



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

SUJETO M.E.S. (Metáfora del Embutido Social)

Bases para una construcción metapictórica a partir del concepto mestizo
y su condición neobarroca en los albores del siglo XXI.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
LUIS GABRIEL POMBO MARTÍNEZ

DIRECTORA DE TESIS
DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS
(ENAP)

SINODALES
DR. ANTONIO SALAZAR
(ENAP)
MTRO. ARTURO MIRANDA
(ENAP)
MTRA. LAURA CORONA
(ENAP)
MTRO. SERGIO KOLEFF
(ENAP)

MÉXICO D.F. ABRIL DE 2014





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 e interés que dieron a este proyecto de investigación a los Doctores Elizabeth Fuentes y Antonio Salazar, a los Maestros Arturo Miranda, Laura Corona y Sergio Koleff. A todos gracias por haber enriquecido este trabajo con observaciones, comentarios, ajustes y deconstrucciones siempre útiles y conducentes.

Toda la información relacionada con la Pintura de castas fue recolectada de las investigaciones de María Concepción García Sáiz, María Isabel Estrada de Gerlero, Ilona Katzew, Jacques Lafaye y Carlos López Beltrán, de quienes agradezco su trabajo y reconozco una invaluable deuda intelectual. Lo mismo para Omar Calabrese y su genealogía neobarroca.

Esta investigación está dedicada a mi familia, la nuclear y la extendida.

El verdadero racismo es siempre el racismo del pobre contra el pobre, los ricos no son racistas porque no les afecta.¹

—Umberto Eco

¹ Umbero Eco. "La cultura no está en crisis; es crisis", *El País* [versión en línea] 23 de mayo, 2013 <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/23/actualidad/1369333134_264650.html> Fecha de consulta: 10 de julio, 2013.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	7
1. LA PRIMERA IDENTIDAD. SUCINTA REVISIÓN HISTÓRICA, SOCIAL Y PICTÓRICA.....	13
1.1 LAS NUEVAS ESTIRPES	14
1.2 LA PINTURA DE CASTAS. ESPEJISMO DE LA MODERNIDAD	16
1.3 EL PRESAGIO DE LA FORMA	26
2. CONCEPTOS Y VARIACIONES FINISECULARES DE LO MESTIZO, LO BARROCO, LA PARODIA Y LA IMAGEN TÉCNICA.....	41
2.1 LA BLANQUITUD SEMIOFICIAL	42
2.2 EL CHISTE DE LA IDENTIDAD	47
2.3 LOS DOS BARROCOS	51
2.4 LA PARODIA COMO MECANISMO HIPERTEXTUAL	56
2.5 LA VISUALIDAD COMO ALIADA DE LA RAZÓN DISCURSIVA.....	57
2.5.1 El retorno a la imagen	60
2.5.2 La metaimagen de una sociedad protomestiza.....	63
2.5.3 La imagen técnica y la atmósfera vital que le rodea	65
3. EL SUJETO MESTIZO: SIMULACRO O DETONACIÓN.....	73
3.1 S-MES: FASE 1	74
3.1.1 M.E.S.: Metáfora del Embutido Social.....	75
3.1.3 Análisis iconológico del S-MES a partir de una geografía neobarroca	81
3.1.3.1	<i>Límite y exceso</i>82
3.1.3.2.....	<i>Inestabilidad y metamorfosis</i>83
3.1.3.3	<i>Desorden y caos</i>84
3.1.3.4	<i>Nudo y laberinto</i>85

3.1.3.5	<i>Más-o-menos y no-sé-qué</i>	86
3.2	UN PUENTE PICTÓRICO HACIA LO DIALÓGICO	86
3.3	S-MES: FASE 2	91
3.3.1	Inserciones mestizas	95
	CONCLUSIONES	111
	FUENTES DE CONSULTA	117
	LISTA DE ILUSTRACIONES	135
	ANEXOS	139
a)	Tabla taxonómica Pintura de castas	139
b)	CANDELA. Consorcio para el análisis de la diversidad y evolución de Latinoamérica.	143

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se desplaza a través de un atlas discursivo para revisar aspectos visuales relacionados con apuntes filosóficos, sociológicos, históricos y psicológicos, con el fin de aportar las bases teóricas necesarias para la creación de una propuesta 'metapictórica'. Formulación teórica y práctica que se enfoca en la construcción 'mestiza' y las propiedades 'neobarrocas' que, de acuerdo con argumentos posteriores, le caracterizan. Cada uno de los conceptos propuestos será analizado para establecer su valor de participación y demostrar que su enunciación está sostenida por mecanismos razonados que validan su inclusión, esto con la finalidad de cotejar los puntos del mapa e identificar argumentos afines con el lector, o evidenciar, sea el caso, irremediables distanciamientos teóricos.

Anna M. Guasch reconoce el uso del término 'poshistórico' para describir lo que ocurre cuando una institución, o forma cultural, deja de ser históricamente activa y se convierte en un medio estrictamente receptivo o eclécticamente imitativo,² y al ser el arte pictórico una de estas posibles formas podemos entender las derivaciones de sus transformaciones manifiestas durante todo el siglo XX (e.g. los dilemas que circulan alrededor de su muerte, su transformación histórica o la evolución de las disciplinas que le estudian), para dejar de ser simples modelos críticos de una modernidad extendida y convertirse en una renovada metodología (crítica), la cual será capaz de ofrecer esquemas originales para reinterpretar, o descubrir —si esto es todavía posible—, caminos alternos a favor de una actualización en el estudio de la imagen.

Aunque el principal interés de esta tesis está enfocado en el campo de lo visual y mantiene, en términos formales, una estricta relación con lo pictórico, es necesario partir de una sucinta revisión

² Anna María Guasch en *Estudios Visuales. La epistemología en la era de la globalización*. Madrid, Ediciones Akal, 2005, p. 74.

histórica para eludir innecesarios juicios de valor y así ampliar el contexto en relación con los diferentes discursos que dan origen a dicha exploración.

Considero que la revisión del género pictórico del siglo XVIII conocido como Pintura de castas es un ejercicio introspectivo capaz de generar un entendimiento ante los muchos y diferentes fenómenos de inequidad, clasismo y racismo, sucesos todos estos influyentes —muchas veces con desmesura— en el desarrollo de las sociedades contemporáneas, y de forma particular, en el del México presente. Si la frustración, el cinismo, los prejuicios y demás aspectos psicosociales son responsabilidad de cada uno de nosotros, seré yo —lector o productor— el único sujeto autorizado para dosificar dichos activos en la química de mi propio entendimiento,³ en otras palabras, la configuración de mi propia identidad. Un ‘más de lo mismo’ esencial como punto de partida para perennes cavilaciones.

Durante la lectura de esta investigación será posible encontrar palabras o expresiones que se alejan del contexto de uso, términos que podrían aparentar un afán erudito y especializado. Cabe aclarar que el único motivo para usar este tipo de estructuras lingüísticas (neologismos) es hallar los términos precisos para cada concepto, e.g. metapictórico. Los vestigios finiseculares (posmodernos) que permanecen en las partículas meta-, hiper-, proto- o neo- son aspectos aparentemente inamovibles, como también lo podrían ser los *ethos* colectivos o individuales, algunos de estos tan arraigados como la continua circularidad entre lo apolíneo y lo dionisiaco, o lo clásico y lo barroco

Los cuestionamientos de la teoría crítica del siglo XX hacia las promesas ilustradas de la revolución tecnocientífica de la posguerra se nutrieron de las convulsiones históricas de su tiempo, así como

³ La investigadora Katya Mandoki ubica cuatro nodos, a partir de los cuales se yergue nuestro concepto de identidad: el Estado, la nación, la conquista y la tipologización. “[...] la historia de la conquista (que no la historia oficial de los libros de texto), es una referencia inevitable pues ahí se tajó parte de la subjetividad colectiva con que se instituyó la identidad mexicana. Al aislar, mermar y atomizar a las distintas comunidades mesoamericanas, se desmontó una civilización entera para sustituirla por otra [...] proceso que no ocurrió solo en lo objetivo de los dominios territoriales, sino fundamentalmente en las subjetividades”. Katya Mandoki. *La construcción estética del estado y de la identidad nacional. Prosaica tres*. México, CONACULTA, FONCA, SXXI, 2007, p. 14.

lo hizo el pensamiento barroco frente al incumplimiento de la promesa clásica a favor de un renacer humanístico. Desacuerdo histórico entre pasado (modernidad y progreso) y presente (posmodernidad y retroceso). Lo neobarroco surge entonces como producto de la ansiedad posmoderna de fin de siglo, y como tal, sigue aún en proceso de transformación.

Es importante apuntar cómo, en el inicio del presente siglo, la experiencia visual domina la mayoría de las actividades humanas, dígame 'giro' pictórico del siglo XXI versus 'giro' lingüístico del siglo XX. Circunstancia inédita que pone en duda las tradicionales estructuras lineales de comprensión, tal como ocurrió con las premisas históricas del arte moderno al disiparse entre las formas híbridas y mestizas del nuevo milenio. Ante tales eventos, ¿por qué no cuestionar la tan recurrente idea de síntesis —plena derivación moderna y alienante— y su legitimidad como 'único medio esencial' para entender los subvertidos tiempos que enfrentamos? Qué tal si otorgamos a la dialógica una presencia mucho más protagónica en la edificación de nuevas figuras epistémicas para sortear los compromisos heredados de la modernidad. Figuras que no surgen de manera espontánea ya que responden a estructuras de conocimiento en proceso de adaptación y son proyectadas hacia nuevas necesidades e inquietudes.

Dicho lo anterior, anuncio que en la presente indagación conviven diversos planteamientos teóricos, algunos de ellos disímiles entre sí como podría ser el enfrentamiento de los apuntes semióticos de Lotman, Barthes y Genette, con los estudios visuales realizados en años recientes por Groys, Mitchell y Buck-Morss, agregando incluso matices fenomenológicos y de la psicología de la percepción con base en los postulados de Merleau-Ponty, Arnheim y Portilla solo por citar algunos.

Lo que aquí propongo es un mapa hipertextual, en términos formales y discursivos, donde se trazarán líneas de pensamiento —en pleno gesto posmoderno pero no como único recurso— para asegurar el aprovechamiento de las indagaciones 'rizomáticas'⁴ como diseminación de conocimiento o

⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [1980]. Valencia, Pre-Textos, 2002, pp. 9-32.

los intentos edificantes neobarrocos a favor de una “geometría euclidiana del saber”.⁵ Las reflexiones propuestas se alejarán de toda simulación dialéctica, constituida so pretexto el ‘hallazgo’ de falsas conexiones discursivas al invocar el derecho legítimo por unir objetos de estudio divergentes con una lógica aparentemente existente e irrefutable. Renovación del pasado, que no reproducción, donde se tomarán en cuenta las formas y los contenidos esparcidos en la historia de la Pintura de castas para ‘reubicarlos’ en situaciones paradójicas y tener así la oportunidad de revisar su proximidad con el discurso propio. El riesgo de que algunos ‘pensamientos complejos’ (no lineales) incurran en posibles estados de imprecisión o antinomia es alto, aunque esta incertidumbre es aceptada ante la posibilidad de que estos sean desleídos en la vacuidad de impulsivas y limitadas afirmaciones.

En el siglo XVIII Jean-Étienne Liotard anunció que la pintura era la encantadora más asombrosa porque sabía persuadirnos, aprovechándose de las más evidentes falsedades, de ser la verdad pura.⁶ Tal vez podamos coincidir en que las pinturas de castas fueron ejercicios imaginativos apoyados en la ilusión de una ‘identidad’ pictórica y que su revisión en el presente confirma su permanencia en el espíritu de una sociedad espectadora, latiendo con fuerza en el núcleo de su muy particular versión de ‘memoria’ colectiva.

En relación con lo clásico y lo barroco, y a propósito de que toda definición formal exige la construcción de diversos sistemas de clasificación, esto no será justificación para forzar a una valoración categórica de los mismos ya que ambos estadios son estructuras dialógicas, es decir, la primera no existe sin la segunda, y viceversa. En palabras de Calabrese: “[...] el uno pone necesariamente al otro de modo implícito (o incluso explícito). Clásico y barroco, por lo tanto, no se van siguiendo en la historia. Conviven”.⁷ A partir de lo anterior se puede sugerir que la condición neoba-

⁵ Omar Calabrese. *La era neobarroca* [1989]. Madrid, Ediciones Cátedra, 2008, p. 187.

⁶ <http://www.metmuseum.org/toah/hi/hi_liot.htm> fecha de consulta: octubre 7, 2011.

⁷ Omar Calabrese. *La era neobarroca* [...] op. cit., p. 207.

roca actual no es incertidumbre ante la falta de lógica, sino una réplica natural y consecuente en el diálogo transhistórico.

En las últimas páginas de este documento se incorporan dos anexos, el primero sirve para ampliar la información relacionada con la taxonomía propuesta en las series de castas del siglo XVIII, explicando los diferentes términos, su significado y los vínculos entre los mismos. El segundo incluye los resultados de mi perfil genético, producto de la colaboración como voluntario en el proyecto CANDELA (Consortio para el Análisis de la Diversidad y Evolución de Latinoamérica, México) auspiciado por el INAH y demás instituciones participantes.⁸ Dichos anexos tienen como función extender los conceptos de casta y mestizaje hacia linderos de lo subjetivo. Uno diseñado hace más de tres siglos y el otro obtenido con recursos de nuestra época. Ambas estructuras de pensamiento herederas legítimas del *ethos* moderno.

Finalizo esta presentación con un epítome —en versión libre— del trabajo de José E. Iturriaga⁹ y su definición del carácter mexicano a mediados del siglo XX: soy tímido, sin embargo puedo ser audaz y valiente en grado extremo, quizá por mi profundo y atávico desprecio a la vida. Suelo ser reservado y sentimental. Soy parco y violento por un lado, delicado y tierno por el otro. Tengo un agudo sentido del ridículo, proveniente de la propia autocensura. No soy gregario, sino individualista. Siento un antagonismo natural hacia el aparato gubernamental. Poseo una preocupación erótica insistente. Soy poco reflexivo y analítico, quizá por mi origen prelógico, mágico y sobrenatural, o por el impositivo, dogmático y fideísta. Soy dueño de una rica imaginación, una portentosa capacidad creadora y una particular inclinación por la mitomanía. Cotidianamente sobrio en mis hábitos, aunque barroco en mis atavíos, fiestas y celebraciones. Soy mimético y micrómano. Carezco de una voluntad aplicada a la modificación de la realidad circundante. Tengo un gran poder de absorción o adaptación. Soy fatalista y supersticioso. Soy improvisado y me distingo por una sorprenden-

⁸ <<https://es-la.facebook.com/CandelaMx>> Fecha de consulta: 29 de enero, 2014.

⁹ José Iturriaga. *La estructura social y cultural de México* [1951]. México, FCE, 1994. pp. 228-244.

te facilidad para resolver lo que previamente desconozco. Soy dueño de una gran fuerza espiritual, muchas veces desdeñada por otros y voluntariamente reprimida.

1. LA PRIMERA IDENTIDAD. SUCINTA REVISIÓN HISTÓRICA, SOCIAL Y PIC-TÓRICA

Los exploradores europeos del siglo XVI fueron brutales —valga el adjetivo—¹⁰ por la forma en cómo se relacionaron con las poblaciones originales de las tierras conquistadas, aunque, ¿qué se podía esperar? España apenas se liberaba de un sometimiento de casi 800 años a manos del poder islámico cuyo impacto había transformado por completo la vida en la península ibérica. Así, tras siglos de convivencia, la cultura hispánica se constituyó en un mosaico de pueblos,¹¹ circunstancia que serviría de base para edificar el nuevo imperio. Una creación artificial que, a partir de la “mezcla de fuerza bruta y cierta base ideológica”, generó sociedades “producto”, conjuntos poseedores de costumbres y formas de pensar que de manera natural jamás hubieran existido.¹² La violencia del choque detonó el ansia por conservar las tradiciones propias. Intento que deambuló entre el orgullo y la impotencia, y que dio como resultado una pujante sociedad con un horizonte lleno de nuevas posibilidades. Si algo nos ha enseñado la historia es que esta será siempre representada por los vencedores y que la resignación se vuelve una suerte de memoria abnegada para los pueblos sometidos. La capacidad de revisar ecuaciones del pasado, como lo son las pinturas de castas, quizá nos ayude a trazar nuevas rutas hacia lozanos modelos simbólicos que construyan —en la apenas iluminada oscuridad de los recuerdos— puentes que enlacen las antípodas de una topología social contemporánea dramáticamente plural y fragmentada.

¹⁰ “No es que los españoles sean peores que otros colonizadores: ocurre simplemente que fueron ellos los que entonces ocuparon América, y que ningún otro colonizador tuvo la oportunidad, ni antes ni después, de hacer morir a tanta gente al mismo tiempo”. Tzvetan Todorov. *La conquista de América* [1987]. México, SXXI, 2003, p. 144.

¹¹ “[...] los españoles son, desde el punto de vista antropológico, la resultante final de un complicadísimo proceso de mestización entre distintas razas: los íberos, los semitas fenicios, los romanos, los godos de origen germánico, los moros —árabes y negros—. etc., de tal modo que la mezcla de tan distintos elementos raciales dentro de la nación —el mestizaje interior— no había llegado todavía a un grado que permitiera considerar al español como un grupo étnico homogéneo”. José Iturriga. *La estructura social* [...] *op cit.*, p. 225.

¹² Anthony Pagden. *Pueblos e imperios*. Barcelona, Random House Mondadori, 2002, pp. 20-23.

1.1 LAS NUEVAS ESTIRPES

Durante el proceso de colonización en México, la población indígena fue diezmada casi un 90% de su número original debido a las epidemias y el tremendo esfuerzo físico al que fue sometida, dejando a la población en cifras menores a los dos millones de individuos,¹³ lo que significó un golpe devastador en términos demográficos y la cuasi extinción de numerosos grupos en todo el territorio. Bajo tales circunstancias, la mano de obra se redujo considerablemente provocando que el comercio de esclavos, principalmente de 'raza' negra, fuera práctica común desde mediados del siglo XVI. Así mismo, debido al bajo número de españoles en la región dominada y la consecuente incapacidad de acción para gobernar, la continuidad de viejos señoríos indígenas fue favorecida para garantizar un control administrativo, esquema que se identificó con los sistemas de dominación indirecta que habían prevalecido en las regiones sometidas desde tiempos prehispánicos.¹⁴

En sus orígenes, los indios mesoamericanos ascendieron de la línea cáucaso-mongoloide, aspecto que les otorgó ciertos rasgos físicos afines con el tipo europeo y provocó que los conquistadores fueran sujetos proclives al cruzamiento de razas, aunque siempre guardando distancia de la población negroide.¹⁵ El mestizaje surgió entonces como una expresión biológica y cultural al establecer una estrecha relación entre los tres grupos étnicos participantes: indios, negros y españoles. Al respecto, Serge Gruzinski apunta:

[...] las etnias se mezclaron; los seres, las creencias, los comportamientos se hicieron mestizos. La América hispánica se volvió, así, la tierra de todos los sincretismos, el continente de lo híbrido y de lo improvisado. Indios, blancos, esclavos negros, mulatos y mestizos coexistían en un clima de enfrentamientos y de intercambios en el que, sin dificultad, podríamos reconocernos.¹⁶

¹³ Bernardo García Martínez en *Nueva historia mínima de México*. México, COLMEX, 2004, p. 79.

¹⁴ Aspectos que ayudarían a reforzar uno de los más viejos y enraizados complejos en la cultura mexicana: la traición entre iguales, el malinchismo.

¹⁵ Richard Konezke. *América Latina. II La época colonial*. México, Siglo XXI Editores, 2004, p. 4.

¹⁶ Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes*. México, FCE, 1994, p. 15.

No obstante que las autoridades virreinales reglamentaron, y en algunos casos prohibieron, este tipo de uniones, el auge de la mezcla pobló el mundo colonial hispánico, haciendo del grupo (producto) mestizo, el de mayor importancia, alcanzando el 40% de la población total en el nuevo reino a finales del siglo XVI.¹⁷ El grupo europeo difícilmente llegó a significar, durante el extenso periodo colonial, más del 1% de la población total, lo que dio como resultado en números absolutos que su presencia nunca estuviera representada por más de 20 000 individuos.¹⁸ Novel oligarquía cuyo principal objetivo fue el transformar a la Nueva España en algo más que una aventura caballeresca. En este incipiente proyecto social las oportunidades fueron aprovechadas también por los grupos mestizos, individuos poseedores de una innata flexibilidad cultural que les permitía establecerse en casi cualquier contexto, generando así una base psicocultural eficazmente diseñada para encarar los continuos desplazamientos entre clases sociales.

El término 'casta' se usó para designar las diferentes mezclas de 'razas' que constituían la sociedad colonial. Los mestizos formaron distintos grupos conforme a su origen racial, los cuales eran agrupados en una suerte de genealogía superficial reconocida por la administración colonial. Pese a que la distinción entre castas podía ser confusa, las asociaciones con mayor proporción de elementos raciales blancos gozaban de una posición superior, a diferencia de otras ramas con influencia más negroide o indígena, aunque en algunos casos excepcionales, cuando la descendencia nativa tenía su origen en señoríos o viejas aristocracias tribales, los privilegios podían ser tan altos como los de cualquier español o criollo, aspecto singular que marcaría la diferencia con posteriores sistemas de segregación en el mundo. El fenotipo importaba, pero no necesariamente definía la posición social del individuo.

¹⁷ Arturo Warman. *Raza y clase en la sociedad post colonial: un estudio sobre las relaciones entre los grupos étnicos en el Caribe de lengua inglesa, Boliva, Chile y México*. Madrid, UNESCO, 1978, p. 339.

¹⁸ *Idem*.

Los eventos sucedidos a partir del embate conquistador hicieron extraordinarios cada uno de los encuentros culturales —violentos, sin duda— que derivaron en el sincretismo colonial y que de forma gradual duplicaron las ambigüedades de pensamiento, tanto mestizo como criollo,¹⁹ para derivar en los comportamientos naturales de la incipiente nación.

1.2 LA PINTURA DE CASTAS. ESPEJISMO DE LA MODERNIDAD

La Nueva España borbónica de principios del siglo XVIII²⁰ se constituyó como un poderoso ente cada vez más escéptico del gobierno peninsular, deseoso por liberarse de los vínculos que le unían a la corona española. El pensamiento emancipador fue difundido en la mente de las clases privilegiadas que tenían acceso a las tendencias filosóficas de la época y que mostraban estar interesadas en la construcción de una nueva identidad novohispana. El resto de la población, la gran mayoría, no tuvo cabida en dicho proyecto.

La modernización borbónica edificó sus bases alrededor de una forma de pensamiento y sistema de valores que se conoció como 'Ilustración'. La Ilustración fue un movimiento ideológico que enarboló como principios la confianza en la razón humana, el descrédito de las tradiciones y la defensa del conocimiento tecnocientífico como medio para dar solución a los problemas sociales. Así, la corriente ilustrada influyó en el mundo occidental con la promesa de una existencia enmarcada por una progresista concepción de derechos y libertades para el ser humano. Gruzinski apunta sobre esta sociedad:

¹⁹ "La ambigüedad mestiza duplica la ambigüedad criolla, aunque solo para, en un momento final, negarla: como el criollo, el mestizo no es español ni indio; tampoco es un europeo que busca arraigarse: es un producto del suelo americano, el nuevo producto". Jacques Lafaye. *Quetzalcoatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional de México*. México, FCE, 1977, p. 18.

²⁰ Bernardo García Martínez. *Nueva historia mínima [...] op. cit.*, p. 103.

Nos queda por saber en qué medida esta represión ilustrada, calcada sobre el modelo de Europa, respondía a la evolución de las estructuras sociales y culturales de la Nueva España en el siglo XVIII [...]. Todo sugiere que la política de los Borbones sorprendió a una sociedad hundida aún en la sensibilidad barroca que, resistiendo con todas sus fuerzas las prohibiciones y las condenas, demostró que aún permanecía impermeable en tal grado a la menor secularización.²¹

Justo ese grado de ‘impermeabilización’ sirvió para fundar la convivencia de elementos barrocos con el auge racionalista de dicha revolución ideológica, aportando las nociones básicas para que fueran establecidos —con singular estilo— algunos aspectos formales del fenómeno pictórico que se apunta en el presente capítulo.

Cuando los dos grupos en pugna directa, mestizos y criollos, se preocuparon por dar a la colonia una imagen de civilidad y modernidad, enfrentaron por primera vez el conflicto de la identidad. Un panorama donde el criollo defendía una patria, ‘su patria’, aunque tal hecho guardaba implicaciones no del todo definidas cuando se involucraban factores mestizos o indígenas. Si por un lado, la intelectualidad criolla no tenía más remedio que valerse del indígena para legitimar su pugna contra Europa, por el otro le era imposible otorgar a ‘semejantes especímenes’ (nativos originales americanos) la calidad de iguales. Agustín Basave resume tal conflicto en un simple enunciado: la apropiación del esplendor del indio muerto, a cambio de desvincularse de la miseria del indio vivo.²² Situaciones como la anterior fueron lugar común durante los casi 300 años de gobierno virreinal, donde los discursos producto de las exigencias libertarias pronto servirían de inspiración para las gestas revolucionarias del siglo XIX y ayudarían en la visualización de una nación soberana junto con las primeras notas para una construcción identitaria.

La Colonia fue una estructura social que funcionó con inusitada eficiencia. Competencia oculta a la vista de los observadores externos, pero implícita en el orden colectivo. Una suerte de código social, generado a partir del primer encuentro entre ‘razas’. Unidad y diversidad vinculados por una

²¹ Serge Gruzinski. *La guerra [...] op. cit.*, p. 203.

²² Agustín Basave Benítez. *México mestizo*. México, FCE, 1992, p. 19.

tensión central, cuyas cargas de 'mismidad' y diferencia se volverían ejes estructurales del nuevo pensamiento colectivo.

Es importante considerar que las aseveraciones o conclusiones que podamos alcanzar, deben guardar una distancia histórica objetiva. ¿Qué tan oficial fue la clasificación de castas? ¿El control de uniones existió? ¿Es posible que aquella sociedad realmente acatará los dictámenes de este supuesto control? Es posible imaginar que los individuos producto de tal mestizaje estuvieran destinados a grupos específicos, pero la extensa combinación genética hizo prácticamente imposible diseñar un sistema de regulación ante tal despliegue de instinto sexual. Las pasiones y conveniencias, como en cualquier otra civilización, dominaron el desarrollo de tan singular sociedad, manteniendo como objetivo primordial, el escalamiento hacia —o evitar a toda costa el distanciamiento de — la primer jerarquía: la blanquitud. Factor garante para una mejor calidad de vida.

En dicho contexto de revueltas sociales, la pintura compartió el dilema político, filosófico y social del siglo XVIII, al enfocarse en la definición de la naturaleza y su constante transformación, y gestar “una serie ininterrumpida de revoluciones estilísticas en miniatura, de las cuales, la última coincidió con una revolución política”.²³ Lo que esta época generó fue un arte con lazos más estrechos a la vida corriente, alejado de los dogmas religiosos y, en cierta medida, dispuesto a renunciar a los contratos de clase que, junto a una constante devoción por lo clásico, siempre le caracterizaron.

Dicho sistema social vivió su punto más intenso durante el siglo XVIII, y es durante este extenso periodo cuando fueron creadas la mayoría de las obras que configuran la Pintura de castas, prácticamente hasta comienzos del siglo XIX.²⁴ Tales obras pudieron haber sido meros objetos decorativos para una sociedad que todavía luchaba por definir atributos de identificación colectiva —justo como la nuestra— pero es un hecho que el valor documental y artístico de las mismas, representa

²³ Michael Levey. *Del rococó a la revolución*. Barcelona, Ediciones Destino, 1998, p. 9.

²⁴ Fue hasta 1811 cuando el prócer José María Morelos prohibió la continuidad de tales costumbres al declarar un nuevo y armónico (aunque mesiánico) orden social; ver Enrique Krauze. *Siglo de caudillos*. México, Editorial Tusquets, 1994, p. 78.

un fenómeno de gran importancia en el desarrollo del arte pictórico, además de poseer una singular vitalidad que las vuelve sujetos de reflexión en el orden discursivo-formal.

El costumbrismo que caracterizó y dio forma al estilo literario de la época fue preservado por medio de ciertos aspectos formales como las miradas al cielo, los pintorescos y elaborados atuendos, la pasión por la naturaleza (orígenes del romanticismo) y la emoción como elemento puramente humano, todas estas figuras remanentes de un estilo barroco que se extinguía ante el retorno de una nueva era apolínea e ilustrada.

El estilo pictórico de los cuadros de castas fue una refrescante bocanada ante la pesada atmósfera de lo oficial y religioso. Por primera vez, al pintor colonial se le pedía que abandonara los modelos ajenos y dirigiera su mirada a la sociedad de la que él mismo formaba parte. El tema concreto era simple: la representación de las parejas formadas por individuos procedentes de los principales grupos étnicos y la descendencia natural —la mayoría de las veces ilegítima— producto de dichas uniones.

La novedad de tres grupos humanos tan nítidamente distintos en lo cultural y lo fisiognómico, confluendo, mezclándose, perturbándose unos a otros, tan súbita y brutalmente, arrojó sorpresas 'híbridas' de todos tipos y en todas direcciones. Nuevos usos. Nuevas maneras. Nuevos hábitos. Nuevos cuerpos. Nuevas palabras. La novedad fue inmediatamente percibida por los protagonistas mismos, y engendró entre ellos, *in situ*, una acción de reconocimiento y de bautizo.²⁵

A estas nuevas originales mezclas se le sumaron un mayor número de castas producto de diferentes cruces, lo que dio como resultado, en términos estilísticos, una configuración basada en series de dieciséis pinturas para representar dicho mosaico multihíbrido y pasional. La especialista del género, María García Sáiz, apunta:

²⁵ Carlos López Beltrán. *Sangre y temperamento. Pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas*. México, IIF, UNAM, 2003, p. 292.

Todas estas obras tienen numerosos aspectos en común, pero resalta de forma muy especial su carácter puramente descriptivo, conseguido con mayor o menor fortuna e idealizado de una forma que acentúa el carácter decorativo o pone especial énfasis en la minuciosidad de algunos detalles, aunque el conjunto no consiga introducirnos en el mundo que pretende representar. El aislamiento total de todas las figuras arrancadas de su atmósfera real, aunque rodeadas de detalles perfectamente identificables, aumenta estas características de muestrario de objetos en el que tienen la misma valoración los individuos, las plantas y los animales.²⁶

Una ocurrencia en la historia de la modernidad donde se intenta catalogar la primera utopía del mexicano. 'Fotos del recuerdo'²⁷ de lo que, sin plena certeza, la sociedad novohispana presentía como el ocaso de un esplendor que se desvanecía en los rostros del pasado colonial. La orgía había terminado, y los hijos bastardos pronto reclamarían los privilegios otrora negados (ver ilustración 01).

