



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

## **El culto a los héroes. Retórica política y procesos de sublimación: la figura de Benito Juárez**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTORA EN HISTORIA

P R E S E N T A

Rebeca Villalobos Álvarez

Tutor principal: Dra. Gloria Villegas (FFyL, UNAM)  
Comité tutor: Dr. Álvaro Matute (IIH, UNAM), Dr. Vicente Quirarte (UNAM)

México, D. F., junio de 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Para el Moreno

## **AGRADECIMIENTOS**

A la Dra. Gloria Villegas y el Dr. Álvaro Matute, tutores de este trabajo pero sobre todo maestros que a lo largo de toda mi formación me han ofrecido su apoyo constante y la posibilidad de pensar la historia desde múltiples perspectivas.

Al Dr. Vicente Quirarte por su generosidad y por el interés que ha mostrado en este proyecto desde sus inicios hasta su culminación.

A la Dra. Carmen Vázquez y el Dr. Renato González por su lectura comprometida, acuciosa y crítica, gracias a la cual este trabajo ganó claridad y profundidad.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por la beca otorgada para la realización del programa doctoral entre 2008 y 2012.

A Cecilia Gutiérrez por su ayuda constante e invaluable sabiduría, gracias a la cual me fue posible no sólo identificar una enorme cantidad de documentos gráficos, sino también darles un tratamiento más cuidadoso y sistemático.

A Georgina y Ernesto, porque sin su apoyo y consejo este camino habría sido intransitable.

# ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN .....</b>	<b>2</b>
<b>CAPÍTULO 1. LA IMAGEN DEL HÉROE: SU TRAYECTORIA.....</b>	<b>15</b>
I. DE LA IMAGEN EN VIDA A LA IMAGEN PÓSTUMA .....	18
II. EL INMACULADO: EL CULTO FUNERARIO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL HÉROE CIVIL (1872-1890) .....	29
III. EL INDO SUBLIME: DEL RITUAL FUNERARIO AL CULTO CÍVICO (1891-1910) .....	57
IV. EL PRIMER MEXICANO: ENTRE EL CULTO CÍVICO Y LA CULTURA POPULAR (1910-1976).....	86
<b>CAPÍTULO 2. EL LENGUAJE RETÓRICO EN TORNO A LA FIGURA DE JUÁREZ. MODALIDADES Y ESTRATEGIAS</b>	<b>102</b>
<b>I. EL PANEGÍRICO .....</b>	<b>110</b>
1.1 Su auditorio: entre el espacio privado, el espacio público y la cultura popular .....	110
1.2 Artificios y estilo del panegírico .....	114
1.3 Dimensiones y alcances del panegírico .....	135
<b>II. EL JUDICIAL.....</b>	<b>141</b>
2.1 Su auditorio: entre el foro y la opinión pública.....	141
2.2 Artificios y estilo del discurso judicial.....	145
2.3 Dimensiones y alcances del discurso judicial .....	171
<b>III. EL DELIBERATIVO.....</b>	<b>177</b>
3.1 Su auditorio: la construcción de la cultura política .....	177
3.2 Artificios y estilo del discurso deliberativo.....	183
3.3 Dimensiones y alcances del discurso deliberativo .....	202
<b>CAPÍTULO 3. JUÁREZ SUBLIMADO .....</b>	<b>207</b>
<b>I. SOBRE LA HEORICIDAD DE JUÁREZ: DE LA RETÓRICA A LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME .....</b>	<b>207</b>
<b>II. EL MAUSOLEO.....</b>	<b>222</b>
2.1 El escenario .....	222
2.2 Los protagonistas: la piedra, el cuerpo y el doliente.....	225
2.3 La metáfora: el ritual fúnebre .....	239
<b>III. LA CABEZA.....</b>	<b>242</b>
3.1 Promoción desde el centro, realización en la periferia .....	242
3.2 Monstruo por una cabeza .....	251
2.3 El poder como metáfora.....	260
<b>NOTA FINAL .....</b>	<b>268</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA Y ACERVOS CONSULTADOS.....</b>	<b>275</b>
<b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....</b>	<b>282</b>

## PRESENTACIÓN

---

Este trabajo constituye un análisis de las distintas representaciones de la imagen de Benito Juárez que han dado lugar a la construcción de una figura emblemática, mítica y en ocasiones sublimada de este personaje histórico. A lo largo del tiempo, y particularmente a raíz de su muerte, ocurrida en el año de 1872, la imagen del liberal oaxaqueño se ha convertido en un objeto idóneo para simbolizar valores políticos, aspiraciones sociales y principios de identidad colectiva. El llamado culto a Juárez ha mantenido una presencia constante en nuestra cultura política por lo menos hasta los años ochenta del siglo pasado, a través de la historiografía, el discurso político, la literatura, la pintura y la monumentalidad, por mencionar sólo las formas más recurrentes de su representación. El impacto social de este fenómeno, su utilización en la arena de la disputa política y su decidida presencia en el contexto educativo y la esfera pública en general, evidencia su estrecha relación con la cultura política mexicana.

Los distintos fenómenos que acompañan la reivindicación del mito de Juárez han dado lugar a una enorme cantidad de trabajos, la mayoría de carácter monográfico, que analizan la variada gama de atributos comúnmente asociados con el Benemérito y su conexión con intereses sociales y políticos de diversa índole. Sin embargo, una revisión más o menos detallada de fuentes secundarias permite observar la ausencia de un estudio más general de este proceso, que analice de forma integral las distintas imágenes producidas por el culto juarista, así como su impacto en los principios en que entendemos (o presuponemos) deben fincarse las reglas de la convivencia política y de aquello que consideramos legítimo o deseable

en el orden público y social. La realización de un trabajo semejante constituye, pues, el objetivo principal de esta tesis.<sup>1</sup>

Para el desarrollo de la investigación se tomaron en cuenta formas de representación de la más diversa índole, que van desde la caricatura y la oratoria política hasta la pintura y el discurso escrito, ya sea histórico o de ficción. Mi interés principal, más allá de demostrar la manipulación de la figura de Juárez en virtud de intereses particulares (asunto que, por lo demás, considero ampliamente documentado), consiste en identificar la importancia de ciertas formas de comprensión estética en la articulación de idearios políticos que, precisamente por su capacidad evocativa, encuentran una genuina recepción en ámbitos sociales más amplios. Si bien no pretendo negar que en una enorme cantidad de casos, la producción artística, la oratoria política o los rituales cívicos se plantean y promueven en función de la conveniencia estrictamente partidaria, uno de los propósitos de este trabajo es analizar precisamente qué es lo que convierte a todas esas formas de representación y conmemoración pública en los elementos idóneos para vincular los intereses de determinados grupos políticos y la realidad sociocultural que les rodea y supera en más de un sentido.

---

<sup>1</sup> No obstante la ausencia aquí mencionada, la calidad y cantidad de los estudios monográficos sobre la mitificación y significación de Juárez es extraordinaria. Sin esto en la base, la realización de esta investigación habría sido mucho más compleja y tal vez irrealizable en el contexto académico actual. A lo largo de este trabajo iré haciendo mención de muchos de estos trabajos. Por lo pronto, quisiera referir la única obra sobre Juárez que, a mi juicio, hace un intento por abarcar distintos aspectos de la mitificación del personaje en un amplio periodo de tiempo. Me refiero al ya clásico de Charles A. Weeks, *El mito de Juárez en México*, México, Jus, 1977. Intentos similares son las distintas obras de carácter colectivo integradas por una gran variedad de estudios monográficos. La calidad individual de los textos que integran estas obras es insoslayable mas, como suele suceder con las obras de conjunto, la disparidad de interpretaciones suele obstaculizar la visión del conjunto. Destaco aquí las que han resultado más significativas para la realización de esta tesis: *Juárez, Memoria e imagen*, (Juana Inés Abreu (coord.), México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1998; *Juárez. Historia y mito*, Josefina Zoraida Vázquez (coord.), México, El Colegio de México, 2010 y *Presencia Internacional de Juárez*, Patricia Galeana (coord.), México, Centro de Estudios de Historia de México Carso, 2008.

En este contexto, el análisis se ha centrado en los rasgos simbólicos que convierten a las distintas concepciones de Juárez en poderosos elementos de cohesión social. Debido a que ciertas expresiones, como el discurso político o la historiografía académica, constituyen espacios de comunicación restringidos a grupos muy específicos desde el punto de vista social, es preciso recurrir a su relación con otras formas de representación para ampliar su dimensión y alcance. Si bien es cierto que la historiografía y la oratoria política muchas veces presentan un grado de análisis y racionalización que la representación artística puede omitir, existen muchos rasgos compartidos y, sobre todo, una suerte de codependencia por lo que se refiere a la construcción de la figura de Juárez. Esta última se ha constituido no sólo en un emblema político, sino en un verdadero símbolo cultural, y esto se debe, en gran medida, a la implementación de estrategias que integran rasgos estéticos y argumentativos en una misma forma de representación.

Los tres capítulos que integran el presente estudio constituyen perspectivas distintas pero vinculadas sobre la construcción de la imagen heroica de Juárez entre 1872 y 1976. Los tres atienden, a través de distintas modalidades de análisis, las preocupaciones que he esbocé antes. La enorme cantidad de expresiones asociadas con este fenómeno, a lo largo del periodo estudiado, revela una compleja red de estrategias discursivas y visuales que he decidido analizar en función de tres criterios. El primero de ellos es esencialmente histórico e involucra la reconstrucción de la génesis del culto juarista a partir de sus manifestaciones más emblemáticas. Como señalé ya, salvo por el clásico estudio de Charles A. Weeks, *El mito de Juárez en México*, no existen mayores intentos por ofrecer una interpretación de conjunto sobre el problema y menos aún, una perspectiva de análisis que logre contextualizar las muy



distintas expresiones del culto al héroe sin difuminar sus rasgos específicos. Lo que busco, en suma, no es entender el periodo en función del culto al héroe, sino la naturaleza de sus expresiones como componentes de un proceso específico. Esto equivale a otorgarle al mito de Juárez una historicidad propia que, si bien se corresponde con otros fenómenos políticos, sociales o artísticos, merece una periodización acorde con su lógica interna y con sus momentos de transformación. En “La imagen del héroe: su trayectoria” he intentado mostrar la secuencia de estos cambios y también sus cualidades. La interpretación de las fuentes me llevó a concluir que existen tres etapas relativamente diferenciadas en el culto a Juárez que se corresponden con tres formas distintas de caracterizar simbólicamente su trascendencia. La primera de ellas inicia al momento de su muerte. Como han señalado distintos autores, en julio de 1872 surge la necesidad de articular un culto a su memoria que, a lo largo de casi dos décadas, opera casi exclusivamente en torno a los homenajes luctuosos. Es en este contexto donde se crea la imagen del héroe civil e inmaculado cuya presencia parece añorarse ante la incertidumbre que se percibe respecto a las instituciones y los valores políticos.

A partir de 1891 el culto funerario, relativamente fragmentario y teñido de una ritualidad esencialmente luctuosa, se transforma considerablemente. La fecha es emblemática y sobre todo útil para señalar el cambio de rumbo, porque fue en ese año cuando por primera vez el homenaje abandonó su naturaleza funeraria en pos de una genuina celebración: la del natalicio de Juárez. La primera manifestación emergida en este contexto es la estatua del Juárez sedente de Miguel Noreña. A partir de este momento, el culto al héroe recibe una decidida influencia y también una ordenación más sistemática desde el oficialismo, que es capaz de aprovecharse de él y de promover su transformación en un culto de alcance nacional.

A raíz del estallido revolucionario, la trayectoria de la imagen heroica de Juárez se ramifica hacia caminos distintos, nutriéndose de expresiones ideológicas muy diversas que dan como resultado una verdadera reconfiguración de sus atributos. Durante el porfiriato se construyó discursivamente la noción de “indio sublime” para caracterizar la imagen del héroe, pero no fue sino hasta bien entrado el siglo XX cuando esa noción adquiere formas de representación claramente definidas. La retórica posrevolucionaria y las nuevas corrientes artísticas mexicanas convirtieron a Juárez en un luchador social, símbolo de la raza oprimida o del mestizaje. La consolidación de una cultura de masas, por su parte, incidió notablemente en la transformación de la imagen de Juárez, que a través del cine y la televisión adquirió muchas de las cualidades que resultan más habituales en la actualidad.

No sobra señalar que la sucesión de estas tres etapas está lejos de interpretarse como un proceso mecánico causal. Antes bien, considero que el desarrollo del fenómeno es complejo precisamente porque los atributos que resultan dominantes en un determinado periodo no necesariamente desaparecen en el siguiente. De igual modo, sostengo que algunas de sus cualidades emblemáticas, especialmente notorias en un contexto determinado, en realidad se construyen a lo largo de varias etapas. Lo que he querido señalar, en todo caso, es la conformación de tres ejes nodales en la representación del héroe: lo civil: lo indígena y lo popular; temáticas diferenciadas gracias al análisis pero vinculadas a lo largo de todo el proceso de construcción del culto. El mito de Juárez apela, en distintos momentos y a partir de diversas estrategias, a alguna de estas conceptualizaciones. En muchos casos, de hecho, observamos concordancia entre la reivindicación de su imagen como símbolo del derecho y la referencia a sus atributos indígenas. La construcción del héroe como baluarte de la libertad,

por otro lado, se muestra estrechamente asociada con alusiones relativas a su carácter de luchador social, representante de las clases populares y los sectores marginales.

Ahora bien, desde mi perspectiva, las estrategias que hacen posible la consolidación de la imagen de Juárez en cualquiera de estos sentidos deben analizarse no sólo en función del proceso gracias al cual emergen o se transforman, sino también a partir de su lógica interna. El problema nodal, en este caso, es encontrar categorías lo suficientemente flexibles para abarcar productos de muy distinta índole en términos formales. En este sentido, debo decir que la utilización del análisis retórico para estudiar el fenómeno constituye el eje vertebrador de todo el trabajo. En el segundo capítulo de la tesis, el problema se atiende de manera puntual y específica. En “El lenguaje retórico en torno a la figura de Juárez: modalidades y estrategias” se realiza el análisis formal de un selecto pero también variado repertorio de manifestaciones visuales y textuales, apelando a los tres modos esenciales del discurso retórico contemplados en la tradición grecolatina: encomiástico, judicial y deliberativo.<sup>2</sup> Las categorías clásicas son retomadas en sus aspectos más generales con el propósito de ampliar sus ámbitos de acción, articulando así un esquema bondadoso por su orden y simplicidad.

Otro argumento a favor de la perspectiva retórica para el análisis de estos fenómenos es su presencia en el ámbito cultural mexicano a través de la literatura, la enseñanza y el discurso político.<sup>3</sup> De igual modo, cabe destacar la proliferación de estudios que utilizan la

---

<sup>2</sup> He retomado la división y ciertos aspectos de la caracterización de la *Retórica* de Aristóteles y he complementado mis caracterizaciones de los tres tipos de discurso apelando a las definiciones del *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin. Otra referencia señera es “Historia y retórica” de Paul Ricoeur, citado más adelante.

<sup>3</sup> Un ejemplo en este sentido es la obra colectiva *La tradición retórica en la poética y en la historia*, México, UAM Azcapotzalco, 2004. Los tres ensayos que componen la obra señalan no sólo el conocimiento que se tuvo de la tradición retórica Europea en México, sino su aprovechamiento y reconfiguración en función de temáticas y propósitos específicos. Otro estudio que echa mano de

perspectiva retórica para analizar fenómenos de construcción de significado en contextos muy distintos y a partir de expresiones igualmente diversas.<sup>4</sup> De acuerdo con estas perspectivas, a las cuales se suma la mía propia, la retórica no se reduce a un artificio discursivo. Se trata más bien de un fenómeno complejo que, tomado integralmente, involucra la puesta en marcha de estrategias tanto argumentativas como poéticas, articuladas sistemáticamente en torno a un mismo objetivo: persuadir o generar adhesión. Así descrito, el ejercicio retórico no se limita a los productos típicamente asociados con el término, como la oratoria política o la propaganda, sino que abarca cualquier forma de representación que genere un vínculo de filiación y, en consecuencia, un puente comunicativo.

