosos de sus raíces, o, en los bailables, en los cuales las tradiciones de índole más bien popular se siguen conservando. Ambos tipos de vestimenta desempeñan un papel importante en la construcción de una identidad mexicana, que, aunque absorta por el discurso patrio oficial, en el fondo es, más que de carácter nacional, de carácter local-cultural.

El procedimiento de elaboración de la obra de esta serie, es parecido al de los ciclos precedentes, aunque esta vez no se partiera de una hipoimagen, sino de unos vestidos, que se compraron específicamente para este propósito.

El primer vestido con el que se trabajó, es de origen yucateco, y se insertó, modificado, en un conjunto instalacional, junto con 4 pinturas al óleo, que, a su vez, retoman poses de algunos prisioneros de Abu Ghraib, siendo, no obstante, la misma

pintora la modelo. Aún tomando en cuenta, que el espectador no sepa acerca de la relación que las pinturas mantienen con la imágenes de tortura, puesto que no hacen referencia directa a ninguna fotografía original y específica, se pretendió transmitir en las poses de los personajes, y en el hecho de que llevaran calzones en sus cabezas, la sensación de humillación, incomodidad y pasividad; características propias de la realidad política hacia la población indígena durante siglos.

Mientras que, como se ha visto a lo largo de esta tesis, el discurso oficial aparentemente reivindicaba al indígena –idealizado y ubicado en un mítico pasado– para utilizarlo como elemento constitutivo en la construcción de una identidad nacional, la población indígena *viviente* pasó por otra suerte.



122: Sandra del Pilar, *No te mientas*, instalación, 2007.

No solamente ha sido ignorada en gran parte. En el siglo XIX hasta hubo –por parte de hombres como Francisco Pimentel– planes de extinguirla, para evitar (así la justificación), los constantes levantamientos de aquella raza “degenerada”, que ponía en peligro la integridad nacional.²⁸⁷ ... El genocidio legitimado por el bien de la nación...

Estas reflexiones llevan a las siguientes preguntas: ¿Si es que el discurso, tanto el escrito y hablado, como el visual, son capaces de crear realidades –como lo demuestra no solamente la misma historia, sino también afirma Michel Foucault (véase cap. 1.2.1)– será también posible que una especie de contra-discurso o discurso de resistencia revele estos mismos mecanismos en aras de neutralizar los antiguos paradigmas y de sensibilizar acerca de sus poderes intrínsecos?

El siguiente proyecto, que incluye igualmente tanto un vestido típico original, como la pintura, está relacionado con un traje femenino que en los bailables representa al Estado de Jalisco, tierra originaria de los mariachis que, a su vez, se han vuelto un símbolo de la cultura popular mexicana (imagen 124). Los colores de los listones que adornan el vestido original se han modificado a manera de que todo el conjunto represente con el rojo de la tela, los listones verdes y los encajes blancos, los colores de la bandera mexicana. De tal forma, por un lado se da paso a asociaciones que pudieran relacionar a la mujer del primer plano con una personificación de la patria. No obstante, por el otro lado, hay suficientes elementos que parecieran contradecir semejante interpretación: la ubicación de la presunta patria en un ambiente que se relaciona con lo que Marc Augé llamó los *no-lugares*²⁸⁸ en general, y con un prostíbulo en concreto; la figura del segundo plano, que, trabajada únicamente a manera de bosquejo, se presenta en actitud de prostituta; y, finalmente la supuesta patria misma, que lleva mis facciones: Si bien, a primera vista, pudieran existir ciertas paralelas entre esta “patria” y las que pueblan nuestro

²⁸⁷ Pimentel, 1864.

²⁸⁸ “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos.” (Augé, 1993: 12).

imaginario patrio a partir de los cuadros del siglo XIX –como una tez blanca, el hecho de estar sentada en actitud pasiva, el ocupar el primer plano del cuadro– prevalecen los elementos que ponen en duda semejante identificación: su tamaño absoluto, que es aproximadamente el triple del tamaño natural, la agresión sexual transmitida por la pierna derecha desnuda, y, finalmente, la mirada directa y fija. Todo esto convierte a la presunta patria del primer plano en otra cosa. Es el intento de revelar, a través de cierta ironía en la construcción de la imagen y algunas estrategias pictóricas, la artificialidad de la patria que, como concepto, durante siglos nos ha presentado el discurso oficial. Esto lo subraya también el título de la obra –*Oh, Santa Patria*– que alude a *Oh, santa Bandera* de Enrique Guzmán.



123: Sandra del Pilar, *Oh, Santa Patria*, 2008.



124: Vestido típico.

Llama mucho la atención, que todas las personificaciones y alegorías –no sólo las de la patria, sino también de la sabiduría, de las artes, de la guerra etc.– sean sin excepción alguna, mujeres. Pero estas jamás actúan, ni siquiera si lo que representan exigiría, según el sentido común, cierta actividad. Tampoco suelen mirar. Especialmente el feminismo ha analizado este fenómeno a partir de su particular enfoque, llegando a la conclusión, que las representaciones femeninas tanto en el cine, como en la fotografía o la pintura se distinguen por su pasividad, mientras que la actividad pertenece de manera casi exclusiva al dominio del hombre.

Indudablemente existen algunas excepciones, de las cuales la *Olimpia* de Edouard Manet es la más reconocida (imagen 16). Aparte de su factura antiacadémica y el hecho de que la modelo posó como una prostituta del París de aquel entonces, fue la mirada de la modelo, la que originó el gran escándalo que provocó esta pintura a la hora de exponerse por primera vez. A diferencia de todas las demás mujeres de la misma tradición iconográfica (*La Venus durmiente* de Giorgione, *La Venus de Urbino* de Tiziano, *El nacimiento de la Venus* de Alexandre Cabanel, para sólo mencionar las más importantes), la *Olimpia* de Manet ostenta una mirada, como dice T.J. Clark, no sólo directa, sino concreta.²⁸⁹ Es la “mirada activa” de una mujer *real*, y no la mirada complaciente de un prototipo de mujer. Y esto es lo que, según Patricia Mayayo, resulta amenazador para el espectador masculino, acostumbrado a objetualizar a la mujer.²⁹⁰ Es más: no es sólo que la *Olimpia* de Manet se resistiera a la objetualización masculina e insistiera, al contrario, en su subjetividad, sino que además desenmascara al espectador como voyeur, en vez de hacerse cómplice de él y de su gozo visual.

Para muchas mujeres artistas, la *Olimpia*



²⁸⁹ Clark, 1985: 132s.

²⁹⁰ Mayayo, 2003: 211.

significó una especie de punto de partida. Griselda Pollock, por ejemplo, menciona a Mary Cassatt como temprana prueba de la existencia de artistas femeninas en la sucesión de Manet, que utilizaran la mirada activa como estrategia de resistencia (imagen 125). No obstante, la pintura citada al respecto por la autora no convence del todo.²⁹¹

Es cierto que el primer plano está dominado por una mujer que está mirando activamente hacia lo que está pasando en el escenario de la ópera. No obstante, estos acontecimientos parecen carecen de importancia tal, que ni siquiera forman parte del cuadro. El tema de este no es, por consecuencia, la mirada de la mujer, sino la mirada del mismo espectador que mira a una mujer mirando. Es de especial interés que, además, el mismo espectador se vea reflejado o proyectado en aquel personaje masculino en el fondo de cuadro, que, recargado en el barandal, también está observando a la protagonista.



126: Sandra del Pilar, *La resistencia de Minerva*, 2008.

²⁹¹ Pollock, 1994: 75s.

Mary Cassat pintó una complejísima red de miradas diversas, en la que, no obstante, la femenina resulta, a final de cuentas, la menos decisiva. Por ende, no se trata, según mi opinión, de un cuadro de resistencia, sino más bien de un cuadro en el que se acusa la situación de la mujer decimonónica. No importa si ella sea activa o no: Lo que realmente cuenta, es lo que, de todas formas, se desarrollará más allá de su alcance en el ámbito masculino.

Es por eso, que muchas artistas feministas optaron por otros caminos creativos, apoyándose sobre todo en las investigaciones y en los escritos realizados por Laura Mulvey.²⁹² Según esta autora y cineasta importantísima para el feminismo temprano, la resistencia de la mujer hacia la cultura patriarcal dominante sólo es posible por medio del distanciamiento (un derivado de las teorías de Berthold Brecht). Este distanciamiento, a su vez, se alcanza a través de la des-estética y la des-identificación, en aras de “alejar al espectador (y especialmente la espectadora) de la tentación de una identificación pasiva”.²⁹³ Debido a que tanto Laura Mulvey como Mary Kelly, Yve Lomax, Marie Yates y otras artistas feministas de la primera generación, consideraban al cuerpo femenino, demasiado “sobrecargado de significados previos en el patriarcado”²⁹⁴ como para poder escaparse de que, siempre que se representara, se convirtiera automáticamente en espectáculo y se objetualizara, en muchos casos (como en el de Mary Kelly) eligieron expresiones artísticas, que llevaron al rechazo total y completo de la figuración y/o representación del cuerpo femenino.

Esta estrategia, no obstante, implica varios puntos discutibles. A parte de que, como afirmó Amelia Jones, la “retórica antiplacer” de Mulvey es indudablemente “de raigambre profundamente elitista”²⁹⁵ (lo cual mucho tiene que ver con las posturas vanguardistas, su rechazo de lo físico y su sobreestimación del placer cerebral), la omisión del cuerpo femenino en las artes visuales, no solamente priva al hombre del

²⁹² Mulvey, 2001: 26.

²⁹³ Mayayo, 2003: 219.

²⁹⁴ *Ibidem*: 215.

²⁹⁵ Jones, 1994: 28.

placer de la mirada, sino también a la misma mujer.²⁹⁶ ¿No sería, más bien posible, que existieran otras formas, más allá de las propuestas por Mulvey, “en la que las mujeres puedan subvertir, minar o reformular los regímenes visuales hegemónicos?”²⁹⁷

De hecho pueden observarse intentos al respecto, realizados por artistas femeninas como Carole Scheemann o Hannah Wilke, que están enfocadas precisamente en esta cuestión, defendiendo “la utilización de su cuerpo (y en particular, de su cuerpo desnudo) como una forma de reivindicar una sexualidad femenina alternativa y construida en sus propios términos”.²⁹⁸



127: Sandra del Pilar, *Vestida de Adelita en el Hotel "Bahnhofshotel" en Viena/ Austria, el 29 de enero de 2008, 2008.*

²⁹⁶ *Ídem.*

²⁹⁷ Mayayo, 2003: 219.