Lo exótico adquiriría un valor especial, todo era nuevo y variado. Colores, formas y aromas. La naturaleza americana ofrecía un vasto y potencial mundo de referencias artísticas y filosóficas suficientes incluso para siglos posteriores. Pronto el modelo de la nueva América sería relacionado con una iconografía de nuevas especies animales y vegetales, estimulando la creación de nuevos elementos simbólicos que habitarían en grabados, lienzos, tapices y demás objetos cotidianos. La fabricación de representaciones visuales de la historia natural, de acuerdo con la investigación de Elías Trabulse,²⁸ a menudo se apoyaba en imágenes, que dieran idea del ambiente circundante, es decir, el 'habitat' de las especies, lo que provocó una peculiar combinación de diversas disciplinas científicas, muchas veces de manera intuitiva. Ejemplo de esto fue la convivencia de la botánica, geología o zoología en el diseño de múltiples imaginarios (ver ilustraciones 02 y 03). Las escuelas

²⁶ María Concepción García Sáiz. *Las castas mexicanas: un género pictórico americano*. Milán, Olivetti, 1989, p. 51.

²⁷ Jacques Lafaye en *Espejos distantes: los rostros mexicanos del siglo XVIII*. México, Editorial Clío, Fundación Bancoamer, 2001, p. 163.

²⁸ Elías Trabulse. *Arte y ciencia en la Historia de México*. México, Fomento de Cultura Banamex, 1995, pp. 53-81.

artísticas que surgieron en este periodo ayudaron a perfeccionar el dibujo, el grabado, y la pintura de plantas y animales, donde se buscó equilibrar la precisión científica (naturalismo) con las cualidades estéticas (postrimerías barrocas).

El interés por las pinturas de castas se remonta a finales del siglo XIX, cuando "[...] el antropólogo francés Ernest T. Hamy adquirió [...] un conjunto incompleto de cuadros de castas firmados por Ignacio de Castro [...]." ²⁹ Fue quizá el interés científico del coleccionista lo que le llevó a examinar las imágenes de las mezclas a partir de sus cualidades estéticas e históricas, además de considerarlas una importante fuente documental. Con el paso de los años la investigación de este fenómeno artístico ha ido ganando importancia, exigiendo incluso la incorporación de métodos paralelos de aproximación analítica: históricos, antropológicos, estéticos y literarios, entre otros. Durante el proceso de ubicación y documentación de las diferentes series, son muy pocas las obras que pueden ser relacionadas con sus autores, tal vez consecuencia de que varios de los conjuntos están incompletos y que el conocimiento de algunos talleres solo se alcanzó, en la mayoría de los casos, con la identificación de una sola pieza. Se cree que el público de estas imágenes eran los funcionarios extranjeros que visitaban la Nueva España, clientela 'ilustrada' que adquiría las series como un recuerdo exótico de las tierras visitadas, aunque el conocimiento de los aparentes usos de estas pinturas continúa siendo un reto para los especialistas:

La idea de atribuir una función específica a la pintura de castas [...] exige ser cuestionada. A menos que existan pruebas concretas que señalen el camino que se traza para un determinado objeto (a saber, a quién iba destinado y dónde estaba previsto que se se expusiera), asumir que este arte tiene una función específica es un error de óptica [...] la producción de cuadros de castas engloba un siglo entero, lo que haya impulsado la creación de determinadas series en determinados momentos no explica la creación del género en su totalidad.³⁰

²⁹ Ilona Katzew. *La pintura de castas*. Madrid, Turner, 2004, p. 5.

³⁰ *Ibidem*, p. 8.

La Pintura de castas, como toda actividad artística del siglo XVIII, estuvo regida por un gremio de artistas (talleres) apoyados en modelos tradicionales de producción, los cuales, a su vez, estaban inspirados en el sistema medieval europeo, donde la interdependencia entre maestros, aprendices y oficiales, estimulaba la repetición de convenciones estilísticas precedentes (degeneración en técnica, estilo y composición). Muchos artistas acostumbraban crear más de una serie, y estas se transmitían de unos talleres a otros, lo que explica la repetición de los modelos, evidencia del carácter moderno que emanaba de tales prácticas.

En términos formales, existieron dos tendencias principales en la elaboración y composición de la Pintura de castas, diferentes entre sí, pero que habitaron durante un largo periodo el catálogo de los talleres productores. García Sáiz explica:

Los ejemplos conocidos nos muestran cómo la fórmula inicial es la que presenta las figuras de medio cuerpo o poco más, en primer plano, llenando la totalidad del lienzo con poca preocupación por componer escenas de ambiente definido aunque con un gran interés por los rostros y los detalles de la indumentaria. Pero antes de que llegue la mitad del siglo, ya aparece un deseo de situar estas figuras en medio de un fondo de paisaje que pronto da paso a unos interiores, muy a menudo abiertos al exterior por medio de balcones o terrazas,³¹ [ver ilustración 04].

Cabe destacar cómo la composición se mueve de una sencillez de planos y aspectos íntimos hacia una configuración repleta con motivos cotidianos altamente referenciales. La urgencia en la pintura del siglo XVIII por agradar y al mismo tiempo reivindicarse con su época la guió hacia lo que — desde un principio— su propia inercia le tenía preparado: ser explotada en contextos morales y educativos. ¿Alguna relación con la escuela helgueriana del siglo XX y su innegable influencia en la configuración pedagógica-visual de toda una generación? ¿Un rococó resucitado en la dimensión estética de lo cursi? Ese momento suspendido cuando, según Elia Espinosa,³² un individuo o grupo buscan adoptar costumbres, inclinaciones, conceptos o maneras de ver la vida a partir de otros in-

³¹ María Concepción García Sáiz. *Las castas mexicanas [...] op. cit.*, p. 51.

³² Elia Espinosa. *Jesús Helguera y su pintura, una reflexión*. México, UNAM, IIE, 2004, pp. 47-49.

individuos o grupos pertenecientes a una clase social distinta a la suya, o a una dimensión espiritual y mental que le rebasa, y cuyo deseo de copia o imitación proviene de la convicción de que lo copiado es superior al mundo material que les (nos) rodea (ver ilustración 05).

Como ya se ha mencionado, la existencia de registros para conocer el nombre de los artistas más representativos de este género es limitada, siendo el desconocimiento autoral una constante en la mayoría de los casos. Es probable que con el paso del tiempo y el esfuerzo de diversas instituciones e investigadores, el catálogo aumente, mientras esto sucede, la lista de artistas reconocidos es muy corta: Juan Rodríguez Juárez, Miguel Cabrera, José Joaquín Magón, José de Páez, Miguel Islas e Ignacio María Bartreda. La pieza más antigua que se se conoce está firmada y fechada en 1711 [*circa*] por Manuel Arellano. Aunque la obra de Arellano representa exclusivamente las características raciales de un solo individuo, su trabajo se considera como "el prototipo a partir del cual se desarrolló el resto del género, que incluirá al padre y a la madre de distinta raza con su hijo dentro de la misma composición",³³ (ver ilustración 06). Con medio siglo de diferencia, una de las series más destacada es la firmada por Miguel Cabrera (1763) reconocido pintor a quien le corresponde "el mérito de haber introducido un número importante de cambios en el género. La eficacia del conjunto de Cabrera radica en la intimidad de su estilo y en su capacidad para comunicar las emociones mediante el sutil contacto físico entre figuras."³⁴ Más allá de la simple representación de atuendos u oficios, Cabrera buscó en la personalidad de cada participante una especie de lectura socio-racial, donde el 'fuego' en los ojos, una sonrisa tímida, o una determinada inclinación de la cabeza, daban muestra de una maestría para retratar las pasiones contenidas (ver ilustración 07).

Las pinturas de castas continuaron produciéndose hasta principios del siglo XIX, aunque la calidad y originalidad de los últimos trabajos decayeron considerablemente, situación tal vez relacionada con el rechazo social hacia la estratificación racial —dada la nueva realidad social y política del país—, a la erradicación de la estructura de gremios artísticos o simplemente a un progresivo cam-

³³ Ilona Katzew. *La pintura de castas [...] op. cit.*, p. 15.

³⁴ *Ibidem*, p. 17.

bio del gusto".³⁵ Las escenas familiares de los cuadros de castas reflejaban la simbolización de lo diverso como un aviso por adelantado de las dificultades futuras enraizadas en la desigualdad social: si las civilizaciones se construyen sobre los hombros de las masas, el conformismo social se alza, en consecuencia, como el estandarte de la continuidad y estabilidad. En aquellos días, la 'india', el 'coyote', la 'salta-pa' atrás', el 'zambo', los 'no te entiendo' estaban lejos de toda figura democrática o comisión nacional, donde la oportunidad para avanzar en la injusta carrera social solo se alcanzaba por derecho congénito. El 'mejoramiento de la raza' dirían nuestros abuelos.

La Pintura de castas asoció la pluralidad étnica de los sujetos con la riqueza y exuberancia de los productos naturales, tratándose no solamente de un ejercicio de clasificación taxonómica,³⁶ sino de una representación idealizada, incluso alegórica, de los habitantes dignos dueños y herederos de México³⁷ junto a los frutos de la naturaleza fértil y enigmática de su propia tierra. Carlos López Beltrán escribe:

Sin duda, un elemento bullente en la pintura de castas tiene su nodo en las denominaciones, finalmente no normadas y caprichosas, de las mezclas no conducentes al blanqueo [...]. Se habla de incisivos préstamos zoológicos (lobo, coyote), de alusiones a la piel colorida de modo análogo a la denominación de caballos (chamizo, albarazado), de ludismos léxicos ante el pasmo (tente en el aire, ahí te estás), de la obvia alusión a la hibridación (mulato, mestizo).³⁸

En el contexto de los cuadros de castas, la impureza de los matrimonios mixtos provenía de una 'mancha' que, aunque transmitida por vía congénita, no se refería a caracteres físicos, sino a cualidades e inclinaciones morales unidas a los individuos. Una suerte de carnaval que era casi tan litúrgico como la cuaresma que expiaba al martes gordo. Las castas fueron una mascarada perpetua con siglos de asueto y un valor de excepción convenientemente aceptado. En palabras de d'Ors:

³⁵ *Ibidem*, p. 37.

³⁶ Ver [anexo a\)](#) Tabla taxonómica Pintura de castas

³⁷ Recordemos el contexto histórico aún alejado de las gestas revolucionarias pero influenciado por el pensamiento ilustrado europeo.

³⁸ Carlos López Beltrán. *Sangre y temperamento [...] op. cit.*, p. 299.

instituciones barrocas gracias a la cuales la disciplina general encontró su viabilidad. “[...] para refrescarse, para recrearse. Para perderse, de cuando en cuando, en el Paraíso Perdido”.³⁹

Si entendemos que el carácter costumbrista de las castas responde más a un ejercicio pseudo-racional (posible evocación a la "limpieza de sangre" medieval) que a un verdadero espíritu de conocimiento científico es posible que encontremos ciertas afinidades con un tipo de 'posbarroquismo' (neobarroco) donde la experiencia y la observación —base de toda ciencia— sustituyen cualquier metodología científica. Recordemos que la sociedad española del siglo XVIII todavía luchaba contra las condiciones de atraso y subdesarrollo que la alejaban del avance intelectual de las culturas del norte, sin mencionar la enorme brecha que a nivel filosófico les separaba. Es justo en este punto donde la Pintura de castas adquiere esa trascendencia que sigue inquietando a los especialistas: esa sorprendente capacidad imaginativa para configurar una clasificación rica en matices, originada de la simple observación y dueña de un nivel de estudio de tipo etnográfico y antropológico, un auténtico ejercicio de vanguardia para cualquier sociedad de la época. La representación sistémica de las castas fue una excepción ilustrada del siglo XVIII, de acuerdo con Jacques Lafaye,⁴⁰ ya que no se conocen nomenclaturas anteriores a las ya mencionadas.

Así pues, sugerir que la Pintura de castas haya sido influenciada por los valores ilustrados, sería una conjetura algo irresponsable, pero proponer que las castas fueron una interpretación distorsionada (moderna) de la realidad colonial, diseñada esta para negar —a través de la imagen y el discurso— un panorama donde el mulato podía llevar una vida acaudalada, atestiguar la transformación de un mestizo en un cruel terrateniente o ver al castizo como un mero sobreviviente, tal vez no esté muy lejos de ser una suposición acertada.

³⁹ Eugenio d'Ors. *Lo barroco* [1935]. Madrid, Editorial Tecnos, 2002, p. 31.

⁴⁰ Jacques Lafaye. *Espejos distantes [...] op. cit.*, p. 137.

1.3 EL PRESAGIO DE LA FORMA

La pintura barroca del siglo XVII se caracterizó por su capacidad de atrapar al espectador, por medio de lo sensual, gracias a un tratamiento naturalista dictado por el estilo de la narrativa religiosa, volviéndola comprensible para el feligrés promedio a través de los efectos dramáticos —e ilusorios— comúnmente utilizados para estimular la piedad y devoción en el sujeto. Una suerte de apelación estilística sobre los sentidos que acentuaba el dominio de la emoción sobre la razón. La imagen barroca desarrolló técnicas que convirtieron a sus múltiples medios de propagación en recursos altamente persuasivos.⁴¹ Sin lugar a dudas lo sensorial despertaba pasiones, pero la forma también dependía de un factor esencial para establecer el mensaje deseado y asegurar con esto su propia trascendencia: el mito.

La narración simbólica que se usó en las imágenes barrocas tardías (siglo XVIII) se apoyó en estrategias de tradición clásica como el uso de la parábola, conductor de transmisión cognitiva que sirve para aclarar —o explicar— conceptos específicos al sujeto. Dada su cercanía con el estilo barroco pleno, es probable que la Pintura de castas estuviera influenciada por elementos iconológicos del siglo anterior, específicamente los planteados por Cesare Ripa (siglo XVI) cuya obra *Iconología* contribuyó, apoyada en tradiciones y creencias diversas, en la elaboración de un imaginario colectivo que permanecería en el arte pictórico occidental prácticamente hasta el estruendo romántico del siglo XIX, y en México hasta principios del siglo XX, con los vestigios alegóricos de la edificación cultural del Estado-Nación.

⁴¹ “Lo barroco como estilo irá acrecentando su significación a medida que el mito avance. Será el repositorio de todo un conjunto de comportamientos culturales ‘únicos’, que garantizarán una salida expresiva a la crisis endémica del sistema político y social, y que hará de la creatividad un sentimiento de excepción frente al devenir de otros pueblos. Lo que fue estilo se convirtió en marca, atrayendo a su órbita todo tipo de estrategias”. Jorge Luis Marzo. *La memoria administrada: el barroco y lo hispano*. Madrid, Katz Editores, 2010, p. 15.

A finales de los años setenta del siglo XX, Erwin Panofsky estableció un método de análisis visual⁴² donde los términos iconología e iconografía fueron básicamente diferenciados: "[...] y así, mientras la iconografía se dedica a la descripción, clasificación y lectura de las imágenes, la iconología se preocupa por el significado último de las mismas, es decir, intenta explicar el porqué de las imágenes en un contexto determinado."⁴³ En este sentido, la iconografía de Cesare Ripa se vuelve una teoría 'imaginaria' de la cual se puede extraer una lección moral provechosa a partir de una lectura esquematizada y alegórica,⁴⁴ aspecto latente en el discurso de la Pintura de castas.

A continuación se analizarán un par de imágenes para ampliar esta idea, aunque es pertinente aclarar que la relación de términos entre una obra de Pintura de castas y la formulación de Ripa es difícil de comprobar, lo mismo que constatar, con plena seguridad, las teorías iconográficas propuestas por investigadores especialistas, ya que estas, a pesar de estar apoyadas en eminentes procesos de análisis e investigación, son datos obtenidos a partir de un acercamiento histórico.

Como se mencionó anteriormente, el taller de Miguel Cabrera fue uno de los centros de producción más renombrados del género, y es con base en dos piezas de su manufactura, que se desarrollarán los siguientes supuestos.

En la imagen De español y mestiza, castiza (ver ilustración 08) la riqueza de la indumentaria ofrece varios aspectos iconográficos, Isabel Estrada de Gerlero apunta:

⁴² Erwin Panofsky. *El significado en la artes visuales* [1979]. Madrid, Alianza Forma, 2004.

⁴³ Cesare Ripa. *Iconología I*. Madrid, Ediciones Akal, 1996, p. 9.

⁴⁴ "[...] existen dos tipos de conceptos distintos que son posibles de alegorizar: los relativos a acontecimientos naturales, para lo que los antiguos crearon las imágenes de los dioses, y los conceptos inherentes al hombre mismo. Estos últimos podrán ser simbolizados mediante dos métodos diferentes: bien efectuando una valoración individual del concepto, es decir, aprobando o rechazándolo, y este es el campo destinado a empresas y emblemas; o bien planteándose representaciones de simples cualidades, es decir, cualidades que, como tales, ni justifican ni reprueban nada, como vicios, virtudes, o costumbres humanas". *Ibidem*, p. 10.

El traje de la mujer está confeccionado con una tela de grandes ramos de flores, siguiendo la moda del momento. [...] La mestiza lleva el pelo negro peinado sencillamente hacia atrás, partido al medio, recogido posiblemente en una trenza, algo impensable en esos años en Europa, donde las mujeres rivalizaban en la complicación y altura de sus peinados. [...] Las joyas que lucen tanto la madre como la hija también responden a una realidad de la Nueva España. Muchos extranjeros dejaron escrito en sus libros de viaje la profunda impresión que les causó el aderezo de las mujeres, gusto compartido por los distintos niveles sociales. En este caso, tanto collares como los pendientes son de perlas. [...] Al igual que la madre, la niña lleva el cabello recogido [...] en este caso se agrega un detalle de coquetería al lucir en la frente y muy pegado a la ceja, un chiqueador, lunar de aparente uso medicinal que los no-hispanos incorporaron a su atuendo suntuario. Para subrayar aún más el origen americano de la pintura y de la pequeña castiza, esta lleva en la mano un elote o un plátano abierto.

El padre español tiene los ojos azul claro y la tez muy blanca, diferenciación racial en la que el pintor puso mucho empeño, pues los tres personajes tiene distinto color de piel. [...] La composición representa a los integrantes del grupo familiar en el momento de seleccionar zapatos, los que están expuestos en un expendio al aire libre [...]. El centro inferior lo domina un cestillo con frutos que, curiosamente no están asociados a leyendas que los identifiquen, pero que parecen ser membrillos, limones reales y plátanos.⁴⁵

La diferencia en las tonalidades de piel de los participantes es evidente, factor mencionado por Ripa cuando establece que los colores de los aborígenes americanos deben ser “oscuros, mezclados de amarillo [...] fieros de rostro”,⁴⁶ cualidades que se manifiestan en la tez morena de la mestiza y la dureza — siempre con gracia— de su rostro, todo esto acentuado por la banda que le sujeta el pelo. La niña no es morena, es tan pálida como el padre, lo cual indica que la combinación fue ‘positiva’, y que la pequeña está más cerca del legado europeo, de ahí su distinción en modos, incluso en mayor grado que la madre. Los muchos detalles en oro en el ropaje de los personajes sirven para remitir la benevolencia de los mismos:

⁴⁵ Elena Isabel Estrada de Gerlero en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2*. México, UNAM, CONACULTA, 1994, pp. 86-87.

⁴⁶ Cesare Ripa. *Iconología II*. Madrid, Ediciones Akal, 1996, p. 108.

La bondad humana es un conjunto de buenas cualidades, como fidelidad, veracidad, integridad, paciencia y justicia. Y se pinta hermosa por cuanto la bondad se reconoce en la belleza, del mismo modo que la mente alcanza su cognición por medio de los sentidos. El vestido dorado significa la bondad, por ser el oro el más estimado de todos los metales.⁴⁷

Es importante destacar que, a pesar del detalle otorgado a los elementos decorativos, ambos sujetos, padre y madre, no usan anillo de matrimonio, lo cual podría pasar desapercibido, si no fuera porque la figura del anillo, ya desde tiempos clásicos, siempre aludió a la pureza y fuerza de la unión marital:

Tanto el yugo como el cepo simbolizan que el Matrimonio es peso tan gravoso para las fuerzas del hombre, que le impide caminar con libertad en orden a la realización de numerosas acciones [...] siendo por último otro de sus motivos el gozar lícitamente de los placeres de Venus. Todo lo cual se representa con el anillo, signo de preminencia, así como de un estado honorable y honroso.⁴⁸

Son muchas las imágenes de castas que carecen de este elemento simbólico (incluida la imagen ahora revisada), lo que sugiere una postura —influida por la sociedad— del pintor hacia este tipo de uniones. Postura nada fiel a la realidad que se vivía entonces.

La suntuosidad en la vestimenta y las continuas referencias de actividades comerciales hablan de la riqueza y el poder manifiestos que proyectaba la Nueva España. Muestras del espíritu vigoroso de la clase burguesa-moderna dominante. Prueba de esto son los lunares en las sienes, de moda francesa, que se usaban como anuncios de distinción y pertenencia a la clase aristócrata.

Revisemos ahora el retrato de Doña María de la Luz Padilla y Cervantes (ver ilustración 09). En este caso, los comentarios son de María Amerlinck:

⁴⁷ Cesare Ripa. *Iconología I* [...] *op. cit.*, p. 157.

⁴⁸ Cesare Ripa. *Iconología II* [...] *op. cit.*, p. 47.

Su cabellera, naturalmente castaña, está empolvada, quizá con almidón tamizado y perfumado, tal y como dictaba la afrancesada moda impuesta por los Borbones [...]. Luce unos aretes largos, un rico alfiler, con que adorna su peinado recogido; porta un importante colgante, que se sostiene de una cinta que le rodea el cuello; lleva varios hilos de perlas en cada muñeca y además tres sortijas, dos en una mano y una en la otra. [...] La forma en que sostiene el abanico, apenas con dos dedos, así como el pequeño ramillete de variadas flores, subrayan la feminidad y la apropiada elegancia de sus suaves ademanes. [...] El damasco de seda de su ostentoso traje combina a la perfección con la dorada pasamanería que subraya el corte en V del talle, así como los bordes del corpiño. La buena calidad del traje se hace más patente mediante un rico bordado bajo el cuadrado escote.⁴⁹

El código que Cabrera usa en esta imagen, a pesar de la similitud en formato y técnica, dista mucho de la pieza anterior. La ostentación y el lujo es evidente. No hay elementos que vinculen al personaje con referencia popular alguna. El lenguaje del cuerpo no muestra ninguna tensión ni inquietud. Definitivamente no se trata de una composición espontánea sino que refleja una total estabilidad. Representación parsimoniosa que devela la personalidad, casi secreta, de la mujer retratada. Sus manos sostienen sutilmente la declaración de los valores más importantes para una joven dama: pudor y belleza. Las flores simbolizan lo efímero, la decadencia de la vida, la belleza momentánea. El abanico es el juego de lo que se abre y se cierra, lo que se oculta y se muestra, tal vez el único lenguaje posible en el restrictivo mundo novohispano, la ventana de un lenguaje íntimo pero público.

Al ser estas dos pinturas composiciones que siguieron los lineamientos básicos de la tradición pictórica, es decir, al conjunto de hechos objetivos compatibles con la configuración establecida por el orden de su tiempo, simultáneamente respondieron a la exigencia por satisfacer una necesidad urgente de transformación. Por ejemplo, en términos de economía de mercado, el autor y su público legitiman ambas pinturas, aunque Cabrera sabe reconocer la diferencia entre el retrato y una serie

⁴⁹ María Concepción Amerlinck de Corsi en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2*. México, SRE, UNAM, CONACULTA, 1994, p. 251.

de castas al anteponer una “confianza de práctica nueva” a una “confianza de técnica ancestral”,⁵⁰ siendo la serie de castas un ejemplo de la actitud progresista del artista al permitir que los oficiales y aprendices continuaran, o incluso realizaran por completo, la serie encargada, refiriendo con esto al formato de ‘producción en línea’, tan característico del carácter moderno.

Si la Pintura de castas sirvió como ejemplo en la introducción del concepto de producción en serie, también reveló un individualismo donde los personajes, a pesar de colaborar en un modelo común, son alienados al recibir las diferenciaciones de conducta y rasgos físicos específicos para ser ubicados en una nomenclatura 'racial' determinada. Incluso los niños, quienes son condenados, con base en una argumentación taxonómica, a ser ‘productos diferentes’ ante la incredulidad de sus padres y la sociedad. Esta individualización pone de manifiesto dos situaciones: la primera es el aislamiento que sufre el sujeto, quien, dentro del discurso pictórico, es alejado de la seguridad comunitaria y enfrentado a la suerte capitalista. La segunda es la sugerencia de un contrato social donde se percibe, originalmente en el plano privado y luego en el público, cierta convicción igualitaria, la cual, a pesar de contradecir la idea de clase tan marcada en la pintura de castas, logra que los individuos, dentro de sus diferencias, puedan reconocerse como semejantes.

El género de castas fue un presagio estético inicialmente preservado en la forma, un producto de las convulsiones político-sociales de su época. Aviso de una modernidad que llegó demasiado pronto y que arrastró a las pinturas, con todo y su redentora promesa clásica, a una época diferente donde, de manera sobrecogedora, todo continúa siendo lo mismo.

⁵⁰ Bolívar Echeverría. *Modernidad y blanquitud*. México, Ediciones Era, 2010, p. 15.



Ilustración 01: Autor desconocido, *Pintura de castas*; 1750.



Ilustración 02: Adriaen Collaert, *América*, de la serie "Los cuatro continentes"; 1588-89.

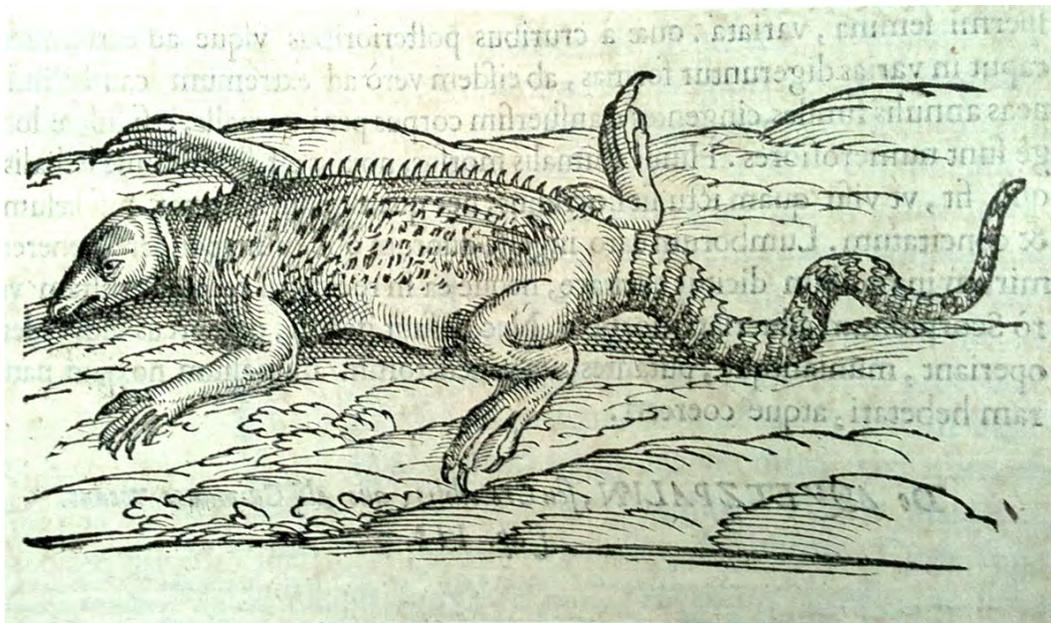


Ilustración 03: Francisco Hernández, *Axolotl*; 1651.

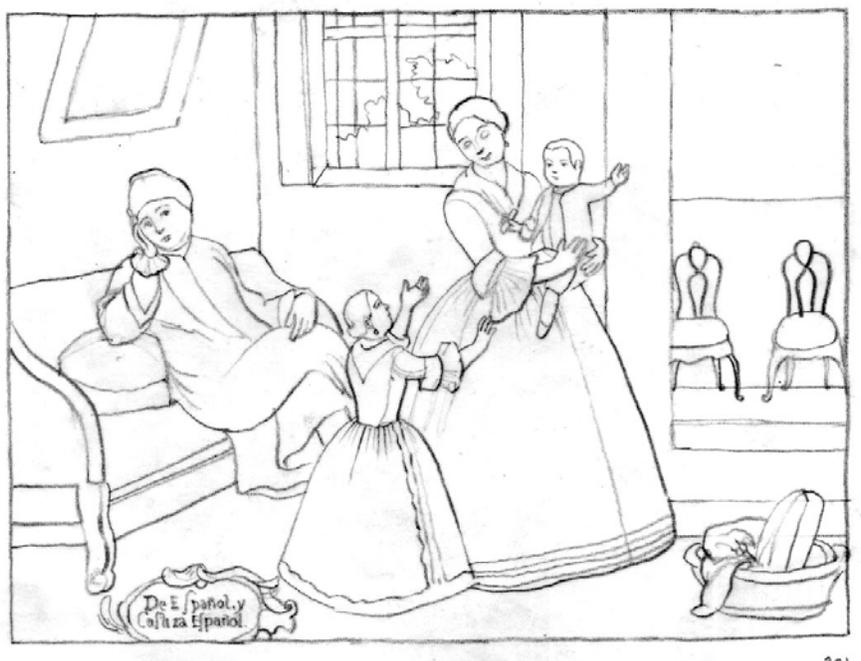


Ilustración 04: Esquema para comparar la evolución de la composición y las diferencias narrativas que se manifestaron durante el siglo XVIII en las pinturas de castas.



VIOLENCIA EMOCIONAL Y



MALTRATO A LOS NIÑOS



LUCHAR CONTRA LA VIOLENCIA INTRAFAMILIAR



Ilustración 05. La evolución de la imagen-discurso (imagen-texto) como figura moral.



Ilustración 06. Manuel Arellano. *Diceño de mulata (sic)*; 1711.