La adopción de este criterio de análisis ha sido fundamental en la elaboración de este trabajo para valorar las implicaciones ideológicas de un buen número de productos que por lo regular no se vinculan con las formas retóricas, como la plástica del retrato, la imagen fotográfica, la monumentaria o el cine. Una tesis importante de este trabajo es que semejantes expresiones sí desempeñan un papel crucial en la conformación de idearios políticos al condicionar nuestra percepción sobre ellos y también el significado que les atribuimos. Las manifestaciones artísticas han acompañado el culto a la figura de Juárez desde

---

la referencia a formas retóricas, y que ha servido mucho en la elaboración del segundo capítulo es la obra de Elías Palti *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (Un estudio sobre las formas del discurso político)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

<sup>4</sup> Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal han compilado ya cuatro obras que integran numerosos estudios que reivindican el análisis retórico en temáticas de toda índole. Participan en ellas autores de distintas procedencias, tanto historiadores como teóricos del arte, filósofos, críticos literarios y lingüistas. En conjunto, se trata de más de cincuenta trabajos, de entre los cuales me han resultado especialmente luminosos “Un punto de vista holístico sobre la retórica. Umbral crítico y horizonte de espera”, de Livio Rosetti; “Los espacios de la retórica”, de Raúl Alcalá Campos y “El *ethos* del discurso”, de Luisa Puig, publicados en *Espacios de la retórica. Problemas filosóficos y literarios*, México, UNAM, 2010. Las otras dos compilaciones son *Las figuras del texto*, México, UNAM, 2009 y *Ensayos sobre la tradición retórica*, México, UNAM, 2009.

sus inicios, hicieron tangibles algunas de sus nociones más complejas y generaron un repertorio de símbolos y expresiones metafóricas incluso más persuasivas que las de los discursos oficiales. Pese a ello, este trabajo no pretende reivindicar el efectismo o la evocación poética por encima del argumento. Antes bien, se trata de encontrar la relación entre los dos grandes polos que utiliza la retórica, entendida en sentido amplio, para generar significados que inciden en el comportamiento social o pretenden hacerlo. En las formas retóricas, la necesidad de argumentar también implica agradar, “motivada por su propósito principal de influir en el criterio del auditorio, no se limita a aplicar la lógica de lo probable a una teoría de la argumentación. Su segundo polo ha sido la teoría de las figuras, de los giros, de los tropos”.<sup>5</sup> Interpretar el culto a Juárez a través del estudio de sus implicaciones retóricas evidencia hasta qué punto la conformación de ideologías políticas que se defienden, critican o someten a debate conforme a ciertos argumentos, gana profundidad y efectividad a través de la emotividad o expresividad propia del lenguaje figurado. Como he venido reiterando, no se trata de dissociar estos dos recursos, sino más bien de identificar la concurrencia de ambos en la construcción del mito juarista.

En virtud de lo dicho hasta aquí, la intención principal del primer capítulo es ofrecer al lector un repertorio de temáticas históricamente determinadas, construidas por la retórica juarista (concebida en sentido amplio) a lo largo de todo un siglo. Pero el análisis puntual de las estrategias que me permitieron inferir las cualidades del culto a Juárez se realiza hasta la segunda sección del trabajo. En resumen, la primera aproximación involucra la descripción de

---

<sup>5</sup> Paul Ricoeur, *op cit.*, p. 10-25, p. 10.

contenidos, mientras que la segunda asume la responsabilidad de interpretar los mecanismos de su construcción.

La última parte del trabajo, por su parte, explora una consecuencia no del todo habitual en la conformación del discurso retórico y que, aun así, es consustancial a su naturaleza topológico-argumentativa. Me refiero en este caso a las expresiones del culto al héroe que generan un conflicto entre argumentación y figura, inclinando la balanza hacia el segundo polo. El Mausoleo de San Fernando y Cabeza de Juárez son dos obras monumentales sin duda tributarias de la retórica juarista. Pese a ello, son mucho menos permeables al análisis bajo esa categoría. El problema surge a raíz del efecto de sublimación, de enaltecimiento exaltado de la imagen del héroe. Se trata, en suma, de expresiones muy francas de un fenómeno que distintos autores han definido bajo el término “sacralización de la política”.<sup>6</sup> Si bien no son los únicos ejemplos de enaltecimiento y fervor patriótico, sí constituyen, desde mi perspectiva, dos casos en que los idearios políticos se hacen más permeables a la experiencia de emociones radicales, al grado de que lo político se subordina a la expresión sublimada. El término sacralización es pertinente en este contexto porque alude a ciertas formas de experiencia que usualmente asociamos con los fenómenos religiosos pero que son suscitadas, en este caso, a partir de valores laicos y en el contexto de sociedades secularizadas.

En el capítulo tercero ofrezco una propuesta de lectura de ambos monumentos bajo la categoría estética de lo sublime. Para ello, he tomado como referencia básica la

---

<sup>6</sup> Me refiero sobre todo al sentido que le George L. Mosse a esa expresión en *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al Tercer Reich*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, S.A., 2007.

caracterización que hacen Kant y Burke sobre el objeto y la experiencia sublime.<sup>7</sup> Decidí, como en el caso de la retórica clásica, involucrar estas dos propuestas en sus aspectos más generales. La reducción obedece no sólo a las limitaciones de mi propia formación, sino al hecho concreto de que no pretendo justificar el valor estético de estas obras en términos generales. El contexto en el que son interpretados y analizados sus componentes estéticos es el de la retórica juarista. Éste es, en realidad, el objeto de estudio de esta tesis. Mi interés por el Mausoleo y la Cabeza de Juárez surge precisamente al reconocer en estos dos monumentos expresiones hasta cierto punto atípicas del culto al héroe. Su peculiaridad estriba en la articulación de mecanismos de construcción de significado altamente simbólicos y en gran medida problemáticos.<sup>8</sup> Se trata, en términos generales, de manifestaciones que no facilitan el puente comunicativo entre el discurso y el auditorio, sino que lo violentan. En esa medida, rompen el compromiso argumentativo que, en mayor o menor medida, involucra cualquier forma retórica. Por sus características formales, ni el Mausoleo ni la Cabeza de Juárez plantean un objeto claro de veneración, como sí lo hacen todas las otras expresiones del culto al héroe, y por lo mismo no parecen plantear un significado aprehensible. A través de distintas estrategias, la figura del héroe en ambas representaciones se diluye o se trasciende, pierde identidad y por momentos también sentido. Frente a ello, el espectador está obligado a preguntarse qué es exactamente lo que ambas obras celebran o, mejor dicho, lo que sacralizan. El capítulo “Juárez sublimado” responde a dicho cuestionamiento a partir de dos

---

<sup>7</sup> I Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza Editorial, 2008; Edmund Burke, *De lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

<sup>8</sup> Me he servido de la caracterización que hace Thomas Weiskel en *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1986, para explicar un fenómeno eminentemente estético, desde el punto de vista semiótico. Su trabajo me ha ofrecido una base teórica para la fundamentación de mi propuesta de lectura que he juzgado pertinente y sobre todo complementaria con los otros referentes del análisis.

hipótesis de lectura que juzgo fundadas, pero que merecerían un tratamiento más extenso y detallado en el espacio de otro trabajo.

En resumen, a lo largo de cada uno de los tres capítulos de la tesis se realiza un ejercicio distinto de interpretación, cuyo propósito es evidenciar estrategias concretas en la configuración de la imagen idealizada de Juárez. La mirada de conjunto, sin embargo, revela una misma intención. La idea que anima toda esta investigación es el vínculo, teórico en principio, entre arte y política. Más allá de la obvia relación entre expresiones artísticas y políticas públicas, manifiesta en el desarrollo de casi cualquier ritual cívico, considero que ambas esferas constituyen lenguajes de evidente impacto social. En este sentido, la obra de arte puede juzgarse en función de sus implicaciones ideológicas y, en la misma medida, las ideas políticas pueden evaluarse a partir de sus presuposiciones estéticas. Bajo esta óptica, tanto el arte como la política se conciben como formas de persuasión, lenguajes que, a través de estrategias a veces compartidas, exigen la interpretación de la audiencia.

El análisis del arte y la política como formas persuasivas, como expresiones retóricas, permite evaluar no sólo la relación que existe entre ellas sino también su capacidad para ser asimiladas en el contexto social. Esto supone, empero, la necesidad de superar una visión restrictiva de la retórica, concebida en muchos casos como mera estrategia de manipulación. Si bien es cierto que una buena cantidad de expresiones retóricas suponen miradas parciales, distorsionadas o incluso deliberadamente engañosas, esto no quiere decir que el acto de persuasión se agote en la intención de manipular. En relación con el tema que me ocupa, la reivindicación de la retórica como un complejo dispositivo discursivo ha sido esencial no sólo como herramienta metodológica, sino



también como un principio que articula el sentido de toda mi propuesta. A mi juicio, el estudio de los distintos materiales que conforman el culto a Juárez gana en profundidad cuando se incorporan los lineamientos del análisis retórico, que hace posible integrar un repertorio muy diverso de manifestaciones a la luz de criterios formales de representación y argumentación. Y más aún, cuando entendemos la estrategia retórica como un acto siempre determinado social e históricamente se destaca su función como estrategia comunicativa, más allá de de su configuración como artificio lógico o poético.

La separación tajante entre los dos aspectos del discurso retórico aquí enunciados (argumentación y tropología) ha tenido como consecuencia la identificación de la retórica más como un arte del engaño que como un arte de la persuasión. No obstante, es cierto que el análisis y el cultivo parcial del aspecto tropológico o estrictamente poético del lenguaje retórico, nos ha conducido a ampliar su ámbito de acción a espacios que van más allá de la política pública, revelando su penetrante capacidad estética. Retomando lo que antes mencioné, considero que evaluar el discurso retórico como una forma de lenguaje poético, destinado a dirimir cuestiones relativas al bien común, es precisamente el ámbito específico de su acción y de su articulación como lenguaje. Las cuestiones políticas son asuntos vinculados con la realidad vital, presente, pero su interés radica particularmente en la transformación o defensa que pueda hacerse de un determinado orden de cosas. En este sentido, el pensamiento, el discurso y la acción políticos involucran un profundo conocimiento de lo actual, estrechamente relacionado con sus posibilidades de ser y con la configuración de un futuro común. La retórica, en tanto que argumento de lo posible, es un requerimiento esencial del discurso

político, si es que éste tiene por objeto la persuasión. Y me atrevo a decir que no veo ningún caso en que pueda ser de otro modo.

En virtud de lo dicho hasta ahora, considero que las formas de representación —ya sean plásticas, literarias o historiográficas— que contribuyen a elaborar el culto a los héroes, pertenecen al ámbito de la retórica, considerada integralmente. Más aún, la política, entendida como la “actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos”,<sup>9</sup> adquiere bases sociales y culturales cuando es capaz de superar su ámbito específico, cuando se deja influenciar por el arte y el imaginario popular en una compleja relación, muchas veces tirante e inestable, entre la manipulación y la entrega. ¿A qué o a quiénes manipula el político cuando los íconos que ofrece encuentran escasa o nula recepción en el público?, ¿qué tanto debe modificar sus estrategias discursivas en pos de una base mayor de legitimación?, ¿qué lo orilla, en ocasiones, a aprovecharse de figuras, moralmente aceptadas y reconocidas, como emblema de sus propios proyectos?

El texto que el lector tiene en sus manos no pretende responder a estos cuestionamientos de manera directa, pero sí busca ofrecer una interpretación amplia y significativa del culto a Juárez que posibilite la articulación de éstas y otras preguntas similares.

---

<sup>9</sup> Diccionario de la Real Academia Española, Madrid, 1992, p. 1634.

## CAPÍTULO 1. LA IMAGEN DEL HÉROE: SU TRAYECTORIA

---

La construcción de la imagen de Juárez constituye un fenómeno en sí mismo; un aspecto del personaje que se relaciona con su trayectoria vital y política pero que la trasciende; un tema, en suma, que merece su propia historia. Cuando hablo de imagen me refiero en principio a un fenómeno visual que, gracias a la pintura y la fotografía, permitió la difusión de los rasgos físicos de este personaje y de algunos de sus atributos como político de primera línea, desde finales de los años cincuenta del siglo XIX. La existencia de un conjunto relativamente extenso de representaciones de esta índole (retratos fotográficos, retratos al óleo y efigies de todo tipo)<sup>1</sup> involucra, no obstante, una imagen de otra naturaleza. Esta última se nutre de fuentes diversas, su presencia es fuerte pero tal vez menos obvia pues se constituye de ideas a veces vagas y de significados diversos que asociamos con el nombre Benito Juárez o con el de Juárez a secas. Se trata, en suma, de

---

<sup>1</sup> Los retratos al óleo y las pocas fotografías del personaje constituyen algunos de los ejemplos más conocidos, junto con aquellos que la monumentaria en bronce y mármol. Un conjunto menos señalado de objetos igualmente interesantes está constituido por telas con bordados, monedas conmemorativas e incluso bustos de cera, poco habituales—a decir de algunos autores—hacia finales del siglo XIX. En esta época crece considerablemente la producción de imágenes técnicas, como postales, tarjetas de visita e imágenes conmemorativas, que representan tanto a Juárez como a los símbolos asociados con él (la justicia, la patria, los libros de la ley, etcétera). A este ya diverso repertorio se suman otras expresiones que hacen trascender su efigie. La estatuaria de Juárez, por ejemplo, creció de manera notable a lo largo del siglo XX, multiplicando las representaciones de cuerpo entero y por supuesto las mucho más habituales de su busto y rostro. Todos estos productos han sido señalados en distintas publicaciones, entre las cuales destacan: Juana Inés Abreu *et al.*, *Juárez: memoria e imagen*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1998; Esther Acevedo *et al.*, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX. Tomo II*, México, MUNAL-UNAM-Conaculta, 2001; Guadalupe Pérez San Vicente y Antonio Arriaga Ochoa, *Juárez en el arte*, México, Comisión Nacional para la Conmemoración del Centenario del Fallecimiento de don Benito Juárez, 1972; María José Esparza Liberal e Isabel Fernández de García-Lascuráin, *La cera en México. Arte e historia*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1994. En esta última se encuentra registrado un busto extento de Benito Juárez que llama la atención pues, a decir de las autoras, los retratos en cera de la segunda mitad del XIX se encuentran más como “una supervivencia que como una práctica común”, *La cera en México...*, p. 71.

un imaginario construido a lo largo del tiempo en virtud de distintos intereses y a través de diferentes recursos. Durante las últimas cuatro décadas del siglo XIX, los principales vehículos de difusión de la imagen de Juárez fueron el retrato al óleo, la monumental, la fotografía, la caricatura política y el discurso elogioso. Con el paso del tiempo se sumaron a esa labor los timbres y las tarjetas postales, la poesía y las efemérides, los billetes y las monedas conmemorativas, la historiografía y la biografía histórica o novelada, la estatuaria y el cine. Cómo y en qué circunstancias se fueron produciendo estos objetos; qué papel desempeñaron en la configuración de un imaginario sobre el héroe, en la difusión de concepciones estereotipadas sobre su persona; cuáles fueron los atributos que, gracias a ellos, se fueron volviendo habituales para designar a Juárez y representar su significado como personaje histórico y como emblema patriótico.