²⁹⁸ *Ibidem*: 215.

La sexualidad femenina y la feminidad activa, des-objetualizada y subjetiva, también desempeñan un papel importante en la obra personal. Especialmente en *La resistencia de Minerva*²⁹⁹ (imagen 126) y *Vestida de Adelita en el Bahnhofshotel el Viena/ Austria...* (imagen 127), se desenvuelve una feminidad activa y des-objetualizada sobre el trasfondo de la retórica del discurso patrio, que convierte a la tradicional personificación de la patria –que siempre se ha representado, según los parámetros masculinos, como una mujer bella, dócil, pasiva e inofensiva (véase las imágenes que aparecen a lo largo de todo el cap. III)– en una personalidad de resistencia frente a toda impostura.

Sus estrategias son, en el primer caso de la *Minerva*, un cierto erotismo negado al espectador, una mirada distante y la aureola, que irónicamente lleva, en un gesto casi caricaturesco, todo tipo de armas, desde medievales hasta contemporáneas. El vestido de Adelita se antoja para dotar la figura de un cierto significado nacional, mientras que la aureola y las armas que ésta contiene, aluden a la diosa de la guerra y las artes, Minerva. De tal manera, la *Minerva* se desenvuelve en un contexto ambiguo, oscilando entre el ideal patrio y una realidad bélica, entre la mujer como concepto y una mujer real, entre la tradición regional y un discurso globalizado, capaz de permitir que una diosa romana le preste su nombre al título de una pintura dedicada a la personificación de la patria mexicana.

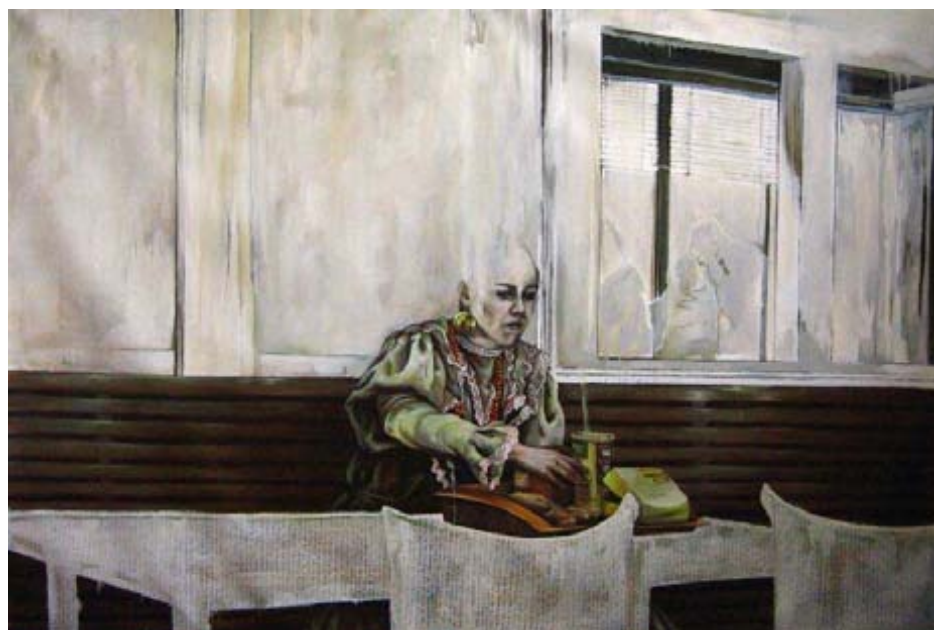
“Un rendimiento central de un cuadro, es la capacidad de una figuración afectiva, que se piensa hacia la mayor involucración del espectador.”³⁰⁰

Aún más compleja, a nivel de concepto, es la otra pintura mencionada, titulada *Vestida de Adelita en el Bahnhofshotel el Viena/ Austria el 29 de enero de 2008* (imagen 127).

²⁹⁹ Minerva/ Atenea, es la diosa de la sabiduría, la patrona de las artes y las ciencias y la protectora del héroe en batalla. No nació de una mujer sino, según la leyenda, de la cabeza de su padre Zeus. De ahí surgió adulta y bélica, aunque Hefaiostos (el herrero), tuviera que echarle la mano con su hacha. La diosa enseña a los hombres planificar prudentemente. Generalmente se le representa con armadura, yelmo, escudo y lanza.

³⁰⁰ La cita original reza: „Eine zentrale Leistung des Bildes ist die Fähigkeit zur affektiven Vergegenwärtigung des Fingierten, die bis zur größtmöglichen Involvierung des Betrachters gedacht wurde.“ (Von Rosen, 2003: 13).

Esta obra forma parte de un proyecto, aún no terminado, de “Adelitas” protagonizadas por mi persona, en contextos “globales”, pero concretos, que pueden ser la terminal camionera de Taxqueña (como símbolo de la puerta al mundo para muchos habitantes de la Ciudad de México), un aeropuerto, o un Mc Donald’s, cuyo interior nunca adquiere rasgos locales, de manera que es imposible saber si se ubica en México, en Europa o en China, por ejemplo (imagen 128). Lo mismo ocurre con los hoteles, especialmente con aquellos que se encuentran cerca de las terminales o estaciones de trenes en Europa. A diferencia de la *Minerva* y *Oh, Santa Bandera*, que se desarrollan en un contexto neutro o ficticio, los no-lugares de estas últimas dos obras (imágenes 121 y 122), se desenvuelven en espacios específicos, a los que realmente he ido vestida tal y como aparezco en las pinturas, realizando una especie de performance, documentada fotográficamente.



128: Sandra del Pilar, *Vestida de Adelita en Mc Donalds de Winterberg/ Alemania, el 17 de enero de 2008*, 2008.

Esta documentación sirvió, a continuación, para desarrollar un proceso de creación, parecido al de la serie de *Abu Ghraib* (véase pp. 153s):

Tanto la experiencia durante el performance, como su documentación fotográfica, formaron la base para desarrollar una *serie hiperpictural* de dibujos y pinturas preliminares, en la cual se abstrae cada vez más el punto de partida, para, a cambio, llegar a una reflexión plástica acerca de la imagen como tal, de la imagen en su contexto social, político y hasta (como en el caso del *...Hotel en Viena...*, que implica una larga cita de Baudrillard), filosófico. La Adelita como imagen del pasado, presente y futuro.

CONCLUSIÓN

Trazamos anteriormente, cómo el discurso patrio mexicano se desarrolló en los últimos cinco siglos hasta la actualidad, siguiendo su transcurso y sus modificaciones en el terreno de la pintura, un ámbito generalmente subestimado en el contexto filosófico-político, en el cual lo ubicó la presente investigación.

Esto ocurre tanto desde la perspectiva lingüística, como desde la perspectiva posmoderna. La primera suele aceptar las aportaciones visuales a un discurso únicamente como adicionales. La segunda, por un lado, ve la importancia de la pintura claramente rebasada por otros medios visuales. Por el otro lado, también duda de la capacidad, no sólo de la pintura, sino de cualquier tipo de expresión visual, de desarrollar discursos, debido a que considera a una imagen tanto en su construcción, como en su comprensión imposible de equipararse con un texto, elemento constitutivo del entendimiento tradicional del término *discurso*. Tal es la opinión, por ejemplo, de Mirzoeff³⁰¹ y de W. J. T. Michell,³⁰² quien sostiene que la experiencia visual no se puede explicar por completo mediante modelos textuales.

A pesar de que sea lícito e incluso importante dudar de las posibilidades ilimitadas de abarcar una imagen de la misma manera que un texto, varios autores sustentamos la definitiva existencia de estrategias que un texto y una imagen comparten. Entre ellos se encuentra Gérard Genette, cuyo trabajo dio un importante sustento a esta tesis. Trasladado al ámbito de lo visual y rendidas cuentas las modificaciones que esto significó, el modelo lingüístico de esta autor sirvió para dar con las diferentes maneras de relacionarse una imagen con otra, mediante a) la hiperpictorialidad de referencia pictórica única en las épocas anteriores a los medios masivos, b) la hiperpictorialidad de referencia de sistema pictórico de las épocas anteriores a los medios masivos, c) la hiperpictorialidad de referencia medial única, d) la hiperpictorialidad de referencia de sistemas mediales, o, e) mediante una reflexión acerca de los mismos mecanismos de la hiperpictorialidad.

³⁰¹ Mirzoeff, 2003 (1ª ed. 1999): 24.

³⁰² Mitchell, 1994: 16.

Además, se detectaron dos maneras diferentes de llegar de una hipoimagen a la respectiva hiperimagen. La primera significa una *transformación sencilla*, la cual mantiene intacto el contenido de lo que se quiere expresar, pero altera la forma. En cambio la *transformación indirecta*, que generalmente conlleva un proceso mucho más complejo, opera a la inversa, manteniendo inalterada la estructura formal, para expresar, a nivel de contenido, algo diferente a la hipoimagen.

Pero la hiperpictorialidad no solamente explica el *cómo* se relacionan las imágenes entre sí en aras de formar, en su conjunto, un discurso visual. También revela elementos importantes acerca del discurso mismo, que no se caracteriza de ninguna manera por ser homogéneo, lógico y lineal, sino todo lo contrario. La hiperpictorialidad, empleada como una herramienta dentro del *análisis del discurso*, sirvió para descubrir las irregularidades, las contradicciones y aquello que se dice realmente, sin decirlo de manera explícita. Este nivel subliminal o subyacente del discurso, en el que Michel Foucault insiste para los discursos hablados y escritos que rigen nuestras vidas y nuestra realidad, también se encontró en los discursos visuales, según los resultados de la presente investigación, que se centró en el ejemplo concreto del discurso visual patrio.

La operación con los términos, las definiciones y los mecanismos de la hiperpictorialidad (derivada de la hipertextualidad de Gérard Genette) y del discurso visual (derivado del discurso y su análisis según Michel Foucault), que ocupan la primera parte de la investigación, determinan una propuesta teórico-metodológica.

Se plantea la posibilidad de acercarse al mundo de las imágenes –del cual indudablemente también forma parte la pintura, aunque hoy en día seguramente en menor medida que antaño– de una manera alterna, a cómo lo proponen los métodos tradicionales, por ejemplo, la hermenéutica o la iconología panovskyana. En esta tesis se entiende el conjunto de imágenes como una realidad mental-virtual, que se estructura y organiza mediante relaciones hiperpictoriales en discursos. Estos, a su vez, tienen un poder de influenciar y modificar percepciones y convicciones, y por ende, también, de crear realidades, siendo las imágenes, al mismo tiempo, el resultado y el generador de las estructuras de poder, inmanentes en la sociedad.