Ilustración 07. Miguel Cabrera. *De mestizo y de india, coyote*; 1763



Ilustración 08. Miguel Cabrera. *De español y mestiza, castiza*; 1763



Ilustración 09. Miguel Cabrera. *Doña María de la Luz Padilla y Cervantes*; 1755-1760

2. CONCEPTOS Y VARIACIONES FINISECULARES DE LO MESTIZO, LO BARROCO, LA PARODIA Y LA IMAGEN TÉCNICA

Cuando las teorías poscoloniales revisan la vulnerabilidad de las sociedades emergentes ante los embates de políticas alienantes que, por medio de sutiles tácticas de alienación, disfrazan los extensos prejuicios latentes es inevitable ubicar a lo mestizo como una constante en esos juegos de relación y poder. Aquellas características exóticas que subyacían en el 'producto' mestizo del siglo XVIII se transforman en lo híbrido del siglo XXI, con la diferencia de que la sociedad contemporánea, junto con sus oligárquicos medios de comunicación masiva, vitorean —falsamente— la mezcla, la legitiman a través de una extendida manipulación de la imagen y el discurso.

Que lo 'híbrido' y lo mestizo puedan coexistir al mismo tiempo que lo étnico en nuestros periódicos y en las pantallas de nuestros televisores no es solamente un indicio de la confusión que reina en las mentes, el fenómeno manifiesta asimismo la aparición de un 'idioma planetario'. Detrás de sus aproximaciones, este discurso [...] no es tan neutro ni tan espontáneo como parece. En él podemos ver el lenguaje de reconocimiento de nuevas elites internacionales cuyos desarraigo, cosmopolitismo y eclecticismo admiten todo tipo de préstamos de las 'culturas del mundo' [...]. Este idioma planetario también es la expresión de una retórica más elaborada que se pretende posmoderna o poscolonial, donde lo híbrido permitiría emanciparse de una modernidad condenada por occidental y unidimensional.⁵¹

En consecuencia, esta nueva lengua es constituida como un mecanismo franco que solo coacciona en términos de consumo a favor de una generación de 'estilos de vida' específicos y que encomia el fenómeno de la mezcla como un producto de moda, otorgándole una ambigüedad todavía inexpugnable para la mayoría de los espectadores.

Nadín Ospina considera que son dos las estructuras epistémicas fundamentales para dar sentido al concepto mestizo: los factores físicos que generan la experiencia sensible de la diferencia y la

⁵¹ Serge Gruzinski. *El pensamiento mestizo*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2000, p. 40.

construcción simbólica derivada de dicha diferenciación física.⁵² Como ya se revisó en el primer capítulo, las distinciones físicas fueron factor suficiente para la construcción de todo un género artístico, donde cierta tabulación sociocultural dio como resultado la dominación —no de forma directa y no como única consecuencia— de un amplio grupo humano a partir de la autoproclamación de superioridad física sobre otro, demográficamente inferior. Es aquí donde las representaciones de castas contribuyeron en la formulación del agente simbólico por excelencia de la cultura mexicana: el mestizo.

Varios han sido los roles de esta figura mítica en el acontecer de la pintura mexicana, desde los trabajos decimonónicos costumbristas de José Agustín Arrieta y Hermenegildo Bustos, el simbolismo erótico de Julio Ruelas, los excesos propagandísticos del muralismo y el subsecuente aprovechamiento del sujeto híbrido como alegoría —siempre trágica— en el devenir histórico, hasta el encumbramiento de Jesús Helguera, apoteosis visual del sentir popular, triunfo posmoderno —y paradójico— de una cultura vaciada en la producción de rótulos y calendarios.

2.1 LA BLANQUITUD SEMIOFICIAL

De acuerdo con el sociólogo Rodolfo Stavenhagen, el mundo actual enfrenta “[...] una etapa en la que los intercambios culturales se aceleran en todos los niveles, con repercusiones para todos los países, ya sean centrales o periféricos. [Donde la] tendencia que predomina es [la de] la confrontación, cuya evidencia más clara son las expresiones xenófobas y los conflictos interétnicos”.⁵³ Lo anterior hace parecer que la convivencia entre 'iguales' está todavía regida por un código de castas, en el que insólitos procesos de integración y reconfiguración identitaria demandan la elaboración de nuevos protocolos para el manejo de la hibridación resultante. Nos encontramos ante solu-

⁵² Nadín Ospina en *¿Mestizo yo?* Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2000, p. 23.

⁵³ Rodolfo Stavenhagen en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. México, SXXI, 1999, p. 37.

ciones inéditas que, según el autor, rebasan las fronteras nacionales y permiten vislumbrar un “nuevo ecumenismo ambivalente, destructivo y esperanzador al mismo tiempo”.⁵⁴ En otras palabras, una elaboración sistemática de placebos que nos ayudan a sobrellevar esas ‘otredades’ que todavía nos confunden.

En otro contexto, Albert Memmi desarrolla el concepto de 'heterofobia' para definir —con fines simplificadores— al conjunto de "constelaciones fóbicas y agresivas" dirigidas hacia ciertos grupos, las cuales pretenden legitimarse por medio de argumentos psicológicos, culturales, sociales o metafísicos, siendo el racismo, en sentido biológico, una variable importante.⁵⁵ Esta idea de heterofobia permite englobar las siguientes variedades de rechazo entre sujetos:

- a) La tendencia a tener miedo del otro, en el sentido que el otro se opone a mí y altera mis esquemas.
- b) El rechazo a todo lo que provenga de afuera —desde mis límites hacía allá—, a lo que se aleja de la norma socialmente compartida. Lo excéntrico entendido como lo que se aleja del centro.
- c) La resistencia a comunicarse con los 'otros' y evitar cualquier tipo de mezcla. Situación que desemboca en actitudes 'mixofóbicas', fenómeno con un origen combinado de carácter biológico y cultural.⁵⁶

⁵⁴ *Ibidem*, p. 38.

⁵⁵ Enric Prats. *Racismo en tiempos de globalización*. Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, 2001, p. 21.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 23: "La mixofobia, que tendría su punto culminante en la endogamia o tendencia a relacionarse solo con los del mismo grupo, enfrenta un curioso contrapunto con las teorías evolucionistas de la especie donde se plantea que la supervivencia solo es alcanzada por los organismos polivalentes y poco especializados. En consecuencia, la mixofobia, entendida como una garantía para mantener la pureza sea genética o sea cultural, conduce, paradójicamente, a la aniquilación del grupo".

Históricamente, la heterofobia siempre ha sido expresada en términos 'raciales', es decir, aplicada con bases de apreciación física, aunque en la actualidad esta se ha transformado en una discriminación según el contexto de pertenencia, lo que ahora es catalogado como cultural.

Conjuntamente a los planteamientos anteriores, Alan R. Templeton (1988) cuestionó lo que por muchos años se consideró como una teoría definitiva: el concepto de 'raza' y su prolongada diseminación en términos socioculturales más que científicos.⁵⁷

Situaciones como las anteriores sirven para preguntarnos cómo es que ciertos despliegues publicitarios (Benetton, Oliverio Toscani: 1988-1998), políticas antimigrantes (Ley Arizona SB1070: 2010) o escándalos mediáticos (Rodney King: 1991) continúan provocando reacciones de repudio-fervor en las sociedades contemporáneas, sobre todo cuando las muchas tendencias discursivas que 'pretendieron' mantener unidos el concepto de razas humanas con el de linajes evolutivos han sido científicamente refutadas. Pareciera que lo científico adquiere matices discrecionales y que al final resultamos ser, tanto los unos como los otros, tan 'variopintos' como cualquiera de los personajes participantes en las imágenes de castas revisadas.

Si bien el racismo ha sido definido en términos de prejuicio, creencia, ideología, teoría, visión del mundo, convicción emocional, fantasía inconsciente, prácticas cotidianas, poder diferencial, subyugación y explotación sistemática, este es un fenómeno humano —históricamente dinámico— con

⁵⁷ El concepto de raza se utiliza generalmente como sinónimo de subespecie, el cual tradicionalmente se encuentra geográficamente circunscrito en una población genéticamente diferenciada. Algunas veces, los rasgos muestran patrones independientes de variaciones geográficas, de tal manera que una combinación determinada distinguirá a la mayoría de la población de todas las demás. Para evitar que la 'raza', sea el equivalente de una población local, los umbrales mínimos de diferenciación deben ser impuestos. Las 'razas' humanas están por debajo de los umbrales utilizados en otras especies, así que los conceptos de subespecies tradicionalmente válidos no existen en los seres humanos. La evolución humana ha sido caracterizada por muchas y variadas poblaciones locales que coexisten en un momento histórico específico, pero con el suficiente contacto genético para hacer de toda la humanidad, un único linaje que comparte un destino evolutivo común; ver Alan R. Templeton. "Human Races: A Genetic and Evolutionary Perspective". *American Anthropologist*, vol. 100, n.º 3, septiembre 1988.

dimensiones cognitivas, emocionales y materiales que influye de manera directa en el desarrollo político y sociocultural de las sociedades que lo practican:

Como nexo sistemático de significados, relaciones y prácticas, el racismo surgió en el contexto históricamente específico de la expansión colonial de Europa occidental y del desarrollo del capitalismo mundial. La empresa colonial del Nuevo Mundo brindó entornos en los cuales la esclavitud, las ideas centradas en la raza y el prejuicio hacia el color de piel (o fenotipo) convergieron por primera vez en la historia humana, dando origen a la estratificación social marcada por la ideología sistemática y el dominio estructurado de la supremacía blanca, que se convirtió en la forma más global de racismo [...] la distribución internacional de la riqueza, el poder y las expectativas de vida representan un 'apartheid global' que inflige una violencia estructural (es decir, escasez de alimentos, degradación ambiental y crisis económica) a la mayoría de los pueblos del mundo.⁵⁸

El racismo implícito que se practica en México⁵⁹ es muy parecido, en términos formales, al que se vive en EE. UU. y Europa, el cual es dictado por una minoría racial dominante y está apoyado en una simple y reduccionista diferenciación entre individuos, aunque cada uno de estos con particulares patrones de comportamiento:

Debido a los complejos patrones de la mezcla de razas, las estructuras de dominio étnico-racial no implican únicamente a los "blancos", por una parte, y a los "no blancos", por otra, sino también a los mestizos de aspecto, estatus y poder muy diversos que pueden aparecer como agentes, colaboradores, o víctimas del racismo, según el contexto [...]. A pesar de la promoción oficial del "mestizaje" en algunos países y del orgullo, dentro de un contexto internacional, sobre la común identidad "latina", la ideología del racismo caucásico-americano tiende a asociar el hecho de ser blanco con unas cualidades y unos

⁵⁸ *Diccionario de antropología*. México, SXXI, 2000, p. 430.

⁵⁹ "Al sector social moreno, de cualquier tono, se le prescribe el mestizaje con blancos o menos morenos. Denominaré a esta práctica exogamia cromática preferencial. Al sector blanco se le proscribire el mestizaje con morenos. En consecuencia, la definiremos como endogamia cromática preferencial [...]. Esta forma particular —y muy mexicana— de racismo hace que la tensión racial en México se encuentre oscurecida y obliterada en la reiterada cantinela de que "entre nosotros no hay racismo", cuyo argumento más sólido es bastante curioso y paradójico: en México no se discrimina a los blancos". José del Val. *México: Identidad y Nación*. México, UNAM, 2004, pp. 25-26.

valores más positivos, como la inteligencia, la habilidad, la educación, la belleza, la honradez, la amabilidad, etcétera. Por el contrario, un aspecto físico menos europeo se asocia con la fealdad, la pereza, la delincuencia, la irresponsabilidad, la incultura, etcétera [...]. El racismo latinoamericano se vincula, y por tanto, a menudo se confunde con la idea de clase social [...]. La realidad económica y sociocultural del racismo en Latinoamérica se basa en formas de discriminación tales como la subordinación, la marginación o la exclusión, que derivan en una distribución desigual, tanto de los recursos de poder material, como de poder simbólico.⁶⁰

Si bien México está lejos de conflictos ‘raciales’ directos —ya que su permisivo *melting-pot* comenzó siglos atrás, diluyendo casi por completo a los grupos originales participantes—, el clasismo que emana de su tejido social es una figura con ascendencia directa de las antiguas estructuras coloniales, lo que hace evidente la ausencia de verdaderas transformaciones sociales durante su periodo moderno. La constante manifestación de intensos prejuicios sociales es una especie de *ethos*⁶¹ que revela la ambivalencia emocional producto de la mezcla cultural del pasado. Es entonces cuando la figura de rol individual, con su carácter alegórico y las reglas implícitas que le rigen en el orden colectivo se asemeja a las nomenclaturas de castas. Bolívar Echeverría propone en su discurso de la ‘blanquitud’ que los rasgos de ‘blancura racial’ no necesariamente son los detonadores de prácticas alienantes sino que es la variación, con sus respectivos modelos discriminatorios, la que se rige por aspectos más éticos y morales —enraizados todos estos en el proceso histórico de la modernidad— además de contar con una fuerte carga ideológica capitalista y civilizatoria.⁶²

La Pintura de castas fue el primer simulacro estético de lo que se constituyó como la identidad (moderna) del mexicano. Una interpretación simbólica que confirma la presencia de la convivencia

⁶⁰ Teun A. van Dijk. *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2003, pp. 100-102.

⁶¹ “El término *ethos* tiene la ventaja de su ambigüedad o doble sentido: invita a combinar, en la significación básica de ‘morada o abrigo’, lo que en ella se refiere a ‘refugio’, a recurso defensivo o pasivo, con lo que en ella se refiere a ‘arma’, a recurso ofensivo o activo. Conjunta el concepto de “carácter, personalidad individual o modo de ser” —una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera—. Bolívar Echeverría. *La modernidad del barroco*. México, Ediciones Era, 2005, p. 37.

⁶² Bolívar Echeverría. *Modernidad y blanquitud*. México, Ediciones Era, 2010, p. 63.

‘natural’ en términos sociales, aunque siempre clasificada y estigmatizada. Coexistencia singular donde el fenotipo determinaba el nivel jerárquico del individuo, ratificando su alteridad, la mayoría de las veces negativa. Es necesario aclarar que estas imágenes deben estar exentas de juicios de valor ya que la sociedad que las creó no es la nuestra, como tampoco nosotros somos parecidos a los habitantes de la misma. Por consiguiente, lo que nos ocupa de dicho ‘género pictórico’ —más bien fenómeno— es su rehabilitación en el campo de los estudios visuales por medio de una reinterpretación bajo los preceptos de la imagen técnica (S-MES), propuesta que se desarrolla más adelante.

2.2 EL CHISTE DE LA IDENTIDAD

chiste: 1 Dicho, ocurrencia o cuento breve que se dice para hacer reír [...]. 5 Asunto aparentemente insignificante que termina por causar muchas molestias o disgustos [...]. 6 Ser algo lo importante, lo interesante o de lo que se trata [...]. 8 Tener algo su dificultad, ser difícil de hacer o requerir de cierta habilidad [...]⁶³

—Diccionario del español usual en México

¿Qué es el “mal gusto”? ¿Y me lo preguntas tú, que solo necesitas mirar a tus jarrones en donde caerían sin atropellos todos los bandidos y las huríes de Las mil y una noches?⁶⁴

—Carlos Monsiváis

Raúl Béjar Navarro se refirió al carácter nacional como una ‘peculiar manera de ser’ y lo hizo objeto de estudio científico (1979) con la intención de superar el impresionismo filosófico y literario con que el tema había sido abordado por varios autores a partir de la década de 1950. México, al igual

⁶³ *Diccionario del español usual de México*. México, Colegio de México, 2009 [1996], p. 431.

⁶⁴ Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos* [1995]. México, Ediciones Era, 2010, p. 60.

que otras jóvenes naciones 'fundadas' durante el siglo XIX,⁶⁵ se apresuró en crear una integración jurídica Estado-Nación, sin que de forma paralela existiera el pensamiento colectivo de una 'conciencia nacional' que promoviera las ideas de pertenencia y participación necesarias. Legitimación identitaria que ocurrió en el orden institucional y cultural pero que nunca terminó de establecerse en el ámbito social, provocando con esto que el análisis del concepto se volviera un complejo, si no imposible, objeto de estudio.

Katya Mandoki reconoce a la identidad como “[...] la piel social de la subjetividad”, ya que, aunque esta no nos define de manera esencial, es el resultado de elaboradas interacciones estéticas, e.g. modos de hablar, de vestir, de actuar o de manifestarse a través de estrategias verbales, auditivas, visuales y corporales. Las identidades serán entonces hilos conductores entre las diferentes subjetividades para dar forma al entramado colectivo. Medios que son proyectados y estabilizados cada vez que llegan a ser reconocidos por un observador, incluso cuando dicho observador es uno mismo (espejo). Cabe destacar que las certezas que sostienen dichas identidades suelen ser frágiles y efímeras, haciéndolas dependientes, tanto de la participación colectiva, como de la relación entre sus expectativas con las características que la misma sociedad les atribuye. Enfrentamos entonces el dilema filosófico donde la proliferación sociocultural del ‘otro’, elemento disgregador o unificador, se vuelve una contradicción más en las generalidades y arbitrariedades del ser mexicano, todo esto consecuencia de un largo proceso que bien pudo haber comenzado con esos 'espejos distantes' que fueron las imágenes de castas.

En el plano histórico, la elaboración identitaria tiende a profundizar en la sensibilidad subjetiva, proceso que da como resultado el interés por las interacciones estéticas y semióticas manifiestas en contextos sociales específicos, las cuales derivan en la producción de un amplio imaginario colectivo compuesto por elementos que son “amarrados” de manera subjetiva, los cuales se mantienen

⁶⁵ No considero la fundación de México-Tenochtitlan (siglo XIV) como el punto origen de la cultura mexicana, sino a la urgente fabricación identitaria del siglo XIX, producto de la pugna sociopolítica entre liberales y conservadores, como auténtica base fundacional de nuestra nación.

fieles a la memoria original que sirvió para activar estos supuestos 'mecanismos identitarios'.⁶⁶ Para dicha construcción, Mandoki propone cuatro nodos-origen: el Estado, la nación, la conquista y la tipología. Al ser las tres primeras clasificaciones de fácil comprensión, nos enfocaremos en la 'tipologización' como elemento dinámico en la configuración social:

Todo tipo o *type* es una abstracción que solo se manifiesta en tokens (muestras) reales que son, por naturaleza, híbridos y heterogéneos. A pesar de su inevitable caricaturización, los estereotipos no dejan de estar en juego en las interacciones sociales [...]. Los estereotipos coagulan ciertos rasgos y los resaltan en detrimento de otros, además de que emergen desde sensibilidades e impresiones de índole estética como formas de vestir y de hablar, de bailar, su música y su fisonomía.⁶⁷

Estos estereotipos han funcionado prácticamente desde la segunda mitad del siglo XX, como ejes discursivos, la mayoría de las veces en términos lúdicos, para el arte y sus muchas representaciones. Elementos que tuvieron como principal interés la revisión de los ingredientes participantes en la 'nueva' configuración social. Varias fueron las iniciativas que vieron en dicha 'emergencia' una oportunidad para cuestionar la narrativa del arte mexicano, su devenir histórico y los discursos culturales dominantes de finales de siglo.

Durante la década de los setenta, algunos proyectos surgieron debido a la prolongación de las tendencias conceptuales del *mainstream* cultural, influenciados por la hibridación fronteriza entre México y los EE. UU. junto con sus particulares derivaciones 'psicogeográficas'.⁶⁸ Estas figuras resultaron determinantes para renovados cuestionamientos identitarios. Ejemplos de asociaciones artísticas como Asco, Tepito Arte Acá, Suma, No-Grupo, Taller de Investigación Plástica, entre otros,

⁶⁶ Katya Mandoki. *La construcción estética [...] op. cit.*, p. 13.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 14

⁶⁸ Debord usa el término 'psicogeografía' para describir cómo los efectos y las formas del ambiente geográfico influyen en las emociones y el comportamiento de las personas (dériva / desplazado); ver Guy Debord. *La sociedad del espectáculo* [1968]. Buenos Aires, La marca editora, 2008.

desarrollaron posturas artísticas que, a partir de colaboraciones de grupo o expresiones individuales, experimentaron

[...] con la yuxtaposición de 'alta-cultura', 'cultura popular' e imágenes de los medios masivos; jugaban con símbolos de 'lo mexicano', manifestando escepticismo hacia los discursos nacionalistas; alternaban la estética popular 'rascuache' y la conceptual; experimentaban con performance, fotografía, instalaciones, arte callejero, cine super-8 y mail-art; a la vez que se aliaban con los movimientos estudiantiles y los sectores marginados del espacio urbano.⁶⁹

En una sociedad como la mexicana, la 'multivalencia cultural' —por no decir confusión— fue tierra fértil para los ejercicios 'posmodernos' de las últimas décadas del siglo XX, los cuales, a partir de una refundación con tendencias 'neomexicanas' (locución en permanente análisis), provocaron que la búsqueda identitaria se volcará —fenómeno inevitable, cuasi devoto— hacia las figuraciones más comunes en la historia cultural de México: la saturación de estereotipos, los mitos barrocos (apoyados en explícitas alusiones a la cultura popular), los medios masivos de comunicación, la religión y la historia, sin dejar de lado a la economía de mercado como eje de 'gusto' para un público *connoisseur* ávido por repetir y valorar los mismos estereotipos. Al ser el nacionalismo un concepto cíclico, atemporal y subjetivo, cada vez que un carácter identitario (signo) es 'significado', brotan sin reparo tropeles de sombreros charros, corazones sangrantes o máscaras de luchadores, todos estos conjuntos que pululan para insistir, una y otra vez, en los mantras que moldean el espíritu barroco mexicano. 'Rituales del caos' que, según Carlos Monsiváis, a fuerza de fe elogian el 'misticismo de la marginalidad', sucumben ante la "estética de la mitomanía nacionalista" y enaltecen 'la mirada embellecedora que nos reconcilia con el pasado'.⁷⁰ Queda claro que la mezcla incessante es también propuesta estética, y es gracias a esta que México, con cierta periodicidad, ofrece su lado más favorable a los constantes reconocimientos de propios y extraños. Lo 'neomexicano'

⁶⁹ Antonio Prieto Stambaugh en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*. México, CONACULTA, 2001, p. 29.

⁷⁰ Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos [...] op. cit.*, pp. 22-70.

de *fin de siècle* fue lo mismo de siempre, la ‘crisis’⁷¹ permanente que nos obliga a fecundar ‘lo bonito’, en hacer de lo kitsch y lo cursi⁷² la evasión perfecta para una sociedad autocolmada de tribulaciones.

En suma, podemos decir que el barroco es un auténtico factor de configuración identitaria y que este se ha convertido en nuestra muy particular garantía de ‘evolución’. Una evasión del mundo circundante a través de lo pictórico —tal como lo hicieran las pinturas de castas— donde, por medio de bondadosos simulacros de alteridad, se transitó por los linderos de la resignación histórica.

2.3 LOS DOS BARROCOS

Si la colectividad del siglo XXI es una sociedad ‘sintetizadora de imágenes’ que se distingue de manera radical de lo previamente conocido, ¿será posible que la posmodernidad, tal como lo hizo el barroco en las postrimerías de lo clásico, nos haya preparado para una nueva era de la elipsis como figura de acción y pensamiento?⁷³ Esa forma (o ausencia) que nos absuelve de la configuración clásica —única y centralista— y que deriva en la práctica de la excentricidad (ver apartado

⁷¹ “La sensibilidad cultural contemporánea está definida por dos décadas de desastres mexicanos: el terremoto de la Ciudad de México de 1985, la crisis general de mediados de los noventa [...] y finalmente, la interminable telecomedia de la ‘transición democrática’ [...] del año 2000. Por encima de esos eventos flotaría la evidencia de la implacable integración del país al capitalismo global, que hasta la fecha solo ha ahondado la desigualdad social. [...] ‘Crisis’ es quizá la palabra más repetida en el discurso público en México [...]. Paradojas lingüísticas: México es un país que transitó de la revolución institucional a la crisis permanente”. Cuauhtémoc Medina en *ECO. Arte contemporáneo mexicano*. España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005, p. 16.

⁷² “Lo cursi es ‘el quiero y no puedo’. es el pretender lo distinguido y quedarse a la mitad, es el ensueño diario del hombre que se imagina mejor de lo que es, un sueño insomne que se sabe cursi por el fatídico desenlace de lo inalcanzable, y como todo sueño, lo concibe indispensable para huir de la triste realidad, una existencia “más llena de espinas que de flores, para decirlo con una frase deliciosamente cursi”. Francisco de la Maza en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, IIE, 1970, pp. 35-38.

⁷³ “Cuando, en su empeño de someter el universo todo a las leyes lúcidas de un sistema, Kepler denuncia la estrechez de la concepción de los antiguos, según la cual se mueve en órbitas circulares y propone otro esquema, donde el módulo es una curva compleja —la elipse, con sus dos centros—, ¿no estiliza el saber astronómico en guisa, no ahora clásica, sino barroca?”. Eugenio d’Ors. *Lo barroco [...] op. cit.*, p. 23.

3.2.3.1). La herencia cultural del mestizaje ha provocado, en términos artísticos, la manifestación de formas híbridas que se originan a partir de la apropiación de códigos dominantes. Dichas formas se legitiman por medio de diferentes mecanismos socioculturales, tanto en el llamado 'arte oficial' (culto), como en el 'arte no oficial' (popular),⁷⁴ y generan con esto una tendencia proclive al desplazamiento entre manifestaciones, migraciones e interacciones transculturales, circunstancia que nos lleva a un espacio híbrido arropado por una subvertida lógica mestiza.

En relación con la figura anterior, José Maravall describe al barroco como una respuesta cultural a los estragos sociales y económicos que se vivieron en las inmediaciones del siglo XVII,⁷⁵ la cual no se trató simplemente de una serie de fenómenos aislados o intermitentes, ni de supuestas 'explosiones' en la estructura, sino de un largo periodo de transformación donde el hombre adquirió una conciencia comparativa útil frente a un nuevo estado de crisis. Esta nueva conciencia no se redujo a una actitud pasiva sino que postuló todo un mecanismo de intervención físico y mental, una nueva lógica (híbrida y subvertida) que le ayudaría a enfrentar dichas transformaciones.

En el afán revisionario de principios de siglo, se ha dado especial énfasis a la influencia de las políticas culturales poscolonizadoras, especialmente sobre el mito del arte barroco como pieza articular de la hispanidad moderna,⁷⁶ uno de los artilugios culturales mejor contruidos, más resistentes y que en cierto modo adquiere un sentido fundacional entre los supuestos comunes. El mito es una de las raras formas de unión entre el hoy y el pasado remoto. Esta forma tiene como función, con cierta inclinación a la libre interpretación, reconstruir aquellos lapsos de la experiencia humana que no han sido recogidos por la historia y que son determinantes para comprender el surgimiento y constitución de toda civilización. El mito ofrece una verdad de la imaginación que es a menudo más atendible que la verdad histórica.⁷⁷ La aceptación del barroco se debió justamente a esa edificación

⁷⁴ Ver Daniel Manrique en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. México, SXXI, 1999.

⁷⁵ José Antonio Maravall. *La cultura del barroco* [1975]. Barcelona, Editorial Ariel, 2002.

⁷⁶ Ver Josep Ramoneda en *El d_efecto barroco*. Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2010, <http://www.cccb.org/es/exposicio-el_efecto_barroco-33521> fecha de consulta: septiembre 26, 2012.

⁷⁷ Elia Espinosa. *Jesús Helguera [...] op. cit.*, p. 59.

mítica y su capacidad para penetrar en los diversos estratos culturales de la América conquistada, hasta el punto de alcanzar un alto grado de complicidad, volcándose en la idea de un arte para todos. Se podría decir que el barroco fue ideología pura adoptada y asimilada por la sociedad, vuelta un espacio estético eficazmente compartido. La expresión barroca ha logrado mantener vigentes ciertos usos y costumbres que la sociedad considera beneficiosos, incluso, ha llegado a replanteamientos valorativos sobre las tradiciones populares de las culturas involucradas y los procesos de síntesis e hibridación cultural a los que estas mismas han sido sometidas.

En 1925 Walter Benjamin reactivó el interés por el barroco al revisar su carácter emblemático-allegórico y compararlo con los aspectos esotéricos del romanticismo alemán. Aunque dicho estudio fue realizado con base en un interés dramático, Benjamin diseccionó el barroco profundizando en los términos tragedia (*Tragödie*) y drama (*Trauerspiel*), los cuales diferenció bajo las siguientes observaciones:

La tragedia se basa en el mito y actúa a partir del rito del sacrificio heroico, esa condición metaética del hombre trágico. El drama, por el contrario, no tiene su origen en el mito, sino en la historia. [...] El *Trauerspiel* es contra-trascendental, celebra la inmanencia de la existencia incluso cuando esta pasa en el tormento. Es enfáticamente "mundano", atado a la tierra, corpóreo. [...] La tragedia no necesita audiencia, su espacio es la interioridad. *Trauer*, por otro lado, significa pesar, lamento, las ceremonias y memorabilia de la aflicción. El lamento y lo ceremonial demandan una audiencia. Literalmente y en espíritu, el *Trauerspiel* es una obra del pesar, una actuación y representación de la miseria humana.⁷⁸

Benjamin observó en el drama del barroco una singular estructura entre el emblema y la hipérbole, ambos elementos 'ilegítimos' vinculados con la tragedia antigua y los ideales neoclásicos. Tal recreación demandó un peculiar y autoreflexivo lenguaje, además de una singular estrategia en el discurso, la cual, en décadas posteriores, sería explorada por diversos autores.⁷⁹ El vaticinio barro-

⁷⁸ Walter Benjamin. *The Origin of German Tragic Drama*. Londres, Verso, 1998, pp. 16-18.

⁷⁹ Wölfflin: 1888; d'Ors: 1935; Sarduy: 1972; Deleuze: 1988; Calabrese: 1989, Brea: 1991; Buci-Glucksmann: 1994; Echeverría: 1998; entre otros.

co de Benjamin comprobó que esta revisión de estilo no era un asunto meramente formal ni de documentación histórica, sino que anticipaba un enmarañado futuro posmoderno.

Lo barroco (como *ethos*) y el Barroco (como estilo) son elementos protagónicos en la tradición cultural, algunas veces distantes en lo formal, pero unidos de manera intrínseca en el proceso histórico de los grupos influenciados, para los que el tránsito por el puente de la modernidad aún se encuentra pendiente. En consecuencia, ambos barrocos (espíritu y forma) se consideran ecuaciones no comprobadas desde las postrimerías del siglo XVII, las cuales dieron como resultado, cuatrocientos años después, en la tan conocida posmodernidad: “[...] frente a la impotencia de México para insertarse en las dinámicas políticas y económicas de la modernidad, la cultura mexicana se usa para explicar la contemporaneidad, cuando, paradójicamente, esta ha sido largamente modelada en oposición a los excesos de la racionalidad moderna.⁸⁰ Si bien en la actualidad enfrentamos una época de crisis, producto de las muchas incertidumbres colectivas, es posible que esta sea sobrellevada por nuestra propia condición protomestiza-neobarroca, la cual podría definirse como el estado paradójico donde lo mestizo es preeminente y primitivo al mismo tiempo.