Las páginas que siguen están destinadas a narrar una historia vinculada con estas interrogantes, parcialmente resueltas a través de la consideración diacrónica del fenómeno. En el presente capítulo se ofrece una periodización relativa a los usos y manipulación de la imagen (en sentido amplio) de Juárez: una descripción general de sus transformaciones. El análisis de la secuencia que siguieron los rituales conmemorativos y la ordenación de los productos que fueron emergiendo a raíz de ellos, permite apreciar cambios y permanencias y también señalar un repertorio delimitado de rasgos comunes que, entre 1872 y 1972, nutren los epítetos más significativos del Juárez idealizado. El propósito de este capítulo es delinear, bosquejar por así decir, la trayectoria de su imagen heroica. El talante de héroe civil que, hasta la fecha, parece un derivado instantáneo del nombre de Juárez es el resultado de un complejo proceso que se inaugura con su muerte.

Es a raíz de ese episodio que tuvieron lugar las expresiones más evidentes de fervor patriótico gracias a las cuales se multiplicó la difusión de su imagen pública en el contexto del culto al héroe. En las siguientes páginas se muestran las características de ese culto a lo largo de tres etapas relativamente diferenciadas. Como se mencionó en la introducción, se privilegia la descripción del proceso que va habilitando la creación de distintas expresiones ( artísticas, historiográficas o propagandísticas) y no tanto el análisis formal de cada una de ellas; problemática que se estudia a cabalidad hasta el segundo capítulo del trabajo.

## I. DE LA IMAGEN EN VIDA A LA IMAGEN PÓSTUMA

Afirmar que el culto a la figura de Juárez surge a partir de su muerte no significa negar el hecho de la manipulación de su imagen en vida. La construcción de una imagen pública del personaje es un fenómeno que acompaña su trayectoria política, sobre todo desde su llegada a la presidencia y hasta el triunfo de la causa liberal sobre el segundo imperio. A lo largo de estos años (1858-1867) la figura de Juárez fue promovida por al menos tres vías: el ensayo panegírico, el retrato y la fotografía. Ni el hecho en sí (la promoción de la imagen pública) ni las plataformas a través de las cuales se manifestó son exclusivas del político que fue Juárez. La prensa del siglo XIX fue el medio idóneo para rendir homenaje a los caudillos y construir la percepción enaltecida de su legado histórico.<sup>1</sup> La tradición iconográfica del retrato nobiliario<sup>2</sup> sirvió también como vehículo para afianzar el estatus de ciertas personalidades políticas y al igual que la fotografía, que hacia la segunda mitad del siglo comenzaba a desarrollarse técnicamente, no tardó en constituirse en un medio de difusión de la imagen que los políticos juzgaban pertinente dar a conocer al público.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Un repertorio interesante de ensayos de esta naturaleza fue compilado por Roberto Amorós en *Juárez. Idea y palabra*, México, El Nigromante, 1975.

<sup>2</sup> Elisa García Barragán ofrece un panorama general sobre la imagen de Juárez en el arte en el cual se destaca su presencia en el retrato académico del siglo XIX. Elisa García Barragán, "Iconografía juarista", en Patricia Galeana (coord.), *Presencia internacional de Juárez*, México, Centro de Estudios de Historia de México, 2008, p. 301-317.

<sup>3</sup> De acuerdo con Arturo Aguilar Ochoa la promoción de la imagen política por medio de la fotografía es un fenómeno que se desata a raíz del Segundo Imperio. "Sólo hasta el periodo que tratamos, es cuando concurrieron circunstancias decisivas en la explotación comercial de un personaje político. Se conjugaron situaciones especiales y únicas que no pasaron inadvertidas ni para los fotógrafos ni para los comerciantes". Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, UNAM-IIE, 1996, p. 26. El mismo autor ofrece un recorrido puntual de la imagen de Juárez en la fotografía en "Los rostros de Juárez", en *Presencia internacional de Juárez, op cit.*, p. 319-330.

## ILUSTRACIÓN 1

Antes de su muerte, en la década de los años sesenta, Juárez había sido retratado por dos de los artistas más reconocidos de la época: Pelegrín Clavé y Santiago Rebull (Ilustración 1). El primero (imagen izquierda, Ilustración 1) lo representó en tonos fríos y con un semblante notable por su sobriedad y por la seriedad de su expresión. En un tenor



muy distinto, aunque ataviado con la misma indumentaria, Santiago Rebull (imagen derecha, Ilustración 1) lo muestra en un entorno de mayor calidez y con rasgos físicos vívidos y evocativos que contrastan con la imagen producida por Clavé. En el cuadro de Rebull, “el claroscuro es más dramático, la pincelada más protagónica”. La ausencia de adornos y referentes (se mantiene la levita pero se omiten el reloj e incluso la banda presidencial) proyecta una imagen más expresiva del personaje, y por lo mismo menos centrada en sus atributos como funcionario.<sup>4</sup> El realismo con el que se representan algunos de sus rasgos distintivos—las cejas pobladas, las bolsas bajo los ojos o las mejillas abultadas—evoca la humanidad del personaje y no sólo su estatus político.

Al óleo de Clavé, por otro lado, no se le ha concedido la expresividad del de Rebull, pero también ofrece atributos intrínsecamente asociados con la figura de Juárez como la sobriedad y la firmeza. Se trata, en este caso, de una imagen un tanto más estilizada,

---

<sup>4</sup> Vicente Quirarte, “El héroe en la imaginación creadora”, *op cit.*, p. 217. Elisa García Barragán también destaca la calidad estética de la tela y reitera la importancia del claroscuro en la dignidad del personaje. Elisa García Barragán, “Juárez pintado por Rebull”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVI, núm. 11, julio de 1972, p. 65.

retocada por así decir, que años más tarde la estampa postal y la tarjeta de visita se encargarían de popularizar. Ahora bien, es importante destacar que en los dos casos la dignidad civil del personaje protagoniza la imagen. Con el paso del tiempo, esta cualidad se hizo inherente a la gran mayoría de representaciones de Juárez, que por lo regular se muestran impermeables a una configuración distinta de su personalidad.

Atributos similares a los simbolizados por la plástica se manifestaron en el ámbito de la fotografía. Los pocos pero muy significativos retratos fotográficos de Juárez difunden una imagen que podríamos llamar oficial en virtud de los parámetros rígidos bajo los cuales fueron elaborados.<sup>5</sup> Se trata de imágenes cuidadas y sobrias caracterizadas por el semblante serio, la postura solemne y la indumentaria formal del gobernante. Las pocas veces en que se incluyen objetos dentro de la composición es para enfatizar los rasgos de autoridad y estatus político del personaje.

Tal es el caso, por ejemplo, de una fotografía que algunos autores ubican en 1858 (imagen izquierda, Ilustración 2) y que ha destacado por su calidad técnica. Los elementos que contribuyen a resaltar la “recia personalidad” del retratado y su papel de funcionario civil son los libros gruesos y la mesa de trabajo sobre la cual descansa uno de los brazos del personaje. Cabe recordar que la gran mayoría de óleos dedicados a Juárez utilizan los



ILUSTRACIÓN 2

---

<sup>5</sup> Arturo Aguilar Ochoa, “Los rostros de Juárez”, *op cit*, p. 323.



libros o los documentos como símbolos de la ley y la mesa de trabajo, el escritorio o la silla como atributos inherentes a la dignidad política.<sup>6</sup> Otro documento interesante en este sentido es un retrato de cuerpo entero (imagen derecha, Ilustración 2), tal vez el único con esa característica, en el que la mano de un Juárez impecable y elegantemente ataviado descansa sobre un pedestal. De acuerdo con Aguilar Ochoa, el gesto es “típico de las fotografías en formato de tarjeta de visita”,<sup>7</sup> gracias a las cuales se difundió ampliamente la imagen de un buen número de personalidades importantes hacia finales del siglo XIX. Las famosas tomas elaboradas en 1867 en el estudio Vallete también circularon como tarjetas de visita<sup>8</sup> y contribuyeron a inmortalizar la figura de Juárez como ícono de autoridad y sobriedad republicana. Para 1872, podemos decir que esta imagen estereotipada constituía ya un referente visual, que el éxito comercial de la fotografía de finales de siglo había logrado consolidar.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Tal es el caso de los conocidos óleos de Tiburcio Sánchez, Felipe Castro y José Escudero y Espronceda que Elisa García Barragán vincula con la tradición del retrato nobiliario. Elisa García Barragán, “Iconografía juarista”, *op cit.*, p. 303.

<sup>7</sup> Aguilar Ochoa señala que “no se tiene autor de esta foto, pero es muy probable que hiciera juego con otra de Margarita Maza vestida con traje de gala con los hombros descubiertos, firmada en este caso por Cruces y Campa”. De acuerdo con el autor, los retratos “exaltaban las virtudes republicanas, pues, pese a estar vestidos de etiqueta, su lujo no es excesivo, de alguna manera contrastan con las fotografías de Maximiliano y Carlota que se harán populares años después. Todo ello acorde con lo que siempre había manifestado Juárez respecto a la austeridad”. Aguilar Ochoa, “Los rostros de Juárez”, *op cit.*, p. 324-325.

<sup>8</sup> Vicente Quirarte, “El héroe en la imaginación creadora”, *op cit.*, p. 214.

<sup>9</sup> Una muy interesante contribución sobre el valor comercial, social y cultural del retrato fotográfico, en general, y sobre la importante contribución de la sociedad Cruces y Campa, en particular, es obra de Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en las tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998. Interesa sobre todo, para los fines de este trabajo, la mención de la *Galería de personas que han ejercido el mando supremo de México con el título legal o por medio de usurpación*, de Cruces y Campa, y la de *Los gobernantes de México. Galería de biografías y retratos de los virreyes, emperadores, presidentes y otros gobernantes que ha tenido México desde Hernán Cortés hasta el C. Benito Juárez*, de Manuel Rivera Cambas.

De la misma época, y en plena correspondencia con estas manifestaciones plásticas y fotográficas, son algunas de las muestras de oratoria política más célebres que, sobre Juárez y la causa de la Reforma, escribieron personalidades de primera línea como Francisco Zarco, Ángel Trías, Ignacio L. Vallarta y Guillermo Prieto,<sup>10</sup> por mencionar sólo algunos de los más conocidos. Todas ellas comparten el afán de ennoblecimiento e idealización del personaje que el retrato hizo tangible a través de la imagen y que el panegírico evoca a través de la prosa encomiástica. En este contexto, Juárez también luce firme, impasible y empoderado porque “representa el principio del orden legal y el voto legítimo de la nación”,<sup>11</sup> y porque la legitimidad de su lucha descansa en los ideales de libertad y progreso del género humano.<sup>12</sup>

En franco contraste con esta imagen solemne y encomiástica de la figura de Juárez nos encontramos con la caricatura propia de la prensa satírica que, en los últimos años de su vida, hizo de él un blanco constante de ataques y escarnio público. Debido a que la construcción de la imagen pública de Juárez surge con su carrera política y corre paralela a

---

<sup>10</sup> A pesar de las conocidas diferencias políticas entre Juárez y Prieto, y del distanciamiento que determinó su relación en los últimos años de vida del presidente, es posible identificar un buen número de discursos, posteriores a la muerte de Juárez, que revelan la admiración y también la plena conciencia que tenía el escritor del peso simbólico del oaxaqueño, en el contexto del patriotismo liberal. De acuerdo con sus propias palabras “Juárez más que un hombre es un símbolo; más que una individualidad, un vínculo; más que una memoria, la bandera de los hombres libres que proclaman independencia y patria”. Guillermo Prieto, “Se le podía decir ‘no tienes razón’”, 18 de julio de 1887, citado en Roberto Amorós, *Juárez. Idea y palabra*, México, 1975, El Nigromante, 1975, p. 291, p. 291-293.

<sup>11</sup> Francisco Zarco, “No es la causa de un hombre sino la de todo un pueblo” (1863), en Roberto Amorós, p. 257-258.

<sup>12</sup> “Cuando estos genios superiores son comprendidos o por lo menos adivinados los siguen las sociedades, los eligen por sus caudillos y se entregan a su dirección para hacerse grandes, bien sea en la lucha o bien en el triunfo y aunque algunas veces sucumben, siempre son gloriosos sus esfuerzos y sublimes cuando buscan el progreso del género humano y el bien de la humanidad. Entre estos seres privilegiados se halla, a mi juicio, el ciudadano Benito Juárez”, Ángel Trías, “Nunca lo abandona su fe, jamás desespera del triunfo” (1865), en *ibid.*, p. 260-261.

ella y a su eventual encumbramiento, no es extraño que haya adquirido connotaciones diversas a lo largo del tiempo y que incluso encontremos visiones simultáneas que, aun así, resultan radicalmente opuestas. Frente al aura de dignidad del retrato oficial y la elegancia ensayada de la fotografía de la época, destacan la flexibilidad y el sarcasmo de la caricatura; una de las manifestaciones críticas más corrosivas sobre Juárez.<sup>13</sup> No obstante lo anterior, es preciso decir que no todas las representaciones caricaturizadas del personaje tenían como finalidad el vituperio. En ese mismo entorno se generaron diversas estrategias para honrarlo mediante el uso de la parodia. Éste es el caso, por ejemplo, de “El presidente carga a la República como San Cristóbal” (1870). Una caricatura aparecida en *El Boquiflojo* (Ilustración 3) en que el personaje es simbolizado a través de la figura del conocido santo patrono de los viajeros. Juárez aparece aquí bajo la forma de un gigante negro que, con la ayuda del bastón de la ley, sostiene a la frágil República por encima de las aguas movedizas de la política. Cabe destacar que la alegorización del personaje involucra el énfasis en algunos rasgos típicos ya mencionados, como las cejas pobladas y la nariz pronunciada. Estos



ILUSTRACIÓN 3

---

<sup>13</sup> Un amplio recorrido sobre la difusión de la imagen en vida de Juárez, a través de la caricatura política, fue elaborado por Esther Acevedo en *Juárez bajo el pincel de la oposición*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2007. La misma autora hace comentarios puntuales sobre la imagen de Juárez en óleos y esculturas del siglo XIX y contrasta el efecto satírico de la imagen caricaturizada con la idealización del personaje mediante el retrato académico. Esther Acevedo *et al.*, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX. Tomo II, op cit.*, p. 225-227.

atributos se reiteraron en un buen número de caricaturas sobre Juárez, independientemente de su inclinación, encomiástica en algunos casos y francamente satírica en otros.

En resumen, la figura simbólica e intencionalmente construida de Juárez preexiste a su muerte. Sin embargo, éste no constituye un fenómeno aislado que podamos disociar del encumbramiento o ridiculización, por las mismas vías, de cualquier otro político de su tiempo. Antes del 18 julio de 1872, la preeminencia de atributos que enaltecían la personalidad de Juárez solía diluirse en medio de la práctica cotidiana de la crítica política y el sarcasmo periodístico de los controversiales años de su gobierno, sobre todo en tiempos de paz (1867-1872).

En los meses inmediatamente anteriores a su muerte, la imagen del presidente fue objeto de las representaciones más diversas, muchas de ellas teñidas por el escarnio manifiesto, por ejemplo, en los incisivos trazos de *La Orquesta* o *El Padre Cobos*, por citar al menos dos de los casos más conocidos y estudiados.<sup>14</sup> Precisamente en relación con estos antecedentes es que, con frecuencia, se dice que la muerte llegó a Juárez en buen momento. Una aproximación apenas superficial de la manipulación de su imagen en vida permite apreciar no sólo la ambivalencia, sino la franca oposición entre algunas de sus formas de representación. No obstante, a partir del deceso, la forma de representar al personaje comenzó a restringirse de manera notable. El aura de luto y consternación terminó acaparando de manera vertiginosa la construcción y difusión de su imagen

---

<sup>14</sup> Juárez *bajo el pincel de la oposición*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2007. Véanse también los estudios de Esther Acevedo en *Una historia en quinientas caricaturas. Constantino Escalante en La Orquesta*, México, INAH, 1994 y *La caricatura política en México en el siglo XIX*, México, Conaculta, 2000.

pública. Las manifestaciones surgidas en este contexto se mostraron cada vez más orientadas a la sublimación del personaje y sus acciones, antes que a su análisis y mucho menos a su cuestionamiento.