El enfoque teórico-metodológico, planteado en esta investigación, podría significar, en el mejor de los casos, una aportación tanto para el investigador, como para el creador, que tiene que tomar consciencia de lo que dice –tanto explícita como tácitamente– si con una u otra imagen se inserta, voluntaria o involuntariamente, en un determinado discurso.

Aparte de esta propuesta teórico-metodológica, existe otra parte medular en la presente investigación, que es de índole más bien analítica. Se trata de los resultados que se obtuvieron al analizar, bajo las premisas teórico-metodológicas anteriormente establecidas, un discurso visual concreto, que fue, en este caso, el discurso patrio enfocado en imágenes cuyo tema se centrara en “la patria”.

Después de estructurar el discurso patrio y sus representaciones pictóricas cronológicamente, y de llevar a cabo detallados análisis de las relaciones hiperpicturales de cada imagen, en aras de detectar los niveles discursivos subyacentes que encerraban, se pudo llegar a la conclusión de que el concepto de “la patria” se alejó mucho de su original significado etimológico. Poco tiene que ver la patria del discurso con un desarrollo natural y autónomo de una identidad colectiva; mucho, en cambio, con la creación deliberada de una realidad virtual y artificial a través de la implementación de un elaborado discurso, llevado a cabo, por un lado a base del lenguaje, y por el otro lado a partir de la imagen. La patria aparece, por ende, como una especie de simulacro que fácilmente cambia su forma, su aspecto y hasta su contenido según los requerimientos políticos de cada época, pero nunca según las realidades sociales del país. Es por eso, que el concepto de la patria mexicana, jamás se emancipó realmente del pensamiento y la cultura europeas, independientemente de que el nivel explícito del discurso insistiera en lo contrario. Primero, claro está, la presencia europea se debía a nuestra condición de colonia (siglos XVI-XVIII), luego a razones políticas de diversa índole (siglo XIX), y finalmente a un cambio significativo de consciencia (posterior al 68).

A base de los orígenes iconográficos de los respectivos elementos constitutivos de las imágenes en cuestión, se reveló, que, a pesar de que el discurso patrio hablaba tanto de la independencia no sólo política, sino también cultural y

étnica, como de la reivindicación del indígena que parecía desempeñar un papel importante en la autodefinición mexicana, el México que se percibe en el nivel subyacente del discurso, siguió siendo siempre un México concebido a partir de parámetros europeos y/ u occidentales, en donde el indígena sólo servía en una forma idealizada y ubicada en el pasado, como una especie de distinción exótica.

El discurso patrio, cuyo nivel explícito operaba con los famosos términos de la raza cósmica, el mexicanismo o el indigenismo, ha mantenido su poder y su fuerza casi absolutas, durante los siglos XVI hasta XIX, y no fue hasta ya bien entrada la segunda mitad del siglo XX, que se empezó a deteriorar la confianza en el proyecto del Estado, debido a los acontecimientos de Tlaltelolco, el terremoto del 85 y la crisis económica subsiguiente. Fue entonces que algunos artistas –entre los cuales en esta tesis se mencionaron los pintores Nahum B. Zenil, Enrique Guzmán, Rubén Ortiz Torres y Javier de la Garza (aunque se les podrían sumar especialmente artistas conceptuales como por ejemplo Rolando de la Rosa)– percibieron la ambigüedad del discurso patrio, que ahora se dividía en un discurso patrio oficial y un discurso patrio alternativo como lo manejaban estos artistas y algunos intelectuales.

Estos empezaron a distanciarse, frecuentemente mediante la ironía, el sarcasmo o la parodia, de los “estatutos” patrios impuestos por el discurso oficial, para, en cambio, abordar la misma temática a partir de una visión crítica y sobre todo muy personal, que convence especialmente debido a su tinte subjetivista y sincero. Estos artistas se definieron en primer instancia como contemporáneos en un sentido conceptual y filosófico, lo que implicaba no solamente una actitud crítica en general, sino también una considerable apertura hacia la cultura actual a nivel mundial. Muchos de estos, llamados neomexicanistas, han sido clasificados como los artistas *pop* mexicanos, como artistas, que reinterpretaban aquella corriente estadounidense y occidental “a la mexicana”. No obstante, existe otra manera de ver las cosas, sobre todo si se consideran las investigaciones realizadas por parte de los *Postcolonial Studies* o de los estudiosos de la *cultura visual*. Ambas corrientes se niegan a seguir viendo la cultura como una *entidad* estable y monolítica, que por naturaleza mantiene su forma original, la cual únicamente puede ser alterada por fuerzas exteriores, casi nunca bienvenidas, por modificar un supuesto *estatus quo*. Tanto los *Postcolonial*

Studies como los *estudios visuales* tratan, más bien, de concebir la cultura como un constante proceso, en el que los cambios son constitutivos, frecuentes y naturales. Ya no se habla de *influencias* (una noción que implica una jerarquización entre la parte activa que influye y la parte pasiva que es influida), sino de asimilación, de transparencia, de compenetración.

Conscientemente o no, a sabiendas de estos nuevos enfoques científicos o no, muchos de los neomexicanistas, especialmente, parecen haber puesto en práctica, lo que en teoría planteaban los investigadores. Si estos pintores empezaron a trabajar con elementos pictóricos parecidos a los que anteriormente habían sido introducidos al arte por el *pop*, no es por el simple mecanismo de una influencia de una cultura sobre la otra, sino, según nuestra opinión, porque las categorías antiguas empezaron a disolverse. El kitsch, lo cursi, lo vulgar y lo cotidiano ya no eran categorías nacionales o locales, sino categorías temporales; no eran algo que distinguiera a un artista primermundista de uno tercermundista, ni al estadounidense del mexicano, sino lo que caracterizaba a un pintor contemporáneo y posmoderno. Y como tales, estos artistas desarrollaron –como se ha podido señalar en los estudios de caso de Nahum B. Zenil, Enrique Guzmán, Rubén Ortiz Torres y Javier de la Garza– sus estrategias (contemporáneas y posmodernas) de resistencia hacia el aparentemente total dominio del discurso, que, como dice Foucault, es al mismo tiempo el resultado y el generador de aquellas estructuras de poder, que en la actualidad han dejado de ser ubicables en un lugar, una persona o una institución determinados.

Es ahí, en el ámbito de la resistencia, donde también se desea aterrizar la obra personal. En las primeras dos series –“*Personificando la Patria mexicana*” y “*Discurso sobre el poder: Abu Ghraib*”– se desarrolló la hiperpictorialidad a partir del concepto de la copia perpetua que juega con la paulatina distorsión generada por los diferentes “estados de agregación” por los que se pasó (actuación, foto, dibujo, y finalmente, pintura). No obstante, en la última serie que gira en torno a los “vestidos típicos”, se llegó a la conclusión de que la hiperpictorialidad como método artístico, también tiene sus límites. Esto ocurre cuando el artista, que opta por una postura de

resistencia, se quiere distanciar del discurso en cuestión. Tal distanciamiento se puede realizar, como se ha visto en los neomexicanistas, a través de la ironía, el sarcasmo, la parodia, etc. En estos casos la referencia a una hipoimagen es, si bien no imprescindible, por lo menos muy útil, para una mejor comprensión del mensaje. Pero en el caso de querer prescindir de semejantes posturas, un distanciamiento del discurso sólo es posible a través de un definitivo rompimiento con sus tradiciones icónicas. Es por eso, que para las últimas dos obras presentadas en estas tesis, ya no existen referentes hiperpicturales inmediatos; solamente vagas propuestas asociativas que podrían despertar recuerdos en la memoria del espectador. Sobre estos, empero, la artista, ya no tiene ninguna posibilidad de intervención.

Para concluir, se puede resumir, que la presente tesis tiene dos enfoques, uno teórico-metodológico, y el otro analítico, de los cuales esperamos que ambos signifiquen una aportación.

El planteamiento teórico-metodológico trató de abrir tanto al receptor de la imagen como a su creador la posibilidad de percibirla de una manera más amplia, a la que lo permiten muchos métodos de análisis tradicionales, comprendiéndola como parte de un discurso complejo que va mucho más allá de lo que la imagen trasmite explícitamente.

El análisis del discurso visual patrio, finalmente, podría sensibilizar, especialmente al público mexicano, tanto en un papel de receptor como de creador, hacia los niveles subliminales, yacentes en las imágenes que influyen, modifican y hasta verídicamente *modelan* (a manera de la creación de una realidad virtual-mental), nuestra percepción de nosotros mismos y de nuestro país, o sea: nuestra realidad.

“Es importante conocer donde podemos localizar una ideología ... en los modos de representación, en aras de intervenir y de transformar a la sociedad, de definir una práctica para el cambio. Es crucial ...

darse cuenta de que cualquier teoría sobre de cómo cambiar la consciencia requiere la noción de cómo la consciencia es formada, de qué es el cambio y de cómo ocurre.”³⁰³

Es a partir de aquí, que la resistencia puede cobrar vida y convertirse en un contrapeso, a manera de:

“destruir la asunción de la naturalidad de una imagen icónica; esta deconstrucción es el comienzo de la comprensión de que la ideología está inscrita en la representación y de que nuestra percepción, que parece natural, de hecho está culturalmente determinada”.³⁰⁴

Si los discursos crean nuestra realidad, nuestra realidad, una vez que estemos conscientes de cómo se constituye, también puede cambiar los discursos; y esto no sólo puede suceder a través de la palabra escrita o hablada, sino también y sobre todo hoy en día –que “el mundo como texto ha sido sustituido por el mundo como imagen”³⁰⁵– a través de la fotografía, del cine, de la televisión, del internet, de la publicidad y... de la pintura.

³⁰³ La version original en ingles dice: “It is important to know where to locate ideology and patriarchy within the mode of representation in order to intervene and transform society, to define a praxis for change. Crucial to feminist struggle is an awareness that any theory of how to change consciousness requires a notion of how consciousness is formed, of what change is and how it occurs” (Jones, 2003: 234).

³⁰⁴ “Semiology attempts to deconstruct the assumption of the naturalness of an iconic image; this deconstruction is the beginning of an understanding that ideology is inscribed in representation, and that our perceptions, which seem natural, are actually culturally determined” (Jones, 2003: 236).

³⁰⁵ Mirzoeff, 2003: 25.