Para explicar lo anterior se retoma el discurso de Fernando Zamora en el que explica la necesidad de una imagen primitiva para entender la preeminencia —condición privilegiada— de lo visual sobre la razón discursiva, circunstancia donde, tanto las imágenes no-sensibles (los sueños) como las sensibles (la televisión) mantienen una cercanía primordial con lo arcaico.⁸¹ El autor explica que la tragedia apunta a lo profundo y arcaico, no hacia el presente trivial o hacia el futuro como progreso, sino que “hunde su mirada en lo profundo del ser humano y del ser mismo”.⁸²

Así pues, los motivos para referirnos a un discurso neobarroco proliferan en estos tiempos de giro pictórico (Mitchell 1994) al confirmar el diagnóstico —ya anunciado desde finales del siglo pasa-

⁸⁰ Jorge Luis Marzo. *Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano*. Madrid, Universidad Carlos III, 2011, p. 47.

⁸¹ Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México, UNAM ENAP, 2007, p. 216.

⁸² *Ibidem*, p. 219

do— de un nuevo período barroco que se presenta como una era (Calabrese 1989) confusa y disipada. Una industria de la conciencia saturada e inmersa en un régimen de opulencia visual y semiótica —o tragedia— barroca. ¿Es todavía válido promulgar que el neobarroco es un referente obligado para las prácticas artísticas de la actualidad? Como ya se ha explicado, lejos de considerar al barroco como una moda teórica supeditada a periódicas revisiones formales, la similitud que guarda con una ‘realidad’ diluida en la forma de la representación es el resultado de la ‘estetización’ del mundo contemporáneo,⁸³ confirmando a lo barroco como una derivación atemporal e inevitable, un retorno a lo arcaico,⁸⁴ que no sinónimo de lo ‘inferior’ o ‘superable’, sino más bien algo que nos acerca a nosotros mismos: a nuestra infancia, a nuestro pasado y a nuestra sinrazón.

La lógica barroca del siglo XVII redujo a la vida humana en una apariencia convertida en símbolo del vacío (elipsis), donde la sensualidad relacional de las cosas exaltó una vanidad siempre dispuesta a volcarse en la más íntima melancolía, vanidad alimentada por el sentimiento predominante en el universo barroco: el desengaño de lo clásico.⁸⁵ Entonces, si ‘desengaño’ y ‘crisis’ son también dos constantes ‘fisiológicas’ en el ethos barroco, no cabe duda que el mundo globalizado, multimediático e híbrido del siglo XXI encaja a la perfección con los preceptos de una era que persevera por mantenerse barroca. Es decir, neobarroca.

⁸³ “Sea cual sea el pronunciamiento que sobre el acontecimiento de este fenómeno lleguemos a hacer, parece inevitable remitir su origen a la expansión de las industrias audiovisuales massmediáticas y la iconización exhaustiva del mundo contemporáneo, ligada a la progresión de las industrias de la imagen, el diseño y la publicidad”. José Luis Brea. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. 2002, p. 125.

⁸⁴ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen [...] op. cit.*, p. 222.

⁸⁵ Maurizio Vitta. *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2003, p. 209.

2.4 LA PARODIA COMO MECANISMO HIPERTEXTUAL

En 1981 Gérard Genette incorporó, basado en una lógica lingüística, el concepto de transtextualidad como figura retórica para corresponder al juego de implícitos que en ese momento proliferaban el campo de las artes —especialmente la literatura— a través de múltiples mecanismos referenciales. El teórico francés usó la figura del palimpsesto⁸⁶ para construir su propuesta de trascendencia textual, en la cual establece cinco tipos de relaciones ‘transtextuales’ con base en variables como las permutaciones en los niveles de abstracción, de implicación o de comprensión.⁸⁷

Con base en las diferentes fases de comportamiento textual, decidió otorgar a la hipertextualidad una mención especial por considerarla pieza clave en la combinación referencial. Por hipertextualidad, según el autor, se entenderá cualquier relación que une a un ‘texto-B’ (hipertexto) con otro anterior ‘texto-A’ (hipotexto), el cual será referido sin necesidad de ser comentado o citado y cuya derivación podrá ser de tipo descriptiva o intelectual. Dicha derivación será de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, aunque B no podría existir sin la participación involuntaria de A.⁸⁸ Esta relación siempre funcionará en términos de imitación y transformación. La diferencia con otros episodios transtextuales es que la hipertextualidad elide la fuente original de su referencia y es esta característica la que le une estrechamente con las muchas estrategias de apropiación artística que se desarrollaron durante todo el siglo XX.

A partir de lo anterior, el concepto de ironía adquiere un importante papel en el constructo palimpsestual al ser identificado como el único medio posible a través del cual la hipertextualidad literaria

⁸⁶ Palimpsesto: manuscrito en rollo o en forma de códice que guarda un texto borrado parcialmente, por debajo de un texto previo —original—. El texto subyacente se dice que está ‘en palimpsesto’, y a pesar de que el pergamino u otra superficie esté muy pulida, el texto más antiguo puede ser recuperado en el laboratorio por medios como el uso de luz ultravioleta. El motivo para hacer palimpsestos generalmente estaba vinculado al afán por economizar —o reutilizar— el pergamino, ya que esto resultaba ser más barato que la preparación de una nueva piel. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/439840/palimpsest>> Fecha de consulta: noviembre 5, 2012

⁸⁷ Las clasificaciones son intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad; en Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [1962]. Madrid, Taurus, 1989, § 1.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 14.

podría ser aplicada en el universo de la imagen. Genette apunta que la transformación pictórica es tan antigua como la pintura misma, pero que es en la época contemporánea, más que en ninguna otra, donde se han desarrollado las investiduras lúdico-satíricas que pueden ser consideradas como los equivalentes pictóricos de la parodia o el travestimiento literarios.⁸⁹ La parodia es una forma de crítica satírica que imita el estilo y los modos particulares de un escritor o escuela particular al poner en manifiesto la debilidad o sobreuso de convenciones de los mismos, y es en la pintura donde la hipertextualidad encuentra uno de sus mejores recursos discursivos, alcanzando incluso complejos niveles de referencialidad para la elaboración de posibles 'meta-discursos', es decir, pinturas que discutan sobre la pertinencia de su propia existencia.

La obra del pintor Robert Colescott es un buen ejemplo para analizar la intención irónica en el arte pictórico ya que esta es un muestrario de apropiaciones de famosas pinturas como *La lechera* de Vermeer, *El matrimonio Arnolfini* de van Eyck, o *Los comedores de patatas* de van Gogh, entre otras, búsqueda artística que se resume en evidenciar una de las problemáticas que más le interesan: los profundos conflictos raciales de la sociedad norteamericana. Dichas imágenes son revisadas por el artista a través del aprovechamiento de elementos simbólicos de la cultura popular, proceso que también le sirve para cuestionar los estereotipos identitarios del arte occidental y proponer una metodología creativa e inspirada en las prácticas transtextuales de su época.

2.5 LA VISUALIDAD COMO ALIADA DE LA RAZÓN DISCURSIVA

El siglo XVIII, origen de la racionalización moderna y el reduccionismo científico, fue el fin de una muy larga tradición 'imaginaria' en la humanidad. Tradición que se encargó de generar un gran número de mitos, la mayoría de estos apoyados en la visualidad, al establecer los códigos necesarios para su reproducción e interpretación.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 478.

En la actualidad, las imágenes han desarrollado una sobresaliente capacidad referencial resultado de la saturación de mensajes en los medios masivos de comunicación y su inmediata configuración relacional por medio del internet, e incluso han generado la posibilidad de un nuevo giro hacia lo pictórico (nuevo, si tomamos en cuenta la discusión sobre la imagen primitiva) al cuestionar la concepción lingüística-logocéntrica como único vehículo de conocimiento. Cuando William Mitchell cuestiona la tendencia actual de la sociedad hacia la imagen, aclara que no se trata de un ingenuo regreso a la mimesis (caducas teorías de copia o correspondencia de la representación) o a una renovada metafísica de la presencia de la imagen, sino que se trata de una reconfiguración 'poslingüística' y 'postsemiótica' de la misma hacia una compleja interacción entre visualidad, aparatos (técnica), instituciones (cultura), discursos (ideología), cuerpos (materialidad) y 'figuralidad'. Aunque los cuestionamientos de la representación siempre han estado vigentes, es ahora cuando ejercen, con una fuerza sin precedentes, una presión inédita sobre toda estructura cultural, desde las más refinadas especulaciones filosóficas hasta las reproducciones populares más *sui géneris* en los medios de comunicación.⁹⁰

Desde finales de la década de 1970, el arte conceptual vio en la imagen, y su natural relación con diferentes estrategias transtextuales, la posibilidad de un replanteamiento en contra de los excesos del arte moderno y su culto por el objeto, otorgando a las ideas el estatus de obra de arte y volviendo prescindible la materialidad del 'producto' artístico. Paradójicamente, durante el proceso por liberar al arte de la influencia moderna ilustrada,⁹¹ la nueva tendencia predicó —con ese afán posmoderno por las nuevas nomenclaturas— el segundo fin del arte,⁹² y en consecuencia, la muerte de la pintura.

⁹⁰ William J. T. Mitchell. *Teoría de la imagen* [1994]. Madrid, Ediciones Akal, 2009, p. 23: El autor establece que es el descubrimiento de la actividad del espectador (la visión, la mirada, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) la que constituye un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación), haciendo casi imposible explicar la experiencia visual, basándola solo en un modelo textual.

⁹¹ Theodor Adorno y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración* [1969]. Madrid, Editorial Trotta, 2005.

⁹² El fin del arte: para Hegel, el arte es lógica e históricamente reemplazado por la filosofía como resultado de la desconfianza hacia los sentidos, en otras palabras, hacia la imagen.

Varias han sido las posturas en relación con el dilema de la legitimidad o extinción del objeto pictórico como recurso legítimo dentro de las transformaciones culturales recientes. El historiador de arte Thomas McEvilley sostiene que la pintura, al volver de su auto-impuesto y coyuntural exilio, ha sufrido una variedad de "perversiones ideológicas" que de manera paradójica van en contra de los mismos principios (de la cultura moderna) que todavía representa.⁹³

Es claro que los tiempos actuales nos refieren a una nueva época de la imagen —si es que esta alguna vez fue interrumpida— y es en los estudios de cultura visual⁹⁴ donde pasados cuestionamientos son reactivados a favor de la revaloración de lo visual y su permanente simbiosis con el sujeto (lo social). Al ser la práctica transtextual un recurso común de transformación para las varias disciplinas que se interesan por teorizar alrededor de la reflexión de la imagen visual, esto ha dado como resultado que la interacción entre texto e imagen sea cada vez más habitual. El público (usuario y espectador) se ha acostumbrado a la inclusión de mensajes escritos en diferentes contextos visuales, donde cada elemento involucrado —sea lingüístico o de representación visual— sostiene una relación particular con una serie de causas y efectos específicos. Cabe resaltar que la propuesta del giro pictórico de finales del siglo XX estuvo sujeta estrictamente a elementos semióticos, y es ahora, treinta años después, que un segundo y renovado giro hacia lo visual se manifiesta en los dominios —nuevamente— de la percepción al cuestionar el dominio logocéntrico con el apoyo del carácter versátil y dinámico, aunque efímero, de una nueva visualidad e incluir a las nuevas tecnologías de información como sus principales medios de propagación.

⁹³ Thomas McEvilley. *The Exile's Return. Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 11.

⁹⁴ "Más que una sola disciplina, los Estudios de cultura visual son un híbrido, una empresa pluridisciplinar formada como consecuencia de la convergencia de, o de los préstamos de, una variedad de disciplinas o metodologías [...]. Todos consumimos y disfrutamos de la cultura visual, pero su estudio sistemático en el marco universitario nos indica que el objetivo es más una comprensión crítica de su carácter, poder y funciones sociales que una mera apreciación". John A. Walker y Sarah Chaplin. *Una introducción a la cultura visual* [1997]. Barcelona, Ediciones Octaedro, 2022, pp. 14-15.

2.5.1 El retorno a la imagen

En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty [1945] intentó eliminar todo vestigio de idealismo platónico al demostrar que la preponderancia de la percepción en la experiencia de la mirada ocurrida durante la manifestación de un contacto visual entre sujeto y objeto, solo puede concretarse a través de un instante pre-reflectivo y perceptual,⁹⁵ liberando al observador —por un breve instante— del conflicto filosófico provocado por la anomalía de la representación y demás suspicacias posteriores. Consecuencia de este tipo de análisis es el interés por volver a las cosas sobre sí mismas aumenta y provocar que la naturaleza exacta de las mismas sea menos evidente. ¿Es un ‘algo’ material o inmaterial? ¿real o ideal?, ¿de facto o imaginario? ¿Qué pasa si ese algo no es una cosa, pero sí una imagen? ¿Qué pasa si este algo es en realidad información codificada? La vertiginosa difusión de la tecnología electrónica y los medios de información (*media-culture*) han provocado que los conceptos de entidad e imagen se vuelvan indistinguibles entre sí. Así pues, en un mundo cada vez más sujeto a la economía de mercado, los medios masivos de comunicación y las redes sociales de información, los ‘algos’ se vuelven imágenes y las imágenes se vuelven ‘hechos reales’. La realidad, en otras palabras, se vuelve materia indistinguible en el territorio de la imagen visual.

Con el paso del tiempo, el ‘medio’ se ha configurado como un tipo de pantalla (screen), una cobertura o un límite que separa al sujeto del objeto y que ha impedido, simultáneamente, el traslape que pudiera presentarse en un orden metafísico. El pintor Mark Tansey sostiene que la experiencia de la inmediatez es imposible y que el límite impuesto por el medio, inevitable. Que el productor visual, en lugar de enfrascarse en una lucha infructuosa por negar esta mediación, debe profundizar en las posibilidades y limitaciones características de la misma.⁹⁶ La pintura, el autor continúa, es obligatoriamente retórica, y lejos de representar un solo plano de realidad, esta sondea múltiples realidades a través de narrativas que nunca ocurrirán. Así, en lugar de intentar evadir el medio para llegar al

⁹⁵ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción* [1945]. Londres, Routledge Classics, 2002, p. vii-xxiv.

⁹⁶ Mark C. Taylor. *The Picture in Question. Mark Tansey & The Ends of Representation*. Chicago, The University of Chicago Press, 1999, pp. 23-24.

ente mismo de la imagen visual, giremos hacia la máxima de McLuhan y formulemos —con licencia lúdica— el siguiente silogismo: si a) el medio es el mensaje, b) ¿cuál sería entonces el mensaje del medio? Una respuesta probable sería que c) no hay escape posible de la representación y que, por tal motivo, la tarea de pintar en esta época 'transhistórica' sería pintar lo que la pintura ha dejado sin pintar, es decir, ocuparnos por revisar los aspectos teóricos y formales necesarios para revitalizar los cuestionamientos de la representación.

En la obra de Tansey, *La prueba del ojo inocente* (1981) (ver ilustración 10 y tabla “Reflexión para el descubrimiento de (n) metadiscursos”), se establecen varios diálogos, aunque es la narración misma la que se encarga de cuestionar la ilusión de la representación y la veracidad de la imagen como artífices de la mirada. Tansey argumenta que la literalidad del objeto se refleja en la inmediatez de la experiencia y es a través de esta que dicho objeto es aprehendido, de ahí que la obra de arte pueda ser 'presenciada' en un 'aquí y ahora' que no conlleva pasado ni futuro, dejando atrás los paradigmas de su existencia y apropiándose de un metalenguaje que, por medio de una manifestación visual, corresponda en proporción a la complejidad de un contenido altamente referencial (hipertextual).

Reflexión para el descubrimiento de (n) metadiscursos

La prueba del ojo inocente (1981)

Análisis: representación (pictórica) de un dilema filosófico. Propuesta de la experiencia estética como intento de conocimiento y generación de una inteligencia en términos pictóricos.

Revisión del contexto histórico y elementos referenciales:

- Ambiente positivista (siglo XIX), tiempo de la producción y tiempo en la ejecución
- *El novillo*, obra de Paulus Potter, 1647
- *Henos*, obra de Claude Monet, inicios del siglo XX

Aspectos iconográficos: grupo de científicos, vaca y objetos (pinturas y salón).

Meta-significación:

- Número de planos (3): 1) narrativo (científicos), 2) sujeto (vaca), y 3) sujeto (espectador).
- Reconfiguración simbólica-iconológica.
- Postura ontológica a partir de la ilusión de la representación y los cuestionamientos sobre el carácter utópico del arte pictórico.

Elementos dialógicos:

1. Reconfiguración de la mirada en un proceso cognitivo.
2. Abstracción del medio (pictórico) por medio de la imagen (visualidad).
3. Crítica al modelo de pensamiento reduccionista de la modernidad.

En suma, aunque el concepto del espejo (ilusión) sea un recurso común en la práctica meta, este también puede ser aprovechado en el establecimiento de una nueva relación dialógica entre productor, imagen y espectador al incorporar, en el mejor de los panoramas, diversos medios y prácticas de comunicación

2.5.2 La metaimagen de una sociedad protomestiza

Las Meninas de Velázquez es una de las pinturas más complejas y ambiguas en la historia del arte occidental (obra canónica). Una metapintura, imagen sobre la representación de la pintura que reflexiona alrededor de la confusión y los límites de la representación:

Velázquez [...] ofrece a través del cuadro una representación de la idea de representación, poniendo en escena todo lo que constituye la máquina misma de la pintura, y sobre todo las miradas que la fundan, la relación de goce atemporal exterior a la obra, y que en *Las Meninas* es proyectada por medio de una serie de juegos especulares y vertiginosos. [...] La representación se libera del propio objeto y se muestra como representación pura.⁹⁷

En este tipo de imágenes, las implicaciones de la representación son su principal objeto de estudio. Dichas imágenes, de acuerdo con Mitchell, adquieren el nivel de reflexiones de segundo orden en las prácticas de representación visual por el hecho de cuestionar lo que las imágenes expresan cuando se teorizan (o representan) a sí mismas y examinar, en consecuencia, su relación con el discurso.⁹⁸ La figura resultante a partir de tales reflexiones es una 'imagen-texto', estructura que no actúa de manera formal o explícita sino que construye, a partir de un sistema hipertextual, un (auto) análisis del sujeto espectador en términos de representación. Metalenguaje o discurso de segundo orden que razona sobre los planteamientos de otro inicial. Es así como la circularidad y la paradoja adquieren relevancia en la deconstrucción del carácter ilusorio de la representación. La metaima-

⁹⁷ Omar Calabrese. *El lenguaje del arte*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987, p. 232.

⁹⁸ William J. T. Mitchell. *Teoría de la imagen [...] op. cit.*, p. 17.

gen podrá existir solo cuando el sujeto reflexione sobre sí mismo como espectador-participante dentro de un contexto propio, dejando de lado las alegorías (degeneraciones) acostumbradas y alcanzar —en el papel del productor— un diálogo visual.

Como muestra del discurso meta en la imagen se puede revisar el trabajo de la fotógrafa Daniela Rossell titulado *Ricas y Famosas* (2002). Esbozo fotográfico con el que pone en evidencia el poder, el lujo, el despotismo, la endogamia y demás excesos de una tercera generación —descendencia orgullosa de los políticos (caudillos) mexicanos de la primera mitad del siglo XX— (ver ilustración 11), evidenciando a través de la mirada del espectador, crédulo, fascinado y ofendido, que las 'exageraciones estéticas' reflejadas en las imágenes no son más que elevadas expresiones, cíclicas e igualitarias, del *ethos* barroco mexicano, confirmando que en el Olimpo mexicano los dioses son tan nacos como el resto de nosotros.⁹⁹ Dichos retratos se convierten en un imaginario recargado de adornos y estereotipos europeos. Oligarquía visual producto del impulso —o abuso— revolucionario. Configuración estética que de manera inmediata detona los catálogos de lo cursi, el kitsch y el neobarroco. Un 'ahí se va' tan evidente como la subcultura que pretende cuestionar. La obra de Rossell no se revisa en este documento bajo criterios técnicos o formales, sino por el estatus meta¹⁰⁰ que obtiene con base en los siguientes razonamientos:

⁹⁹ Las fotos de *Ricas y Famosas* exhiben: "la confianza de los propietarios en su gusto innato y magnífico. La creencia en los vastos espacios como garantía de la inmortalidad de la clase social. Su amor por las fotos de familia como emblemas heráldicos. Su amor por la pintura surrealista, es decir poética, es decir colmada de símbolos oníricos [...]. La inclusión de libros (pocos, virginales) en el paisaje natural de las residencias. Su religiosidad que es la obtención del cielo por medios lícitos, que incluyen altares, clonación de santos y vírgenes y un espíritu devocional a prueba de creencias. [...] Aquí todo debe ser reciente, porque los ancestros y la sensibilidad que hubiesen tenido se someten al voto de los descendientes y su avalúo de herencias". Carlos Monsiváis. "Ricas (ni quien lo niegue) y famosas (tal vez alguna llegue a serlo)", *Letras Libres*, n.º 45, septiembre 2002. <<http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/ricas-ni-quien-lo-niegue-y-famosas-tal-vez-alguna-llegue-serlo>> fecha de consulta: abril 29, 2012.

¹⁰⁰ Para Mitchell, la metaimagen no es un subgénero dentro de las bellas artes, sino una potencialidad fundamental inherente a la representación pictórica en sí: "es el lugar donde las imágenes se revelan y se 'conocen', donde reflexionan sobre las intersecciones entre la visualidad, el lenguaje y la similitud, donde especulan y teorizan sobre su propia naturaleza e historia". William Mitchell. *Teoría de la imagen [...] op. cit.*, p. 77.

- las imágenes reflexionan (a través del sujeto) sobre sí mismas en términos de temporalidad histórico-social,
- los personajes participan en una dialéctica pura, tanto física como discursiva,
- los elementos referenciales son evidentes y navegan sin interrupciones entre los períodos colonial, decimonónico y siglo XX (prácticamente toda la historia moderna de México),
- análisis subjetivo por medio de la imagen-espejo (cámara),
- identificación hipertextual (múltiples referencias) por parte del espectador,
- contextos y circunstancias paradójicas (circulares).

Ricas y Famosas son nuestras Meninas como sociedad —si se permite tan rampante comparación—. Caprichos estéticos que confirman, desde su origen, el juego del espejo como una suerte de autoconocimiento, alcanzado solo a través del recorrido entre laberintos y contradicciones que, en el caso de Velázquez, funcionaron bajo términos ontológicos, técnicos y formales, y para nosotros, público espectador de Rossell —independientemente del cinismo requerido—, se vuelven manifiestos en un contexto mediático y psicosocial.

2.5.3 La imagen técnica y la atmósfera vital que le rodea

En la era de la reproducción electrónica las imágenes no solo dan forma a ejercicios de percepción, sino también comunican y transmiten ideas e información. La imagen visual, en su conjunto, se

vuelve componente habitual del paisaje cotidiano¹⁰¹ y es a través de su potencial técnico que dicha peculiaridad adquiere relevancia, tanto en el almacenamiento y reproducción de datos, como en el uso de 'extensiones' para la experiencia de comunicación, provocando con esto que las transformaciones de estas mismas (las imágenes técnicas) sean proyectadas de manera simultánea al instante de ser representadas.

En el universo de la imagen técnica, la imagen se da como imagen-tiempo, como imagen-movimiento. Si en el orden clásico de la representación se pretende que el signo sea estático e inmóvil [...] en el universo de la imagen técnica el signo se experimenta como efímero y movedizo, como contingente y en devenir, como acontecimiento de él mismo y no ya como pura 'representación'.¹⁰²

El distanciamiento que propone Brea del símbolo clásico se apoya en el carácter efímero-volátil de la nueva imagen técnica, el cual confirma una temporalidad subjetiva y singular —por más intermitente que este sea—, es decir, el signo característico de la imagen técnica se expande en un tiempo interno de relato, se vuelve narrativo.¹⁰³ Para ejemplificar lo anterior, el autor propone la siguiente tabla comparativa en la que revisa los valores de temporalidad y representación.

¹⁰¹ “La potencia del sistema extendido de la imagen técnica para invadir en su totalidad los espacios de nuestro día a día —gracias tanto a su desbordante caudal como a la ubicuidad multiplicada de los innumerables dispositivos de salida, pantallas y proyecciones, que incesantemente inundan de ellas nuestros mundos de vida— convierte su presencia en una constante antropológica normalizada en nuestras sociedades actuales”. José Luis Brea. *Las tres eras de la imagen, imagen materia, film, e-image*. Madrid, Ediciones Akal, 2010, pp. 114-115.

¹⁰² José Luis Brea. *La era postmedia [...] op. cit.*, p. 115.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 116.

Tipo de signo	Cualidad	Tiempo simbólico	Localización	Efecto de experiencia (obra - reproducción)	Sistema del arte
imagen-simbólica, signo clásico (representación figural)	estática	promesa de duración	aquí y ahora	aura, distancia	existir separado de la institución-arte
imagen-tiempo / imagen-movimiento (imagen técnica / captura digital)	dinámica	efímera	ubicuidad, des-localización	inmediatez, cero distancia / obra reproducción	disolución: estado general de la imagen técnica

A diferencia de su contraparte clásica, la imagen-técnica no necesita de la memoria para ser leída o registrada,¹⁰⁴ ya que cada vez que es representada 'vacía' la tensión de su presencia (aura) en un 'aquí y ahora' que es reiniciado de forma inmediata con una simple orden al dispositivo en cuestión. Con base lo anterior podemos ligar algunas características de la imagen técnica con el *ethos* barroco, el cual se mantuvo en contraposición a la rigidez del pensamiento clásico y comprometido, de forma permanente, con la garantía de su propio impulso mnemónico, aunque es importante reconocer que la existencia de la imagen-tiempo, junto con su inherente potencial técnico, jamás hubieran sido posibles sin esa 'promesa de eternidad' ofrecida por la representación tradicional, tal como ha sucedido históricamente con las ilusiones de lo clásico y sus derivaciones barrocas.

¹⁰⁴ "Lo que con la imagen-tiempo comparece es algo mucho más decisivo e inquietante: en sus escenarios ya no cabe ni la historia —el relato unificado, unidimensional, de un lo mismo— ni la Historia. El modo de sus flujos, de un momento intensivo a otro, de una singularidad cualitativa a otra, [...] es lo que en su diferirse al mismo tiempo se reconoce distinto, diferente. Un modo que obligará a romper la narrativa en todas direcciones [...]. Un formato de escritura diseminante y en rizoma, matricial, que hace que desde cualquier *cluster* (grupo) pueda saltarse a cualquier otro sin preferencia de ordenación. [...] Un tiempo —el de la imagen electrónica— que, como tal despliegue de la diferencia pura, antes solo habíamos presentido, seguramente, en las formas del sueño". José Luis Brea. *Las tres eras de la imagen [...] op. cit.*, p. 74.

En la última década, las nuevas tecnologías han permitido un aumento cuantitativo en el número de experiencias visuales —y relacionales— al generar una serie de reflexiones sin precedentes e innovar los procesos de producción en los muchos ámbitos de la cultura visual. En este nuevo panorama las imágenes adquieren un carácter utópico debido a su permanente manifestación en ‘lugares que no existen’ y la relevancia atribuida por los mismos sujetos que las convocan:

[...] tomando como punto de partida las imágenes técnicas actuales, son reconocibles en ellas dos tendencias básicas divergentes. Una apunta hacia una sociedad de receptores y funcionarios de imágenes, totalitaria y programada centralmente; la otra, hacia una sociedad dialogante y telemática de productores y de coleccionistas de imágenes.¹⁰⁵

A mi parecer, la emergencia de esta utopía hace que el sujeto social se asemeje a un prisma visual (ver poliedros platónicos y fractales, subcapítulo 3.1.1) donde los múltiples planos —algunas veces germinados a partir de la confusión— provocan el desvanecimiento de planteamientos anteriores al poner en duda los dogmas que dominaban la estructura del conocimiento, otorgando a la nueva imagen-técnica la responsabilidad de transportar la información requerida —código incluido— por los individuos. Hace tiempo que la linealidad en lo textual comenzó a desplazarse hacia lo hipertextual,¹⁰⁶ y en este particular, son las imágenes técnicas el medio posible para servir como hilo conductor en este nuevo relato. Configuración que funciona no solo como vehículo de comunicación

¹⁰⁵ Fernando Zamora en Vilém Flusser. *Hacia el universo [...] op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁶ “[...] en su origen, el hipertexto le dio nombre a una idea, es decir, a un sistema que pudiera resolver dos problemáticas: un sistema automático de organización de la información, por un lado, y un afán enciclopédico e integrador de todas las redes de conocimiento, por el otro. [...] Wittgenstein se encontró, en el inicio de su obra más importante, *Investigaciones filosóficas*, con un formidable problema de construcción: había estado durante mucho tiempo anotando una serie de pensamientos en párrafos cortos e inconexos, para agruparlos luego en cadenas largas, dedicadas a temas semejantes. Había utilizado este método porque le preocupaba especialmente que los pensamientos avanzaran de un tema a otro en un orden natural y sin interrupciones. Percibía que sus pensamientos se paralizaban cuando intentaba forzarlos en una dirección única, ya que la investigación en la que estaba embarcado lo forzaba a viajar por un amplio campo de pensamientos entrecruzados, pensamientos dispersos que buscaban puntos de tangencia. [...] ¿cómo representar el pensamiento de una manera más similar al modo en que surge? [...] El hipertexto —o navegación no secuencial de la información, en sentido estricto— es la solución a una pregunta no formulada, al menos no explícitamente, por la cultura hegemónica del papel y de sus instrumentos de perpetuación”. Alejandro Piscitelli. *Internet, la imprenta del siglo XXI*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2005, pp. 15-16.

sino como artífice creador de sentido, aunque es probable que dicha configuración se manifieste bajo los designios de una visualidad cada vez más influenciada por intereses banales (el 'espectáculo'), consecuencia de la desvinculación fetichizada entre el sujeto y el mundo en términos 'tecnostéticos', tal como lo sugiere Debord en *La sociedad del espectáculo* [1967].¹⁰⁷

Para finalizar, ¿tendrá el objeto pictórico la capacidad de transformarse en una fuerza vital cotidiana auspiciado por las ventajas técnicas de la imagen? Es probable que sí. Aunque también es probable que dicha transformación arrastré consigo las implicaciones de una superficialidad visual, promovida esencialmente por dos fuerzas colosales: el espectáculo, eje ideológico de la sociedad actual, y los intereses de mercado, fuerza vital de la vida moderna.