En términos generales, considero que el culto a la imagen de Juárez es un fenómeno que adquiere nitidez y una base cultural y social más amplia a raíz de su muerte. En los años precedentes solían justificarse sus decisiones políticas (sobre todo a la luz de la victoria republicana) e incluso elogiarse rasgos como su sobriedad, templanza y perseverancia. Pero el homenaje tenía por objeto no sólo al caudillo, sino a la gesta liberal que él, junto con otros, había llevado a buen puerto. Lo que preexiste al fallecimiento de Juárez es la veneración a los ideales y valores de la Reforma y no tanto el culto al individuo, al héroe que encarna, con su sola personalidad, los principios de todo un programa político y cívico.

La muerte de Juárez, al menos en el ámbito de la opinión pública, fue un hecho inesperado que suscitó cambios en la forma de representar al personaje y de valorar su legado político. Su salud, aunque atribulada, no acusaba un estado tal como para pronosticar un final tan cercano. Habiendo sido apenas reelecto, en un momento álgido, con la carga constante de la crítica en su contra y en medio de una suprema tensión política, ocurrió el deceso. Cualesquiera que hayan sido las circunstancias, y centrando nuestra atención en lo que sucedería más adelante, lo cierto es que la conmoción que se dejó sentir impuso condiciones totalmente distintas a la representación y difusión de la imagen de Juárez. Tras un breve silencio, resultado probable del impacto, prensa, intelectuales, pintores y políticos (unos antes que otros) volvieron a hacer de Juárez un

tema: su tema. Se trataba, desde luego, de los mismos periódicos, los mismos pintores y, naturalmente, los mismos círculos sociales, intelectuales y políticos que, meses atrás, eludían el enaltecimiento de la figura presidencial o hacían de ella objeto de escarnio. Tras unos cuantos días, la reiteración selectiva de los atributos del político adquirió una genuina dimensión simbólica y otra finalidad.

Después del 18 de julio de 1872, por ejemplo, Juárez no volvió a ser el objeto de la sátira liberal.<sup>15</sup> La crítica a sus actos y sus decisiones nunca cesó, sin embargo, los juicios elaborados a este respecto tuvieron que lidiar, después de su muerte, no sólo con el personaje histórico, sino con lo que su imagen comenzó a representar. En espacio de dos meses quedaron suficientemente lejos, si bien no en el tiempo al menos sí en el imaginario, las alusiones al político ambicioso y al presidente autoritario. La prensa otrora inclemente cedió, y haciendo gala de un curioso gesto de autocensura prefirió callar antes que utilizar cualquier otro apelativo para Juárez que no fuera el de prócer, tribuno o patricio. Las incisivas imágenes de ese Juárez regordete, escarabajo de mirada maliciosa e

---

<sup>15</sup> Antes del deceso, *La Orquesta*, *El Padre Cobos* y *El Hijo del Ahuizote* se habían destacado por su cruenta diatriba gráfica en contra de Juárez. Desde 1869 por lo menos, en las ilustraciones de estos singulares órganos periodísticos se atacaba la codicia del presidente, su traición a la Constitución del 57 o su ambición por el poder. En ese contexto, resulta por demás significativo y también digno de estudio, la radical transformación que sufre, en estos mismos espacios, la imagen de Juárez. A partir de 1873, y sobre todo durante la primera década de vida porfiriana, el encomio al oaxaqueño se vuelve habitual, sobre todo con el propósito de criticar a los políticos en turno. Como han destacado muchos estudios, la práctica no es inusual debido a que las publicaciones satíricas guardaron una estrecha relación con los grupos políticos al ser no sólo servidores de sus intereses sino un componente más en la arena de la disputa política. En cualquier caso, lo cierto es que muchas de estas ilustraciones ayudaron a conformar la imagen del héroe, olvidando el formidable esfuerzo que habían empeñado en representarlo como un villano. Un repertorio contrastante de imágenes anteriores y posteriores a la muerte de Juárez, tanto en *La Orquesta* como en *El Hijo del Ahuizote* se estudia en Carlos Sánchez Silva y Francisco José Ruiz Cervantes, "Imágenes de una discordia. La ruptura entre Benito Juárez y Porfirio Díaz", en Esther Acevedo (coord.), *Juárez bajo el pincel de la oposición, op cit.*, p. 127-151.

intenciones chapuceras, que *El Padre Cobos* utilizaba para criticar su codicia por la presidencia y su autoritarismo, no volvieron a figurar en el repertorio iconográfico juarista.<sup>16</sup>

Como dije antes, la configuración de la imagen pública de Juárez precede a su muerte y es el producto de una construcción tan intencional y estereotipada como la que le sucede. A raíz de su fallecimiento, no obstante, esa imagen comienza a distanciarse de la concepción de un Juárez humanizado, no sólo por el hecho evidente de ya no figurar aquél entre los vivos, sino porque el entorno social y cultural que hizo posible su trascendencia como personaje histórico se ocupó menos del individuo que del carácter simbólico de su legado. En las páginas que siguen veremos cómo es que la imagen o, mejor dicho, el conjunto de imágenes en torno a Juárez fueron construyendo objetos de culto y, posteriormente, un genuino culto al héroe. El dramatismo que en los primeros años tiñe con fuerza el fervor luctuoso fue cediendo terreno ante la celebración y exaltación no sólo del individuo, sino también de los principios y preceptos éticos que éste encarnaba. Ya bien entrado el siglo XX, la imagen de Juárez se vuelve objeto comercial y entra gradualmente en el juego de la cultura de masas a través del cine y la televisión. Este proceso podría definirse como una gradual cosificación de la figura de Juárez, no porque su reiterada presencia y eventual masificación produjeran por sí solas la

---

<sup>16</sup> Véanse las caricaturas publicadas en *El Padre Cobos* a lo largo de los meses de junio y julio de ese año citadas, entre otros, por Charles A. Weeks en *El mito de Juárez en México*, México, Editorial Jus, 1977, p. 28 y 30. En “Dejemos que la suerte decida ‘pero sin trampas’”, Juárez, Díaz y Lerdo aparecen alrededor de una mesa sobre la cual gira la ruleta de la presidencia. Nuestro personaje se muestra con forma de insecto, tal vez un escarabajo por lo prominente y abultado de su torso. Los ojos punzantes bajo las antenas fijan su mirada en la pequeña silla presidencial hacia la cual Juárez se aproxima, de puntitas, al mismo tiempo que se aleja de sus adversarios. En “Reelección”, un Juárez con idénticos rasgos se apresura con fuerza a girar la manivela del instrumento con el cual tortura al pueblo.

representación de Juárez como objeto, sino porque lo reivindicado, en cada caso, fue más una bandera, un emblema o una efigie que una persona o su personalidad.

Razones suficientes ha dado la historiografía política para aquilatar la relevancia de Benito Pablo Juárez García en la compleja historia de la construcción del Estado mexicano, pero aquél a quien comenzó a rendírsele tributo a partir del 23 de julio de ese 1872 ya no era una persona de carne y hueso, era el recuerdo, por momentos muy vívido y claramente presente en los discursos fúnebres de sus amigos más cercanos, pero también la figura difuminada y confusa entre la crítica precedente y el luto conmemorativo, ya para entonces ineludible.



## II. EL INMACULADO: EL CULTO FUNERARIO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL HÉROE CIVIL (1872-1890)

La configuración de la imagen heroica de Juárez a lo largo de estas décadas es indisociable de la conmemoración luctuosa: primera manifestación franca del culto colectivo. Si bien es cierto que no todas las imágenes (discursivas o visuales) producidas en estos años pueden definirse como objetos funerarios, sí es posible afirmar que es el contexto luctuoso el que justifica su presencia y el que le otorga sentido. Desde mi perspectiva, el ritual del 23 de julio de 1872, emulado en varias ocasiones, fue el núcleo que articuló las distintas representaciones del héroe, al menos hasta 1890. El tono y las características de cada aniversario variaron en intensidad pero se mantuvieron constantes a lo largo de este periodo. La construcción tanto discursiva como visual de un Juárez inmaculado se convirtió en el motivo más recurrente del imaginario que se fue creando en torno al personaje.

El primer objeto del culto funerario fue la famosa mascarilla que inmortalizó el rostro del cadáver, la cual fue elaborada antes de ser inhumado el cuerpo. Del original en yeso se hicieron copias y vaciados en bronce que se preservan en la actualidad y que encontraron difusión en la época.<sup>17</sup> De acuerdo con García Barragán, “la exaltación por capturar la imagen del recién fallecido mandatario se dejó sentir en los ámbitos oficiales y en instituciones educativas”, ya que fue en la Academia de San Carlos donde “se tomó la

---

<sup>17</sup> María del Carmen Vázquez Mantecón, *Muerte y vida eterna de Benito Juárez. El deceso, sus rituales y su memoria*, México, UNAM, 2006, p. 12-14. La autora señala los comentarios vertidos en la prensa respecto al objeto fúnebre al igual que su similitud con el rostro que aparece en una fotografía anónima que mostró el cadáver del Benemérito expuesto al público en el salón de embajadores de Palacio Nacional.

mascarilla mortuoria del Benemérito”.<sup>18</sup> En esa misma escuela se formaron los hermanos Juan y Manuel Islas. Los mismos que, ocho años más tarde, confirmarían la importancia de esta primera reliquia al utilizarla en la elaboración de la escultura que coronó el Mausoleo de San Fernando. La imagen *post mortem* de Juárez pasó por este primer filtro: el de la rigidez y supuesta “majestuosidad” o “serenidad” con la que algunos describieron sus rasgos al morir. A ella se sumaron las crónicas del cortejo fúnebre y algunas cuantas imágenes que de modo muy significativo representaron el evento.<sup>19</sup>

El cadáver de Juárez fue embalsamado y luego expuesto por tres días (20, 21, y 22 de julio) en Palacio Nacional. Las reseñas periodísticas afirmaron que “desde el sábado en la tarde, en que se hallaban los venerados restos de Juárez en el salón embajadores, es incalculable el número de personas que se han apresurado a verlo por última vez.”<sup>20</sup> Inmensa era, de acuerdo con estos primeros recuentos, “la concurrencia del pueblo ávida de contemplar los restos del hombre de la Reforma”.<sup>21</sup> El homenaje acusaba fervor y conmoción pero también orden y “religioso respeto”.<sup>22</sup> El cuerpo postrado sobre una base, ataviado con rigurosa etiqueta, mostraba la figura del “venerable anciano sobre un suntuoso catafalco, grave el rostro y sereno, imponente aun en su misma inmóvil

---

<sup>18</sup> Elisa García Barragán, “Iconografía juarista”, *op cit.*, p. 303.

<sup>19</sup> La descripción de los acontecimientos registrados en torno a la conmemoración luctuosa de Juárez involucra la revisión de diversas fuentes periodísticas, a partir del 21 de julio de 1872 y a lo largo de todo ese mes, particularmente en las páginas de *El Federalista*, *El Diario Oficial*, *El Ferrocarril*, *El Monitor Republicano*, *El Siglo Diez y Nueve* y *La Voz de México*. Asimismo, he seguido puntualmente el recuento ofrecido por Carlos J. Sierra, *op cit.*, pp.14-16; la mención de Charles A. Weeks, *op cit.*, pp.31-32 y, de manera muy particular, la reconstrucción y análisis de María del Carmen Vázquez, *ibid.*, pp.22-28.

<sup>20</sup> *El Distrito Federal*, 23 de julio de 1872, citado en *Muerte del presidente Juárez*, México, Secretaría del Trabajo y Previsión Social, México, 1972, p. 78.

<sup>21</sup> *Diario Oficial*, 22 de julio de 1872, en *ibid.*, p. 68.

<sup>22</sup> *El Monitor Republicano*, 23 de julio de 1872, en *ibid.*, p. 74.

actitud”.<sup>23</sup> A la mañana siguiente partió el cortejo fúnebre cuya finalidad era depositar el cuerpo en el panteón de San Fernando. El evento se realizó conforme a una serie de reglas publicadas en el bando expedido por el gobernador del Distrito Federal. Ahí se indicaba el luto riguroso que, durante un mes, debían guardar los funcionarios y empleados residentes en la ciudad. También se señalaba la ruta que seguiría el cortejo; el adorno que mostrarían los edificios públicos y, en general, el protocolo que habrían de seguir los contingentes que conformaron la procesión.<sup>24</sup>

A lo largo de todo el mes de julio, desde el día 23 y hasta el mes de agosto, los principales periódicos liberales, tanto los afiliados al gobierno como los independientes, ofrecieron crónicas sobre el evento, destacando la participación de personajes de la talla de José María Iglesias (designado como el orador oficial), Alfredo Chavero (en representación del Ayuntamiento) y José María Vigil (a nombre de la prensa asociada). De acuerdo con estos recuentos, el acto se caracterizó por su emotividad, gravedad y solemnidad. Además de las figuras políticas de primera línea y los familiares cercanos, participaron en él representantes de escuelas primarias y de otros órganos estatales. Los discursos pronunciados se sumaron al hasta entonces aun incipiente repertorio de retórica encomiástica que, a partir de este evento no hizo sino acrecentarse vertiginosamente. La exaltación de Juárez, sin embargo, adquirió con el culto funerario un cariz más lúgubre, y tal vez menos triunfalista, al evocar la nostalgia y el dolor por la pérdida. En una de las esquelas publicadas por *La Orquesta*—que no deja de llamar la

---

<sup>23</sup> *El Distrito Federal*, 23 de julio de 1872, en *ibid.*, p. 76.

<sup>24</sup> Los nueve artículos que componen el bando se citan en *Muerte del presidente Juárez.*, *op cit.*, p. 82-83. El documento es referido por Carmen Vázquez *op cit.*, p. 24.

atención por el contraste que guarda con la crítica que ese mismo periódico hizo de Juárez en sus últimos años de vida— la ausencia se describe como catástrofe. Más aún, se advierte el temor a la discordia y se levanta la súplica para que “el sepulcro de Juárez no sea la cuna de la más tremenda anarquía”.<sup>25</sup> Las honras fúnebres se tiñeron no sólo de lamento sino de incertidumbre.

En este contexto, la figura de Juárez adquirió una dimensión superlativa, al convertirse en el bastión intangible de las glorias republicanas. Frente a la muerte del héroe, la reivindicación del progreso se torna un camino sinuoso y la creencia en la libertad un acto de fe. Es por ello que, a mi juicio, el culto funerario se constituyó como un mecanismo cuya finalidad fue reafirmar el sentido ético de una comunidad política, a través de un ritual que sacralizó la imagen y el legado del hombre. Como afirman algunos estudios recientes, “el principio que sustentaba el discurso de la ceremonia de la muerte durante la época colonial cambió radicalmente a lo largo del siglo XIX”. Los cambios involucraron la creación de nuevos ceremoniales y la articulación de otros propósitos, como aquel de rendir tributo a ciertas personalidades por su importancia en la vida pública. “En una época de nacionalismo exacerbado, el acontecer de la vida y la muerte fue un campo virgen para dar rienda suelta a la celebración de actos públicos, tanto legitimadores del ejercicio político de las autoridades en turno, como de ciertos modelos

---

<sup>25</sup> “México, no sólo México sino el mundo entero, tienen que registrar este acontecimiento en los siniestros anales de la catástrofe”. “¡Quiera el cielo que sobre su tumba no se levante la hidra de la discordia, y que el sepulcro de Juárez no sea la cuna de la más tremenda anarquía!”, *La Orquesta*, 20 de julio de 1872, citado en *Muerte del presidente Juárez, op cit.*, p. 32-33.

morales promovidos por los grupos liberales”.<sup>26</sup> Esto explica, en parte, el traslado de una ceremonia privada al ámbito público o, mejor dicho, la integración del duelo personal, con todas sus implicaciones, en el contexto de la comunión política. De acuerdo con Verónica Zárate Toscano, “los ritos fúnebres promovían el clientelismo e imponían la cohesión social, pero sobre todo contribuían al culto divino y al esparcimiento de los espectadores”.<sup>27</sup> Esta caracterización nos permite entender la renovación del ceremonial luctuoso en la esfera del laicismo. A lo largo del siglo XIX:

La Iglesia dejó de desempeñar el papel central como organizador e ideólogo de la ceremonia y el gobierno lo asumió cambiándole el sentido: ya no se glorificaba el ingreso a la eternidad, sino las virtudes del hombre en la tierra, sus acciones. De esta forma, se rendía culto a su memoria y se iba conformando un panteón cívico, al que ingresaban aquellos que habían contribuido al bien de la patria, es decir, la galería de los héroes nacionales.<sup>28</sup>

El ritual en torno a la muerte del presidente Juárez es una clara expresión de las transformaciones que había sufrido el culto funerario en esta centuria. En éste, como en otros casos, “el Estado asumió el papel de organizador, financiero y doliente principal” dando lugar a una ordenación de los actos que constituyeron el duelo público. De hecho, el análisis de la organización del acto y de sus principales componentes revela su naturaleza como “funeral de Estado”.<sup>29</sup> Los elementos involucrados en la procesión luctuosa de Juárez expresan una forma distinta de entender el sentimiento piadoso; el

---

<sup>26</sup> Juana Martínez Villa, “El discurso de las ceremonias fúnebres como legitimación política en Morelia. Documentos para su historia”, *Txintzun. Revista de estudios históricos*, no. 34, julio-diciembre de 2001, p. 157, p. 157-172.