FUENTES^o

Bibliografía:

ACEVEDO 1986

Acevedo de Iturriaga, Esther. "Introducción al período 1821-1857: Una sociedad en busca de definición cultural". *Historia del Arte Mexicano*. T. 9, 2ª ed., México, SEP, 1986.

----- 2000

"Entre la tradición alegórica y la narrativa factual". *Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*. T. 1. México, INBA, 2000.

ACHA, 1992

Acha, Juan. *Crítica del Arte*. México, Trillas, 1992.

ALLEN, 2000

Allen, Graham. *Intertextuality. The New Critical Idiom*. Inglaterra/ Londres, Routledge, 2000.

ÁLVAREZ, 1914

Álvarez, Manuel Francisco. *Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su mérito artístico y su valor comercial*. México, 1914.

ANDERSON, 1996

Anderson, Benedict. *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Alemania/ Frankfurt am Main, Campus Verlag, 1996.

ARRIARÁN, 1979

Arriarán, Samuel. *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*. México, UNAM, FFyL, DGAPA, 1979.

^o ABREVIATURAS:

CENIDIAP	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas
CONACULTA	Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
ENAP	Escuela Nacional de Artes Plásticas
DGAPA	Dirección General de Asuntos de Personal Académico
FCE	Fondo de Cultura Económica
FFyL	Facultad de Filosofía y Letras
INI	Instituto Nacional Indigenista
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
SEP	Secretaría de Educación Pública
UNAM	Universidad Autónoma de México

AUGÉ, 1993

Augé, Marc. *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Traducido por M. M. Mizraji, España/ Barcelona, GEDISA, 1993.

BÁEZ MACÍAS, 1985

Báez Macías, Eduardo. "La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio". *Las Academias de Arte. VII Coloquio Internacional en Guanajuato*. México, IIE, UNAM, 1985.

----- **1986**

Báez Macías, "La pintura de figura. Entre 1867 y el fin de siglo". *Historia del Arte Mexicano*, t. 2, 2ª ed., México, SEP, 1986.

BARRIOS, 2004

Barrios, José Luis. "Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla, Tijuana). Issa María Benítez Dueñas (coord.). *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*. México, CONACULTA, 2004.

BARTHES, 2000

Barthes, Roland. "Der Tod des Autors". *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Editado por Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Alemania/ Stuttgart, Reclam, 2000.

BARTRA, 1996

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, 2ª ed., México, FCE, 1996.

BASAVE BENÍTEZ, 2002

Basave Benítez, Agustín. *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*. Prólogo de Carlos Fuentes, 2ª ed., México, FCE, 2002.

BAUDRILLARD, 1996

Baudrillard, Jean. *El crimen perfecto*. España/ Barcelona, Ed. Anagrama, 1996.

----- **1998**

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. España/ Barcelona, Kairós, 1998.

BAUMUNK, 1982

Baumunk, Bodo-Michael. "Von brasilischen fremden Völkern. Die Eingeborenen-Darstellungen Albert Eckhouts". Karl-Heinz Kohl (ed.). *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Berlin, 1982.

BECK, 2003

Beck, James H. *Raffael*. Alemania/ Colonia, Dumont, 2003.

BELL, 2001

Bell, Julian. *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. España/ Madrid, Galaxía Gutenberg, 2001.

BENÍTEZ-ROJO, 1996

Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. EEUU/ Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1996.

BENJAMIN, 2003

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.

BERGER, 1972

Berger, John. *Ways of seeing*. Inglaterra/ Harmondsworth, Penguin Books and London, BBC, 1972.

BEUCHOT, 2000

Beuchot, Mauricio. *Tratado de Hermenéutica analógica. Hacia un nuevo método de interpretación*. 2ª ed., México, UNAM, 2000.

BHABHA, 1994

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Inglaterra/ Londres, Routledge, 1994.

BLANCO, 1977

Blanco, José Joaquín. *Se llamaba Vasconcelos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

BLAS GALINDO, 1992

Blas Galindo, Carlos. *Enrique Guzmán. Transformador y víctima de su tiempo*. México, CONACULTA, Ediciones Era, 1992.

BONFIL BATALLA, 1999

Bonfil Batalla, Guillermo. *Pensar nuestra cultura. Ensayos*. México, Alianza Editorial, 1999.

----- 2001

Bonfil Batalla. *México profundo. Una civilización negada*. 4ª ed., México, 2001.

BONNET, 2004

Bonnet, Anne-Marie. *Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart*. Alemania/ Colonia, Deubner Verlag, 2004.

BRADING, 1985

David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. 2ª ed., México, Colección Problemas de México, 1985.

CALABRESE, 1987

Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. México, Paidós, 1987.

CARRERE/ SABORIT 2000

Carrere, Alberto y José Saborit. *Retórica de la pintura*. España/ Madrid, Cátedra, 2000.

CASANOVA/ URIBE, 1986

Casanova, Rosa/ Eloísa Uribe. "Maximiliano y el Liberalismo a pesar de los conservadores 1860-1867". *Historia del Arte Mexicano*, 2ª ed., México/ Querétaro, SEP, 1986.

----- 1987

Casanova, Rosa/ Eloísa Uribe. "1861-1876". Uribe, Eloísa (ed.), *Y todo por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México 1761-1910*. 2ª ed., México, SEP, INAH, 1987.

CATÁLOGO DE LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1875

Catálogo de la Escuela Nacional de Bellas Artes... por la Comisión Mexicana de la Exposición Nacional e Internacional de Filadelfia. Imprenta de Francisco Díaz de León, México, 1875.

Parcialmente publicado en: Manuel Romero de Terreros. *Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México. 1850-1898*. México, IIE, UNAM, 1963, pp. 466-478.

CLARK, 1985

Clark, T. J. *The painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his followers*. Estados Unidos/ Nueva York, Alfred Knopf, 1985.

CLARK, 2000

Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. España/ Madrid, Akal, 2000.

CROW, 1994

Crow, Thomas. "Classicism in Crisis: Gros to Delacroix". Stephen F. Eisenman (ed.). *Nineteenth Century Art. A Critical History*, Inglaterra/ Londres, 1994.

CRUZ VILLEGAS, 2000

Cruz Villegas, Abraham, *Yo y mi circunstancia. Movilidad en el arte contemporáneo mexicano*. Candaá/ Montreal, Museo de Bellas Artes, 2000.

CHARLOT, 1946

Charlot, Jean. "Juan Cordero. A Nineteenth Century Mexican Muralist". *Art Bulletin*. T. 28, no. 4, diciembre 1946.

----- **1962**

Charlot, Jean. *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1885-1915*. Foreword by Elizabeth Wilder Weismann. Estados Unidos/ Austin, University of Texas Press, 1962.

----- **1972**

Charlot, Jean, "Juan Cordero. A Nineteenth Century Mexican Muralist". *An Artist on Art. Collected Essays of Jean Charlot*, Honolulu, University Press of Hawaii, 1972, pp. 85-95.

----- **1985**

Charlot, Jean, *El Renacimiento del Muralismo mexicano 1920-1925*, México, 1985.

DEBROISE, 1987

Debroise, Olivier. "Música para solitarios". Catálogo de la exposición retrospectiva *Enrique Guzmán 1952-1986*. México, Centro Cultural José Guadalupe Posada, INBA, 1987.

----- **2007**

Debroise, Olivier. "Me quiero morir". *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Catálogo de exposición, México, UNAM, 2007.

DEL CONDE, 2003

Conde, Teresa del. *Un visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*. México, Editorial Grijalbo, 2003.

----- **2007**

Conde, Teresa del. "Nuevos mexicanismos". Oliver Debroise (ed.). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Catálogo de exposición. México, UNAM, 24 de febrero a 30 de septiembre de 2007.

DEL PILAR, 2004

Pilar, Sandra del. *Juan Cordero. Un pintor en el campo de tensiones creado en torno a la consolidación de la Nación Mexicana en el siglo XX*. Heinrich-Heine Universität Düsseldorf, Kunsthistorisches Institut, 2004, tesis doctoral.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 1988

Diccionario práctico de la lengua española, España/ Barcelona, Grijalbo, 1988.

Eco, 1987

Eco, Umberto. "Reise ins Reich der Hyperrealität (1977). *Über Gott und die Welt*. Alemania/ Munich, 1987.

----- **1999**

Eco, Umberto. *Über Spiegel und andere Phänomene*. Alemania/ Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

ECHEVERRÍA, 1998

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.

EDER, 1982

Eder, Rita. "La nueva situación del arte mexicano". Jorge Alberto Manrique (coord.). *El arte mexicano. Arte contemporáneo*. México/ Querétaro, SEP-Salvat, 1982.

EMERICH, 1989

Emerich, Luis Carlos. *Figuraciones y desfiguraciones de los ochenta. Pintura mexicana joven*. México, Diana, 1989.

ESPÍNDOLA, 2004

Espíndola, Víctor Manuel (coord.). *Saturnino Herrán. 2ª ed.*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2004.

ESPINOSA, 2004

Espinosa, Elia. *Jesús Helguera y su pintura. Una reflexión*. México, IIE, UNAM, 2004.

FALCÓN, 1996

Falcón, Romana. *Las rasgaduras de la Colonización: Españoles y mexicanos a mediados del siglo XIX*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1996.

FERNÁNDEZ, 1973

Fernández, Justino. *El Arte Moderno en México. Breve Historia. Siglos XIX-XX*. Prólogo de Manuel Toussaint. México, IIE, UNAM, 1937.

----- **1993**

Fernández, Justino. *Arte Moderno y Contemporáneo de México. El Arte del Siglo XIX*. T. 1, 4ª ed., México, IIE, UNAM, 1993.

FLORESCANO, 2005

Florescano, Enrique. *Imágenes de la patria*. México, Taurus, 2005.

FOSSATI, 1982

Fossati, Paolo. *Storia dell'arte italiana. Settecento e Ottocent*. T. 6, Italia/ Turín, 1982.

FOUCAULT, 1989

Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica. Arqueología de la mirada médica*. México, Siglo XXI, 1989.

----- **1994**

Foucault, Michel. *Dits et écrits*. 3 t., Paris, Édition Gallimard, 1994.

----- **1999**

Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen*. Alemania /Frankfurt am Main, Suhrkampverlag, 1999.

----- **2005**

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI, 2005.

----- **2006**

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México, Siglo XXI, 2006.

GAMIO, 1966

Gamio, Manuel. *Forjando patria*. México, Porrúa, 1966.