¹⁰⁷ “[...] Debord llama ‘espectáculo’ al advenimiento de una nueva modalidad de disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una separación fetichizada del mundo de índole tecnostética. [...] El espectáculo desdeña la experiencia vivida, la actividad conversacional y la sociabilidad espontánea, es decir, desestima la reunificación de la comunidad como movimiento inventivo de sí mismo. Por eso, en la interpretación del espectáculo, lo que define a las políticas de la teoría es la lucha entablada a favor o en contra de la representación separada de la experiencia humana”; Christian Ferrer en Guy Debord. *La sociedad del espectáculo* [...] *op. cit.*, pp. 10-13.



Ilustración 10. Mark Tansey. *La prueba del ojo inocente*; 1981



Ilustración 11. Daniela Rossell. *Ricas y Famosas*; 2002

3. EL SUJETO MESTIZO: SIMULACRO O DETONACIÓN

La propuesta práctica de esta investigación inicia con una metáfora del cuerpo (en su estado más simple o crudo) para establecer los lineamientos teóricos y conceptuales que servirán como directrices en la construcción de una argumentación final. También se revisarán algunos aspectos relacionados con el presente de la pintura, las nuevas posibilidades de convivencia y el compromiso de la imagen —si es que existe— con la subjetividad del entorno y la perpetua utopía que le rodea.

El título de este proyecto usa el acrónimo MES (Metáfora del Embutido Social) antecedido por la letra "S" (sujeto) y en algunas ocasiones el signo numeral (#),¹⁰⁸ este último con la finalidad de vincular la mayor cantidad de datos que se relacionen, de forma hipertextual, con el proyecto de investigación. (#)S-MES será la propuesta que sirva de puente reflexivo entre las diferentes líneas de pensamiento que conforman esta investigación.

La primer fase del proyecto se resuelve de manera analógica (la pintura como materialidad) y la segunda lo hace a través de una posproducción apoyada en diversos recursos digitales (inmaterial). Síntesis práctica que, de forma simbólica, despliega una lectura de los conceptos eje: mestizo, neobarroco y metapictórico.

Durante el episodio análogo-barroco (fase 1) se trabajó en la interpretación del sujeto usando materiales y herramientas tradicionales (tela, espátula, pinceles y pigmentos acrílicos). Lo racional-digital, en contraparte, se presenta apoyado en el concepto 'imagen-técnica' por medio del uso de diferentes códigos (*software*) para desarrollar y promover nuevas "situaciones informativas".¹⁰⁹ Como resultado de este proceso se ofrece una reinterpretación del imaginario de castas(S-MES), el cual,

¹⁰⁸ El símbolo de numeral (#) sirve para introducir comentarios en algunos lenguajes de programación (PHP) o en los ficheros de configuración de algunos programas. En la red (internet) funciona como ancla que aparece en algunos hipervínculos del lenguaje HTML, y se usa para ir a un apartado de un sitio específico; por ejemplo *CastasPostproducidas#sMES* lleva al apartado 'sMES' del subsitio 'CastasPostproducidas'.

¹⁰⁹ Vilém Flusser, *Hacia el universo [...] op. cit.*, p. 26.

al ser una manifestación visual y discursiva del pasado, no necesita de grandes ajustes para que sus representaciones sean insertadas y desplieguen una funcionalidad operativa con los elementos significantes de nuestro presente.

3.1 S-MES: FASE 1

mess |mes|

noun [usu. in sing.]

1. A dirty or untidy state of things or of a place; a thing or collection of things causing such a state; a person who is dirty or untidy; a portion of semisolid or pulpy food, esp. one that looks unappetizing. 2. A situation or state of affairs that is confused or full of difficulties.

—Oxford English Dictionary

La imagen del cuerpo destazado de una res puede tener profundas connotaciones ontológicas y simbólicas, además de las formales, debido a ese peculiar parentesco entre la pasta cromática y la carne sanguinolenta. Rembrandt así lo percibió (ver ilustración 12) y fueron sus relevantes indagaciones técnicas las que otorgaron a su obra el destacado lugar que ocupa en la evolución de la pintura occidental. Dichas exploraciones fueron un punto de inflexión histórico-formal al subrayar la imposición de lo pictórico sobre lo matérico en el orden natural (cualidad que hasta las vanguardias del siglo XX sería entendida como un proceso de orden "evolutivo") y hacer de la sublimación un aspecto esencial para la búsqueda de nuevas configuraciones estéticas. La carne, como materia, es transformada en el centro ficticio del fenómeno artístico gracias a las múltiples referencias de la experiencia subjetiva —colectiva o individual—, producto estas de la modulación histórica entre significados y jerarquías por medio de formas —o niveles— de identificación. Es a través de los diálogos intersubjetivos espectador-creador, creador-institución e institución-espectador, que el cuerpo es vaciado en una entidad hipotética formada y moldeada en un proceso de transformación,

es decir, solo a través de una dialógica elemental (primitiva) las diferentes fases identitarias logran ser establecidas al usar el propio cuerpo (ente artístico) como medio de configuración.

A partir de la experimentación el arte pictórico ha manipulado la anatomía humana —en términos formales— hasta convertirla en una topología erosionada y fragmentada producto de la permanente búsqueda de la ilusión en la representación. Cuando esta 'refiguración' de lo humano es proyectada a través de diversas estructuras de lo real somos capaces de cuestionar, a partir de nuevos marcos teóricos, lo que Descartes señaló en *Les passions de l'âme*¹¹⁰ sobre las atribuciones de la percepción en la emanación espiritual de la materia, su transformación y evolución. Ante tales disyuntivas cabe preguntarnos en qué orden funciona la Pintura de castas, ¿despojo o sustancia?

3.1.1 M.E.S.: Metáfora del Embutido Social

La presencia de los padres —que en la pintura de castas daba sentido al concepto de mezcla— deja de tener relevancia, lo que ahora nos ocupa es el producto de la unión, un 'queso de puerco'¹¹¹ que funcionará como metáfora práctica lo que resta de la investigación.

Como es bien sabido, la materia prima de nuestro pasado genético fueron los nativos mesoamericanos, los blancos europeos y los negros africanos. Ahora, estas estirpes —o menudencias— son los ingredientes que dan forma a los nuevos embutidos sociales del presente lo que da como resul-

¹¹⁰ Descartes atribuía a la percepción tres variantes, ordenadas de fuera hacia dentro con respecto al cuerpo y por razón de procedencia; la primera era producto de *los objetos que afectan a los sentidos*, la segunda a *nuestro cuerpo o a alguna de sus partes*, y la tercera a *nuestra alma*; Rene Descartes. *Las pasiones del alma*. México, CONACULTA, 1993, § 19, 23, 24, 25, pp.41-46.

¹¹¹ <http://www.profeco.gob.mx/tecnologias/caryemb/queso_puerco.asp> fecha de consulta: diciembre 15, 2012: según la Dirección General de Normas Oficiales Mexicanas se entiende por 'queso de puerco' al producto alimenticio preparado con las partes carnosas adiposas y cutáneas del cerdo —principalmente de la cabeza—, curadas, picadas en trozos pequeños, adicionadas con sal y especias, cocidas, y prensadas. El curado de queso de puerco se efectúa sometiendo las partes en salmuera preparada con una mezcla de cloruro de sodio, nitratos de sodio, fosfatos y azúcares, condimentos, saborizantes y conservadores artificiales. El cocimiento se efectuará en condiciones de tiempo y temperatura variable a juicio del productor.

tado complejas circunstancias que hacen de cualquier análisis sobre los orígenes una empresa en extremo difícil. Los mestizos serán considerados en esta metáfora del 'sujeto mestizo' como carne cruda y procesada, materia cuyo reclamo de conciencia traerá consigo los privilegios del acto mismo. La pintura MES buscará ser reflejo de esta ficción por medio de la representación de la carne, símbolo y derivación de la incisiva —e ineludible— alegoría cultural del cuerpo como vehículo de expiación, siempre a través de figuras como la penitencia y el sacrificio.

La comparación de dos conceptos geométricos sirve para dar inicio a la simulación formal que pretende establecer un diálogo —o evidenciar la tensión— entre lo clásico y lo barroco. Por un lado hago referencia al concepto de 'sólido platónico' como argumento racional y de perfección en la nueva configuración. En contraposición reviso la teoría de los fractales como modelo de transformación e inestabilidad. Ambos argumentos fundamentales, en términos dialógicos y conceptuales, para este simulacro de la ambivalencia mestiza.

Iniciemos con los sólidos platónicos. Cuerpos matemáticos que se traducen, bajo los términos de la geometría euclidiana, como poliedros convexos obtenidos por la yuxtaposición de triángulos congruentes y regulares. 'Organismos' formados a partir de una serie de cualidades estéticas y simétricas —nombradas por Platón— cuya formulación sirve para construir todo elemento —o principio— clásico (Diálogo Timeo). Estas figuras geométricas se usaron para representar los elementos de la naturaleza: tierra- cubo, agua- icosaedro, fuego- tetraedro, aire- octaedro y una quinta figura, el dodecaedro, la cual "[...] el dios la utilizó para el universo cuando lo pintó".¹¹² Aristóteles la llamó éter, al postular que de este están hechos los cielos, elemento que 'compone' al llamado mundo supralunar. Figura sutil, perfecta y ligera, poseedora de un natural movimiento circular a diferencia del movimiento rectilíneo de los otros cuatro: "Por ello, [considerando] que el primer cuerpo es uno distinto de la tierra, el fuego, el aire y el agua, llamaron éter (Aithér) al lugar más excelso. Dándole esa denominación a partir del [hecho de] desplazarse siempre por tiempo interminable".¹¹³

¹¹² Platón. *Diálogos VI*. Madrid, Editorial Gredos, 1992, 55c.

¹¹³ Aristóteles. *Acerca del cielo*. Madrid, Editorial Gredos, 1996, 270b.

En segundo lugar, y como figura antagónica, propongo las formas fractales para simbolizar el lado subvertido dentro de la metáfora mestiza. Los fractales son una clase de figuras geométricas complejas que suelen tener una dimensión básica fraccional (tres nodos). Estas son distintas de las figuras simples clásicas —euclidianas— como la del cuadrado, la del círculo o la esfera. Las formas fractales son muy útiles para describir gráficamente una variedad de objetos con formas irregulares, en particular para representar las manifestaciones propias de la naturaleza. El término fractal, derivado de la palabra latina *fractus* (fragmentado o roto), fue acuñado por el matemático Benoit Mandelbrot quien lo definió como una herramienta ideal (matemáticas aplicadas) para modelar cualquier variedad de fenómenos a partir de objetos físicos con comportamientos complejos.¹¹⁴ Desde su introducción (1975) el concepto fractal ha sido constituido como un sistema geométrico con una significativa influencia en campos tan diversos como la fisiología, la mecánica de fluidos y los códigos de programación. El uso de algoritmos con base fractal ha hecho posible la representación de objetos naturales —complicados e irregulares— en ambientes simulados como lo serían la superficie escarpada de una cordillera montañosa o intrincadas estructuras celulares.

Durante los tiempos modernos nunca se dudó de que el conocimiento científico de la naturaleza fuera posible. Sin embargo, en relación con lo que hoy llamamos posmodernidad, esta no es otra cosa sino la frustración por parte de este conocimiento ante su descontrol sobre lo natural. Pareciera que las nuevas ciencias terminan por convertirse en 'técnicas' para la producción de lo artificial —o reproducción de lo natural— que no pretenden refutar los principios de la ciencia aristotélica, sino elocuentemente se limitan a ignorarlos.

En MES, los fractales se usan para representar la condición mestiza, subvertida y en constante transformación, a diferencia de los sólidos platónicos que son representados como una referencia a lo clásico, a la lógica y a la razón. Los fractales son figuras que actúan en el hemisferio derecho del cerebro que manifiestan lo holístico, artístico y simbólico.

¹¹⁴ <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/215500/fractal>> fecha de consulta: diciembre 3, 2012.

<i>Hemisferio izquierdo (Parte derecha del cuerpo)</i>		<i>Hemisferio derecho (Parte izquierda del cuerpo)</i>	
Habla/verbal	Espacial/musical		
Lógico, matemático	Holístico		
Lineal, detallado	Artístico, simbólico		
Secuencial	Simultáneo		
Controlado	Emocional		
Intelectual	Intuitivo, creativo		
Dominante	Menor (apacible)		
Mundano	Espiritual		
Activo	Receptivo		
Analítico	Sintético, Gestalt		
Leer, escribir, nombrar	Reconocimiento facial		
Ordenamiento secuencial	Comprensión simultánea		
Percepción de un orden significativo	Percepción de pautas abstractas		
Secuencias motoras complejas	Reconocimiento de figuras complejas		

Esquema 1 ¹¹⁵

En relación con lo arriba mencionado, McLuhan explica, de acuerdo a una revisión posterior de su propia teoría y apoyado en estudios como *El otro hemisferio* de R. J. Trotter, que el rasgo dominante del hemisferio izquierdo es la linealidad y la secuencialidad, el cual se reconoce como el lado visual-cuantitativo, mientras que los rasgos dominantes del hemisferio derecho, identificado como el lado acústico-cualitativo, son lo simultáneo y lo sintético.¹¹⁶ Aunque el espacio visual reconocido por la cultura hegemónica es el resultado del predominio del hemisferio izquierdo, la tendencia global se dirige hacia un estado 'semi-letrado', como el de las sociedades 'emergentes', cuya formación espacial-aural es resultado del subdesarrollo que les precede. De ahí que diferentes acercamientos cuantitativos demuestran una erosión masiva y subliminal de la sociedad contemporánea, circunstancia que podría ser el resultado de un tipo de adoctrinamiento sobre el hemisferio derecho a cargo de los medios de comunicación, y en cierta medida, el surgimiento de un nuevo giro hacia la imagen visual.

¹¹⁵ Marshall y Eric McLuhan. *Leyes de los medios. La nueva ciencia*. México, Alianza Editorial, CONACULTA, 1990, p. 80.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 79-98.

Así pues, el estado platónico versus el estado fractal (ver ilustración 13) será el enfrentamiento simbólico entre ‘razón’ y ‘espíritu’ en el sujeto MES donde el ‘queso de puerco’ es erguido como lo ha sido la figura del *ethos* barroco desde tiempos fundacionales, aunque en el caso práctico propuesto, esto solamente ocurrirá gracias a las extensiones —o herramientas— generadas por el hemisferio supuestamente dominado, el lógico-matemático.

3.1.2 Diez notas para el cuerpo de obra

Con el paso incrédulo de la posmodernidad el arte ha tomado distancia de los usos iconológicos y semióticos, tan populares en las últimas dos décadas del siglo XX, para revisar aspectos culturales y psicológicos proyectados en los fenómenos de la comunicación. Estudios visuales que sirven como motores para dejar atrás viejos cuestionamientos. Para fines que sirven en la construcción del sujeto MES, se analizará la serie Queso de puerco a partir de algunos preceptos de la teoría visual de Arnheim [1954], (ver ilustraciones 14, 15, 16, 17) con la intención de identificar los argumentos usados en la generación de ‘nuevas’ imágenes.

1. Las formas perceptuales son el resultado de combinaciones recíprocas entre el objeto, la luz y las condiciones físicas del observador. Un estado de mirada *a posteriori* consecuencia de las (n) experiencias que el mismo observador haya tenido con tales formas específicas.¹¹⁷
2. La simplicidad de la figura ‘mestiza’ prevalece ante los diferentes entornos circundantes. Toda estimulación formal será proclive a un análisis para superar cualquier posibilidad de ambigüedad narrativa. Lo orgánico-figura es diferenciado claramente de lo orgánico-fondo.¹¹⁸

¹¹⁷ Rudolf Arnheim. *Arte y percepción visual* [1954]. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 63.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 70.

3. "Cuanta mayor importancia biológica tenga para nosotros un objeto, más sintonizados estaremos a reconocerlo y más tolerantes serán nuestros criterios de correspondencia formal".¹¹⁹ La pintura S-MES es portadora de una afirmación sobre la naturaleza del individuo al ser representada como un producto híbrido y subvertido con el que podemos ser capaces de establecer una afinidad en el orden perceptual. Sin embargo, esta forma no podrá imponerse al conjunto total de la composición ya que su participación estará manifiesta en términos dialógicos (equilibrio).
4. Dicha forma* (*form*)¹²⁰ será parte fundamental en la percepción del objeto al elevar la información recibida por encima del conjunto estructural. "Si se ven las formas en lugar del tema, puede ser porque en el lienzo haya algo que esté mal, o porque el observador lo esté percibiendo desde un nivel de adaptación inadecuado".¹²¹
5. Por medio de una abstracción en poliedros 'mestizos' (S-MES) pretendo construir una narrativa de la esencia, donde la forma* esté enfocada más en las cualidades ocultas del sujeto.
6. La expresión que proyecta una forma* visual cualquiera no puede estar más definida que los rasgos perceptuales que la portan.
7. La representación mestiza está conformada por una supuesta materialidad corpórea, un estadio de confusión vaciado en poliedros primitivamente definidos (protos). La forma* y el fondo, ajenos o relacionados entre sí, conviven en el mismo plano de visión.¹²²

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 66.

¹²⁰ Es importante diferenciar en la obra de Arnheim las dos acepciones de la palabra 'forma', correspondientes a las inglesas *shape* y *form*; de las cuales, la primera hace referencia únicamente a la forma material, visible o palpable, y la segunda se refiere a la configuración, abarcando ya lo estructural y lo no directamente observable por los sentidos. Para tal efecto se ha escrito 'forma' siempre que en el original diga *shape*, y 'forma*' cuando lo que aparezca sea *form*. *Ibidem*, p. 12.

¹²¹ *Ibidem*, p. 159.

¹²² Gilles Deleuze. *Francis Bacon. Lógica de la sensación* [1981]. Madrid, Arena Libros, 2002, p. 137.

8. La distribución de la luz sirve para dar unidad y orden, no solo a la forma de los objetos aislados (S-MES), sino a la composición general. La luz proyectada sobre el cuerpo no influye de manera directa sobre este, es decir, no actúa desde el tradicional punto de vista claro-oscuro sino pretende llevar a cabo la construcción de un espacio 'ideal' (metáfora).
9. Las representaciones son configuradas para participar durante la reproducción de contenidos en contextos espaciales y en lapsos de tiempo efímeros (imágenes técnicas).
10. Las formas, los colores, las tensiones y los equilibrios son expresiones con dinamismo propio que funcionarán en conjunto para proyectar los valores insertados en la propuesta S-MES.

3.1.3 Análisis iconológico del S-MES a partir de una geografía neobarroca

Al decir que el lenguaje y lo visual son, en su carácter más esencial, similares a las estructuras de pensamiento clásica y barroca, es lógico pensar que uno no existiría sin el otro. Lo visual necesita de la argumentación lingüística para establecer los criterios requeridos para su entendimiento. El lenguaje, por otro lado, precisa de lo visual para que lo dicho, escrito o leído, pueda ser corroborado en cierto plano de realidad. Ambos dependen del sujeto y ambos funcionan para interactuar con los aspectos físicos que les rodean. Zamora plantea que es difícil —mas no imposible— elaborar una filosofía de la imagen sin tomar en cuenta, de manera sistemática, la filosofía del lenguaje.¹²³ Las cercanías o distanciamientos en la correlación de ambas estructuras pueden ser considerados lugares comunes ya que históricamente se ha demostrado que las imágenes y las palabras tienden

¹²³ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen [...] op. cit.*, p. 22.

a la presuposición, aunque en estados —o excepciones— de proporción y equilibrio alcanzan una convivencia natural y dialógica.

A finales del siglo pasado, durante el ordenamiento de nuevos criterios para la forma neobarroca, quedó claro que esta es el resultado de giros hacia la inestabilidad, la polidimensionalidad y la mutabilidad de la cultura, ahora 'global'. Aunque esto podría ser traducido como una decadencia formal de la racionalidad, también puede ser vista como una indagación hacia nuevos modelos de pensamiento, en otras palabras, dirigida a estructuras más acordes a las pautas socioculturales de una época —la nuestra— en crisis permanente.

Los siguientes esquemas tienen como función la representación de la convivencia entre imagen y lenguaje en la serie S-MES y su respectivo ordenamiento por medio de un sistema axiológico (valorativo). Dichos esquemas sirven también para homologar la polarización clásico-barroca manifiesta en el sujeto 'mestizo' a partir de algunos conceptos 'morfológicos transformadores neobarrocos' propuestos por Omar Calabrese (1989).

3.1.3.1 *Límite y exceso*

(ver ilustración 19)

01) Pensemos en el sujeto mestizo (S-MES) como un sistema abierto-cerrado, o lo que es lo mismo, ambivalente. 02) En el caso 'cerrado' coincidiremos en la existencia de un perímetro, 03) lo cual implicará la presencia de un centro con un carácter organizacional más que espacial 04) y provocará que el sistema se vuelva 'acentrado' e inestable. 05) El S-MES, en su carácter no-simétrico, generará fuerzas expansivas 06) para intentar "poner en crisis al conjunto de puntos comunes, entre interno y externo, llevándolos a una tensión".¹²⁴ 07) Dicha tensión es un 'exceso', reflejo de la culminación o superación de un sistema de normas socioculturales que ve forzado su propio

¹²⁴ Omar Calabrese. *La era neobarroca* [...] *op. cit.*, p. 65.

perímetro. 08) “El carácter de una tensión al límite de las reglas que hacen homogéneo un sistema, se observa [...] en todos los campos del saber contemporáneo: desde el arte a la ciencia [...] hasta el comportamiento individual [...]. Una constante suya es la de experimentar la elasticidad del confín”.¹²⁵ 09) La excentricidad es la cercanía a los límites establecidos y el S-MES será parte de la misma, siempre y cuando no rebase dicha periferia y asuma el rol de agente dinámico y desestabilizador.

3.1.3.2 *Inestabilidad y metamorfosis*

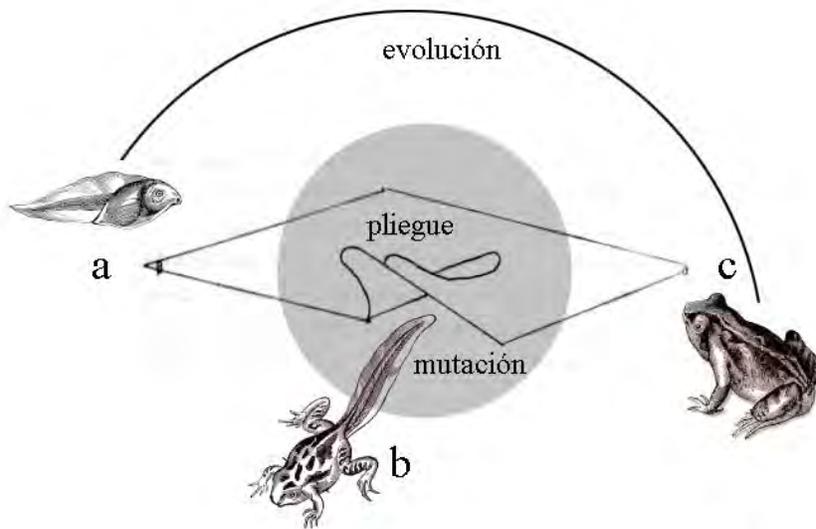
(ver ilustración 20)

10) La teratología se basa en el estudio de la irregularidad, se ocupa de la desmesura en diferentes contextos. El S-MES es un ‘teratoma social’, no por la excentricidad de su forma, sino por su distanciamiento de los cánones clásicos. 11) Es una forma-organismo ‘informe’ (debido a su propia negación sobre una configuración estática) 12) que presenta una “bimodalidad de comportamiento” en la sociedad donde se incorpora¹²⁶ 13) y lleva al límite su estética de inestabilidad. 14) En el espacio ocupado por un S-MES pueden existir varias formas en competición simultánea separadas por ‘umbrales’. El umbral, para Calabrese, es un plano de fuerza atrayente capaz de estabilizar a fuerzas de igual magnitud pero diferenciadas por un orden evolutivo (ver esquema 2). Si en su recorrido una forma llega al borde de uno de estos umbrales, entonces se ‘precipitará’ en el ámbito de atracción de la o las formas en conflicto para estabilizarse en un modelo propio y coexistir entre planos geométrico elásticos (pliegues). La representación de este proceso es la transición entre dos fases inalterables y diferentes entre sí, las cuales solo serán perceptibles cuando los pliegues de la superficie lo permitan. En el caso S-MES, dicho desplazamiento (comportamiento) es provocado por su ambivalencia clásica-barroca donde el pliegue está representado por la figura mestiza: 15) “Las formas* ‘informes’ no están dotadas de ninguna estabilidad estructural, sino que asumen el aspecto de cualquier atrayente estable que aparezca en su campo de acción. [...] una forma*

¹²⁵ *Ibidem*, p. 67.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 115.

informe puede llegar a ser forma* ‘formada’ solo a causa de la atracción ejercida por una forma estable”.¹²⁷



Esquema 2

3.1.3.3 Desorden y caos

(ver ilustración 21)

16) El desorden ha llegado a ubicarse en un margen externo de la idea de orden único con una tendencia —implícita— por sustituirla. Todo fenómeno, en su inicio, tiende a la complejidad y toda manifestación física surge de una visualidad. 17) El S-MES tiene una apariencia sistémica, como toda estructura compleja, aunque su origen fractal tiende a un estado de subversión. Es susceptible a dinámicas transformadoras debido a su carácter irregular, imprevisible y accidentado.¹²⁸ 18) La naturaleza de un objeto-organismo S-MES se distingue por tener las siguientes particularidades: a) un carácter científico-casual, de pseudoaleatoridad o casualidad primaria; b) un carácter inestable definido por su irregularidad implícita, la cual se repite, tanto en el conjunto (sistema), como en sus

¹²⁷ *Ibidem*, p. 129.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 135-137.

partes (pliegues); c) un carácter teragónico, es decir, un estado poligonal con un elevado número de lados y una tendencia a la fragmentación figurativa.¹²⁹ 19) Los S-MES dependen de procesos de comunicación inestables y están sujetos a permanentes transformaciones valorativas o estéticas.

3.1.3.4 *Nudo y laberinto*

(ver ilustración 22)

20) El S-MES es dueño de una complejidad 'inteligente' que lo hace proclive a la generación de estados de confusión en su nivel más profundo o interior: "[...] allá donde resurja el espíritu de la pérdida de sí mismo, de la argucia, de la agudeza, allí encontraremos puntualmente laberintos y nudos".¹³⁰ 21) En dicha 'pérdida', la intuición se impondrá a la inteligencia en la búsqueda del siguiente nuevo orden. 22) El S-MES es miope, no por ver menos, sino por 'saber no ver', condición que se traduce en la incapacidad por enfocarse en algún tipo de visión local y estancarse —como resultado— en la idea de lo global.,¹³¹ Lo anterior nos deja frente una peculiar característica: el S-MES encuentra placer estético en el extravío propio, en la conversión hacia un modelo nómada que se reafirma mediante lineamientos de conducta irracionales-naturales. Cabe destacar que, aunque el motor de este comportamiento sea una supuesta 'asistemacidad construída',¹³² es su propia inteligencia la que lo lleva a ser partícipe en dicho juego de transformación.

¹²⁹ *Ibidem*, pp. 138-139.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 147.

¹³¹ *Ibidem*, p. 148.

¹³² *Ibidem*, p. 156.

3.1.3.5 *Más-o-menos y no-sé-qué*

(ver ilustración 23)

23) “El universo de lo impreciso, de lo indefinido, de lo vago, se muestra por todas partes, rico en seducción para la mentalidad contemporánea”.¹³³ Aunque el S-MES parte de una cultura de la proximidad y se desarrolla en un ambiente tecnocientífico, simultáneamente promueve el concepto del ‘más-o-menos’ —paradoja de por medio— para liberarse de la ilusión de lo preciso, ese “[...] algo que protesta y ‘murmura’ dentro de nosotros contra el éxito de las empresas ‘reduccionistas’ [...]”.¹³⁴ 24) El ‘más-o-menos’ y el ‘no-sé-qué’ no son rasgos únicos pertenecientes a los objetos ya que estos dependen y son responsabilidad única del sujeto. 25) Mientras que en el más-o-menos el S-MES enfrenta una situación valorativa que podría ser descrita como parcial, más o menos necesaria o más o menos temporal, con el no-sé-qué se enfrenta a una especie de ‘residuo inexpresable’. El S-MES está consciente de la existencia de este remanente en su definición del ser, pero no puede describirlo. Para Calabrese, este desacuerdo genera lo sublime, es una coincidencia conflictual de pasiones opuestas, un remanente irracional e inmediato, es decir, intuitivo, de toda explicación racional.¹³⁵ 26) En consecuencia, las percepciones del discurso y de los objetos representados son imprecisas para el S-MES, ambiguas, tal como lo sería la percepción del mito-nación mexicano y sus muchas degeneraciones imaginarias (alegorías).

3.2 UN PUENTE PICTÓRICO HACIA LO DIALÓGICO

El arte pictórico se ha encargado de reinventar con cierta regularidad su discurso y los medios necesarios para su construcción, aunque en términos formales todavía actúe bajo cuestionables códigos de uso y representación, de ahí la importancia en corregir los métodos de inserción pictórica, así como las estructuras que sostienen dichas prácticas. Ya desde mediados del siglo XX los cues-

¹³³ *Ibidem*, p. 172.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 173.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 176.

tionamientos sobre la Ilustración (racionalidad) y su papel de corresponsabilidad en la decepción histórico-colectiva provocaron que el arte, sus creadores, las instituciones, incluso el mercado, experimentaran la urgencia de ofrecer aportaciones coherentes ante las exigencias de ciertos cuestionamientos críticos. Así, frente a la inquisición de una modernidad tardía y la transformación del objeto artístico —hasta su desmaterialización, incluso— tal vez la pregunta sobre qué es el arte ha sido sustituida por una reformulación más pertinente: ¿cuándo es arte? Es justo esta transformación del arte en un concepto dinámico y la redefinición de sus vínculos con la sociedad, el punto de partida hacia la configuración de nuevas prácticas interdisciplinarias que aseguren una mayor eficacia en la distribución de los mensajes artísticos.