<sup>27</sup> Verónica Zárate Toscano, “Piadosa despedida, funerales decimonónicos”, Manuel Ramos Medina (comp.), *I Coloquio. Historia de la Iglesia en el siglo XIX*, México, El Colegio de México, El colegio de Michoacán, UAM, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, Condumex, 1998, p- 333-350, p. 334.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>29</sup> *Ibid.*

orden social; el duelo y las actitudes frente a la muerte. “En la procesión de Juárez encontramos que la piedad era un asunto de Estado; los niños desvalidos del colegio de Tecpan apelaban a los sentimientos de los espectadores”. Si bien es cierto que el símbolo de la piedad había sido encarnado por niños durante todo el virreinato, en este caso se trataba de indígenas que pertenecían a “una institución estatal que asumió el papel de tutor e instructor de los nuevos ciudadanos”. Además, su origen étnico rendía homenaje al representante más destacado de los grupos indígenas en la historia nacional.<sup>30</sup>

Otro aspecto importante de la procesión fúnebre de Juárez fue la preponderancia que adquirieron ciertas comitivas en tanto representantes de un nuevo orden social y político. El lugar que en otros contextos estuvo destinado a la Iglesia, esta vez fue ocupado por organizaciones obreras, como la de los trabajadores del Gran Círculo de México.<sup>31</sup> De acuerdo con Zárate Toscano “era un grupo constituido principalmente por artesanos, que se habían distinguido por organizarse y formar las nuevas corporaciones estatales”. Los representantes de las llamadas escuelas superiores fueron en esta ocasión los alumnos de la Escuela Preparatoria, uno de los íconos de la modernización educativa. Tras ellos desfiló “un grupo selecto de empleados, cuerpo de ingenieros y la oficialidad, quienes representaban los cuadros medios de la burocracia y el ejército, un sector vital para el

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>31</sup> Esta organización de influencia comunista (que para 1874 contaba ya con unos doce mil miembros) mantuvo su filiación al culto juarista. En 1876 organizó una conmemoración luctuosa que, de acuerdo con Weeks “inició una larga tradición con respecto a la participación de los trabajadores en el mito de Juárez”. Weeks, *op cit.*, p. 39-40.

funcionamiento de las operaciones estatales. Por ello era clave que precedieran y le rindieran honor al jefe de Estado”.<sup>32</sup>

El núcleo de la procesión lo ocupó el cadáver que días antes había sido expuesto al público. Tras él desfilaron los representantes del orden político que eran, al mismo tiempo, la expresión del duelo nacional. Si bien la familia del difunto ocupó un lugar en el desfile luctuoso, no fue el suyo un papel protagónico. El duelo de Juárez comenzaba por los miembros del cuerpo diplomático y era continuado por los representantes del Ayuntamiento (el poder local) y los miembros del Congreso.<sup>33</sup>

Como señalé antes, la organización de la primera ceremonia luctuosa a la memoria de Juárez expresó la necesidad tanto del gobierno como de las élites por darle un sentido público al ceremonial luctuoso. Esto supone el aprovechamiento del rito funerario como un elemento de cohesión social en el que el culto a la memoria del héroe juega un papel nodal. Aunado a esto, nos encontramos también con la necesidad de manifestar los sentimientos de pérdida, dolor y nostalgia, a través de mecanismos que no rivalizan con el poder de Estado sino que lo complementan. La descripción de las primeras honras fúnebres a Juárez en la historiografía reciente ha dado lugar al análisis de la importancia que tuvo la masonería en el desarrollo de los rituales funerarios en honor a Juárez. Si bien la ley promulgada en 1836 permitió suprimir cualquier intervención de la Iglesia en el ceremonial, éste no quedó desprovisto de intensa solemnidad gracias al recargado ritualismo del protocolo francmasón. Como resume Carmen Vázquez:

---

<sup>32</sup> Zárate Toscano, *op cit.*, p. 338.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 339.

cuatro hermanos francmasones, vestidos de negro y llevando en el ojal de la levita la insignia de su grado, acompañaron el cadáver, alternándose cada dos horas, según las prescripciones de la Gran Logia. Incienso, luz azulada, terciopelo negro, guardias de granaderos, ayudantes y masones completaban el escenario visto por miles de personas que desfilaron por ahí en completo orden.<sup>34</sup>

Melodías y marchas fúnebres, alfombras de hojas de mirto y de ciprés y la erección de un “monumento efímero en uno de los ángulos del jardín, que era la reproducción de un pequeño *Partenón* con banderas tricolores”,<sup>35</sup> coronaron el ceremonial. Todos estos elementos, junto con el pronunciamiento de sentidos panegíricos y sonetos, contribuyeron a la creación de una atmósfera que impactó la memoria de capitalinos al grado de que el ritual fue repetido, con mayor o menor precisión, en épocas posteriores.

Al día de hoy sobreviven algunas imágenes sobre la conmemoración luctuosa de julio de 1872. Si bien contamos con muy pocos datos sobre su origen y difusión, constituyen referentes significativos porque ilustran bien las descripciones de las crónicas periodísticas. Dos de estos documentos gráficos representan el cadáver de Juárez en el

Salón Embajadores, y tres el cortejo fúnebre que partió de Palacio la mañana del 23 de julio con rumbo a San Fernando. El primero de ellos es una fotografía anónima donde se aprecia el catafalco con el cuerpo, en primer plano, y como telón de fondo un enorme óleo con el

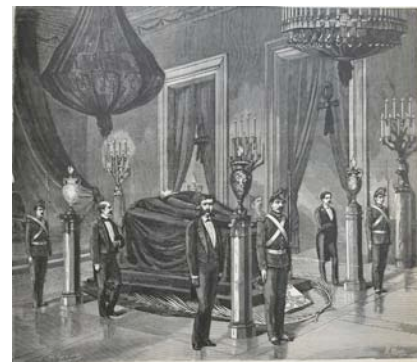


ILUSTRACIÓN 4

---

<sup>34</sup> Vázquez Mantecón, *op cit.*, p.22. La descripción está basada en las crónicas de *El Federalista* y *El Distrito Federal*. Una síntesis similar, aunque menos puntual y detallada se encuentra en Carlos J. Sierra, *op cit.*, p.14-17.

<sup>35</sup> Vázquez Mantecón, *ibid*, p.26.



retrato de Agustín de Iturbide.<sup>36</sup> Una litografía de la llamada “Capilla ardiente”<sup>37</sup> (Ilustración 4) muestra una escena del mismo salón, aunque desde una perspectiva diferente. El retrato antes referido no aparece aquí. En cambio, pueden apreciarse tanto el suntuoso arreglo del recinto, como la presencia de la guardia presidencial y los políticos alrededor del difunto. Antonio Arriaga Ochoa reproduce la imagen en una de sus obras, indicando que fue tomada del periódico *El Americano*, una publicación editada en París y dirigida por el argentino Héctor Varela, que aparentemente difundió este grabado en el ejemplar del 14 de octubre de 1872.<sup>38</sup>

ILUSTRACIÓN 5

El cortejo fúnebre, por su parte, fue referido en una fotografía (anónima) y dos litografías. La imagen fotográfica permite apreciar el tumulto que se arremolina en torno al



carruaje, al igual que la decoración de los edificios.<sup>39</sup> Se trata de una toma hecha a la distancia y desde arriba. El primero de los grabados (Ilustración 5) referidos crea un efecto

<sup>36</sup> Carmen Vázquez analiza la imagen y la contrasta con las crónicas periodísticas. *Ibid.*, p. 12. La misma imagen se reproduce en *Muerte del presidente Juárez, op cit.*, p. 77, sin consignar información alguna sobre ella. De acuerdo con Carmen Vázquez, el original se localiza en el museo en homenaje a Juárez, en Palacio Nacional.

<sup>37</sup> El Salón de Embajadores “de noche se convierte en capilla ardiente, por el incontable número de bujías esteáricas que lo iluminan”, *El Distrito Federal*, 23 de julio de 1872, citado en *Muerte del presidente Juárez, op cit.*, p. 78.

<sup>38</sup> Antonio Arriaga en *La patria recobrada: Estampas de México y los mexicanos durante la Intervención francesa*, México, FCE, 1967. La imagen aparece entre las páginas 320 y 321, en una hoja sin numerar. *El Americano* se publicó en París entre 1872 y 1874, de acuerdo con la sinopsis que ofrece la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, “esta publicación se creó con el objetivo general de difundir en Europa la cultura y los intereses latinoamericanos pero también con el propósito específico de favorecer en España las ideas demócratas republicanas” y otros temas de interés político.

similar porque también representa la comitiva desde lejos, en virtud de lo cual se aprecia mejor lo multitudinario del desfile. La segunda de estas dos litografías (Ilustración 6), tal vez la de mayor calidad técnica, ha sido reproducida en distintas obras pero sólo la de Antonio Arriaga ofrece algún dato sobre su procedencia. Según lo consignado por el autor, también se publicó en el ejemplar de *El Americano* del 14 de octubre de 1872.<sup>40</sup> En cualquier caso, la imagen constituye la representación más detallada del entorno y de los participantes. A diferencia de las otras dos, dibuja con minuciosidad los edificios y la calle; la vestimenta de los participantes; el semblante ya serio o cabizbajo pero siempre atento de los distintos rostros y, en general, todo el adorno y solemnidad de la procesión.

A la luz de una mirada de conjunto, tanto las imágenes como lo dicho por las crónicas evidencia el énfasis en el luto y la



ILUSTRACIÓN 6

importancia del ceremonial. La presencia de Juárez en este entorno es fundamental pero no del todo protagónica. Quiero decir con esto que el culto funerario hace muy poco por indicarnos quién es Juárez. Lo que este primer homenaje nos transmite directamente es el sentimiento de pérdida y la exaltación de un personaje que no acaba por adquirir una identidad definida. Salvo por la biografía de Gustavo Baz, publicada en 1874,<sup>41</sup> no parece ser necesario, al menos no en los primeros años, justificar narrativa y

---

<sup>39</sup> Reproducida por Carmen Vázquez, *op cit.*, p. 25.

<sup>40</sup> Antonio Arriaga, *op cit.* La imagen aparece entre las páginas 320 y 321, en una hoja sin numerar.

<sup>41</sup> Gustavo Baz, *Vida de Benito Juárez*, México, Casa de Publicidad y Agencia de Publicaciones de Enrique Capdevielle, 1874.

argumentativamente la importancia del finado. Las imágenes nada nos dicen de Juárez salvo por la supuesta dignidad, serenidad y firmeza de esa expresión mortuoria que el cadáver y la mascarilla proyectan. Pese a ello, pienso que el culto funerario es, sin lugar a dudas, la matriz en que surge el culto al héroe civil. Con el paso del tiempo, la reiteración del homenaje luctuoso fue dando lugar a mayores justificaciones. Su constante presencia habilitó la manifestación de otras expresiones que fueron dando cuenta, con mayor precisión, de los atributos que hacían del difunto una presencia fundamental y una figura ejemplar en la cultura política de nuestro país.

La prensa fue, si no el único, tal vez sí el más asiduo promotor del culto funerario en estos primeros años de vida. Gracias a ella se creó y difundió el debate sobre los distintos proyectos, ya espontáneos u oficialistas, que iban dando lugar a los diversos actos conmemorativos. De ahí que resulte tan importante una primera alusión al tema. En sus recopilaciones sobre la valoración que hizo la prensa capitalina sobre la figura de Juárez, Carlos J. Sierra ha ofrecido material, si no suficiente, sí esencial para evaluar el desarrollo del culto juarista entre 1872 y 1910.<sup>42</sup> El ya clásico estudio de Charles A. Weeks, por su parte, ha mostrado la importancia del debate periodístico en torno a las conmemoraciones luctuosas del 18 de julio, a lo largo del régimen porfirista.<sup>43</sup> Existen, además, una serie de estudios monográficos y compilaciones de publicaciones periódicas

---

<sup>42</sup> Carlos J. Sierra, *op cit.*

<sup>43</sup> En "Juárez y la política del porfiriato. La conmemoración de 1887", el autor expone las posturas de distintos órganos periodísticos en torno a la conmemoración luctuosa de 1887. Señala que "estas celebraciones hicieron del mito de Juárez una parte vital de la vida política del México porfiriano". No obstante lo anterior, el capítulo antes citado también se ocupa de los debates que precedieron el gran homenaje de aquel año. Weeks, *op cit.*, p. 33-52.

de la época que señalan el gran impacto que tuvieron, por ejemplo, *El Hijo del Ahuizote*,<sup>44</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, *El Colmillo Público* o *El Universal*, entre otros, en la conformación del culto a Juárez.

Desde 1872 hasta 1880, y prácticamente sin faltar a su labor, *El Siglo Diez y Nueve*, *El Federalista*, *El Diario del Hogar* y *El Monitor Republicano* se convirtieron en los órganos más disciplinados en cuanto a la conmemoración luctuosa se refiere. Si bien las menciones no son siempre extensas, llegando a existir una cierta “frialdad recordatoria”<sup>45</sup> en los años de 1873, 74 y 75, lo cierto es que la figura de Juárez se mantuvo presente a través de discursos y actos por demás significativos. El desinterés al que se hace alusión debe entenderse, a mi juicio, más bien como la falta de una articulación consensada y calculada del culto y no tanto como ausencia o indiferencia en sus manifestaciones. En sus primeros ocho años de vida, el culto a Juárez sí tuvo adeptos, y fervorosos, sólo que estos se manifiestan en ámbitos esencialmente sectarios, obstaculizando (consciente o inconscientemente) una convocatoria mayor.

Precisamente porque no había un solo grupo de tributarios, sino muchos y muy dispersos, así como tampoco un discurso consensado ni una postura ideológica uniforme, sino muchas y variadas, la veneración a Juárez se mantuvo, hasta 1887 al menos, determinada por su propia diversidad. Una de las pruebas más evidentes de su vigencia

---

<sup>44</sup> Como *La Orquesta* y *El Padre Cobos*, esta publicación no tuvo reparo en criticar por la vía de la sátira la imagen y la política de Juárez, pero a raíz del deceso mostró el mismo recato que sus homólogos, emprendiendo una perseverante labor de encomio al legado juarista, que será referida en las páginas que siguen.