GARCÍA BARRAGÁN, 1992

García Barragán, Elisa. *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras*. 2ª ed., México, Banamex, 1992.

GARIBAY 1990

Garibay S., Roberto. *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. México, ENAP, UNAM, 1990.

GENETTE, 1993

Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Traducido por Wolfram Bayer y Dieter Hornig. Alemania/ Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993.

GIRÓN, 1989

Girón, Nicole. "La idea de 'cultura nacional' en el siglo XIX: Altamirano y Ramírez". Héctor Aguilar Camín *et al.* *En torno a la cultura nacional*, 3ª ed., México, INI, 1989.

GONZÁLEZ FLORES, 2004

González Flores, Laura. "Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para amar". Issa María Benítez Dueñas (coord.). *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*. T. 4, México, CONACULTA, 2004.

GONZÁLEZ MATUTE, 1986

González Matute, Laura. "Comentario". *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*. México, IIE, UNAM, 1986.

GÖTZ, 1975

Götz, Wolfgang. "Die Reaktivierung des Historismus. Betrachtungen zum Wandel der Wertschätzung der Baukunst des späten 19. Jahrhunderts". Wulf Schadendorf (ed.). *Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Alemania/ Munich, 1975.

GOWING, 1998

Gowing, Lawrence. *Die Gemäldesammlung des Louvre*. Alemania/ Colonia, Dumont, 1998.

GUASCH, 2000

Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma, 2000.

GUIRAUD, 1999

Guiraud, Pierre. *La semilogía*. México, Siglo XXI, 1999.

HEARTNEY, 2002

Heartney, Eleanor. *Kunst basics. Postmoderne*. Alemania/ Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2002.

HEIDEGGER, 1977

Heidegger, Martin. "The Age of the World Picture". William Levitt (trad.). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Estados Unidos/ Nueva York e Inglaterra/ Londres, Garland, 1977.

HOBBSAWM, 1995

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX, 1919-1991*. Traducido por Juan Faci et al., España/ Barcelona, Crítica, 1995.

HONNEF, 1988

Honnef, Klaus. *Kunst der Gegenwart*. Alemania/ Bonn, Colonia, Taschen, 1988.

HONOUR, 1976

Honour, Hugh (ed.). *L'Amérique vue par l'Europe. Catalogue de l'exposition au Grand Palais. 17 septembre 1976 – 3 janvier 1977*. Francia/ Paris, 1976.

JÄGER, 2004

Jäger, Siegfried. *Kritische Diskursanalyse: Eine Einführung*. Alemania/ Münster, Unrast, 2004.

JAMESON, 1995

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. España/ Barcelona, Paidós, 1995.

JONES, 1994

Jones, Amelia. "Postfeminism, Feminist Pleasure, and Embodies Theories of Art". J. Langer, C. Frueh y A. Raven (eds.). *New Feminist Criticism. Art, Identity, Action*. Estados Unidos/ Nueva York, Icon, 1994.

----- **2003**

Jones, Amelia. "Camera Obscura Colective. Feminism and Film. Critical approaches". Amelia Jones (ed.). *The Feminism and visual culture reader*. Inglaterra/ Londres, Routledge, 2003

KANT, 2002

Kant, Immanuel. *Prolegomena zu einer jeden zukünftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*. Editado por Rudolf Malter, Alemania, Reclam, 2002.

KRISTEVA, 1969

Kristeva, Julia. *Shmeiotikh. Recherches pour une sémanalyse*, Francia/ Paris, 1969.

LA ERA DE LA DISCREPANCIA, 2007

Debroise, Olivier (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Catálogo de exposición, México, UNAM, 2007.

LE NOUEN, 1983

Nouen, Patrick Le. „Das 19. Jahrhundert“. *Die französische Malerei*. Alemania/ Freiburg im Breisgau, Herder, 1983.

LEY, 2005

Ley, Michael. *Mythos und Moderne. Über das Verhältnis von Nationalismus und politischen Religionen*. Alemania/ Colonia, Weimar, Böhlau Verlag, 2005.

LIRA GONZÁLEZ, 1986

Lira González, Andrés. "Los indígenas y el nacionalismo mexicano". *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*. México, IIE, UNAM, 1986.

LOPEZ VELARDE, 1971

López Velarde, Ramón. *Obras*. Editado por José Luis Martínez. México, FCE, 1971.

MANRIQUE, 1986

Manrique, Jorge Alberto. "Las contracorrientes de la pintura mexicana". *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*. México, IIE, UNAM, 1986.

MAYAYO, 2003

Mayayo, Patricia. *Historia de mujeres, historias del arte*. España/ Madrid, Cátedra, 2003.

MIRZOEFF, 2003

MIRZOEFF, Nicolás. *Introducción a la cultura visual*. España/ Barcelona, Paidós, 2003.

MITCHELL, 1994

Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Estados Unidos/ Chicago, Chicago University Press, 1994.

MOLINA ENRÍQUEZ, 1979

Molina Enríquez, Andrés. *Los grandes problemas nacionales*. Prólogo de Arnaldo Córdova. México, Era, 1979.

MONTENEGRO, 1933

Montenegro, Roberto. *Pintura mexicana 1800-1860*. México, 1933.

MOYSSEN ECHEVERRÍA, 1990

Moyssen Echeverría, Xavier, *La pintura del México independiente en sus museos*. México, 1990.

MORENO MANZANO, 1966

Moreno Manzano, Salvador. *El pintor Pelegrín Clave*. México, IIE, UNAM, 1966.

MUKAROVSKY, 1977

Mukarovsky, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del arte*, España/ Barceona, Gustavo Gili, 1977.

MULVEY, 2001

Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo". Brian Wallis (ed.). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. España/ Madrid, Akal, 2001.

ORTIZ, 1947

Fernando. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. EEUU/ Nueva York, Knopf, 1947.

PAZ, 1987

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, El Colegio de México, 1987.

PÉREZ VEJO, 1999

Pérez Vejo, Tomás. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionales*. España/ Oviedo, Ediciones Nobel, 1999.

----- **s. f.**

Pérez Vejo, Tomás. "Iconografía historicista en las exposiciones de la Academia de San Carlos de México durante el siglo XIX y su importancia en la invención de una identidad nacional". P. Ragón/ A. Hemond/ B. Tatard (ed). *Usages, appropriations et transgressions de l'image au Mexique*, Francia/ Paris (por publicarse).

PIMENTEL, 1864

Pimentel, Francisco. *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios para remediar*. México, 1864.

POHL, 1994

Pohl, Frances K. "Black and White in America". Stephen Eisenman (ed.). *Nineteenth Century Art. A Critical History*, Inglaterra/ Londres, 1994.

POLLOCK, 1994

Pollock, Griselda. "Modernity and the Spaces of Femininity". *Vision and Difference. Femininity, feminism and the history of art*. Inglaterra/ Londres y Estados Unidos/ Nueva York, Routledge, 1994.

RAMÍREZ ROJAS, 1986 a

Ramírez Rojas, Fausto. "El arte del siglo XIX". *Historia del Arte Mexicano*. t. 9, México, SEP, 1986.

----- **1986 b**

Ramírez Rojas, Fausto. "Vertientes nacionalistas en el modernismo". *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*. México, IIE, UNAM, 1986.

----- **2000 a**

Ramírez Rojas, Fausto. "La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX". *De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860, Los Pinceles de la Historia*, t. 1. México, INBA, 2000.

----- **2000 b**

Ramírez Rojas, Fausto. "Siglo XIX". *Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos. Colecciones del Museo Nacional de Arte*, México, Museo Nacional de Arte, 2000.

RAMOS, 1934

Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, 1934.

RAUCH, 2000

Rauch, Alexander. "Klassizismus und Romantik: Europas Malerei zwischen zwei Revolutionen". Rolf Toman (ed.). *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750-1848*. Alemania/ Colonia, Könemann, 2000.

REVILLA, 1908

Revilla, Manuel G., *Obras, biografías, artistas*, México, IIE, UNAM, 1908.

REYES, 1941

Reyes, Alfonso. *Pasado inmediato y otras imágenes*. México, El Colegio de México, Fondo de Cultura, 1941.

RICOEUR, 1969

Ricoeur, Paul. *Essais d'herméneutique*, Francia/ París, Seuil, 1969.

RIVERA, 1979

Rivera, Diego. *Arte y Política*. México 1979.

----- 1986

Rivera, Diego. Textos de Arte. Reunidos y presentados por Xavier Moysén, México, UNAM, 1986.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, 1997

Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. 3 t., 2ª ed., México, IIE, UNAM, 1997.

ROTTERS, 1998

Roters, Eberhard. *Malerei des 19. Jahrhunderts*. 2 t., Alemania/ Colonia, Dumont, 1998.

SAGER, 1981

Sager, Peter. *Nuevas formas de realismo*. España/ Madrid, Alianza Editorial, 1981.

SAUSSURE, 1945

Saussure, Ferdinand de. *Curso de la lingüística general*. Argentina/ Buenos Aires, Losada, 1945.

SCHÁVELZON, 1988

Schávelzon, Daniel. *La Polémica del Arte Nacional en México 1850-1910*. México, FCE, 1988.

SCHOCH, 1975

Schoch, Rainer. *Das Herrscherbildnis in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. Alemania/ Munich, 1975.

SEBASTIÁN, 1992

Sebastián, Santiago. *Iconografía del Indio americano. Siglos XVI-XVII*. México, Ediciones Tuero, 1992.

TERÁN, 1999

Terán, Marta. "Las primeras banderas del movimiento por la Independencia. El patrimonio histórico de México en el Museo del Ejército Español". Mijangos Díaz (coord.). *Movimientos sociales*. México, 1999.

TIBOL, 1987

Tibol, Raquel. *Textos de Rufino Tamayo*. Recopilación, prólogo y selección de viñetas por Raquel Tibol, Textos de Humanidades, México, UNAM, 1987.

VASCONCELOS, 1950

Vasconcelos, José. *Discursos 1920-1950*. México, Ediciones Botas, 1950.

TRESCHER, 2006

Trescher, Stefan. *Schnellkurs. Kunst der Gegenwart*. Alemania/ Colonia, Dumont, 2006.

VATTIMO, 2000

Vattimo, Gianni. "Muerte o crepúsculo del arte". *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, GEDISA (Col. Filosofía), 2000.

VELÁZQUEZ GUADARRAMA, 2002

Velázquez Guadarrama, Angélica. „Juan Cordero”. *Pintura Siglo XIX, Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*. T 1, México, IIE, UNAM, CONACULTA, INBA, 2002.