Al reparar en puntos especialmente sensibles de la vida social, el artista tendrá la oportunidad de poner en manifiesto diferentes aspectos de las relaciones sociales no percibidos por el objetivismo científico para generar nuevas experiencias y contribuir, con sus propios medios, en la edificación de una 'nueva conciencia compartida'. Si bien es cierto que la colaboración artística con diferentes campos de estudio ha servido para desarrollar diversas perspectivas de los procesos sociales y de comunicación, estas 'nuevas' prácticas deben preocuparse también por ser realmente innovadoras al garantizar que, por medio de diferentes mecanismos, la inserción de sus mensajes se realice bajo las condiciones de un acercamiento honesto, apoyado solo por los elementos específicos y necesarios, para así erradicar la inequitativa relación entre el aparato hegemónico del arte culto y la ingenuidad productiva del arte de masas.

En los albores del nuevo milenio, la teoría y la historia del arte han sido desafiadas por los nuevos estudios visuales al reconocer en estas cierta complicidad con los excesos modernos al solapar las muchas arbitrariedades que rodean a la producción, la circulación y el consumo de los bienes artís-

ticos.¹³⁶ De acuerdo con Mieke Bal,¹³⁷ no está en el arte la preocupación por representar lo social, sino cuestionar los procedimientos con que habitualmente se le representa. No se trata, en términos de producción artística, de reproducir ingenuamente las relaciones sociales, sino de producir un arte que reelabore críticamente lo real y sus códigos de representación.

Con el mismo interés, el artista e investigador Pablo Helguera sugiere el término *Socially Engaged Art* (arte socialmente comprometido)¹³⁸ como una opción para las instituciones artísticas —especialmente sus departamentos educativos— a favor de nuevos diálogos, interpretaciones y roles en la cultura contemporánea, concepto que, según el autor, impulsará una actitud positiva dentro de las instituciones para aprender a interactuar dentro de una realidad más subvertida y menos ideal. Helguera se refiere a tales prácticas artísticas como formas (configuraciones) generadas en un campo expandido las cuales deben distanciarse —al menos temporalmente— de la auto referencialidad (abuso posmoderno) a partir de la recopilación de nuevas experiencias por medio de diversos procesos interdisciplinarios. Dicho lo anterior, es también fundamental que estas acciones sean capaces de construir nuevos vocabularios, susceptibles a posibles combinaciones provocadas por múltiples intereses y necesidades. El recurrente interés del autor por indagar en ambiciosos conceptos (e.g. la idea de ‘práctica social’) deriva en la manifestación de evocaciones comunes, como lo sería la moderna, donde el productor actúa como un visionario iluminado, o la posmoderna, donde el artista se vanagloria de ser un ente crítico y auto-consciente. Al final, lo que debe prevalecer es el carácter transdisciplinario, en palabras de Helguera, como la única evocación verdadera de la producción artística.

¹³⁶ “[...] tomar la "cultura visual" como historia del arte bajo la perspectiva de los estudios culturales sería condenarla a repetir el mismo fallo. Si bien la historia del arte no puede ser ignorada, la cultura visual [...] no necesita incorporarse a otras disciplinas, bien se traten estas de disciplinas ya consolidadas como la antropología, la psicología o la sociología o sean relativamente nuevas como los estudios de media y cine”; en Mieke Bal. "El esencialismo visual y el objetivo de los estudios visuales". *Journal of Visual Culture*, vol. 2, núm 1, abril 2003, p. 11.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹³⁸ Pablo Helguera. *Education for Socially Engaged Art*. New York, Jorge Pinto Books, 2011, [Kindle Edition].

Tanto las aspiraciones de los estudios visuales como los nuevos planteamientos sociales en relación con el arte y sus diversas manifestaciones confirman que la pintura continúa hundida en el dilema de la legitimidad (siglo XIX) y que sus breves destellos de masificación —al final solamente alcanzados en términos discursivos— parpadearon históricamente solo en dos ocasiones : la primera, manifiesta en las prácticas muralistas posteriores a las transformaciones sociales europeas de comienzos del siglo XX (realismo social),¹³⁹ y la segunda, producto del encumbramiento del movimiento Pop a finales de los años 50. Ambos fenómenos demostraron que todo intento por reorganizar la distribución de la experiencia pictórica es, en términos tradicionales, una meta imposible de alcanzar.

A pesar de estos inconvenientes, la cercanía de la pintura con las manifestaciones físicas circundantes puede garantizar, en términos ‘figurativos’ y de representación, el aprecio ‘natural’ por parte del espectador hacia la exhibición pictórica. Jacques Aumont apunta: “[...] si la naturaleza existe, existe artísticamente —fuera de su valor alegórico y simbólico—, como espectáculo digno de reproducción o contemplación; es la función total de la mirada la que ha cambiado”.¹⁴⁰

Si tomamos como base lo anterior, es tiempo tal vez de que la pintura se concentre en esfuerzos dinámicos-cinéticos para generar nuevos intereses relacionales. Situaciones inéditas que, sin importar cuan efímeras estas sean, nos ayuden a mirar la pintura como un momento fugitivo y que simultáneamente confirmen la certeza de que cualquiera (dígase espectador) pueda ser partícipe de ese momento al que Aumont define como ‘instante pregnante’¹⁴¹ (oportunidad de creación), otorgando a la mirada la confianza y los recursos necesarios para fungir como instrumento epistémico. Ciertamente hemos cambiado enormemente como espectadores, tanto en términos de pertenencia social como en la manera de proyectar ciertas actitudes estéticas, aunque ¿qué tan factible

¹³⁹ En México estas prácticas se extendieron hasta finales de los años ochenta, producto del constructo alegórico-oficialista de la cultura de Estado, la explotación —sentimentalista— del movimiento muralista de los años treinta y cuarenta, y la aparente vinculación formal con manifestaciones estéticas prehispánicas.

¹⁴⁰ Jacques Aumont. *El ojo interminable. Cine y pintura* [1989]. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997, p. 34.

¹⁴¹ *Idem.*

sería abandonar por completo la vieja mirada?... tal vez tan intrincado como el tratar de ubicarnos en un lugar que no sea la posmodernidad.

Durante los albores del nuevo siglo hemos sido testigos de un importante giro en nuestro entendimiento relacionado con las herramientas digitales, transformándonos, sin mucha consciencia del fenómeno, en seres aumentados (*augmented*), habitantes de un mundo que es paralelamente físico y virtual. Esta revolución no sería posible sin la nueva comprensión del software como 'artificio cultural', instrumento capaz de significar al mismo tiempo de ser significado. Así, en la actualidad somos testigos de nuevas disciplinas que se basan en la aplicación de soluciones algorítmicas a problemas de organización o inéditas muestras de arte generativo y procesal, las cuales han sido convertidas en medios comunes para desarrollar nuevas experiencias artísticas basadas en códigos de programación. Este tipo de experiencias pueden ser resumidas en cualquier práctica artística donde el productor utilice un conjunto de reglas (protocolo), dígase una aplicación (*app*), un mecanismo o cualquier otro elemento procesal, los cuales sean puestos en marcha, algunas veces con cierto grado de autonomía, para contribuir con, o resultar en, una nueva obra de arte.¹⁴²

Es justo aquí donde se podría buscar una dialógica visual. Objetos que no son objetos y que son capaces de reaccionar a momentos alternos de manipulación: la del productor (origen) y la del espectador (meta). Objetos que usan a la imagen como medio generativo, que si bien dicha relación surge de una paradoja entre máquina y organismo, puede también convocar nuevas y estimulantes formas para regresar a la sombra de la mano que alguna vez despertó la voluntad —y curiosidad— por dibujar su contorno.

Ya se han mencionado algunos ejemplos, tanto teóricos como prácticos, que podrían acercar a la pintura a nuevos modelos de interacción y discusión: las sugerencias metapictóricas de Mark Tansey, las inserciones remediales de David Reed y sus cuestionamientos sobre la permanencia y ex-

¹⁴² Philip Galanter en Matt Pearson. *Generative art. A practical guide using processing*. Nueva York, Manning Publications, 2011, p. 3.

tensión de sus pinturas en contextos no-físicos (ver p. 91), o los modelos de análisis sociológicos y levantamiento de datos por parte de Vitaly Komar y Alexander Melamid. Todos estos esfuerzos valiosos —y todavía innovadores— aunque sujetos a sofisticadas capacidades de recepción por parte del público-espectador. En la siguiente fase del proyecto práctico se comentará más al respecto.

3.3 S-MES: FASE 2

La imaginación posmoderna es un producto de los medios de comunicación [...]. El vocabulario es necesariamente primitivo y reduce la trama al chismorreo y a la historia en un cuento de hadas.¹⁴³

—Marshall McLuhan

Lo que sigue será el último tema por revisar en esta fase de investigación. A continuación examinaré algunos aspectos vinculados con las posibilidades —o pretensiones— dialógicas de la imagen técnica y su presencia en las nuevas tecnologías de información. La materialidad del S-MES, previamente discutida, se usará como base en la construcción de una propuesta metapictórica, donde se intentará prescindir de la presencia tradicional para sugerir una nueva etapa pictórica.

El vertiginoso avance de los medios electrónicos en los últimos años ha provocado que los cuestionamientos de la representación regresen hasta las hogueras donde el pasado prehistórico aún parpadea ante la tenue luz de la memoria civilizada, a ese tiempo cuando los pueblos adoraban los objetos de su propia invención y aceptaban “las bendiciones de un icono como prueba de la divinidad”.¹⁴⁴ Aquellos objetos arcaicos se derivan ahora en ‘productos’ que permanecen como agentes determinantes de la construcción cultural y que trasladan el carácter —otrora— colectivo hacia un comportamiento definido por el consumo. Ejemplos de tal desplazamiento serían la progresiva pri-

¹⁴³ Marshall McLuhan. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* [1964]. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2009, p. 20.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 21.

vativación del individuo, la redefinición permanente de la noción de espacio público y la conquista de una supuesta independencia social con evidentes carencias de comunicación promovidas o generadas —paradójicamente— por las nuevas tecnologías de información.

Al ser parte de una sociedad ‘globalizada’, hemos cruzado el umbral de nuestra propia modernidad para dejar atrás los históricos aislamientos culturales, además de ser testigos del cumplimiento de ese propósito económico largamente anunciado: la dominación del espacio público por parte de intereses privados (corporativos). Las tensiones laborales, los conflictos demográficos y la especulación financiera son factores de turbulencia conectados entre sí que provocan que ‘lo público’ sea considerado actualmente como un no-lugar. Circunstancias idóneas para que el consumo —actividad exenta de compromisos ideológicos y culturales— convoque una nueva multiplicidad social: la coexistencia en una realidad paralela, o virtual.

El individuo de última generación parece estar dando un paso importante, pero a un precio considerable: para romper los márgenes de libertad individual que el contrato social capitalista ha fijado —en virtud del concepto de clase— ha tenido que deshacerse de lo público. La consideración de lo público ha sido replanteada, cesa de existir. Y la privacidad pasa a publicitarse. El individuo ahora es más reemplazable que nunca, puesto que ya no representa ningún valor añadido de grupo: simplemente se representa a sí mismo.¹⁴⁵

Así pues, el dinamismo explícito en hábitos de consumo, la privatización de la vida social y el libre acceso a los medios de información constituyen un nuevo paisaje que obliga a replantear muchas de las relaciones que los individuos establecen entre sí, junto con una revisión objetiva del carácter ‘social’ manifiesto en dichos contratos. En la vida moderna actual los espacios mediáticos ofrecen más presencia que proximidad, ¿acaso esto se traduce en mayor conectividad y menos compromiso por parte de los sujetos convocados?

¹⁴⁵ Jorge Luis Marzo en <<http://www.soymenos.net/Mycell.pdf>> fecha de consulta: septiembre 16, 2012.

En la última década del siglo XX el artista David Reed reflexionó alrededor de los medios y el impacto sobre la conciencia social al buscar la validación, por medio de sus inserciones pictóricas, de un nuevo carácter dialógico para las imágenes representadas (ver ilustración 24). Arthur Danto sugiere que tales 'pinturas' existen "como imagen y como realidad. Ocupando el espacio del observador y el espacio ficticio del personaje en la película".¹⁴⁶ Para Reed, su obsesión radica en la obra cinematográfica hipertextualizada (*Vértigo*), en los elementos históricos-formales que rodean al fenómeno y en la proximidad transmitida por medio de imágenes técnicas (pinturas), las cuales podrían ser usadas en los espacios más íntimos de nuevos hogares. El argumento meta es evidente:

En la medida en que pintores como Reed deseen hacerlo, esto evidencia cuánto se apartaron los pintores contemporáneos de la ortodoxia estética del modernismo que insistió en la pureza del medio que lo definía [...]. Se requiere una imaginación particular para ver si la instalación de Reed tiene algún precedente en la historia del arte, aunque para ver cómo acceder estéticamente a semejante obra se necesita mucho más que imaginación".¹⁴⁷

Es justo ese instante 'fuera de lo imaginario' lo que se requiere para construir un nuevo arte pictórico, ese instante entre mirada y reflexión que la imagen técnica construye —aun en su calidad efímera— al poner en diálogo a las diferentes líneas de poder circundantes. La pintura abandona los salones para insertarse en lo cotidiano, en las paredes, en los recuadros fotográficos familiares, en las pantallas y escritorios digitales. El hogar es el "ahora". Lo cotidiano es el nuevo templo-museo que salvaguarda el ahora-interior. Lo público persiste, sí, pero ¿hasta qué punto? Los espacios semipúblicos, privatizados ahora por sus propios miembros, sirven de trampolín hacia la nueva era de 'movilidad', una práctica constituida a partir de acontecimientos específicos que suspende la autoevidencia de la propia identidad y establece nuevas posibilidades para una interpretación retrospectiva de segundo orden (metalenguaje). Puede que nuestro 'yo' espectador viva en un mundo dominado por el mercado y que un nuevo 'horizonte visual' resulte ser un cliché más de la aventura

¹⁴⁶ Arthur C. Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999, p. 18.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 19.

posmoderna, aunque la experiencia histórica confirme que siempre existirá, sin lugar a dudas, la posibilidad de diferentes configuraciones a favor de nuevas experiencias.

Al ser el internet la representación del crisol donde se mezclan —entre otras cosas— las urgencias propias de las muchas subculturas emergentes que persiguen nuevos modelos de identificación el individuo productor-espectador ciertamente encuentra ‘compañeros’ en este para compartir (n) veces de experiencias, incluso cuando tales encuentros a menudo ocurran solo en aquellos espacios *ad hoc* facilitados por los medios involucrados. Ejemplo de lo anterior es la percepción emancipatoria que recibe la industria digital y de tecnologías de la información (*IT*) al estar plenamente avaladas por los gobiernos, las instituciones educativas y el orden empresarial. Sin embargo, la tendencia de la clases ‘educadas’ por emitir juicios morales sobre los usos que las clases ‘menos educadas’ hacen de las nuevas tecnologías provocan una ansiedad social alrededor de los medios y generan una visión negativa sobre específicos contextos de uso. La profesora Kirsten Drotner apunta que los pánicos ante las nuevas tecnologías tienden a desplazarse desde un “elitismo pesimista” hacia un “pluralismo más optimista”,¹⁴⁸ y estas vuelven evidente cómo, a la introducción de un nuevo medio, se produce una “amnesia histórica” respecto a temores anteriores, y así los medios precedentes son finalmente aceptados, tal como lo sugiere el concepto de ‘remediación’ de McLuhan.

Paradójicamente, cuando estas nuevas tecnologías son aprehendidas en contextos sociales ‘compartidos’, estas entran en colisión con las normas morales imperantes decretadas por los estratos fácticos de la sociedad. Lo anterior da como resultado un efecto expansivo que tiende a someter dichas tecnologías al ejercer control directo sobre ‘accesos’ y ‘contenidos’, y articular una paulatina desintegración —o privatización— de potenciales espacios públicos.

¹⁴⁸ Kirsten Drotner. *Leisure Is Hard Work: Digital Practices and Future Competencies*. Cambridge, The MIT Press, 2008, pp. 167-184.

3.3.1 Inserciones mestizas

Uno de los conflictos con el que se enfrenta la mayoría de las personas hoy en día es la desubicación simbólica, un estado donde la capacidad de experimentación del sujeto es desvinculada de su capacidad comunitaria y sujeta a narrativas provenientes de un discurso institucionalizado, el cual es permanentemente modificado para convocar estructuras de comportamiento específicos. John Thompson explica que el 'yo' es un proyecto simbólico donde el individuo participa activamente al modificar dicha configuración con los recursos simbólicos disponibles, "[...] materiales con los que el individuo teje una explicación coherente de quién es, una narrativa de la propia identidad."¹⁴⁹ Cabe resaltar que dichos recursos simbólicos, en la actual globalización informática, son distribuidos de manera desigual, lo que acelera la desaparición del conocimiento local y acentúa la influencia mediática en dicha organización reflexiva del 'yo'.

Para ilustrar lo anterior se presenta el concepto de inserciones mestizas como una propuesta metapictórica construida a partir de diferentes códigos 'imaginarios' que simbolizan la ambivalencia del carácter clásico y barroco apoyados en la coexistencia entre recursos pictóricos tradicionales y sistemas de configuración electrónica (ver ilustración 25). Dichas inserciones parten del aprovechamiento de recursos 'mediáticos' para simular reflexiones identitarias, aunque cabe aclarar que dicha administración estará supeditada a sistemas autónomos no-emancipados, es decir, que será aprehendida en ambientes que ofrecen al individuo cierta libertad —aparentemente— pero que en realidad carecen de un verdadero control.

Con la cantidad insondable de video, música e información que hay en el internet resulta imposible asimilar todo en una sola vida. Esta es la razón por la que la 'recombinación', la agregación y la síntesis (la actitud DJ que propone Bourriaud)¹⁵⁰ son las estrategias más convenientes para crear sentido en la cultura web. Son muchas las herramientas que se encuentran disponibles para desarro-

¹⁴⁹ John Thompson. *Los media y la modernidad*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998, p. 273.

¹⁵⁰ Nicolás Bourriaud. *Post Producción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004, pp. 39-52.

llar dichas habilidades, una de estas es el desarrollo conocido como *Popcorn Maker*, curiosa aplicación que introduce al productor-usuario en una vida de recuperación, apropiación e hipertextualidad, espacio lúdico donde el individuo tiene la oportunidad de aprovechar todo lo que en algún momento podría abrumarlo (información) para transformarlo en aportaciones visuales únicas y dinámicas, las cuales reflejarán sus más profundos intereses. Sean estos banales o no.

Mozilla, compañía que desarrolla *Popcorn Maker*, propone el término '*cloudmashing*' que se traduce como la edición de video a partir de diferentes recursos 'tomados' de la web: importar videos de Youtube o Vimeo, usar archivos de audio de cualquier origen, superponer contenidos visuales con hipervínculos e incorporar textos, gráficos y datos en tiempo real. Con todos estos elementos el sujeto participante es capaz de participar como un agente productor y superar así su propia condición de espectador, supeditada a los intereses del pensamiento moderno y su permanente compromiso de mercado.

A medida que el entorno del sujeto se vuelve más complejo, debido a la saturación de formas simbólicas mediáticas, este construirá sistemas de conocimiento práctico que le permitan enfrentar las demandas del mundo 'moderno'. Las inserciones mestizas son un ejercicio que surge del carácter híbrido del concepto mestizo (formal y discursivo) y la influencia simultánea (narración histórica) proveniente de los muchos elementos simbólicos que me rodean.



Ilustración 12. Rembrandt van Rijn. *Buey desollado*; 1655



Sólido platónico



Mestizo fractal

Ilustración 13

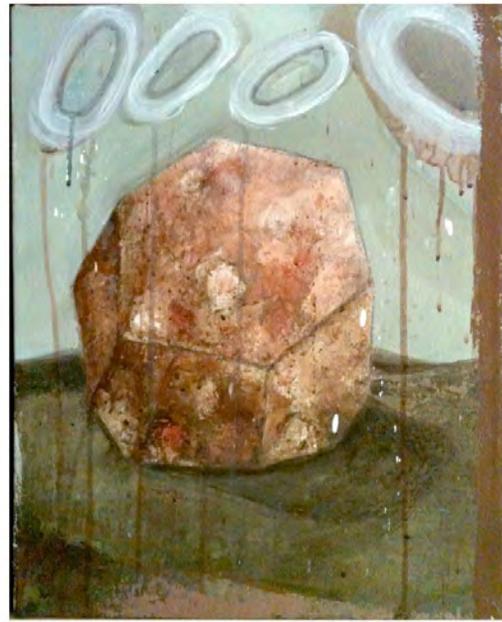


Ilustración 14. * *Mestizo confundido*, 2011. *Mestizo del Pleistoceno*, 2011. *El origen de la representación mestiza*, 2012. *Secuencia (de mestizo) interrumpida*, 2012.

* En orden según las manecillas del reloj, comenzando en el lado superior izquierdo.

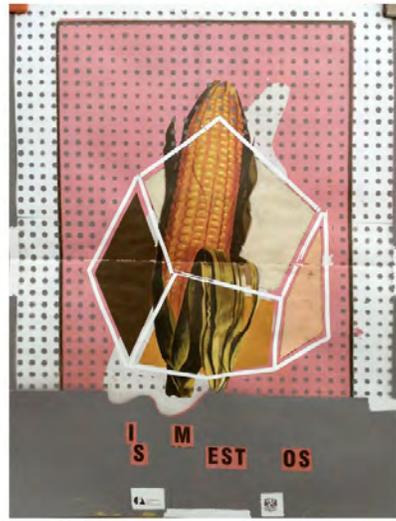


Ilustración 15. * Mestizo ante lo inevitable, 2011. Mestizo Institucional I, 2012. Mestizo entre rode-
sianos Ridgeback (comprobación de pureza). Los perros del embajador, 2012.

* En orden según las manecillas del reloj, comenzando en el lado superior izquierdo.

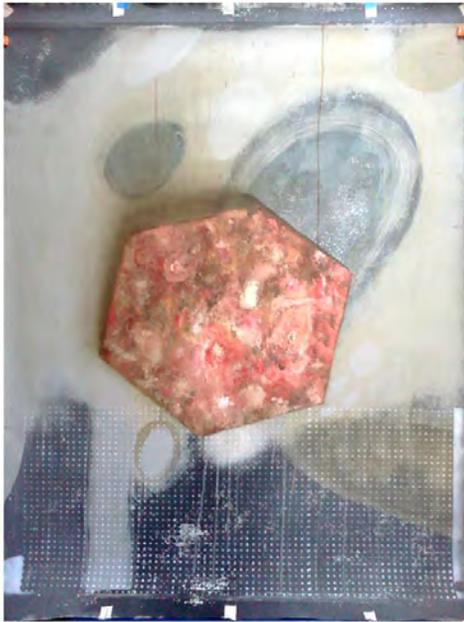


Ilustración 16. * *Sin título*, 2011. *Mestizo cultivado (entidad semi viva)*, 2011. *Génesis*, 2011.

* En orden según las manecillas del reloj, comenzando en el lado superior izquierdo.

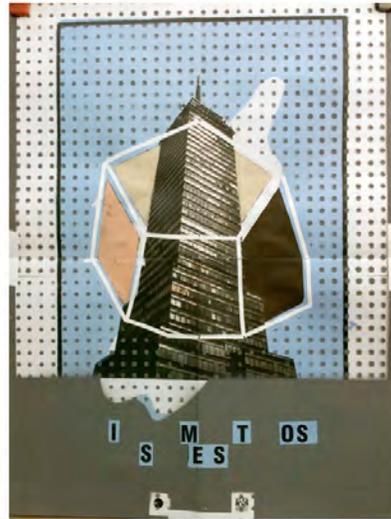


Ilustración 17. * *Mestizo entre dudas*, 2011. *Napoleón mestizo*, 2011. *Mestizo Institucional II*, 2012.

* En orden según las manecillas del reloj, comenzando en el lado superior izquierdo.

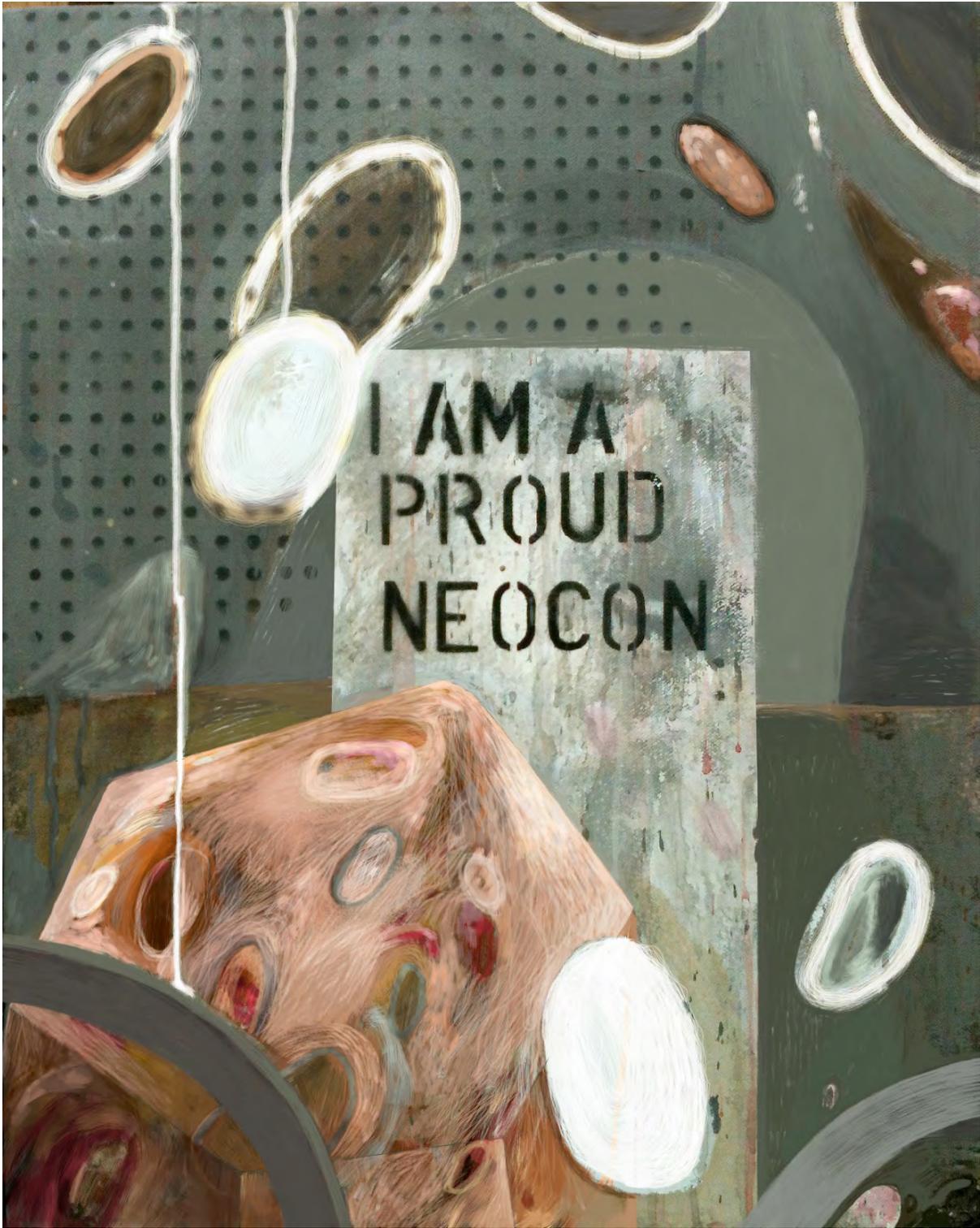


Ilustración 18. *Mestizo Resolution 72*, 2012.