<sup>45</sup> Carlos J. Sierra, *op cit.*, p.16-17. Charles A. Weeks afirma que la promoción oficial del culto, en 1887, dio vida al mito de Juárez. *Ibid.*, p.53. En mi opinión, esta interpretación debe matizarse a la luz de un repertorio más extenso de manifestaciones (rituales, producción iconográfica y ensayos periodísticos) que permiten justificar la presencia del fenómeno en los años anteriores.

fue, sino la consolidación, sí la planeación (la mayoría de los casos frustrada precisamente gracias a la crítica periodística) de los proyectos para la erección de un monumento nacional. La disposición se remonta al año de su muerte, a solicitud del Ayuntamiento. Varias propuestas, destinadas a ubicarlo en la Plaza de Santo Domingo, fueron ventiladas a través de la prensa así como la convocatoria para el concurso. La crítica en ese espacio no se hizo esperar. El lugar no parecía adecuado, se desconfiaba del talento de los jueces y se cuestionaban las características de los proyectos presentados.<sup>46</sup> Claramente existían desacuerdos respecto a la naturaleza que debía adquirir una obra tan importante. Más que un periodo de silencio constituye, a mi juicio, un periodo de controversia y tal vez incluso de sectarismo. Aun así, considero que la polémica de esos años (1873-75) fue crucial en la configuración de un primer consenso sobre los atributos que debían destacarse del Benemérito en el culto a su memoria.

Puede ser que la prensa haya sido relativamente parca en sus conmemoraciones (asunto discutible a la luz de los contenidos y significación de todos los discursos, ensayos e imágenes ahí vertidos). No obstante, las visitas a San Fernando en los meses de julio no cesaron. También cabe destacar la suerte de apropiación hecha por los grupos masónicos del espacio dedicado al sepulcro. Al menos hasta su oficialización, ocurrida años más tarde y con la presencia de Porfirio Díaz,

el Rito Nacional Mexicano se atribuyó la exclusividad de ser el guardián del mausoleo a Juárez en San Fernando. Con el tiempo, los masones lo llenaron de símbolos que ahora ya no están ahí. De ellos guardan memoria un par de testimonios gráficos: un grabado que los muestra en la parte interna, arriba de

---

<sup>46</sup> Elisa García Barragán, "Iconografía juarista", *op cit.*, p. 302.

cada columna, y el resto de uno de ellos que actualmente resguarda el Fideicomiso de la Ciudad de México.<sup>47</sup>

Desde mi perspectiva, resulta fundamental considerar el desarrollo del culto a Juárez antes de la gran celebración de 1887. Si asumimos que ésta constituye el esfuerzo más evidente de manipulación oficial de los homenajes al Benemérito,<sup>48</sup> debemos también suponer que ya había sido construida una imagen, y efectuados con éxito una serie de rituales, que el régimen porfirista supo aprovechar en función de sus propios intereses. Como dije antes, el culto funerario, aunque fragmentario, se mantuvo vigente entre 1873 y 1887. Y tal vez la prueba más contundente de su vitalidad haya sido la inauguración del único proyecto monumental surgido en esa época que terminó por materializarse: el Mausoleo a Juárez, integrado por una pieza escultórica de los hermanos Juan y Manuel Islas, ubicado en el sepulcro de San Fernando y develado en 1880. Esta obra constituye, sin lugar a dudas, la manifestación más emblemática del culto funerario pero no es la única evidencia de la manipulación de la figura de Juárez a lo largo de estos años. Al margen de ella se produjeron otras manifestaciones que también son importantes para entender la trayectoria de la imagen heroica de Juárez. A ellas dedicaré a continuación algunas reflexiones.

Además de los tradicionales panegíricos y efemérides que año tras año aparecieron publicados durante el mes de julio, existe un repertorio fundamental de retratos y obras iconográficas que, hasta la fecha, son indisociables de la imagen de

---

<sup>47</sup> Vázquez Mantecón, *op cit.*, p.41-42, basándose en los *Apuntes para la historia de la masonería en México (De mis lecturas y mis recuerdos)* de Luiz Zalce y Rodríguez.

<sup>48</sup> Esta es la afirmación de Charles A. Weeks.

Juárez. Los óleos de José Escudero y Espronceda, el retratista más famoso de la familia Juárez, son probablemente los más difundidos. Escudero produjo sus dos primeras obras del presidente en 1870 y 1872, respectivamente. Un año más tarde, el mismo en que el Congreso declaró a Juárez “Benemérito de la Patria”, vio la luz una tela de Felipe Castro que guarda características similares a las de su antecesor. Los tres cuadros involucran la alegorización del personaje a través de referentes asociados con el derecho y el gobierno que han sido ampliamente estudiados.<sup>49</sup> La peculiaridad de estas imágenes radica en la valoración de los atributos del retratado a través de la inclusión de elementos u objetos tradicionalmente simbólicos en esta forma de discurso visual. La leontina, la indumentaria formal o la banda presidencial, por ejemplo, evidencian la dignidad política de Juárez. Los documentos o libros de la ley representan la actividad propia del personaje y por la cual es conocido y respetado. Mientras que los motivos arquitectónicos, de origen clásico, dan autoridad y legitimidad a su labor. Mucho menos importante en este contexto es la fidelidad hacia la fisonomía del personaje vinculada con su origen étnico o con la historia de su encumbramiento. Quiero decir con esto que el tema del indio convertido en presidente, explotado por algunas formas de panegírico, no constituye el núcleo de las representaciones pictóricas de estos años.

A lo largo del siglo XIX, la iconografía de tema juarista hizo mayor énfasis en la calidad civil, política y moral del personaje, soslayando parcial o decididamente los componentes étnicos y sociales que, a la postre, fueron adquiriendo cada vez mayor preponderancia. Cuadros como el de Rebull de 1862, el de Escudero de 1870 y el muy

---

<sup>49</sup> Los textos antes citados de Elisa García Barragán y Vicente Quirarte son algunos ejemplos.

célebre de Tiburcio Sánchez de 1889, representan un Juárez casi o totalmente desprovisto de rasgos indígenas, cuya valía descansa, como dije antes, en la relación que guarda su personalidad con la ley en general y con los principios del Estado republicano en lo particular. Esta condición es concordante con la mayor parte de manifestaciones literarias y retóricas de la época, aun cuando, en esos espacios discursivos, su origen indígena era referido al menos como un tinte de orgullo.

Los retratos y panegíricos elaborados a lo largo de estos años son ya una muestra suficientemente significativa de la configuración de la imagen de Juárez como héroe civil, definida por Vicente Quirarte con extrema claridad:

Juárez pertenece a la categoría de los héroes éticos, aquellos cuya actuación es menos espectacular, pero que con el tiempo forman la parte más sólida de la moral de un pueblo. Así lo vemos en las sucesivas etapas de su biografía: niño vencedor de la ignorancia sojuzgadora; joven abogado que lucha por la reivindicación social; gobernante defensor de la soberanía; estadista fundador de nuestra sociedad civil. De tales características provienen sus representaciones iconográficas.<sup>50</sup>

Para 1877 los rasgos que con mayor reiteración alimentaban el culto al individuo eran su dignidad como estadista, su inflexibilidad y el “respeto decidido e inextinguible que tuvo por la ley”.<sup>51</sup> Atributos inseparables de aquella capacidad para remontar la adversidad, sintetizada o simbolizada mediante las nociones de un Juárez impassible, sereno y templado aun en las situaciones más extremas. El contexto mas habitual de esta primera configuración del héroe civil es el de los aniversarios luctuosos, que no dejan de albergar sentimientos como la añoranza y el luto.

---

<sup>50</sup> Vicente Quirarte, *op cit.*, p. 205.

<sup>51</sup> “Juárez: firme, digno y patriota”, *El Siglo Diez y Nueve*, julio de 1877, citado en Carlos J. Sierra, *op cit.*, p.71.



La renovación de la ceremonia luctuosa adquirió tintes de oficialización en 1880 gracias a la presencia de Porfirio Díaz. El 18 de julio de ese año los festejos siguieron un protocolo similar al del homenaje de 1872, pero en esta ocasión el acontecimiento central fue la develación del mármol esculpido por los hermanos Islas. Los discursos y poesías corrieron a cargo de Guillermo Prieto, Juan A. Mateos, Hilarión Frías y Soto y José María del Castillo Velasco. Al parecer, sólo algunos periódicos dedicaron notas al respecto, salvo por una notable excepción. José María Vigil publicó, en el *Monitor Republicano*, un artículo dedicado a Hidalgo y Juárez en el que se menciona la inauguración del monumento. La analogía entre el cura y el abogado, de acuerdo con Vigil, estriba en el “valor heroico que se necesita para encabezar los grandes movimientos sociales” que ambos personajes encarnan. Hidalgo y Juárez son “almas de bronce”, los representantes más fieles del pueblo mexicano, “las personificaciones más acabadas de sus deseos, de sus sufrimientos y de sus esperanzas”.<sup>52</sup> Junto con la biografía de Baz, el texto de Vigil es uno de los pocos que, a lo largo de esos años, ofrece una justificación histórica más razonada sobre el culto al héroe que involucra, además, una reflexión de carácter social.

Como he venido insistiendo, los referentes más importantes de la imagen de Juárez en esta primera época son la construcción de la figura idealizada del héroe civil, por un lado, y la articulación del culto funerario, por el otro. El homenaje luctuoso se convirtió en un espacio habitual para refrendar no sólo la admiración por el personaje, sino también los valores del republicanismo. De forma paralela, el hecho mismo de la muerte de Juárez comenzaba a concebirse como un acontecimiento histórico de importancia. Significativa

---

<sup>52</sup> José María Vigil, “Hidalgo y Juárez”, *El Monitor Republicano*, 18 de julio de 1872, en Carlos J. Sierra, *ibid.*, p. 77-80, p. 79.

en este sentido es la detallada descripción que ofrece Manuel Payno sobre el deceso en su *Compendio de la historia de México para el uso de los establecimientos de instrucción pública en la República Mexicana*. Y más aún, la develación del primer monumento—conjunto escultórico propiamente dicho—en honor a Juárez, que terminó por convertirse en un objeto independiente de representación y en un referente indiscutible del culto juarista en esta primera etapa.

La caracterización de Juárez como figura tutelar y como fundamento del Estado liberal adquirió una expresión aun más definida en los festejos de 1887. Si bien es cierto que ya antes distintos organismos oficiales (el Ayuntamiento y el Congreso) habían incidido en la organización del homenaje luctuoso, resulta inobjetable el hecho de que, tal vez por primera vez, la ceremonia contó con una planeación más concertada. Los preparativos se anunciaron con antelación (desde el 7 de julio para ser exactos) y fueron sometidos al escrutinio de una junta especial integrada por la prensa liberal capitalina y los diputados constituyentes.

El hecho de nombrar primero una “Junta General Organizadora” y, más adelante, un comité organizador, presidido por Alfredo Chavero, hizo posible no sólo un mayor poder de convocatoria, sino la difusión plena y controlada de los preparativos del acto a nivel nacional.<sup>53</sup> Las demandas más o menos espontáneas a favor de la creación de otros

---

<sup>53</sup> José Vicente Villada, director de *El Partido Liberal*, lanzó el 7 de julio una iniciativa a la prensa liberal para que la celebración del aniversario luctuoso adquiriera características de homenaje nacional. De acuerdo con Carlos J. Sierra, Villada fue uno de los más constantes promotores de este homenaje. *Ibid.*, p. 21-22.

monumentos y rituales dedicados al héroe adquirieron, en el contexto de estos preparativos, un espacio propicio para expresarse.<sup>54</sup>

La denominada “Comisión Ejecutiva”, presidida por Vicente García Torres, dio a conocer el 13 de julio de aquel año, el programa conforme al cual se desarrollarían los festejos.<sup>55</sup> El documento planteó un homenaje bajo la modalidad de un cortejo fúnebre, en clara alusión a los festejos de 1872 y 1880. Como en ocasiones anteriores, la conmemoración sería eminentemente luctuosa y terminaría en San Fernando, sólo que ahora partiría de Minería. Los contingentes participantes representaban más o menos a los mismos grupos que en otros años: prensa liberal; diputados constituyentes; escuelas preparatorias, profesionales, municipales y lancasterianas; asociaciones particulares y sociedades mutualistas; oradores; familiares del homenajeado; bandas militares y musicales. A ellos se sumó una comitiva muy significativa de funcionarios públicos tanto federales como estatales.<sup>56</sup> Uno, de entre todos estos elementos, destaca entre ellos. Me refiero a la participación del grupo de “los inmaculados”,<sup>57</sup> a saber, las personalidades más

---

<sup>54</sup> Tal es el caso, por ejemplo, de *La Gaceta de Puebla* que, con motivo de la conmemoración luctuosa en 1887, “llamó la atención respecto a que, desde tiempo atrás y debido a la iniciativa de algunos ciudadanos, se intentaban gestiones para la erección de un monumento en la Villa de Guadalupe Hidalgo”. El contingente al que decía representar la publicación se sumaba a los preparativos para los festejos de ese año. Citado en *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>55</sup> El documento es referido en *ibid.*, p. 23-25.

<sup>56</sup> Weeks ofrece una descripción del evento y Carlos J. Sierra menciona, además, la participación de algunas instancias estatales en el cortejo fúnebre que enumero a continuación: Representantes del Ayuntamiento de la ciudad de Puebla; del Gobierno y órganos periodísticos del estado de Guanajuato; del estado y la prensa liberal de Michoacán; del Gobierno del Estado de Durango; de los periódicos liberales de Chihuahua y Tabasco; del gobierno y prensa del estado de Hidalgo; del gobierno del estado de Oaxaca; del gobierno y prensa liberal jaliscienses; de diversos grupos liberales de Yucatán y, por último, representantes de diversas escuelas estatales como Pachuca y Parral. Charles A. Weeks, *op cit.*, p. 44-47. Carlos J. Sierra, *op cit.*, p. 26-44.

<sup>57</sup> El programa elaborado para la conmemoración indica puntualmente las características de la procesión. El tercer lugar en “el orden de formación de la comitiva” lo ocupa precisamente el

cercanas a Juárez, que hubieron de acompañarlo por su peregrinación en la frontera Norte en los momentos más álgidos de la guerra de Intervención y que no pisaron territorio alguno controlado por las fuerzas extranjeras.

Guillermo Prieto fue el orador designado para pronunciar el discurso en nombre de este peculiar grupo. Y aun si en algunas de sus palabras se alcanza a percibir el eco de la animosidad pasada, el panegírico revela la profunda conciencia del escritor de la necesidad de reivindicar la memoria de Juárez en aras del patriotismo. En sus palabras, “el ideal de libertad” y “el sueño de igualdad” constituían la obra que Juárez quiso y

supo consumir inflexible, con fe sublime y con esfuerzo titánico. Y sean los que fueren los defectos de su personalidad, y encarnícese cuanto se quiera el rencor hincando su diente en su memoria, nacerá y se renovará inextinguible el amor a Juárez, mientras quede un átomo de dignidad en las almas y una sola gota de sangre en el corazón de los verdaderos patriotas.<sup>58</sup>

Desde mi perspectiva, la particular relevancia de los festejos de 1887 estriba en el ánimo de colaboración y consenso que se reveló tanto en la organización como en la

---

grupo de “los inmaculados”. El texto se reproduce en Carlos J. Sierra, *op cit.*, p. 23-25. El apelativo fue haciéndose recurrente en los panegíricos luctuosos precisamente a partir de este año. En principio para designar a los compañeros de Juárez en Paso del Norte y, finalmente, para referirse al también llamado patricio. “...y allí, ante el sepulcro del inmaculado, invocando su nombre imperecedero, olvidamos pequeñas diferencias que pudieron dividirnos y, dándonos el nombre de hermanos, renovamos el pacto de mantener incólumes los derechos de la patria, los fueros de la libertad, las conquistas alcanzadas en las luchas de la Reforma, inspirarnos en las virtudes del patricio y seguir su ejemplo cuando suene la hora del sacrificio. El amor y el respeto a Juárez toma ya las proporciones de un culto, de una religión que cada día tiene mayor número de adeptos”, “Benito Juárez”, *El Siglo Diez y Nueve*, 18 de julio de 1891, citado en *ibid.*, p. 121-122. El mismo periódico, en su artículo conmemorativo del 18 julio de 1894 describe la lucha juarista contra la intervención de la siguiente forma: “Mas vos, señor, asumisteis otra vez la responsabilidad de la nueva lucha que parecía insensata, imposible. Y el pueblo se agrupó en torno vuestro como se había agrupado en 1858: y de ese pueblo, como entonces, surgieron caudillos, patriotas inmaculados que combatieron y murieron como buenos”, citado en *ibid.*, p. 127-133, p. 133.