VILLEGAS, 1986

Villegas, Abelardo, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano". *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*. México, IIE, UNAM, 1986.

VILLORO, 1950

Villoro, Luis. *Los grandes monumentos del indigenismo en México*. México, El Colegio de México, 1950.

VON ROSEN, 2003

Rosen, Valeska von. "Der stumme Diskurs der Bilder. Einleitende Überlegungen". Valeska von Rosen, Klaus Krüger, Rudolf Preimesberger (Coord.). *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*. Alemania/ Munich y Berlín, Deutscher Kunstverlag, 2003.

WARBURG, 2003

Warburg, Aby. *Der Bildatlas der Mnemosyne*. Editado por Martin Warnke, Alemania/ Berlín, Akademie-Verlag, 2003.

ZEVA, 1943

Zeva, Leopoldo. *El positivismo en México*. 2 t., México, Colegio de México, FCE, 1943.

Hemerografía:

AGUILAR CAMÍN, 1993

Aguilar Camín, Héctor. "La invención de México. Notas sobre nacionalismo e Identidad nacional". *Nexos*. No. 187, México, julio 1993, pp. 49-61.

ALTAMIRANO, 1874

Altamirano, Ignacio Manuel. "La pintura de historia en México". *El Artista*. No. 1, México, 1874.

Parcialmente publicado en: Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. 2ª ed., México, IIE, UNAM, 1997, t. 3, pp. 197.

----- 1883/ 84

Altamirano, Ignacio Manuel. "Revista Artística y Monumental". Manuel Caballero. *Primer Almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana*. *El Noticioso*. No. 74 y 75, México, 1883/ 84.

Parcialmente publicado en: Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. 2ª ed., México, IIE, UNAM, 1997, t. 3, pp. 152, 154f.

APPADURAI, 1990

Appadurai, Arjun. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Public Culture*. T. 2, no. 2, primavera de 1990.

BAUDRILLARD, 2007

Baudrillard, Jean. "El fotorreportaje y su espejo. Entrevista de Carlo Cerchioli con Jean Baudrillard". *El proceso*. No. 1584, México, 11 de marzo de 2007, p. 71-73.

BLAS GALINDO, 2000

Blas Galindo, Carlos. "Artes conceptuales y posconceptuales". *Tierra adentro*. No.102, México, CONACULTA, febrero-marzo del 2000.

DEL CONDE, 1975

Conde, Teresa del. "Enrique Guzmán ingresó al laberinto". *El Heraldo Cultural*. No. 523, Suplemento de *Heraldo de México*. México, 16 de noviembre de 1975.

EL SIGLO DIEZ Y NUEVE, 1861

El Siglo Diez y Nueve, México, 18 de febrero 1861.

GARCÍA SAINZ, 1998

García Sainz, Pablo (ed.), *Juan Cordero. Saber ver lo contemporáneo en el arte*. No. 41, México, 1998.

LINK, 2003

Link, Jürgen. "Normalismus". *Konturen eines Konzepts, kulturRRevolution*. No. 27, Alemania, 2003.

LÓPEZ LÓPEZ, 1876

López López, Felipe. "Exposición de la Academia Nacional de San Carlos". *El Federalista*. México, 10 de enero de 1876.

Publicado en: Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. 2ª ed., México, IIE, UNAM, 1997, t. 2, pp. 347-366.

MONSIVÁIS, 1985

Monsiváis, Carlos. "La aparición del subsuelo. Sobre la cultura de la Revolución Mexicana". *Historias*. No. 8-9, México, enero-junio 1985, pp. 159-166.

PÉREZ VEJO, 2001

Pérez Vejo, Tomás. "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes". *Historia y Graffa. Revista del Departamenteo de Historia*. No. 16, año VIII, México, Universidad Iberoamericana, 2001, pp. 73-110.

----- 2003

Pérez Vejo, Tomás. „Los hijos de Cuauhtémoc: El paraíso prehispánico en el imaginario mexicano decimonónico". *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*. No. 9, año V, Argentina/ Buenos Aires, Instituto de Ciencias Sociales y Administración, 2003/ 1, pp. 95-115.

REYES PALMA, 1996

Reyes Palma, Francisco. "Dispositivos míticos en las visiones del arte mexicano del siglo XX". *Curare*. No. 9, México, otoño de 1996.

RIFFATERRE, 1980

Riffaterre, Michel. "La trace de l'intertexte". *La Pensée*. Paris, octubre de 1980.

SÁNCHEZ, 2000

Sánchez, Osvaldo. "El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización". *Curare*. No. 17, México, enero-junio de 2000, pp. 138-139.

Fuentes electrónicas:

ARGÜELLO GRUNSTEIN, 2007

ARGÜELLO GRUNSTEIN, Alberto. "El arte actual en México". *Revista digital*. No. 7,

México, CENIDIAP, septiembre-diciembre 2006.
<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne7/aportes/apoarguello.htm>;
[21.01.2007].

CUMMINGS, 2007

Cummings, Joe. "Diego, Frida and the Mexican School". *Mexico connect*.
http://www.mexconnect.com/mex_/travel/jcumplings/jcdiegofrida.html
[12.05.2007].

Otras fuentes:

COUTO, CARTA DEL 27 DE JUNIO DE 1855

Couto, José Bernardo. *Carta a Bonilla del 27 de junio de 1855*. Archivo de la Academia de San Carlos, documento no 5570. Publicado en: Salvador Moreno Manzano. *El pintor Pelegrín Clave*. México, IIE, UNAM, 1966, pp. 39, 155.

----- **CARTA DEL 29 DE JUNI DE 1855**

Couto, José Bernardo. *Carta del 29 de junio de 1855*.
Parcialmente publicada en: Manuel G. Revilla. *Obras, biografías, artistas*. México, 1908, pp. 148s, 264s; Salvador Moreno Manzano. *El pintor Pelegrín Clave*. México, IIE, UNAM, 1966, p. 39.

----- **CARTA DEL 20 DE OCTUBRE DE 1855**

Couto, José Bernardo. *Carta del 20 de octubre de 1855*. Archivo de la Academia de San Carlos, documento no. 5569.
Parcialmente publicada en: Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867*, México, IIE, UNAM, 1976, no. 5569.

DEL CONDE, 2006

Conde, Teresa del. Francisco Castro Leñero. "La prevalencia de la pintura". *II. Simposio: Imágenes visuales y expresión en la actualidad: sus implicaciones teóricas, culturales y educativas*, del 6 al 8 de noviembre 2006, Sala Enrique Yáñez de la Facultad de Arquitectura, Ciudad Universitaria, México.

SANTA ANNA, DECRETO DEL 27 DE JUNIO DE 1855

López de Santa Anna, Antonio. *Decreto del 27 de junio de 1855 dirigido al presidente de la junta directiva de la Academia de San Carlos, José Bernardo Couto*. Archivo de la Academia de San Carlos, documento no. 5568.
Publicado en: Salvador Moreno Manzano. *El pintor Pelegrín Clave*. México, IIE, UNAM, 1966, pp. 154s.

LISTA DE IMÁGENES

1. Gottfried Helnwein, *sin título*, 1998. Óleo y acrílico sobre tela, colección particular. Disponible en: <http://www.helnwein.de> [28.03.2007].
2. Duane Hanson, *La señora de la bolsa*, 1971. Materiales varios, 169 cm. de alto, Colonia, Museum Ludwig. Disponible en: <http://www.museenkoeln.de> [04.11.2007].
3. Hyacinthe Rigaud, *El rey Luis XIV de Francia*, 1701. Óleo sobre tela, 277 x 194 cm., Paris, Musée du Musée du Louvre. Publicado en: Gowing, 1998: 479.
4. Edouard Manet, *Concierto de Café*, 1878. Óleo sobre tela, 47,5 x 30,20 cm, Baltimore Maryland, The Walters Art Gallery. Disponible en: www.jssgallery.org [28.03.2007].
5. Edouard Manet, *Bodegón* (detalle de: *El desayuno sobre la hierba*), 1863. Óleo sobre tela, Francia/ Paris, Musée d'Orsay. Disponible en: www.art-prints-on-demand.com [28.03.2007].
6. Audry Flack, *Energy Apples*, 1997. Disponible en: www.art.com [16.05.2007].
7. Anne-Louis Girodet, *El funeral de Átala*, 1808. Óleo sobre tela, 207 x 267 cm., Paris, Musée du Musée du Louvre. Publicado en: Gowing, 1998: 634.
8. John Hilliard, *Distorted Vision*, 1991. Ilfochrome, 140 x 123 cm. Publicado en: Trescher, 2006: 62.
9. Jacques-Louis David, *La muerte de Marat*, 1793. Óleo sobre tela, 165 x 128 cm., Bruselas, Musées Royeaux des Beaux-Arts. Publicado en: Rauch, 2000: 374.
10. Caravaggio, *Cristo muerto*, 1602-1604. Óleo sobre tela, 300 x 203 cm., Roma, Pinacoteca Vaticana. Publicado en: Roters, 1998: 123.
11. Juan Cordero, *Jesús en el templo de Jerusalén*, 1855. Óleo sobre tela, México D.F., Templo de Jesús María. Publicado en: García Barragán, 1992: fig. 50.
12. Rafael, *La escuela de Atenas*, 1510 / 1511. Fresco, Roma, Palacio Vaticano, Stanza della Segnatura. Publicado en: Beck, 2003: 107.