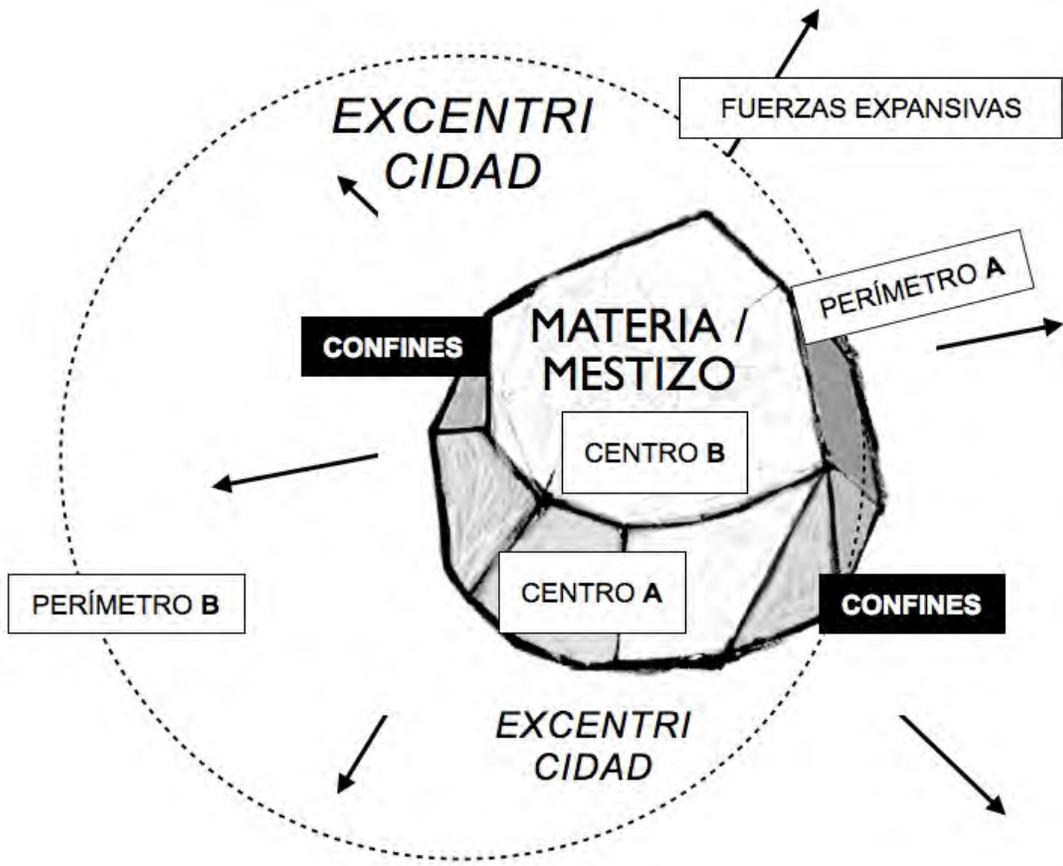
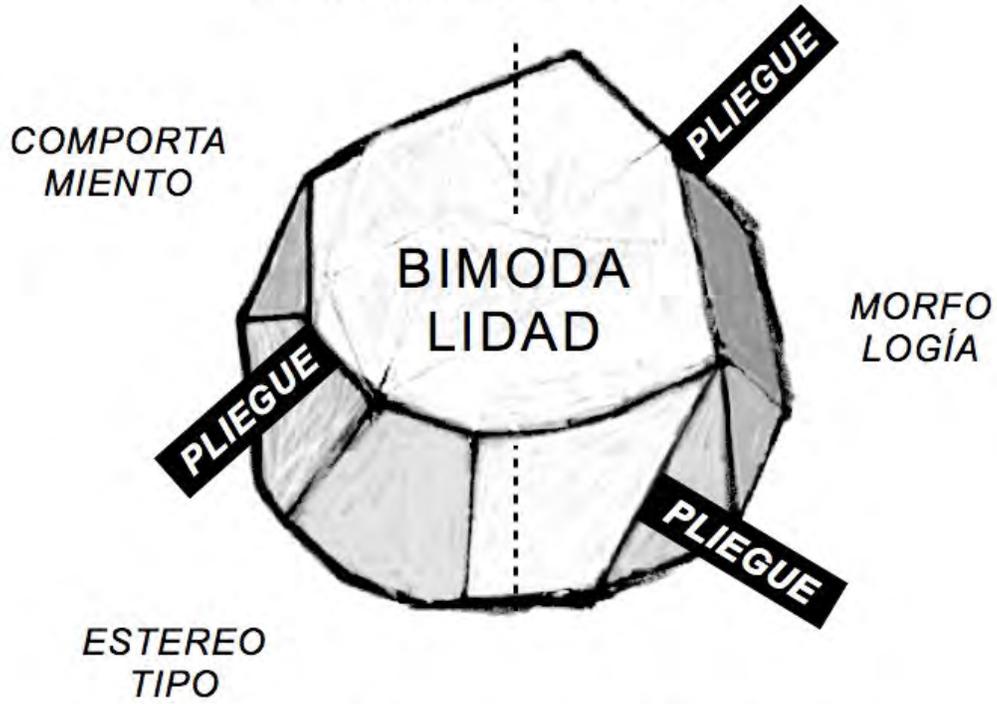


Ilustración 19. Límite y exceso

TERATOMA SOCIAL



INESTABILIDAD NATURAL

Ilustración 20. Inestabilidad y metamorfosis

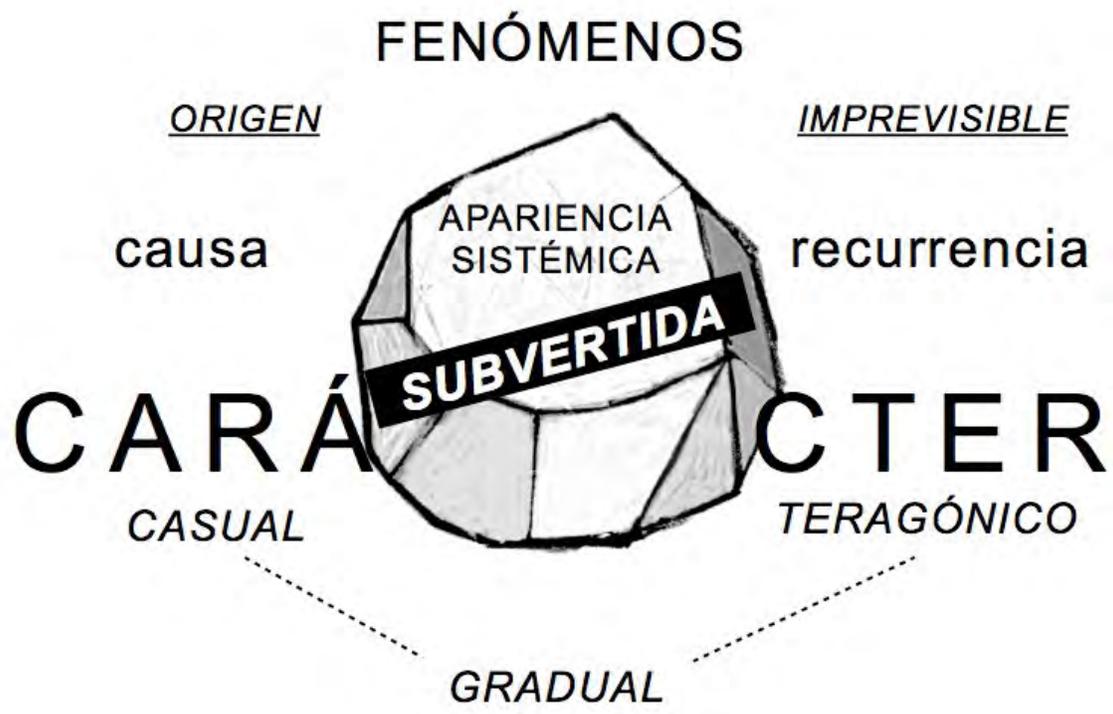


Ilustración 21. Desorden y caos

PÉRDIDA DE SÍ MISMO

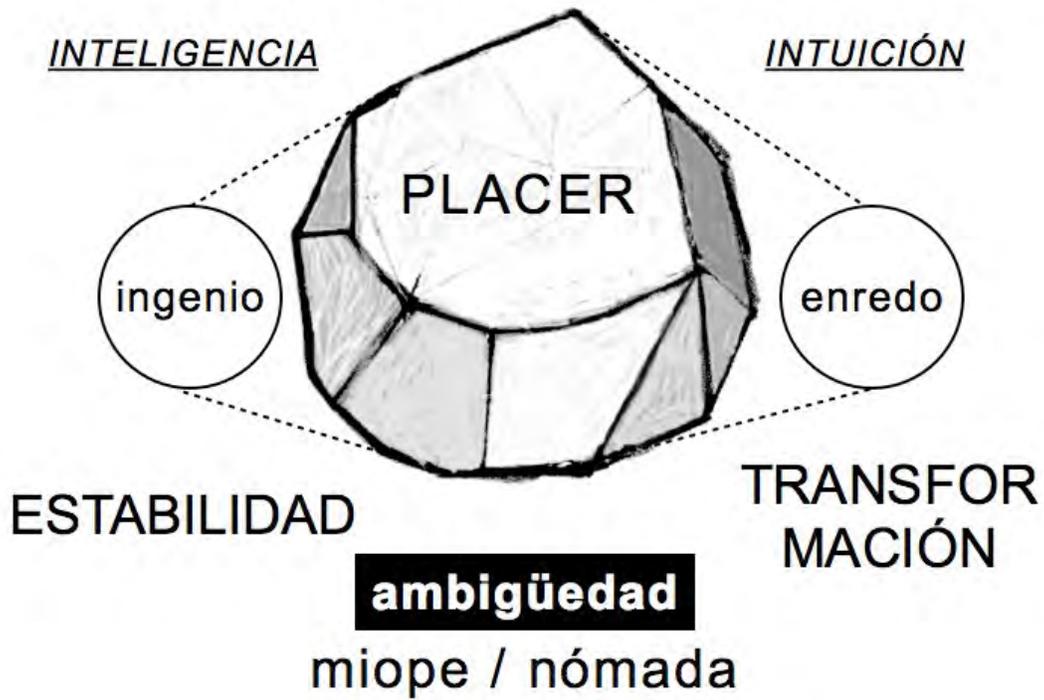


Ilustración 22. Nudo y laberinto

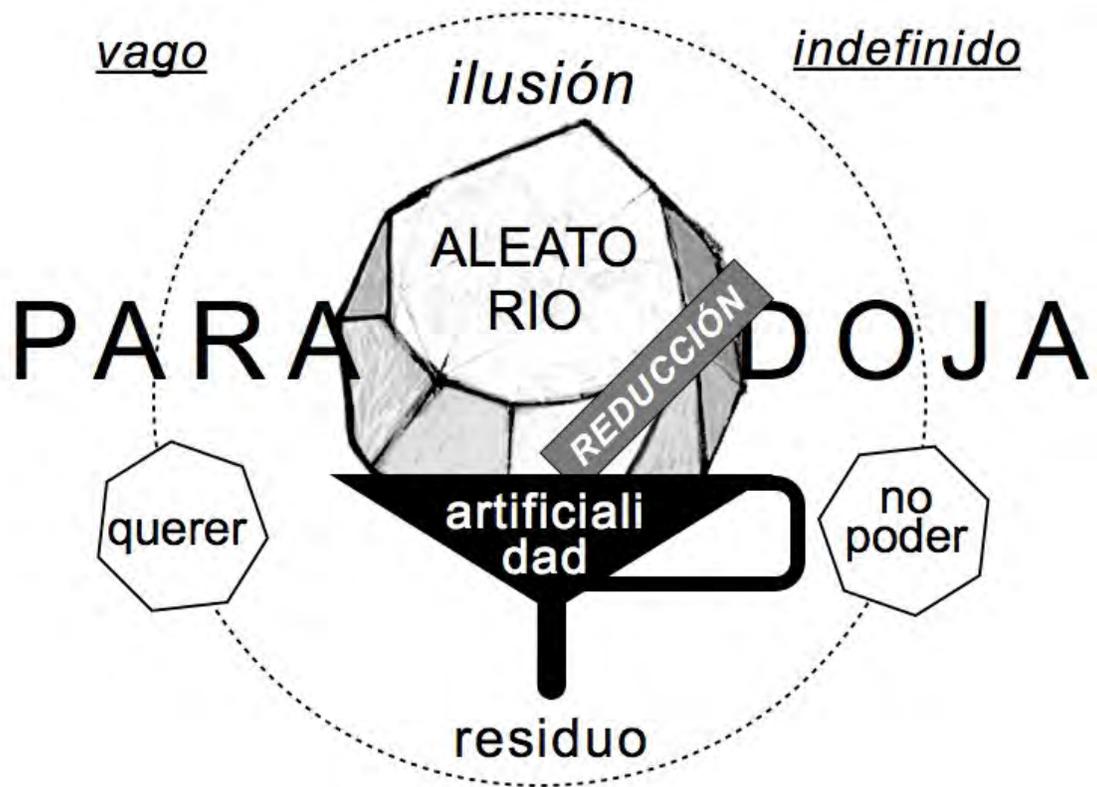


Ilustración 23. Más-o-menos y no-sé-qué



Ilustración 24. David Reed, *Judy's Bedroom*; 2005.



Ilustración 25. #S-MES. *Inserción mestiza_02*; 2012.

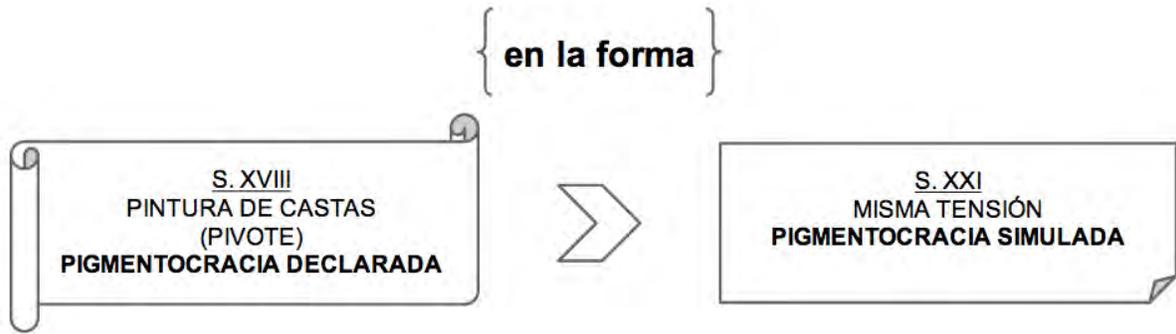


Ilustración 26

CONCLUSIONES

A partir de lo discutido se podría decir que los cuadros de castas son, en nuestro presente, el esbozo original de una sociedad que no ha cambiado en cuatro siglos (ver ilustración 26). Presagios estéticos que emanaron de la forma para confirmar la tensión permanente provocada por las convulsiones sociales de su época. Estas imágenes fueron el primer aviso de una modernidad pictórica que llegó demasiado pronto junto con toda una estructura de producción, usos y consumo de la misma, posible derivación de la certera lucha por lo clásico y la consecuente desilusión barroca: si la crisis, la duda y el experimento fueron una característica barroca, la certeza podría entonces ser considerada una característica de lo clásico. En la pintura de castas se conjugan las alegorías barrocas de la duda y el experimento, que si bien es imposible asegurar que dichas formas estuviesen presentes desde un principio, actualmente son figuras recurrentes en las representaciones de conflictos de clase, activados constantemente por diversos mecanismos de comunicación, dígase telenovelas, *talk shows* o partidos de fútbol, después de todo, ¿no es acaso 'barroco' lo mismo que 'inocente'? Así pues, la engañosa inocencia de la pintura de castas nos remite —inevitablemente— a las muchas narraciones provenientes de la ilusión (espejismos), esos simulacros formales donde la continua manifestación de intensos prejuicios de clase no es más que reflejo de un *ethos* que revela la ambivalencia emocional fruto de incertidumbres del pasado. El *ethos* barroco triunfa en el tiempo como unidad de cohesión (identidad) y coherencia (sentido) para las dos sociedades espectadoras de los cuadros de castas: la colonial y la contemporánea.

Los cuadros de castas alcanzan algunas características de metaimagen cuando, al ser estas construcciones de acontecimientos que suspenden la autoevidencia de la propia identidad, ofrecen nuevas posibilidades para ser transformadas bajo inéditos contextos de uso y reproducción. La metaimagen, al igual que el sujeto, existe solo para conocerse. Posee una capacidad innata —como el mestizo— para desplazarse a través de los discursos de la 'alta y la baja cultura' y así generar el concepto de 'hipericono', el cual, de acuerdo con la iconología de Mitchell, es alcanzado solo cuando la imagen se vuelve parte de un artificio cultural dinámico que desempeña un rol, primario o se-

cundario, y encapsula todo un epistema, es decir, una teoría de conocimiento. Es necesario aclarar que lo anterior no ocurre propiamente en lo formal (superficie) sino en el momento que se genera un cuestionamiento, partiendo del discurso mismo, hacia la configuración identitaria del espectador. Para ejemplificar dicho fenómeno propongo el siguiente silogismo: si yo mestizo,¹⁵¹ en un extraordinario instante de contemplación me veo representado en un cuadro de castas como un sujeto 'bello e inocente' junto a la gallardía del padre criollo y la civilizada sumisión de la madre indígena, soy persuadido entonces —por medio de la imagen y a través de un ejercicio autoreflexivo— a comprobar que no soy, paradójicamente, parte de la misma. Lo que en apartados previos se definió como un 'instante fuera de lo imaginario'.

Dichos instantes son espacios temporales donde se exploran los múltiples referentes de la cultura popular (literatura, cine, televisión, internet) además de los elementos históricos-formales que nos rodean y que dan como resultado la producción de imágenes técnicas (pinturas) como medios de transmisión. Son justo estos momentos los que se requieren para la construcción de un nuevo arte pictórico, un punto entre contemplación y reflexión que solo la imagen técnica alcanza, en su calidad efímera, al poner en diálogo a las diferentes líneas de poder implicadas. En otras palabras, la pintura es capaz de abandonar los grandes y aún transitados salones para insertarse en lo cotidiano, en las paredes de nuestras habitaciones, en los mosaicos fotográficos, en las pantallas y en la omnipresencia de los escritorios digitales (*desktops*).

¿Qué significa en la actualidad una estrategia artística que involucre nuevas tecnologías? Si durante el siglo XVIII la pintura de castas fue una expresión para un reducido grupo social, en la actualidad, a pesar de la rápida expansión de herramientas que facilitan la comunicación relacional, los conceptos de apertura e igualdad en un contexto artístico continúan siendo nociones meramente teóricas. El dinamismo explícito en los hábitos de consumo, la privatización de la vida social y la inmediata accesibilidad a los medios de comunicación constituyen un nuevo escenario donde son replanteados muchos de los aspectos de convivencia que todo individuo establece cuando se rela-

¹⁵¹ Ver anexo b) CANDELA.

ciona con su entorno. Simultáneamente, en dicho panorama es promovido un supuesto carácter de responsabilidad social por parte de los medios, donde los elementos involucrados terminan ofreciendo más presencia que proximidad, lo cual se podría traducir como una disyuntiva de valor para el productor-espectador de imágenes entre la capacidad de conectividad (forma) y el nivel de compromiso (discurso).

La propuesta S-MES detenta una postura 'meta', tanto en forma como en discurso al confirmar la relevancia del valor informativo de la imagen y trascender su función discursiva para convertirla en un dispositivo cuyo principal objetivo sea la activación de un proceso dialógico. Cuando 'el medio es el mensaje', las imágenes no solo dan forma a la percepción, también transmiten información que son legitimadas a través de sistemas lingüísticos, proyectados en el ámbito pictórico por medio de una relación hipertextual. Aunque la transformación pictórica es tan antigua como la pintura misma, la homogeneización cultural de las últimas décadas ha acelerado dicha alteración explotando (plenamente) su potencial lúdico y satírico. Dicho fenómeno es la razón por la cual el discurso de la representación vuelve a ser revisado desde las propuestas conceptuales del siglo pasado (década de los sesenta), momento en el que las imágenes-texto fueron consolidadas como el vehículo legítimo para la evolución artística.

Es común pensar al arte conceptual como consecuencia del giro lingüístico en la cultura occidental, sin embargo, el desarrollo artístico-conceptual que surge a partir de la sustitución del 'medio' por una calidad 'no-objetual' ha estado menos próximo a la imagen y más inmediato a sistemas de relaciones lógicas, matemáticas y espacio-temporales. Si buscáramos identificar alguna unidad básica de inteligibilidad dentro del arte conceptual, esta no sería el acto, ni el suceso o la palabra, sino el número, lo que confirmaría al concepto de fórmula como la estructura común en este tipo de manifestaciones artísticas. La interpretación de los códigos se vuelve tarea indispensable para la decodificación de los signos, y no serán las palabras, sino los números, la base para toda reconfiguración técnica de la imagen.

Es a través de las imágenes técnicas que podemos ser capaces de retornar del mundo de las abstracciones hacia las vivencias, las percepciones, los valores y las acciones concretas. Toda imagen técnica (*e-image*) es una imagen-tiempo con el potencial de presentarse también como una imagen-movimiento. A diferencia de lo que ocurre con la imagen estática tradicional, la imagen técnica despliega una nueva retórica de temporalidad, la cual modifica en profundidad su energía simbólica característica, es decir, pierde la facultad de administrar la acción simbólica más tradicional de la imagen: la 'clásica' promesa de duración. El potencial técnico de la imagen se une, en cierto grado, con un orden de sentido barroco en términos de movilidad, simbolismo y sustracción de los valores clásicos, unidos estos últimos a la permanente condición estática de la imagen pictórica. Esta nueva conciencia, o capacidad, para generar imágenes ofrece la posibilidad de un nuevo giro pictórico, un estado que revalida la captura de información (*data*) no solo en términos logocéntricos sino también por medio de la configuración de imágenes.

Mientras que la imagen producida artesanalmente se mantiene estable gracias a su asociación estructural con el soporte en el que se inscribe, la *e-image* permanece suspendida —de manera efímera— en múltiples soportes, sin permanencia. El modo de memoria que caracteriza a la imagen tradicional es de "consignación" lo cual implica un doble nivel de significación: cuando 'algo' es resguardado en algún lugar y cuando a ese 'algo' se le otorga un valor de significado. Esta memoria tradicional es, por lo tanto, una especie de memoria de archivo y recuperación.

El modo de memoria que la imagen técnica pone en juego convoca fuerzas simbólicas diferentes a las tradicionales, una disposición 'mnemónica' con la que altera su propia línea de tiempo, su lógica social, y sus formatos de distribución y consumo. Frente a la memoria característica de la imagen estática-objeto, la capacidad dinámica de la *e-image* no tiene un carácter básicamente documental sino que intenta preservar su diferencia en términos de indagación y descubrimiento. La imagen técnica no pretende establecer un lapso de permanencia y mucho menos un rescate del pasado para el presente, simplemente apunta a las nuevas posibilidades exploratorias en el futuro por me-

dio de su efímera y adaptable forma híbrida (mestiza). La memoria de la imagen técnica ya no depende del objeto, sino de la red, ya no es de registro y consignación, sino de conectividad.

Además de las tecnologías de información, estas nuevas relaciones y alianzas con medios anteriores de comunicación (remediación) generan profundos cambios en nuestra experiencia política, social y estética. El actual sistema de medios es único por su inestabilidad y alta complejidad histórica. El reciente interés exploratorio por el período barroco ha ido en aumento debido a la similitud que presenta su comportamiento, en términos estructurales y mecanismos de mediación, con los manifestados en nuestra era digital. Tres son los principios que pueden definir la relevancia de la imagen técnica:

- Es histórica porque se funda en el conocimiento y valoración del pasado, en las continuidades e interrupciones entre los medios de comunicación contemporáneos y sus respectivos antecesores.
- Es híbrida por su disposición a los análisis que yuxtaponen, tanto en valoraciones discursivas como formales, diferentes teorías y fenómenos, específicamente las desarrolladas durante todo el siglo XX enfocadas en la pertinencia del arte y su relación con las diferentes sociedades que les estimulan.
- Es accesible (democrática) porque sospecha de toda práctica alienante y discursivamente especializada, es decir, no solo satisface los intereses de productores, estudiosos y demás interlocutores en términos culturales y de mercado, sino que también se adapta para funcionar en cualquier ámbito de comunicación.

Así pues, la *e-image* es un híbrido en términos formales, una nueva forma que ejecuta una traducción (transformación) de la imagen tradicional con la intención de reformular sus perspectivas habituales a través de la actualización de los mecanismos involucrados —muchos de ellos ideológi-

cos— en su difusión y consumo. En la última década, la imagen técnica ha sido diseminada como un catalizador de relaciones y ejecución en el espacio de la interconexión, una correspondencia de conocimiento en la acción recíproca entre individuos.

Para terminar, la experiencia S-MES ofrece la configuración de un posible elemento dialógico-visual que se materializa en un objeto que no es objeto, el cual reacciona a partir de una conformación de carácter neobarroco, y que usa a la imagen como medio generativo y discursivo. Si bien es cierto que este 'producto' surge de la relación paradójica usuario-interfaz y tiene como precedentes las muchas discusiones alrededor de la permanencia de la pintura, es también capaz de motivar la experimentación de nuevas y estimulantes formas para volver a mirar el desgastado arte pictórico. Seamos, en todo caso, testigos y cómplices en el perseverar de la imagen técnica como futura dueña de nuestra memoria colectiva. Los muchos aspectos relacionados con el mestizaje y la hibridación serán tema aparte.

FUENTES DE CONSULTA

Abreviaturas:

COLMEX: El Colegio de México

CONACULTA: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

ENAP: Escuela Nacional de Artes Plásticas

FCE: Fondo de Cultura Económica

FONCA: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

IIE: Instituto de Investigaciones Estéticas

IIF: Instituto de Investigaciones Filosóficas

INBA: Instituto Nacional de Bellas Artes

MIT: Massachusetts Institute of Technology

RAE: Diccionario de la Real Academia Española

SXXI: Siglo XXI Editores

UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México

UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

BIBLIOGRAFÍA:

ADORNO, Th. W. Max HORKHEIMER. *Dialéctica de la ilustración* [1969]. Madrid, Editorial Trotta, 2005.

ADORNO, Th. W. *Dialéctica negativa* [1970]. México, Akal, 2005.

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo. *Obra antropológica VI. El proceso de aculturación. Problemas científicos y filosóficos* [1957]. México, FCE, 1992.

ALÿS, Francis. Carlos MONSIVÁIS. *The historic centre of Mexico City*. Madrid, Turner Publicaciones, 2006.

AMERLINCK DE CORSI, María. Elena ESTRADA DE GERLERO, et al. *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2*. México, UNAM, CONACULTA, 1994.

ARISTÓTELES. *Acerca del cielo*, traducción y notas M. Candel. Madrid, Editorial Gredos, 1996.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual* [1954]. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

———. *Ensayos para rescatar el arte*, traducción J. García Bonafé. Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.

AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura* [1989], traducción A. López Ruiz. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

BARTRA, Roger, coord. *Anatomía del mexicano*. México, Random House Mondadori, 2005.

BASAVE BENÍTEZ, Agustín. *México mestizo*. México, FCE, 1992.

BAUMAN, Zygmunt, et al. *Arte, ¿líquido?* Madrid, Ediciones Sequitur, 2007.

BÉJAR NAVARRO, Raúl. *El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales* [1979]. México, UNAM, 2007.

BÉJAR NAVARRO, Raúl. Héctor ROSALES, et al. *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. México, SXXI, 1999.

BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama* [1928]. Londres, Verso, 1998.

BOURRIAUD, Nicolás. *Post Producción*, traducción S. Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004.

BOZAL, Valeriano, et al. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, vol. II*. Madrid, A. Machado Libros, 2002.

BREA, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, 2002. [PDF de autor para descarga libre].

———. *Nuevas estrategias alegóricas* [1991]. Tecnos, 2009. [PDF de autor para descarga libre].

———. *Las tres eras de la imagen, imagen materia, film, e-image*. Madrid, Ediciones Akal, 2010.

BREA, José Luis. Anna María GUASCH, et al. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en La era de la globalización*. Madrid, Ediciones Akal, 2005.

CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*, traducción R. Premat. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987.

———. *Cómo se lee una obra de arte*, traducción A. Giordano. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

———. *La era neobarroca* [1987], traducción A. Giordano. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

CHORDA, Frederic. *De lo visible a lo virtual: una metodología de análisis artístico*. Barcelona, Anthropos Editorial, 2004.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* [1997], traducción E. Neerman. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo* [1968], traducción F. Alegre. Buenos Aires, La marca editora, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, traducción I. Herrera. Madrid, Arena Libros, 2002.

DELEUZE, Gilles. Félix GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [1980], traducción J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta. Valencia, Pre-Textos, 2002.

DESCARTES, René. *Las pasiones del alma*, traducción C. Berges. México, CONACULTA, 1993.

DEWEY, John. *El arte como experiencia* [1934], traducción J. Claramonte. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2008.

Diccionario de antropología. México, SXXI, 2000.

DROTNER, Kirsten. *Leisure Is Hard Work: Digital Practices and Future Competencies*. Cambridge, The MIT Press, 2008.

ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad del barroco*. México, Ediciones Era, 2005.

———. *Modernidad y blanquitud*. México, Ediciones Era, 2010.

ESPELT, Esteve. *¿Somos racistas? Valores solidarios y racismo latente*. Barcelona, Icaria Editorial, 2009.

ESPINOSA, Elia. *Jesús Helguera y su pintura, una reflexión*. México, UNAM, IIE, 2004.

FARGA, María del Rosario. *Entre el cuerpo y el alma. Imaginería de los siglos XVII y XVIII*. México, Universidad Iberoamericana Puebla, 2002.

FLORESCANO, Enrique. *Imágenes de la patria*. México, Santillana Ediciones, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Hacia el universo de las imágenes técnicas* [1985], traducción F. Zamora Águila. México, ENAP, UNAM, 2010.

GARCÍA MARTÍNEZ, Bernardo. Luis JÁUREGUI, et al. *Nueva historia mínima de México*. México, COLMEX, 2004.

GARCÍA SÁIZ, María Concepción. *Las castas mexicanas: un género pictórico americano*. Milán, Olivetti, 1989.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [1962]. Madrid, Taurus, 1989.

GOMBRICH, Ernst. *Breve historia del mundo*, [0000]. Barcelona, Ediciones Península, 2003.

GONZÁLEZ BUENO, Antonio. *Linneo. El príncipe de los botánicos*. Madrid, Nivola, 2001.

GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes*. México, FCE, 1994.

———. *El pensamiento mestizo*, traducción E. Folch. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000). Karen Cordero y Antonio Prieto Stambaugh, et al. México, CONACULTA, 2001.

HELGUERA, Pablo. *Education for Socially Engaged Art*. New York, Jorge Pinto Books, 2011. [Kindle Edition].

HUNTINGTON, Samuel P. *¿Quiénes somos?*, traducción A. Santos Mosquera. México, Editorial Paidós Mexicana, 2004.

ISRAEL, Jonathan. *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*. México, FCE, 1980.

ITURRIAGA, José E. *La estructura social y cultural de México*, [1951]. México, FCE, 1994.

KATZEW, Ilona. *La pintura de castas*. Madrid, Turner, 2004.

KESKA, Monika. *Peter Greenaway: Un ilustrado en la Era Neobarroca. Interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*. Granada, Universidad de Granada, 2009.

KONETZKE, Richard. *América Latina II. La época colonial*. México, SXXI, 2004.

KRAUZE, Enrique. *Siglo de caudillos*. México, Editorial Tusquets, 1994.

LAFAYE, Jacques. *Quetzalcoatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional de México*. México, FCE, 1977.

LAFAYE, Jacques. Elías TRABULSE, et al. *Espejos distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII*. México, Editorial Clío, Fundación Bancomer, 2001.

LALUEZA, Carles. *Razas, racismo y diversidad*. Valencia, Algar Editorial, 2001.

LEVEY, Michael. *Del rococó a la revolución*, traducción H. Mariani. Barcelona, Ediciones Destino, 1998.

LEYVA, Daniel. *El espejo equivocado*. México, Joaquín Mortiz Editorial, 2005.

LIPPARD, Lucy. *El pop art*, traducción J. Pardo. Barcelona, Ediciones Destino, 1993.

LUHMANN, Niklas. *La realidad de los medios de masas*, traducción J. Torres. Barcelona, Anthropos Editorial, Universidad Iberoamericana, 2000.

LYOTARD, Jean François. *La fenomenología*, [1954], traducción A. Aisenson. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1989.

MANDOKI, Katya. *La construcción estética del estado y de la identidad nacional*. Prosaica tres. México, CONACULTA, FONCA, SXXI, 2007.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco* [1975]. Barcelona, Editorial Ariel, 2002.

MARZO, Jorge Luis. *Me, Mycell and I. Tecnología, movilidad y vida social*. Barcelona, Fundació Tàpies, 2003.

———. *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Madrid, Katz Editores, 2010.

MAZA, Francisco de la, et al. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, IIE, 1970.

McEVILLEY, Thomas. *The Exile's Return. Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

McLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* [1964], traducción P. Ducher. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2009.

McLUHAN, Marshall. Eric McLuhan. *Leyes de los medios. La nueva ciencia*. México, Alianza Editorial, CONACULTA, 1990.

MEDINA, Cuauhtémoc, et al. *ECO. Arte contemporáneo mexicano*. España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción* [1945], traducción al inglés C. Smith. Londres, Routledge Classics, 2002.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University Of Chicago Press, 1987.