<sup>58</sup> Guillermo Prieto, “En nombre de los que acompañaron a Juárez hasta Paso del Norte”, discurso pronunciado el 18 de julio de 1887, citado en *Guillermo Prieto. La patria como oficio. Una antología general*, selección, cronología y estudio preliminar de Vicente Quirarte, México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, UNAM, 2009, p. 394-396, p. 395.

realización del evento. La celebración logró proyectarse más allá de las diferencias entre las élites políticas y, lejos de difuminarse entre las demandas espontáneas y la crítica, pudo articularse como un poderoso mecanismo de legitimación política incluso a nivel nacional. La imagen de Juárez y el culto a su memoria fueron reivindicados como factores de unidad, gracias a lo cual pudieron ser utilizados como referentes muy eficaces de propaganda política. La manipulación de la figura de Juárez por el régimen porfirista, un fenómeno ampliamente documentado por Charles A. Week es, a mi juicio, incontestable.<sup>59</sup> Sin embargo, esa afirmación no implica la negación de la presencia del culto más allá de la promoción gubernamental. Si el gobierno federal decidió hacer uso del homenaje luctuoso a Juárez fue, entre otras cosas, porque semejante celebración ya tenía una significación lo suficientemente importante en la sociedad y la cultura de su época. La imagen del héroe civil preexiste a los festejos de 1887 y su valor radica, como dije antes, en el significado que adquiere la figura del estadista como un principio ético alrededor del cual se articulan los valores de la libertad, el respeto a la ley y la creencia en el progreso social. Semejantes atributos forman parte del repertorio iconográfico y discursivo gracias al cual la imagen de Juárez se había vuelto familiar, al menos para las élites educadas.

La proyección que adquirió no sólo la imagen de Juárez, sino también el culto funerario a su memoria, fue tal, que la prensa comenzó a generar una iconografía que, a

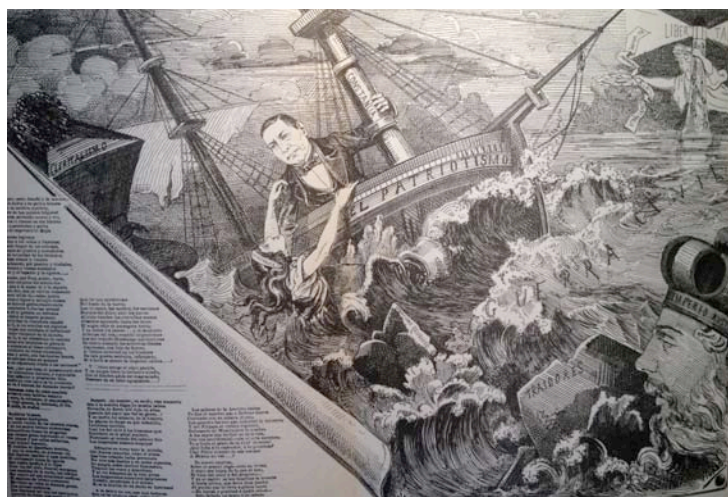
---

<sup>59</sup> De acuerdo con Weeks, los festejos de 1887 en honor a Juárez fueron “la primera conmemoración importante de su muerte”. Más adelante, el autor afirma que “el desarrollo político en México había creado un clima favorable para el uso de Juárez como un símbolo principal en debates ideológicos y políticos”. Weeks, *op cit.*, p. 33 y 40. A mi juicio, la primera de esas declaraciones debe matizarse. Sin embargo, juzgo inobjetable la preponderancia que adquirió el culto funerario a partir de este año. Asimismo, considero que el tono y proyección de esta conmemoración hizo posible la trascendencia de la imagen de Juárez hacia ámbitos de mayor relevancia política y cultural.

través de la litografía, el grabado y la ilustración en general, hacía de la ceremonia luctuosa del “18 de julio” el objeto directo y a veces exclusivo de sus representaciones. La personalidad de Juárez comenzaba a disociarse, por momentos, de su realidad individual para adquirir connotaciones aun más simbólicas, elaboradas por la necesidad de difundir el acto conmemorativo en sí mismo. Ejemplo de ello son los grabados publicados por *El Hijo del Ahuizote* en recuerdo de los festejos de julio que, año tras año, se encargaron de difundir la imagen estereotipada de este Juárez marmóreo. Una de estas ilustraciones resulta especialmente significativa no sólo por el hecho de que se publicó el mismo año de 1887, sino también porque constituye una síntesis de los atributos de Juárez como héroe civil.

ILUSTRACIÓN 7

En “El último patriota mexicano entre Scila y Caribdis”, de “Fígaro” (Ilustración 7), litografía publicada por *El Hijo del Ahuizote* ese mismo año,<sup>60</sup> la figura de Juárez es



representada, como ya venía siendo habitual, a través de su busto. Vista en conjunto, la imagen representa con tintes de tragedia la penosa lucha de la República por sobrevivir a los embates de dos grandes peligros: El “Imperio” y el “Clericalismo”. La presencia de

<sup>60</sup> La imagen es reproducida en Carlos J. Sierra, *op cit.*, en una página sin numerar entre la 82 y la 83. En ella se aprecia también la poesía de Rafael María Mendive, que reitera las cualidades del personaje: “el estoico valor”, “la calma del varón constante; “la constancia heroica”.

estos monstruos marinos, en clara alusión a la mitología en torno a Escila y Caribdis, atenta contra la República y el último patriota. La única ancla que sostiene a la mujer en medio del mar tempestuoso es la fortaleza de Juárez, que se sujeta del mástil de la “constancia”. Brazos firmes, manos grandes y cabeza prominente son los rasgos más destacados de esta efigie de semblante impasible y mirada penetrante. El dramatismo de la escena se consolida con la evocación de la tormenta, las furiosas olas de la guerra civil y el fanatismo religioso, cuyo origen no es otro que el Imperio representado por la cabeza de Maximiliano, claramente delineada en un primer plano. En medio del amenazante entorno, el patriotismo descolla mermado pero aun así vigoroso, guiado por el faro de una Libertad que se antoja más una utopía que una labor realizada. La voluntad férrea de Juárez simboliza precisamente la lucha por ese ideal que buena parte de la opinión pública juzgaba entonces un proyecto inacabado.

En otras ilustraciones de *El Hijo del Ahuizote*, publicadas siempre en el mes de julio entre 1887 y 1905, fue habitual la reiteración del homenaje luctuoso a través de representaciones que sustituían la referencia directa al personaje por la representación del mármol de los hermanos Islas.<sup>61</sup> Con el paso del tiempo, y en gran medida gracias a la proyección que adquirió la conmemoración luctuosa de 1887, el culto funerario se fue convirtiendo en un atributo más de la imagen de Juárez.<sup>62</sup> Aunado a esto, podemos decir

---

<sup>61</sup> La mayoría de ellas han sido reproducidas por Carlos J. Sierra, *op cit*. Dos de ellas, especialmente significativas, han sido estudiadas por Helia Bonilla y serán objeto de un detenido análisis en el capítulo siguiente. Véase Helia Bonilla Reyna, “La historia patria en una publicación jacobina: *El Hijo del Ahuizote*”, en Esther Acevedo *et al.*, *Los pinceles de la historia. La fabricación del estado. 1864-1910*, México, Conaculta, 2003, p. 186-213

<sup>62</sup> A lo largo de ese año se publican diversas obras en las que se refiere el acto. Una de las más notables es *Juárez, manifestación hecha en su honor el 18 de julio de 1887, con motivo del 15º aniversario de su fallecimiento*, Oaxaca, Imprenta del Estado a cargo de I. Candiani, 1887, que

que al menos en el ámbito iconográfico, los años que van de 1887 a 1891 son el escenario de construcción de una imagen de Juárez cada vez más simplificada aunque también más simbólica y emblemática. Lo que quiero decir con esto es que, salvo algunas excepciones, la figura de Juárez tiende a sintetizarse en función de una gama limitada pero muy significativa de atributos que, lejos de ampliarse, parecen irse reduciendo y reiterando casi compulsivamente. Las representaciones de cuerpo entero se vuelven menos habituales y también la alusión a un repertorio más amplio de objetos. Es más bien el busto y muchas veces tan sólo ese rostro impassible, sereno o rígido lo que se difunde y explota de modo más recurrente. La extraordinaria litografía de J.F. Lizardi (1877) elaborada con la caligrafía de los famosos *Apuntes para mis hijos* es un buen ejemplo en ese sentido. La calidad técnica de la pieza es notable al igual que su sobriedad y simpleza. Más allá del significativo gesto de mostrar a Juárez a través de su pluma, no existe ninguna otra alusión que simbolice sus atributos como estadista. Lo que ofrece la representación es tan sólo la mirada penetrante y el semblante sosegado y diáfano. Con el pasar de los años, la producción de objetos similares se hizo más común. En los últimos años del porfiriato, la explotación de esta imagen creció vertiginosamente gracias a la elaboración de piezas

---

incluye textos, alocuciones, comentarios, notas y poesía de: Francisco Sosa, Miguel Bolaños Cacho, Carlos Montiel, Emilio M. Ruiz, M. Romero Rubio, Ignacio Mariscal, Manuel Dublán y Luis Mier y Terán, entre otros. Otro ejemplo, también concordante en relación con lo descrito arriba, es del semanario político *El Fronterizo* (Tucson, Arizona) que publica en primera plana extractos de distintas publicaciones y autores mexicanos en honor a Juárez. Destacan aquí las palabras del General Mariano Jiménez, que compara a Cuauhtémoc con el “inmortal D. Benito Juárez”. “Parece que el destino mismo se dobló ante el carácter inquebrantable de ese indio sublime, y las vicisitudes y las rudas batallas y los tormentos del hambre y el destierro, no fueron sino detalles gloriosos para un apoteosis sin ejemplo. Al lado de la Patria sonriente, y sobre los escombros de una catástrofe que ahogó para siempre los rugidos de la tiranía, vemos a Juárez con su aire impassible y sereno con muda expresión”. *El fronterizo*, Tucson, Arizona, sábado 30 de julio de 1887, año IX, Vol. 9, No. 450, p.1. Citado por Carlos J. Sierra, *op cit.*, p.11.



conmemorativas que, como veremos más adelante, también jugaron un papel fundamental en la propagación de esta figura tan idealizada como estereotipada del héroe.

El crecimiento en la producción y difusión del repertorio iconográfico juarista es, por otro lado, proporcional a la tematización historiográfica que, hacia finales de este periodo (1872-1890), también aumenta en volumen y complejidad. Para 1889, el culto al héroe comienza a alimentarse no sólo de aquel simbolismo en torno al patricio o al inmaculado, sino también de literatura histórica muy digna de tomarse en cuenta. Al *Compendio* antes citado de Manuel Payno (1880) se sumaron otros libros de texto como el Luis Pérez Verdía,<sup>63</sup> publicado en 1883, y las *Lecciones de historia* de Guillermo Prieto, cuya primera edición es de 1886. Por esos años también vio la luz la *Historia y política de México (1821-1882)*. Estos recuentos tomaron muy en cuenta la figura de Juárez pero no en todos los casos compartieron el tono exaltado de los típicos discursos conmemorativos. La versión que ofrece Pérez Verdía sobre Juárez, por ejemplo, resulta más sobria y balanceada que la de Prieto, mientras que la de Altamirano se muestra abiertamente crítica.<sup>64</sup> Pese a todo, para finales de la década de los años ochenta, la presencia de nuestro personaje en los anales de la historia patria era inobjetable, aun cuando la valoración de sus atributos y el significado de su legado se justificaban en virtud de

---

<sup>63</sup> Luis Pérez Verdía, *Compendio de la historia de México desde sus primeros tiempos hasta la caída del Segundo Imperio*, Guadalajara, 1883. Guillermo Prieto, *Lecciones de historia patria, escritas para los alumnos del Colegio Militar*, 1890. La primera edición de esta obra data de 1886. Ignacio M. Altamirano, *Historia y política de México (1821-1882)*, México, 1947. El texto fue publicado por primera vez entre 1883 y 1884.

<sup>64</sup> Véase la valoración de Charles A. Weeks sobre las tres obras en *op cit*, p. 37-39.

distintos argumentos. El tomo V de *México a través de los siglos*, dedicado a la gesta reformista, tal vez sea la expresión más contundente en ese sentido.

Para 1889, la historia de la epopeya colectiva había sido contada. *México a través de los siglos* era, después de cinco largos y tortuosos años de manufactura, el monumento literario a la República triunfante. Juárez desde luego ocupa un lugar muy significativo en esa historia, pero también constituye el objeto de una reflexión que no tiene cabida en el contexto de la conmemoración luctuosa. No hay que olvidar que el episodio relativo a la Reforma fue compuesto por José María Vigil, una de las plumas más agudas del género histórico cultivado por aquellos años. El Juárez de Vigil, aunque exaltado por el autor en ése y otros textos, tiene un valor relativo. El estudio elaborado por Evelia Trejo ilustra bien la complejidad que atribuye Vigil a los grandes procesos históricos. Bajo su óptica, la gesta liberal “no dependía de voluntades individuales, sino de intereses superiores que radicaban en el espíritu de la sociedad misma”.<sup>65</sup> De acuerdo con la interpretación de la autora, el Juárez de *México a través de los siglos* “simbolizó utopías”, pero lo hizo de un modo distinto al ejecutado por la litografía de “El último patriota”. En esta última, Juárez es el protagonista por excelencia de una lucha que la interpretación de Vigil, en cambio, no se reduce a la voluntad y acciones del héroe.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> José María Vigil, *México a través de los siglos. V. La Reforma*, citado en Evelia Trejo, “El Juárez de José María Vigil”, en *Presencia internacional de Juárez, op cit.*, p. 225-234, p. 230.

<sup>66</sup> En el análisis de Trejo Estrada, la presencia de Juárez en el libro V de *México a través de los siglos* involucra tres modalidades. La primera es hasta cierto punto débil pues se constituye de un repertorio limitado de datos y referencias en virtud de los cuales Juárez es “uno más de los individuos presentes en los acontecimientos”. En otros pasajes, Vigil intenta mostrar a Juárez otorgándole la palabra a través de sus propios discursos, evitando así el juicio abierto sobre su legado. La tercera modalidad se supone la importancia de Juárez en el “conjunto de la obra en donde el papel que Juárez está llamado a desempeñar, ni siquiera requiere de su presencia

Ahora bien, no deja de llamar la atención que la figura de Juárez haya recibido dos tratamientos tan distintos hacia el final de este periodo. Por un lado, las distintas expresiones del culto funerario promovieron la difusión de una imagen esencialmente simbólica, y por lo mismo en alto grado estereotipada del héroe. Por el otro, la narrativa historiográfica (que no es ajena al contexto de las conmemoraciones luctuosas) fomentó una valoración del personaje más permeable a la deliberación y al análisis. Sin embargo, el discurso historiográfico no fue el vehículo más eficaz para la difusión de la imagen de Juárez durante las últimas tres décadas del siglo XIX. En estos años, la estrategia más habitual para significar la presencia del héroe fue de naturaleza poética. Tanto la plástica como el discurso encomiástico construyeron la figura del héroe a través de asociaciones simbólicas esencialmente metafóricas. Esto hizo posible la difusión de una imagen de Juárez relativamente accesible y plenamente concordante con las exigencias propias de la conmemoración luctuosa. Pese a ello, en las postrimerías del siglo XIX se fueron gestando cambios en la configuración del mito juarista, que son indispensables para entender las nuevas formas de representación de la imagen de Juárez.