13. Cindy Sherman, *Untitled # 205*, 1989. Fotografía, 136 x 102cm, Santa Mónica. Publicado en: Bonnet, 2004: 130.
14. Raffel, Margherita Luti/ La Fornarina, 1518-19. Óleo sobre tela, Roma, Galería Nacional. Disponible en: <http://pintoresfamosos.juegofanatico.cl/images/rafael/fornarina.jpg> [18.10.2007].
15. Yasumasa Morimura, *Retrato (Futago)*, 1988. Fotografía, 210 x 299 cm., Nueva York, colección particular. Publicado en: Heartney, 2002: 75.
16. Edouard Manet, *Olimpia*, 1863. óleo sobre tela, 130.5 x 190 cm., Paris, Musée d'Orsay. Disponible en: www.wahooart.com [18.10.2007].
17. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into The Met. Museum?*, 1989. Offset sobre papel, 28 x 71 cm., Kansas, Spencer Museum of Art/ University of Kansas. Publicado en: Heartney, 2002: 63.
18. Jean-Auguste Dominique Ingres, *Gran Odalisca*, 1814. Óleo sobre tela, 115 x 75 cm. Disponible en: www.culturageneral.net [18.10.2007].
19. Valie Export, *Expectation*, 1976. Fotomontaje, 60 x 50 cm. Disponible en: belezapt.com [18.10.2007].
20. Sandro Botticelli, *La Virgen de las granada*, 1487. Óleo sobre tela. Disponible en: www.billcasselman.com [18.10.2007].
21. Wolf Vostell, *Miss America*, 1968. Técnica mixta sobre tela, 200 x 120 cm., Colonia, Museum Ludwig. Disponible en: casoul.wordpress.com [02.11.2007].
22. Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962. Acrílico sobre tela, 205 x 290 cm., Londres, Tate. Publicado en: Heartney, 2002: 36.
23. Richard Prince, *Cowboy*, 1989. Ectacolor, 185 x 275 cm., New York, Gladstone Gallery. Publicado en: Heartney, 2002: 40.
24. Inka Essenhigh, *Chusma y Minotauro*, 2002. Óleo sobre tela, colección de la artista. Disponible en: www.303gallery.com [03.12. 2006].
25. Julian Schnabel, *Exile*, 1980. Óleo y objetos sobre madera, 228.6 x 304.8 cm., New York, The Place Gallery. Publicado en: Honnef, 1988: 193.
26. Julian Schnabel, *La Mar*, 1981. Cerámica mexicana, yeso y óleo sobre tela, 274.3 x 396.3 cm, New York, The Place Gallery. Publicado en: Honnef, 1988: 195.

27. David Salle, *sin título*, 1984. Acuarela sobre papel, 45,7 x 61 cm., Nueva York, Mary Boone Gallery. Publicado en: Honnef, 1988: 180.
28. David Salle, *sin título*, 1984. Acuarela sobre papel, 45,7 x 61 cm, Nueva York, Mary Boone Gallery. Publicado en: Honnef, 1988: 181.
29. Mel Ramos, *Manet's Olympia*, 1974. Litografía sobre papel, firmado a lápiz, ed. de 200, 50 x 66,25 cm. Disponible en: www.rogallery.com [19.12.2007].
30. Pablo Picasso, *Las Meninas*, 1957. Óleo sobre tela, 194 x 260 cm, Barcelona, Museo Picasso. Disponible en: casius.bloringa.net [19.12.2007].
31. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. ("Ella a chaud au cul")*, 1919. *Readymade* con postal comercial. Disponible en: www.mus.ulaval.ca [19.12.2007]
32. *América como salvaje devoradora de hombres*. Publicado en: Florescano, 2005: 57.
33. Grabado de Teodoro de Galle, basado en un dibujo de Jan van der Straet, ca. 1575. Publicado en: Florescano, 2005: 59.
34. Abraham Ortelius, *El Theatrum Orbis Terrarum*, 1564/ 1570. Publicado en: Florescano, 2005: 54.
35. Cesare Ripa, *Alegoría de América, imagen de la Iconología (Padua, 1611 de Cesare Ripa)*, 1611. Publicado en: Florescano, 2005: 60.
36. Anónimo, Virgen de Guadalupe descansando sobre las armas mexicanas y rodeada de símbolos Indígenas, 1747. Publicado en: Florescano, 2005: 75.
37. Anónimo, Virgen de Guadalupe adorada por indios caciques y los reyes españoles, 1740. Publicado en: Florescano, 2005: 77.
38. Anónimo, *Alegoría de la Patria liberada por Hidalgo e Iturbide*, 1834. Museo Casa de Hidalgo, Guanajuato. Publicado en: Acevedo, 2000: 120.
39. José Ignacio Paz, *Alegoría de la coronación de Iturbide el 21 de julio de 1822*, 1822. Óleo sobre tela, 49 x 67 cm, México D.F., Museo Nacional de Historia. Publicado en: Acevedo, 2000: 123.
40. *Bandera de las Tres Garantías*, 1821. Publicado en: Florescano, 2005: 111.
41. *Bandera del Imperio de Iturbide*, 1822-1823. Publicado en: Florescano, 2005: 111.

42. Anónimo, *Alegoría de la Independencia con las figuras de Hidalgo e Iturbide presidiendo la liberación de la Patria*, s. f.. Óleo sobre tela. Publicado en: Florescano, 2005: 119.
43. Anónimo, *Alegoría de México*, siglo XIX. Óleo sobre lienzo, 160 x 109 cm., Colección Privada. Publicado en: Acevedo, 2000: 116.
44. Anónimo, *Alegoría de la Patria*, siglo XIX. Óleo sobre lienzo, 104 x 72 cm., México, Colección Frid Torres. Publicado en: Acevedo, 2000: 117.
45. Pedro Patiño Ixtolinque, *La América*, 1830. Mármol, México, D.F., Museo Nacional de Arte. Publicado en: Florescano, 2005: 132.
46. Juan Cordero, *Dolores Tosta de Santa Anna*, 1855. Óleo sobre tela, 210 x 154,3 cm., México, Museo Nacional de Arte. Publicado en: García Sainz, 1998: 52.
47. Franz Xaver Winterhalter, *Victoria de Inglaterra*, 1843. Óleo sobre tela, 271,7 x 161,9 cm., Windsor Castle, Royal Collection. Publicado en: Roters, 1998: 329.
48. Alfred E. Chalon/ Samuel Cousins, *Reina Victoria de Inglaterra, 1837. Grabado de Samuel Cousin según la acuarela de Alfred Chalon*, Londres, British Museum. Publicado en: Schoch, 1975: fig. 144.
49. Jean Auguste Dominique Ingres, *Napoleón primer cónsul*, 1804. Óleo sobre tela, 227 x 147 cm., Lüttich, Musée des Beaux-Arts. Publicado en: Roters, 1998: 142.
50. Antoine-Jean Gros, *Josephine Bonaparte de Baron*. Óleo sobre tela, 1808/1809. Disponible en: www.mauritia.de/de/empire.
51. Antonio Serrano, *Agustín I.*, 1822. Óleo sobre tela, 55.5 x 40.5cm, Colección privada. Publicado en: Acevedo, 2000: 127.
52. Anónimo, *Personificación del Imperio Mexicano*, principios del siglo XIX. Óleo sobre tela, 138 x 108 cm., Puebla, Museo Poblano del Arte Virreinal, inscripción: „DIS AGRIS ET AURO DITIOR INGENIIS ADHUC“. Publicado en: Acevedo, 2000: 126.
53. Anónimo, *Alegoría de la Patria*, aprox. 1821. Óleo sobre tela, 104 x 72 cm., México, Colección Frid Torres. Publicado en: Acevedo, 2000: 117.
54. Felipe Castro, *La tumba de Hidalgo*, 1859, Óleo sobre tela. Publicado en: Florescano, 2005: 137.

55. Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, 1638-1640. Óleo sobre tela, 87 X 120 cm, Paris, Musée du Musée du Louvre. Disponible en: www.arthistory.about.com [19.07.2007].
56. José Obregón, *El Descubrimiento del Pulque*, 1869. Óleo sobre tela, 189 x 230 cm., México, Museo Nacional de Arte. Publicado en: Ramírez Rojas, 2000 b: 55.
57. Rodrigo Gutiérrez, *El Senado de Tlaxcala*, 1875. Óleo sobre tela, 191 x 232,5 cm., México, Museo Nacional de Arte. Publicado en: Ramírez Rojas, 2000 b: 56.
58. Frontispicio del primer volumen de Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889. Publicado en: Florescano, 2005: 204.
59. Frontispicio del segundo volumen de Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889. Publicado en: Florescano, 2005: 207.
60. Andrea Mantenga, *Madonna Trivulzio/ Sacra Conversazione con San Juan Bautista, San Jorge, San Benedicto y San Jerónimo*, 1497. Temple sobre lienzo, 287 x 214 cm, Milán, Pinacoteca del Castello Sforzesco. Disponible en: www.upload.wikimedia.org [19.12.2007].
61. Frontispicio del tercer volumen de Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889. Publicado en: Florescano, 2005: 209.
62. Frontispicio del cuarto volumen de Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889. Publicado en: Florescano, 2005: 209.
63. Frontispicio del quinto volumen de Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889. Imagen elaborada según la pintura de Petronilo Monroy, *La Alegoría de la Constitución de 1857*. Publicado en: Florescano, 2005: 210.
64. Antoine-Jean Gros, *La República*, último cuarto del siglo XVIII. Óleo sobre tela, Versailles, Musée National du Château de Versailles. Disponible en: www.culture.gouv.fr/public/mistral [19.12.2007].
65. Honoré Daumier, *La República*, bosquejo, 1848. Óleo sobre tela, 73 x 60 cm., Paris, Musée du Musée du Louvre. Publicado en: Le Nouen, 1983: 162.
66. *La Luz eléctrica*, Xilografía según la pintura al óleo de Ludwig Kandler. Publicado en: Roters, 1998: 357.
67. Jules Lefèbvre, *La verdad*, 1870. Óleo sobre tela, 265 x 112 cm., Paris, Musée d'Orsay. Publicado en: Roters: 356.

68. Luca Giordano, *Minerva protege a las artes y a las ciencias*, siglo XVII. Óleo sobre tela, Londres, Colección Privada. Cortesía de: Bildarchiv Foto Marburg.
69. Pierre-Paul Prud'Hon, *La Sabiduría y la Verdad descienden a la tierra y desaparece la oscuridad, que la cubría*, 1798/ 1799. Óleo sobre tela, 355 x 355 cm., Paris, Musée du Louvre. Cortesía de: Bildarchiv Foto Marburg.
70. Pierre-Paul Prud'Hon, *La Justicia y la venganza divina persiguen el crimen*, 1808. Óleo sobre tela, 244 x 294 cm., Paris, Musée du Louvre. Publicado en: Gowing, 1998: 650.
71. Saturnino Herrán, *La leyenda de los volcanes o La leyenda de Iztaccíhuatl*, tríptico, 1910. Óleo sobre tela, 206 x 404 cm., Saltillo, Colección Pinacoteca del Ateneo Fuente de Saltillo. Publicado en: Espíndola, 2004: 78.
72. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *El funeral de Átala*, 1808. Óleo sobre tela, 207 x 267 cm., Paris, Musée du Musée du Louvre. Publicado en: Gowing, 1998: 634.
73. Ary Scheffer, *La muerte de Átala*, 1820-1830. Óleo sobre cartón, 30, 8 x 34 cm., Londres, colección privada. Publicado en: Honour, 1976 : fig. 273.
74. Cesare Mussini, *La muerte de Atala*, 1830. Florencia, Galleria dell'Accademia. Publicado en: Fossati, 1982: fig. 1007.
75. Natale Carta, *La muerte de Átala*, 1830. Óleo sobre tela, Nápoles, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Cortesía de: Biblioteca Herziana, Roma.
76. Luis Monroy, *Los últimos momentos de Atala*, 1871. Óleo sobre tela, 124,3 x 118 cm., México, Museo Nacional de Arte. Publicado en: García Sainz, 1998: 66.
77. Juan Cordero, *La muerte de Átala*, 1847. Óleo sobre tela, colección particular. Publicado en: García Sainz, 1998: 67.
78. Eugène Delacroix, *Los Natchez*, 1824/ 1825. Lápiz y tina china sobre papel, 19,8 x 30,5 cm., Paris, Musée du Louvre. Publicado en: Honour, 1976: fig. 274.
79. Francisque-Joseph Duret, *Chactas*, 1836. Bronce, 45 cm., Paris, colección Mme Lila Maurice Amour. Publicado en: Hugh Honour, 1976: fig. 275.
80. Alberto Durero, *Melancolía*, 1514. Grabado a punta seca, 24,1 x 19,1 cm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum,. Disponible en: www.museenkoeln.de [19.12.2007].