———. *Teoría de la imagen* [1994]. Madrid, Ediciones Akal, 2009.

MOLES, Abraham A. *La imagen. Comunicación funcional* [1981]. México, Editorial Trillas, 1991.

———. *El kitsch. El arte de la felicidad*, traducción J. Ludmer. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

MONSIVÁIS, Carlos. *Del rancho al internet*. México, Colección Biblioteca ISSSTE, 1999.

———. *Días de guardar*, [1970]. México, Ediciones Era, 2010.

———. *Los rituales del caos* [1995]. México, Ediciones Era, 2010.

MONSIVÁIS, Carlos, et al. *Espejo mexicano*. México, CONACULTA, FCE, 2002.

MULDER, Arjen. *Understanding Media Theory*. Netherlands, NAI Publishers, V2 Organization, 2004.

ORS, Eugenio d'. *Lo barroco* [1935]. Madrid, Editorial Tecnos, 2002.

OSBORNE, Peter, ed. *Conceptual Art*. Nueva York, Phaidon Press Limited, 2002.

OSPINA, Nadín, et al. *¿Mestizo yo?* Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2000.

PAGDEN, Anthony. *Pueblos e imperios*. Barcelona, Random House Mondadori, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *El significado en la artes visuales* [1979], traducción N. Anco. Madrid, Alianza Forma, 2004.

PEARSON, Matt. *Generative art. A practical guide using processing*. Nueva York, Manning Publications, 2011.

PISCITELLI, Alejandro. *Internet, la imprenta del siglo XXI*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2005.

PLATÓN. *Diálogos VI*, traducción y notas M. Durán y F. Lisi. Madrid, Editorial Gredos, 1992.

———. *La República*, traducción de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

PRATS, Enric. *Racismo en tiempos de globalización*. Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, 2001.

PUPPO, Flavia. *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1997.

RAMONEDA, Josep, et al. *El d_efecto barroco*. Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2010.

RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México* [1934]. México, Editorial Planeta Mexicana, 1993.

RANCIÉRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2010.

RIPA, Cesare. *Iconología I*. Madrid, Ediciones Akal, 1996.

———. *Iconología II*. Madrid, Ediciones Akal, 1996.

SALABERT, Pere. *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona, Laertes Ediciones, 2003.

———. *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia, Cendeac, 2004.

SCHOMACKER HOFMANN, Sandra. *Realidad imaginada. El desarrollo del discurso patrio a través de la hiperpictorialidad en la pintura mexicana del siglo XVI hasta la actualidad*. UNAM, ENAP, 2008.

STEIMBERG, Oscar. *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1997.

TAYLOR, Mark. *The Picture in Question. Mark Tansey & The Ends of Representation*. Chicago, The University of Chicago Press, 1999. [Kindle edition].

THOMPSON, John. *Los media y la modernidad*, traducción J. Colobrans. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América* [1987]. México, SXXI, 2003.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp*, traducción M. Martín. Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.

TRABULSE, Elías. *Arte y ciencia en la Historia de México*. México, Fomento de Cultura Banamex, 1995.

Update 2.0. Karlsruhe (Germany), Goethe-Institut, ZKM, 2000.

VAL, José del. *México: Identidad y Nación*. México, UNAM, 2004.

VARELA, Julia. Fernando ÁLVAREZ-URÍA. *Materiales de sociología del arte*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2008.

VILLORO, Luis. *El proceso ideológico de la revolución de independencia* [1953]. México, CONACULTA, 2002.

VITTA, Maurizio. *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, traducción M. Martí. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2003.

WALKER, John. Sarah CHAPLIN. *Una introducción a la cultura visual*, traducción A. Mata. Barcelona, Ediciones Octaedro, 2002.

WARMAN, Arturo. *Raza y clase en la sociedad post colonial: un estudio sobre las relaciones entre los grupos étnicos en el Caribe de lengua inglesa, Bolivia, Chile y México*. Madrid, UNESCO, 1978.

WELLS, Gordon. *Dialogic Inquiry. Towards a Sociocultural practice and Theory of Education*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

ZAMORA ÁGUILA, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México, UNAM, ENAP, 2007.

HEMEROGRAFÍA:

ALPHEN, Ernst van. "¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito?: Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual". *Estudios Visuales*, n.º 3, enero 2006, pp. 80-97.

BAL, Mieke. "Visual essentialism and the object of visual culture". *Journal of Visual Culture*, vol. 2, n.º 1, abril 2003, pp. 5-32.

BREA, José Luis. "Cambio de régimen escópico del inconsciente óptico a la e-image", en *Estudios Visuales*, n.º 4, enero 2007, pp. 146-163. < <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>> Fecha de consulta: octubre 31, 2013.

BUCK-MORSS, Susan. "Visual Studies and Global Imagination". *Papers of Surrealism*, issue 2, summer 2004.

CHILDRESS, Clayton. "All Media are Social". *Contexts*, n.º 55, winter 2012, pp. 55-57.

CRAIG, Robert. "Communication Theory as a Field". *Communication Theory*, vol. 9, n.º 2, may 1999, pp.119-161.

MURTHY, Dhiraj. "Digital Ethnography: An Examination of the Use of New Technologies for Social Research". *Sociology*, vol. 42, n.º 5, octubre 2008, pp. 837-855.

ELKINS, James. "Art History and Images That Are Not Art". *The Art Bulletin*, vol. 77, n.º 4, diciembre 1995, pp. 553-571.

HERNÁNDEZ B. Manuel. Juan Luis MARTÍN P. "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas". *REIS*, n.º 84, octubre- diciembre, 1998, pp. 45-63 <<http://www.jstor.org/stable/i40005547>> fecha de consulta: abril 10, 2014.

Hunt, Lynn. Vanessa R. Schwartz. "Capturing the Moment: Images and Eyewitnessing in History". *Journal of Visual Culture*, vol. 9, n.º 3, diciembre 2010, pp. xx-xx.

KAUTZ, Willy. "Yo uso perfume para ocupar más espacio". Museo de arte Carrillo Gil, 2010.

KRAUSS, Rosalind. "Two Moments from the Post-Medium Condition". *October*, n.º 116, primavera 2006, pp. 55-62.

LÓPEZ BELTRÁN, Carlos. *Sangre y temperamento. Pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas*. México, IIF, UNAM, 2003, pp. 285-342; en <<http://www.filosoficas.unam.mx/~lbeltran/Textos/Articulos/CastasLopezBeltran.pdf>> fecha de consulta: marzo 6, 2012.

MARZO, Jorge Luis. "Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano". Conferencia en el *Congreso Internacional de crítica de arte latinoamericano*, Universidad Carlos III, octubre, 2011.

MONDZAIN, Marie-José. "What Does Seeing an Image Mean?". *Journal of Visual Culture*, vol. 9, n.º 3, diciembre 2010, pp. 307-315.

MONSIVÁIS, Carlos. "Ricas (ni quien lo niegue) y famosas (tal vez alguna llegue a serlo)". *Letras Libres*, n.º 45, septiembre 2002. < <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/ricas-ni-quien-lo-niegue-y-famosas-tal-vez-alguna-llegue-serlo>> fecha de consulta: enero 7, 2013.

MONTERO, Lariza. "Abren en la web mapa del genoma mexicano". *CNN Expansion*, 14 mayo 2009. < <http://www.cnnexpansion.com/actualidad/2009/05/14/abren-en-la-web-mapa-del-genoma-mexicano>> fecha de consulta: enero 7, 2013.

MOXEY, Keith. "Los estudios visuales y el giro irónico". *Estudios Visuales*, n.º 6, enero 2009, pp. 8-27.

NEATE, Rupert. "Dating website for beautiful people dumps 30,000 members". *The Guardian*, 20 june 2011. < <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2011/jun/20/dating-website-beautiful-people-members>> fecha de consulta: enero 7, 2013.

OWENS, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism". *October*, n.º 12, spring 1980, pp. 67-86.

PLATTNER, Stuart. "A Most Ingenious Paradox: The Market for Contemporary Fine Art". *American Anthropologist. New Series*, vol. 100, n.º 2, junio 1998, pp. 482-493.

SALVATORE, Ricardo. "The postcolonial in Latin America and the Concept of Coloniality: A Historian's Point of View". *A Contracorriente*, vol. 8, n.º 1, otoño 2010, pp. 332-348.

STALLABRASS, Julian. "Negative Dialectics in the Google Era: A conversation with Trevor Paglen". *October*, n.º 138, otoño 2011, pp. 3-14.

SWIDLER, Ann. "Culture in Action: Symbols and Strategies". *American Sociological Review*, vol. 51, n.º 2, abril 1986, pp. 273-286.

TEMPLETON, Alan. "Human Races: A Genetic and Evolutionary Perspective". *American Anthropologist*, vol. 100, n.º 3, septiembre 1988, pp. 632-650.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. "Reconciliación con la Nueva España". *Letras Libres*, n.º 72, octubre 2010, pp.72-79 < <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/x-guillermo-tovar-de-teresa-reconciliacion-con-la-nueva-espana>> fecha de consulta: enero 7, 2013.

"Voices Off: Reflections on Conceptual Art". *Critical Inquiry*, vol. 33, n.º 1, otoño 2006, pp. 113-135.

WADE, Peter. "Repensando el mestizaje". *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, ene. -dic. 2003, pp. 273-296.

INTERNET (generales):

<http://www.britannica.com/>

<http://2010.colmex.mx/tomos2.html>

<http://www.davidreedstudio.com/>

<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

<https://www.facebook.com/CandelaMx>

<http://www.heideggeriana.com.ar/>

<http://www.komarandmelamid.org/>

<http://processing.org/>

<http://rhizome.org/>

<http://russellconnor.com/>

<http://www.soymenos.net/>

<http://vcu.sagepub.com/>

LISTA DE ILUSTRACIONES

N.B. Debido a que esta tesis intercede a favor de la transformación del objeto artístico (e.g. pintura) la información técnica de las ilustraciones citadas es omitida, no por error o descuido, sino por la voluntad legítima de pensar a la imagen como un organismo vivo y emancipado. Con base en lo anterior, solo se hace referencia a las fuentes documentales de origen.

Ilustración 01

Autor desconocido, *Pintura de castas* (1750); en:

Ilona Katzew. *La pintura de castas*, 2004, p. 36.

Ilustración 02

Adriaen Collaert, *América*, de la serie Los cuatro continentes (1588-89); en:

Harvard's Faculty of Arts and Sciences / www.fas.harvard.edu/~hsdept/docs/PW_Pt2.pdf

Fecha de consulta: octubre 19, 2012.

Ilustración 03

Francisco Hernández, *Axolotl* (1651); en:

Elías Trabulse. *Arte y ciencia en la Historia de México*, 1995, p. 67.

Ilustración 05 (en orden según las manecillas del reloj, comenzando en el lado superior izquierdo)

Violencia intrafamiliar, n.º 1539. Grupo Editorial RAF, México.

Andrés de Islas, N.º 4 De español y negra, nace mulata (1774); en:

Ilona Katzew. *Ibidem*, 2004, p. 116.

Autor desconocido, *De español y morisca produce albino* (c. 1730-1750); en:

Ilona Katzew. *Ibidem*, 2004, p. 19.

Jesús Helguera, *Juramento de amor* (s/f); en:

Elia Espinosa. *Jesús Helguera y su pintura, una reflexión*. México, 2004, p. 180.

Ilustración 06

Manuel Arellano, *Diceño de mulata [sic]* (1711); en:

Ilona Katzew. *Ibidem*, 2004, p. 11.

Ilustración 07

Miguel Cabrera, *De mestizo y de india, coyote* (1763); en:

Ilona Katzew. *Ibidem*, 2004, p. 105.

Ilustración 08

Miguel Cabrera, *De español y mestiza, castiza* (1763); en:

México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2, 1994, p. 86.

Ilustración 09

Miguel Cabrera, *Doña María de la Luz Padilla y Cervantes* (1755-1760); en:

Ibidem, p. 251.

Ilustración 10

Mark Tansey, *La prueba del ojo inocente* (1981); en:

Arthur C. Danto. *Más allá de la caja Brillo*, 2003, p. 28.

Ilustración 11

Daniela Rossell. *Ricas y famosas*. Madrid, Turner Publicaciones, 2002.

Ilustración 12

Rembrandt van Rijn. *Buey desollado* (1655); en:

<http://arte-historia.com/rembrandt-maestro-del-barroco-sus-obras>

Fecha de consulta: octubre 31, 2013.

Ilustración 24

David Reed, *Judy's Bedroom* (2005); en:

<http://www.davidreedstudio.com/#>

Fecha de consulta: octubre 31, 2013.

ANEXOS

a) Tabla taxonómica Pintura de castas

Casta	Procedencia del nombre	Significado del nombre	Mezcla racial
Criollo	Adaptación del portugués <i>crioulo</i> : "blanco nacido en las colonias"	Hijo de padres europeos nacido en cualquiera otra parte del mundo.	Americanos descendientes de europeos.
Mestizo	Del latín <i>mixtus</i> : "mixto"	Persona nacida de padres y madres de raza diferente.	Descendiente de español (blanco) e india o viceversa.
Mulato	Del latín <i>mulus</i> : "mulo". Mulo "macho"	"Macho joven" (1525). Por comparación de la generación Híbrida del mulato con la del mulo.	Descendiente de español (blanco) y negra o viceversa.
Zambo	Del latín <i>strambus</i> : "bizco"	"El que tiene juntas las rodillas y separadas las piernas hacia afuera" (1611). El sentido de "mestizo del indio y negro" del siglo XIX se explica por el distinto desarrollo de las piernas del negro, de pantorrillas más delgadas.	Descendiente de : negro e india o viceversa, mulato e india o viceversa.
Castizo	Término de origen incierto. Derivado de casta	En 1513 significaba: "clase, calidad o condición".	Descendiente de español y mestiza o viceversa.
Morisco	Derivado de "moro". Moro del latín <i>maurus</i> : "habitante del noroeste de África (con el sentido de "color oscuro". Siglos XII y XIII)	Morocho, <i>ameneans</i> : "maíz de grano duro; siglo XIX, "persona robusta", "moreno, trigüeño": parece tomado del quechua muruch'u: "cosa dura", "maíz duro", 1560, pero influidos por moro y moreno.	Descendiente de español y mulata o viceversa.
Albino	Del latín <i>albus</i> : "blanco".	Falta entera o parcial de pigmento.	Descendiente de morisco y española o viceversa.

Ahí te estás	México	Sin información	Descendiente de mulato y coyote mestiza o viceversa.
Albarazado	Del árabe <i>baras</i> : "lepra blanca".	"Manchado de blanco" (1605). Posiblemente se refiere a la genealogía ya que es descendiente del albino.	Descendiente de: mulato y tente en el aire o viceversa, indio y loba, morisco y coyote, indio y zambaiga, cambujo y mulata, chino y jenízara, indio y china, barcino y mulata, jíbaro y mulata, indio y cambuja.
Barcino	Origen desconocido	"Blanco y pardo, a veces rojizo" (1475).	Descendiente de: albarazado y mulata o viceversa, albarazado e india, albarazado y mestiza, jenízaro y mulata, calpamulo y coyote, español y chamiza, zambaigo y mulata, jíbaro y loba.
Calpamulo	México	Sin información	Descendiente de: negro y albarazada o viceversa, mulato e india, barcino y cambuja, barcino e india, zambaigo y loba, zambaigo y mulata, mestizo y mulata.
Cambujo	Del celta-latino <i>camba</i> : "corva".	Caballo o yegua de color negro con viso rojizo (se aplica a cualquier persona de color muy moreno).	Descendiente de: indio y loba, indio y negra, chino e india, chamizo e india, zambaigo e india, zambaigo y china, albarazado y negra, tente en el aire e india, coyote e india.

Coyote	Del náhuatl <i>coyotl</i> .	Especie de lobo del tamaño de un perro, color gris amarillento. "...los coyotes son unos animalejos, entre logo y raposa, no son ni lobos ni raposas...", Motolinía.	Descendiente de: mestizo e india, barcino y mulata.
Chamizo	Del portugués <i>chamiço</i> , derivado de chama: "llama".	"Árbol medio quemado o chamuscado", "tugurio de gente sórdida".	Descendiente de: coyote e india, castizo y mestiza.
Chino	Del quechua <i>china</i> : "sirvienta".	"India o mestiza que se dedica al servicio doméstico", "mujer de bajo pueblo". Posiblemente se aplique a los individuos que tiene el pelo ensortijado.	Descendiente de: lobo y negra, lobo e india, mulato e india, coyote y mulata, español y morisca, chamicoyote e india.
Cholo	Del náhuatl <i>Chololán</i> : "Cholula".	"Indio civilizado", plebeyo de las poblaciones.	Descendiente de: español e india, indio y mestiza.
Grifo	Del latín <i>gryphus</i> : "encorvado", "retorcido".	Dícese de los cabellos crespos y enmarcados.	Descendiente de indio y loba.
Jenízaro	Del turco <i>yeni-yerik</i> : "tropa nueva".	Mezcla de dos especies.	Descendiente de: cambujo y china, torna-atrás e india, barcino y zambaiga.
Jíbaro	De origen incierto, probablemente del indígena americano.	"Campesino", "silvestre".	Descendiente de: calpamulo e india, negro e india, calpamulo y albarazado, lobo y china, barcino e india, tente en el aire y loba.
Lobo	Del latín <i>lupus</i> : "lobo"	Sin información	Descendiente de: negro e india, cambujo e india, torna-atrás e india, mestizo e india, mulato e india, salta-atrás y mulata.
No te entiendo	América	El producto de la mezcla es tan compleja en sus progenitores que no se puede medir con precisión.	Descendiente de mulato y tente en el aire.

Salta-atrás	De saltar y atrás.	Posiblemente regresión hacia la raza negra.	Descendiente de chino e india.
Tente en el aire	Sin información	Sin información	Descendiente de: torna-atrás y española, cambujo e india, salta-atrás y albarazado, jíbaro y mulata, albarazado y jíbara, cambujo y calpamula.
Torna-atrás	Sin información	Posiblemente regresión hacia la raza negra.	Descendiente de: español y albina, lobo e india, no te entiendo e india.
Zambaigo	Del latín strambus (véase zambo). Zambohigo: es posiblemente una pronunciación negra o aindiada de zambo: hijo.	"Hijo de zambo".	Descendiente de: negro e india, lobo e india, cambujo e india, chino e india, coyote e india, cambujo y mulata, barcino e india.

María Concepción García Saiz. *Las castas mexicanas: un género pictórico americano*. Milán, Olivetti, 1989, pp. 25-29.

- b) CANDELA. Consorcio para el análisis de la diversidad y evolución de Latinoamérica.

Reporte individual: Luis Pombo

Introducción

Para ayudar a interpretar los resultados de su estimación de ancestría, quisiéramos primero darte algunos antecedentes y una breve explicación de cómo se obtuvieron estos valores.

Algo importante a tener en cuenta es que todos los seres humanos estamos emparentados. Todos hacemos parte de una gran "familia humana". Esto quiere decir que si exploramos quienes fueron los antepasados de dos individuos, en algún momento se encontrará un ancestro en común. Esto siempre ocurrirá independientemente de qué individuos consideremos. Claro que si consideramos a dos hermanos es muy fácil identificar los ancestros en común más cercanos. Sin embargo, la reconstrucción directa de nuestra "genealogía", por ejemplo revisando archivos, en general solo puede hacerse para unas pocas generaciones.

La genética permite explorar aspectos de un pasado más distante, en muchos casos de periodos para los cuales no existen documentos, lo que nos permite descubrir conexiones antiguas entre personas que actualmente pueden vivir en lugares muy distantes.

¿Cómo explora la genética la historia humana?

Desde su aparición la población humana ha aumentado de tamaño y en este proceso se ha dispersado por todo el mundo. A partir de un pequeño grupo de individuos en África ahora somos alrededor de 7 mil millones de personas, habitando casi cada rincón del planeta. Durante esta expansión se han acumulado variantes en nuestro material genético¹. Dado que nos hemos dispersado en regiones geográficas distantes, a veces en áreas relativamente aisladas, algunas variantes genéticas recientes pueden detectarse solo en ciertas localidades (a veces incluso solo están presentes en una familia o en el individuo en el que ocurrieron). Sin embargo la mayor parte de las variantes genéticas son relativamente antiguas, y están presentes en todo el mundo, pero suelen variar en frecuencia en diferentes regiones.

Los genetistas tratan de reconstruir la historia de las poblaciones principalmente mediante análisis estadísticos de la frecuencia de variantes genéticas y su distribución geográfica. Hasta el momento no es posible estudiar a toda la humanidad, por lo que los estudios genéticos se han basado en algunas muestras obtenidas en diferentes regiones. Una conclusión de estos estudios es que existe una variación gradual en la frecuencia de variantes genéticas entre regiones. Esta variación tiende a desvanecerse a medida que las muestras examinadas están mas cerca geográficamente. Es decir, la variación genética humana ocurre principalmente en forma de gradientes geográficos. Esta

¹ Cualquier variación en la secuencia de ADN generada al azar a través del tiempo.

observación está relacionada con lo que se mencionó en el párrafo anterior: dos individuos que viven cerca tienen una mayor probabilidad de tener antepasados en común pocas generaciones atrás mientras que individuos que viven lejos (por ejemplo en diferentes continentes) tienden a tener ancestros en común muchas más generaciones atrás.

Lo dicho hasta ahora hace referencia a eventos ocurridos hace decenas de miles de años, cuando la población humana se dispersó por primera vez por todo el mundo y los medios de transporte eran rudimentarios. En los últimos siglos sin embargo, la movilidad humana ha incrementado tremendamente. Este incremento en la movilidad de los seres humanos ha facilitado el contacto entre personas cuyos ancestros habían estado separados por mucho tiempo.

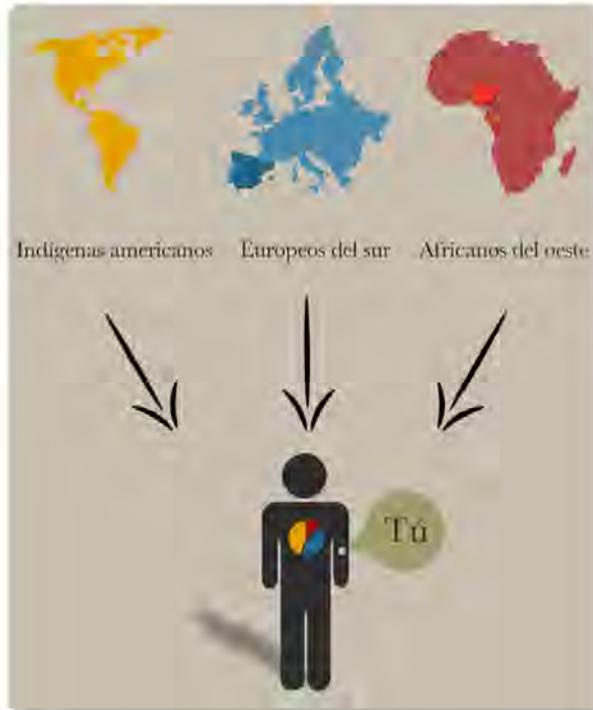
Para este reporte es de especial interés el mestizaje entre personas de América, Europa y África que fue el resultado de la expansión colonial europea a lo que ahora conocemos como Latinoamérica. Los métodos y conceptos desarrollados por los genetistas para examinar la historia de la humanidad han sido empleados para examinar eventos recientes como el mestizaje que ocurrió en Latinoamérica. Uno de los objetivos de estos estudios ha sido evaluar la "ancestría" de las poblaciones latinoamericanas y de sus individuos. Esto es, evaluar las proporciones de ancestros de Europa, África o América en poblaciones e individuos latinoamericanos. Para poder obtener estas estimaciones de ancestría es necesario hacer una serie de presupuestos. Dado que le estamos entregando una estimación personal de ancestría en este reporte, a continuación hacemos una breve explicación de cómo se obtuvo.

¿Cómo se obtuvo su estimación de ancestría?

Para calcular los porcentajes de ancestría examinamos 40 variantes genéticas. Éstas se heredan por vía materna y paterna en proporciones iguales. Se trata de variantes que tienen frecuencias muy diferentes en muestras de poblaciones del Sur de Europa (principalmente españoles), África Occidental (principalmente yorubas) y nativos americanos (de todo el continente). En promedio, la diferencia en frecuencias de las variantes entre estas muestras poblacionales es de un 60%. Con base en las variantes que detectamos en su material genético, usamos métodos estadísticos para estimar su ancestría asumiendo que sus ancestros provenían de poblaciones de nativos americanos, europeos y africanos con las frecuencias observadas en las muestras para las que tenemos información.

Por ejemplo, si encontramos que tienes una variante que es común en la muestra de nativos americanos pero rara en la de europeos, según ese dato concluimos que es más probable que tengas más herencia nativa americana que europea. Sin embargo, se trata de un solo dato. Para obtener una estimación más precisa es necesario obtener más datos. Aquí examinamos 40 variantes y realizamos este tipo de cálculo probabilístico para cada variante

para finalmente obtener un promedio. Por favor ten en cuenta que los valores calculados representan estimaciones probabilísticas obtenidas empleando la información que tenemos disponible. Esta estimación de ancestría utiliza un "modelo" simple sobre su pasado que se ilustra en la figura.



Como se puede ver, los cálculos se basan en la información disponible de su material genético y de muestras de poblaciones de América (408 individuos), del sur de Europa (299 individuos) y del occidente de África (169 individuos). No disponemos de información de todas las poblaciones humanas que existen en este momento ni tampoco de individuos que vivieron en el pasado. Sólo tenemos información de individuos que actualmente viven en áreas de donde podrían haber provenido sus ancestros. Estos individuos por supuesto no son sus ancestros pero podrían ser descendientes algunos de sus ancestros y por lo tanto podrías estar emparentado con ellos en un pasado no tan distante. Dado que durante el período Colonial la mayoría de los inmigrantes que llegaron a Latinoamérica venían de la Península Ibérica y del occidente de África, usamos

información disponible para un número de individuos (una muestra) de esos grupos. Es posible que la comparación con otras muestras pueda generar resultados un poco diferentes. Tampoco examinamos todo su material genético. Nos limitamos a 40 variantes genéticas (si bien, estas fueron seleccionadas por ser especialmente informativas). Es posible que al examinar otras variantes podría resultar resultados también un poco diferentes. Como todo modelo científico la aproximación que usamos para obtener su estimación de ancestría es una simplificación de la realidad. Por ejemplo, este modelo no propone una genealogía específica que lo relacione cada uno de sus ancestros. Más bien, el modelo asume que su material genético proviene de la mezcla instantánea de material génico de los individuos que están representados en las muestras poblacionales de que disponemos. Finalmente, la metodología estadística que utilizamos tiene una serie de presupuestos técnicos y es posible que otros métodos estadísticos que utilicen otros presupuestos produzcan estimaciones de ancestría también un tanto diferentes.

Regresando a lo dicho al principio del documento, si fuera posible documentar exactamente quienes fueron sus ancestros muchas generaciones atrás seríamos capaces de saber con precisión cuáles son sus orígenes. La genética no nos permite reconstruir exactamente su genealogía sino sólo calcular un promedio general del posible origen geográfico de sus ancestros con base en un modelo simple del pasado. **Hacemos estas aclaraciones para subrayar que los valores que le entregamos a continuación son sólo una aproximación a sus orígenes.** Estos valores dependen de la información disponible en este momento y de los métodos que empleamos para calcularlos.



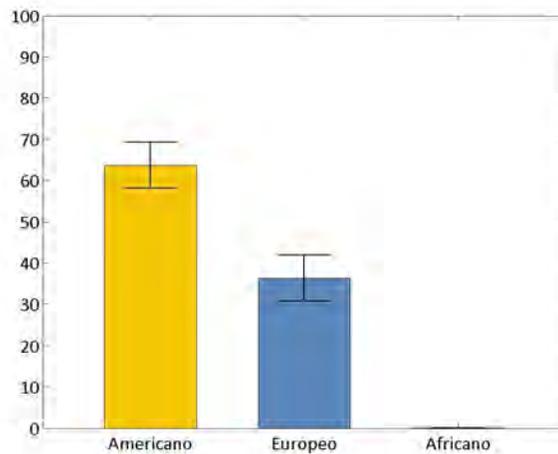
REPORTE INDIVIDUAL DE ANCESTRÍA

CÓDIGO: ZME1550

La estimación de su ascendencia, en porcentaje, es la siguiente:

Amerindia:	63.718 %	e.e. 5.569 %
Europea:	36.281 %	e.e. 5.569 %
Africana:	0.001 %	e.e. 0 %

Este resultado corresponde al valor porcentual obtenido con las 40 variantes genéticas examinadas (e.e. indica error estándar de la estimación (es decir la incertidumbre de esta estimación – ver preguntas frecuentes para más información). Es posible que más adelante se calculen nuevamente estos porcentajes con un número mayor de variantes. En tal caso le informaremos de ese resultado. Abajo mostramos este resultado como un gráfico de barras (incluyendo el error estándar de las estimaciones para cada barra).





En el archivo anexo (ZME1550Q.doc) incluimos un cuestionario con el cual buscamos evaluar su experiencia al participar en esta investigación. Le agradeceríamos si pudiera llenar ese cuestionario y luego nos lo hiciera llegar. Lo puede llenar utilizando el programa WORD y luego nos lo puede reenviar por correo electrónico a la dirección proyecto_candelamexico@inah.gob.mx.

Le mantendremos al tanto de los avances de la investigación.

Le agradecemos su participación y le reiteramos nuestro interés en seguir en contacto con Ud.

Atentamente:

Dr. Andrés Ruiz-Linares
Presidente del consorcio
University College London

Dr. Samuel Canizales
Investigador principal en México
Universidad Nacional Autónoma de México

Antrop. Victor Acuña Alonzo
Investigador México
Escuela Nacional de Antropología e Historia

Mtro. Jorge A. Gómez-Valdés
Investigador México
Universidad Nacional Autónoma de México

Correo electrónico de contacto: proyecto_candelamexico@inah.gob.mx

Página web del proyecto: <http://www.ucl.ac.uk/silva/candela/spanish/>

Declaro haber redactado la tesis titulada "SUJETO M.E.S. Bases para una construcción metapictórica a partir del concepto mestizo y su condición neobarroca en los albores del siglo XXI" de manera independiente, y de no haber utilizado otro apoyo más que el indicado en las notas al pie de página, fuentes de consulta, listas de ilustraciones y anexos. Aquellas partes que son usadas de forma literal —o en referencia al contenido de otras obras— son señaladas en cada uno de los casos mencionados.

Ciudad de México, abril de 2014. Dios y patria.