81. Jean Broc, *La muerte de Jacinto en los brazos de Apolo*, 1801. Óleo sobre tela, 177,8 x 125,7 cm., Poitiers, Musée des Beaux-Arts. Disponible en: www.wga.hu/frames-e.html [19.12.2007].
82. Diego Rivera, *El mundo azteca*, 1929-1935. Mural, México D.F., Palacio Nacional. Disponible en: www.members.fortunecity.es [22.12.2007].
83. Diego Rivera, *De la Civilización prehispánica a la conquista: Desembarco en Veracruz*, 1942-1951. Mural, México D.F., Palacio Nacional. Disponible en: www.art.com [22.12.2007].
84. George Grosz, *Las columnas de la sociedad*, 1926. Óleo sobre tela, Berlín, Staatliche Museen. Disponible en: www.noelte-online.de [22.12.2007].
85. Julio Galán, *Tehuana en el Ismo de Tehuantepec*, 1987. Óleo sobre tela. Colección Diane and Bruce Halle. Publicado en: *La era de la discrepancia*, 2007: 317.
86. Nahum B. Zenil, *Frida en mi corazón*, 1991. Óleo sobre madera, 198 x 254 cm. Disponible en: www.articulo.mercadolibre.com.mx. [22.12.2007].
87. *Imagen popular del Sagrado Corazón*. Disponible en: santojudastadeo.wordpress.com [26.02.2008].
88. Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, 1939. Óleo sobre tela, 173 x 173 cm., México D.F., Museo de Arte Moderno. Disponible en: www.epdlp.com [26.02.2008].
89. Nahum B. Zenil, *sin título*, sin fecha. Disponible en: www.artnet.com [26.02.2008].
90. Nahum B. Zenil, *Juego de dardos*, sin fecha. Disponible en www.artnet.com [26.02.2008].
91. Nahum B. Zenil, *A imagen y Semejanza*, 1994. Disponible en: www.artnet.com [26.02.2008].
92. Enrique Guzmán, *El vicio y la virtud*, 1978. Tinta sobre papel, 50.5 x 80.5cm., Colección Galería Arvil. Publicado en: Blas Galindo, 1992.
93. Enrique Guzmán, *Imagen milagrosa*, 1974. Óleo sobre tela, 70 x 90 cm., colección Jaime Chávez. Publicado en: Blas Galindo, 1992.

94. Enrique Guzmán, *Sonido de una mano aplaudiendo o Marmota herida*, 1973. Óleo sobre tela, 150 x 120cm., Colección Galería Arvil. Publicado en: Blas Galindo, 1992.
95. Enrique Guzmán, *Oh, Santa Bandera*, 1977. Óleo sobre tela, 200 x 120 cm., Colección Galería Arvil. Publicado en: *La era de la discrepancia*, 2007: 316.
96. Frontispicio del quinto volumen de Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889. Imagen elaborada según la pintura de Petronilo Monroy, *La Alegoría de la Constitución de 1857*. Publicado en: Florescano, 2005: 210.
97. Rubén Ortiz Torres (en colaboración con Aaron Anish), *How to read a Macho Mouse/ Para leer al Macho Mouse*, 1991. Fotograma del video análogo, Colección del artista. Publicado en: *La era de la discrepancia*, 2007: 321.
98. Rubén Ortiz Torres, *Revolución I*, sin fecha. Collage. Disponible en: www.artfacts.net [26.02.2008]..
99. La Estatua de la Libertad, Nueva York. Disponible en: commons.wikimedia.org [01.03.2008]..
100. Javier de la Garza, *Llorar y suspirar (retrato de Astrid Hadad)*, 1991. Acrílico sobre tela, México, UNAM, MUCA. Publicado en: *La era de la discrepancia*, 2007: 318
101. Javier de la Garza, *Cuauhtémoc*, 1986. Acrílico sobre tela, colección del artista. Publicado en: *La era de la discrepancia*, 2007: 319.
102. Jesús Helguera, *Cuauhtémoc*, 1948. Óleo sobre tela, colección particular. Publicado en: Espinosa, 2004: 167.
103. Jesús Helguera, *El rapto o gesto azteca*. Óleo sobre tela, colección particular. Publicado en: Espinosa, 2004: 188.
104. Sandra del Pilar, *Miriam Alcalá Arenas protagoniza 'La Patria de 1821'*, 2007. Óleo sobre tela, 60 x 80 cm. Fotografía de la autora.
105. Anónimo, *Alegoría de México*, siglo XIX. Óleo sobre lienzo, 160 x 109 cm., Colección Privada. Publicado en: Acevedo, 2000: 116.
106. Sandra del Pilar, *Patricia Kubli protagoniza 'La Constitución de 1857'*, 2007. Óleo sobre tela, 60 x 80 cm. Fotografía de la autora.

107. Frontispicio del quinto volumen de Riva Palacio, *México a través de los siglos*, 1884-1889. Imagen elaborada según la pintura de Petronilo Monroy, *La Alegoría de la Constitución de 1857*. Publicado en: Florescano, 2005: 210.
108. Imágenes publicadas en internet, referentes a las torturas preventivas realizadas en la prisión de Abu Ghraib. Disponibles en los siguientes sitios: www.imablank.wordpress.com, www.chinadaily.com.cn, www.chinadaily.com.cn, www.time.com [17.03.2008].
109. Imágenes publicadas en internet, referentes a las torturas preventivas realizadas en la prisión de Abu Ghraib y Guantanamo. Disponibles en los siguientes sitios: www.satanisanugget.blogspot.com, www.myblog.rsynnott.com, www.wdr.de, www.complit.ucsb.edu, www.brianflemming.org [26.02.2008].
110. Sandra del Pilar, *Discurso sobre el poder I*, 2007. Óleo sobre tela, 180 x 200 cm. Fotografía de la autora.
111. Hipoimagen – Escena de tortura en *Guantanamo*. Disponible en: www.wdr.de [26.02.2008].
112. Sandra del Pilar, *Discurso sobre el poder II*, 2007. Óleo sobre tela, 180 x 200 cm. Fotografía de la autora.
113. Hipoimagen – Escena de tortura en *Abu Ghraib*. Disponible en: www.myblog.rsynnott.com [26.02.2008].
114. Sandra del Pilar, *Discurso sobre el poder III*, 2007. Óleo sobre tela, 180 x 200 cm. Fotografía de la autora.
115. Hipoimágenes – Escena de tortura en *Abu Ghraib* y cartel de la película *El día de la Independencia/ Independence Day*. Disponible en: www.satanisanugget.blogspot.com [26.02.2008] / fotografía de la autora.
116. Sandra del Pilar, *Discurso sobre el poder IV*, 2007. Óleo sobre tela, 200x 180cm. Fotografía de la autora.
117. Hipoimágenes – Escena de tortura en *Abu Ghraib* y cartel de la película: *Las torres gemelas / World Trade Center*. Disponible en: www.complit.ucsb.edu [26.02.2008]/ fotografía de la autora.
118. Sandra del Pilar, *Discurso sobre el poder V*, 2007. Óleo sobre tela, 160 x 250cm. Fotografía de la autora.

119. Hipoimágenes – Escena de tortura en *Abu Ghraib* e imagen de Capitán América. Disponibles en: www.complit.ucsb.edu y www.fotosdeheroes.com [26.3.2007].
120. Sandra del Pilar, *Discurso sobre el poder VI*, 2007. Óleo sobre tela, 200 x 160 cm. Fotografía de la autora.
121. Hipoimágenes – Escena de tortura en *Abu Ghraib* e imagen de Capitán América. Disponibles en: www.complit.ucsb.edu y www.image.comicvine.com [26.3.2007].
122. Sandra del Pilar, *No te mientas*, 2007. Instalación con un vestido yucateco modificado con placas de espejitos, y cuatro pinturas al óleo. Fotografía de la autora.
123. Sandra del Pilar, *Oh, Santa Patria*, 2008. Óleo sobre tela, 210 x 160 cm. Fotografía de la autora.
124. Vestido típico. Fotografía de la autora.
125. Mary Cassatt, *En la ópera*, 1879/ 80. Óleo sobre tela, 80 x 65 cm. Boston, Museum of Fine Arts. Publicado en: Mayayo, 2003: 212.
126. Sandra del Pilar, *La resistencia de Minerva*, 2008. Óleo sobre tela, 140 x 90 cm. Fotografía de la autora.
127. Sandra del Pilar, *Vestida de Adelita en el Hotel "Bahnhofshotel" en Viena/ Austria, el 29 de enero de 2008*, 2008. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm. Fotografía de la autora.
128. Sandra del Pilar, *Vestida de Adelita en Mc Donalds de Winterberg/ Alemania, el 17 de enero de 2008*, 2008. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm. Fotografía de la autora.

Declaro haber redactado esta tesis titulada “Realidad imaginada. El desarrollo del discurso patrio a través de la hiperpictorialidad en la pintura mexicana desde el siglo XVI hasta la actualidad” de manera independiente, y de no haber utilizado otro apoyo más que el indicado en las notas de pie de página, la lista bibliográfica y la lista de imágenes. Aquellas partes que he tomado de manera literal o en cuanto al contenido de otras obras, han sido señaladas como tales en cada uno de los casos, indicando las respectivas fuentes.