En 1891 Porfirio Díaz inauguró la primera estatua de Juárez en la capital del país.<sup>67</sup> La intención de expresar el homenaje al héroe a través de la monumentalidad no era inédita, pero el ritual que posibilitó su materialización sí lo fue. El Juárez sedente de Miguel Noreña es el primer monumento de importancia nacional instituido al margen de la

---

frecuente. Lo que se le pide [...] es que sostenga la trama de la historia y que lo haga no en función de sí mismo desde luego, sino por el contenido de aquello a lo que él da forma". *Ibid.*, p. 227-232.

<sup>67</sup> "A Juárez se le habían levantado estatuas, pero no en la capital, por eso, en 1890 Miguel Noreña empezó a moldear una con el bronce fundido de los cañones del ejército conservador". Josefina Zoraida Vázquez, "Juárez: nacionalismo e historia oficial", en Josefina Zoraida (coord.), *Juárez: historia y mito*, México, El Colegio de México, 2010, p. 33-42, p. 36.

conmemoración luctuosa. Por primera vez en casi veinte años, la festejos tuvieron lugar no un 18 de julio sino un 21 de marzo, día del natalicio del Benemérito.

### III. EL INDIO SUBLIME: DEL RITUAL FUNERARIO AL CULTO CÍVICO (1891-1910)

A partir de 1891 el culto funerario, relativamente fragmentario y caracterizado casi exclusivamente por los gestos propios de la conmemoración luctuosa, se transformó de manera importante. Uno de los cambios más notables en este sentido fue la exponencial difusión de la imagen de Juárez como símbolo nacional, posibilitada gracias a una gestión gubernamental más organizada y, sobre todo, más eficaz. El resultado fue la conversión del ritual funerario en un culto cívico de alcance nacional. El primero y tal vez más evidente síntoma de esta transformación fue el hecho de conmemorar un natalicio y no un deceso. Este elemento, aparentemente insignificante, tiene la mayor relevancia porque evidencia otras formas de entender el espacio y el sentido de los rituales públicos.

Por las razones expuestas en la primera sección, el mausoleo a Juárez, si bien legitimado como un espacio de conmemoración pública, nunca abandonó (no lo ha hecho hasta la actualidad) su lugar parcialmente marginal debido al ámbito que le es propicio: el del sepulcro. Es un monumento, sí, pero antes que eso es una tumba, y su sentido está determinado por la constricción e intimidad propias del gesto luctuoso. En contraste, la monumentaria juarista posterior a 1890 está determinada por los espacios abiertos y por un ánimo más festivo que luctuoso. Una de las manifestaciones más evidentes de este cambio de rumbo es la versatilidad que adquiere el homenaje al héroe. A lo largo de estos veinte años (1891-1910), la figura de Juárez es reivindicada en todas las conmemoraciones patrióticas importantes a nivel nacional. Los objetos de culto creados para tal efecto no sólo se multiplican exponencialmente, sino que se vuelven artículos apropiados para expresar valores, ideas y sentimientos diversos. Las representaciones de Juárez ya no sólo

simbolizan el respeto a la ley, sino también la necesidad del orden y la celebración del poder. Y los sentimientos evocados en cada ritual no son sólo los de la añoranza o el lamento por la pérdida, sino también los de triunfo y orgullo por el progreso y la identidad nacional.

La inauguración de la estatua de Miguel Noreña ocurrió el 21 de marzo de 1891 en una ceremonia presidida por Porfirio Díaz en el Segundo Patio Mariano de Palacio Nacional. El bronce ha sido calificado como “una estatua de austera sencillez cívica” que muestra a Juárez en su “calidad de presidente”, “en pose meditativa, sin acentos grandilocuentes”.<sup>68</sup> De acuerdo con esta caracterización, la obra es concordante con los atributos más conocidos de la imagen de Juárez (la templanza, la serenidad y la impassibilidad). Pero su articulación en este espacio realza la noción de liderazgo inherente al poder presidencial. En virtud de lo anterior, la templanza de Juárez puede interpretarse como el origen de su fortaleza como hombre de Estado, el germen de su férrea voluntad para la acción. Como ocurre en muchos de los retratos de Juárez, la silla “más que un objeto es un símbolo”.<sup>69</sup> Pero el hecho de que se trate de una estatua en bronce de tamaño natural, situada en un pedestal y colocada en uno de los recintos centrales de Palacio Nacional, genera un efecto que tal vez ningún óleo pueda generar.

En términos generales, la estatuaria constituye una manifestación más compleja sociales y culturalmente. Producir y dar a conocer una litografía, un retrato o un soneto es asunto muy distinto al de auspiciar, elaborar y gestionar un monumento que, por sus

---

<sup>68</sup> Eloísa Uribe, “Juárez, de hombre heroico a Benemérito de América”, en Rebeca Monroy Nasr (coord.), *Múltiples matices de la imagen*, México, Yehuetlatolli, 2003, p. 111-137, p. 119-120.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 123.

características, casi siempre involucra la esfera pública. Estas construcciones delimitan espacios tanto físicos como imaginarios y su vigencia depende no sólo de su mantenimiento en términos prácticos, sino de la aceptación que el entorno social les brinda o les niega. A lo largo de esta segunda etapa del culto a Juárez se promovió como nunca antes la difusión de la imagen de Juárez por la vía de la monumentalidad y a través de otras manifestaciones estrechamente asociadas con la organización del espacio público. Otro aspecto notable del culto a Juárez en estos casi veinte años es la preponderancia que fue adquiriendo como figura tutelar, como modelo de liderazgo, incluso por encima de la idea de respeto a la Ley. De ahí que no resulte difícil entender la manipulación que las élites porfirianas hicieron de su memoria en estos términos, con la finalidad evidente de justificar o atacar un régimen cuya principal fortaleza fue la consolidación del poder de Estado, y no tanto su observación irrestricta del derecho.

A lo largo de la última década del siglo, el culto a Juárez se convierte en un elemento especialmente poderoso en el ejercicio de legitimación y disputa política. Pasada la primera conmemoración del natalicio, sobrevino la dificultad de organizar los festejos luctuosos.<sup>70</sup> Dos grupos compitieron por la organización del acto: uno semioficial, representado por El Comité Patriótico Liberal; y otro independiente, encabezado por el Grupo Reformista y Constitucional. Aunque al final la disputa no tuvo mayores implicaciones, permite apreciar hasta qué punto, no sólo la celebración sino su misma organización se había convertido en un elemento atractivo para los distintos grupos en el poder.

---

<sup>70</sup> Weeks, *op cit.*, p. 51.

La conmemoración luctuosa de 1891 fue increíblemente prolija en términos retóricos y encomiásticos, llegando el lenguaje a rozar excesos verdaderamente notables. Pero si algo destaca en el evento es la necesidad, al menos desde el punto de vista argumentativo, de justificar la supuesta unión simbolizada por la figura de Juárez. El acto fue cubierto por publicaciones como *El Siglo Diez y Nueve* pero también por la prensa satírica. Una vez más, *El Hijo del Ahuizote* se hacía partícipe de esta controversia, refinando sus estrategias de satirización, aprovechando cada oportunidad para criticar la falsa solemnidad del acto, mas nunca la legitimidad de su existencia. En los años posteriores, sin embargo, la publicación dio tregua al sarcasmo y se volcó en la veneración, sofisticando cada vez más la representación de sus ya conocidos episodios del “18 de julio”.

Resulta notable que, en este contexto, el rostro de Juárez aparezca cada vez menos, para ser sustituido por alegorías de la tumba y la Patria. La posesión del busto y de los rostros de Juárez iba pasando a otras instancias. Desde 1900 se venían elaborando, a solicitud del ejecutivo, diversos proyectos para la realización de un nuevo monumento al Benemérito. Como había sucedido antes, las distintas alternativas se ventilaban en la prensa.<sup>71</sup> Una de ellas, especialmente significativa por lo que pretendía representar, fue un proyecto escultórico conocido con el nombre de “Zapoteca”. Éste planteaba nada más y nada menos que la elaboración de un “verdadero monumento conmemorativo”. Su defensa y caracterización en las páginas de *El Imparcial* es tan reveladora, que vale la pena ofrecer la cita textual:

---

<sup>71</sup> Una revisión de los principales proyectos fue hecha por García Barragán en “Iconografía juarista”, *op cit.*, p. 307-308.



De los tres proyectos, es el tercero sugestivo a primera vista, es un verdadero monumento conmemorativo, es nacional y profundamente original puesto que está constituido con los elementos de una civilización autóctona. La idea desde luego, sorprende, ya hiere por su bella simplicidad, porque es justo y adecuado. Honrad al noble indígena de raza pura, poniendo a contribución para honrarlo, el alto genio de la raza a que perteneció. No se concibe a Juárez entre columnas jónicas o, bajo arcos ojivales. Sólo un artista arqueólogo pudo concebir ese monumento en que parece resucitar el genio zapoteca.<sup>72</sup>

Si semejante propuesta se hubiera concretado, tal vez estaríamos hablando del culto a Juárez de esos años en otros términos. Sin embargo, esto nunca ocurrió. Como señalé en la primera sección de este capítulo, las alusiones al origen étnico de Juárez constituían tan sólo una forma de enaltecer su fortaleza y perseverancia; no la manera de reivindicar, por asociación de ideas, la identidad étnica y social del pueblo mexicano. Los panegíricos de la época se deleitaron cultivando la fábula del indio triunfante, aquél que a pesar de “nacer en lo más bajo, en lo más hondo de una raza extinguida casi, por la conquista española, embrutecida por tres siglos de opresión y de esclavitud”, había logrado vencer todas las adversidades hasta ocupar la suprema magistratura de la República.<sup>73</sup> Como salta a la vista, la admiración era en gran medida producto del racismo de las élites, pues se elogiaba precisamente la capacidad de Juárez para remontar su origen étnico y social en pos de una genuina liberación. El triunfo no provenía de su oscuro e inescrutable trasfondo indígena sino de su voluntad para transformar al “indio de

---

<sup>72</sup> Citado en García Barragán, *ibid.*, p. 308.

<sup>73</sup> “Juárez”, *El siglo Diez y Nueve*, 18 de julio de 1895, citado en Carlos J. Sierra, *op cit.*, p. 141- 147, p. 143.

raza pura zapoteca, que creció y vegetó perdido en el enervante subsuelo de la domesticidad” en el “inmortal de América”.<sup>74</sup>

El proyecto monumental que terminó por materializarse diez años después de la convocatoria hecha desde el gobierno constituye precisamente un elogio, el más emblemático de ellos tal vez, a la figura del héroe civil. El complejo escultórico que hoy se conoce como el Hemiciclo a Juárez, y que a principios del siglo XX se denominaba simplemente como Monumento a Juárez, lejos de distanciarse de los referentes clásicos los exhibió y amplificó de forma extraordinaria. Como muchas otras manifestaciones decimonónicas, evita la reivindicación del origen étnico del personaje en pos de su celebración como emblema político. Los atributos indígenas de Juárez no juegan un papel importante en este tipo de representaciones. Cuando lo hacen, es sólo para enfatizar la excepcionalidad de su noble y firme temperamento. Esto ocurre en la mayor parte de expresiones retóricas que hacen uso del apelativo “indio sublime”. La mención al indio no debe confundirnos pues se trata, literalmente, del indio enaltecido o excelso; dos de los vocablos más recurrentes para definir el término sublime. Lo que se connota positivamente no es, como tal, el ser indio, sino el hecho de haber superado (sublimado) esa condición. Hablamos, en resumidas cuentas, del homenaje a un indio por su asombrosa capacidad para dejar de serlo, transformando su identidad en la de un genuino héroe civil.

El apelativo emerge en la esfera de la retórica luctuosa desde el año de 1874, pero su presencia no siempre es constante y las alusiones no resultan del todo claras aun

---

<sup>74</sup> “El inmortal de América”, *El Siglo Diez y Nueve*, 18 de julio de 1887, citado en *ibid.*, p. 95-98, p. P. 95 y 96.

cuando son significativas.<sup>75</sup> En el contexto estrictamente historiográfico, es imposible omitir la clara influencia de las doctrinas evolucionistas o positivistas en la interpretación de los componentes étnicos como un factor de desarrollo histórico. Ya sea a través de la alusión poética y exaltada o por medio del análisis razonado, la construcción de la figura de Juárez se fue alimentando de menciones, las más de las veces vagas o contradictorias, relativas a su capacidad para superar su primigenia condición social. Uno de los artículos conmemorativos publicados en *El Universal*, en julio de 1895, involucra el uso de ambas estrategias. Utiliza, por un lado, algunos de los términos del lenguaje positivista como las nociones de “consolidación social”, “medio social” y “organismo” para describir el desarrollo inexorable de México por la ruta del progreso. Sin embargo, el autor abandona rápidamente el esquema analítico de la jerga positiva (rasgo muy frecuente de un amplio sector de la literatura supuestamente positivista de la época) en pos de una caracterización a todas luces romántica del indigenismo juarista y su importancia social.<sup>76</sup>

El efecto se logra a través de un mecanismo recurrente en los procesos de sublimación: la analogía entre dos personajes en principio radicalmente distintos pero asociados en virtud de su idealización como figuras modélicas. Vigil ya había ensayado el mecanismo, mucho más logrado gracias a su profunda capacidad de interpretación histórica, al equiparar a

---

<sup>75</sup> La primera mención que conozco es del artículo publicado por *El Federalista* en 1874. En 1887, el semanario político *El Fronterizo* (Tucson, Arizona) que publica en primera plana extractos de distintas publicaciones en honor a Juárez. Destacan aquí las palabras del General Mariano Jiménez, que compara a Cuauhtémoc con el “inmortal D. Benito Juárez”. “parece que el destino mismo se doblegó ante el carácter inquebrantable de este indio sublime”. En 1894 aparece otro artículo de E.M de los Ríos en *El Monitor Republicano*. En este último Juárez se presenta como “un humilde indio”, “hombre de la ley y de la República”. Referencias de Carlos J. Sierra, *op cit.*, p. 57, 11 y 138, respectivamente.

<sup>76</sup> “Juárez y la unidad nacional”, *El Universal*, 18 de julio de 1895. Citado en Carlos J. Sierra, *op cit.*, p. 149-151.

Juárez con Hidalgo.<sup>77</sup> En el artículo de *El Universal*, por su parte, la figura que complementa la presencia de Juárez es la de Cuauhtémoc. Para el autor de este artículo el paralelo entre ambas figuras era inobjetable, se trataba de “la lucha contra una raza superior, contra una civilización más avanzada, teniendo por amparo la justicia y el derecho”. No obstante, la diferencia fundamental entre ambos radica en el fin trágico que tuvo la gesta del emperador azteca, condenando con ello a la “muerte lenta e irremediable” de todo un pueblo. En cambio Juárez, “aceptando igual reto, abrazando la misma causa, realiza la noble empresa y el alma heroica del águila azteca parece haber anidado en la serena personalidad del sublime desterrado de Paso del Norte”.<sup>78</sup>

Las virtudes de este claro ejercicio de encomiástica retórica difícilmente descansan en la lógica de su argumentación y mucho menos en su exactitud histórica, punto menos que inexistente en cada paso de este abigarrado “argumento”. Una cosa, no obstante, resulta evidente, y de ahí su significación respecto a lo que nos interesa. En primer lugar, la analogía entre los dos personajes permite establecer, aun de manera increíblemente endeble pero retóricamente efectiva, dos causas asociadas en un mismo punto: lo que importa aquí ya no parece ser la libertad de esa nación que emerge con la Independencia, sino la libertad como un acto universal en sí mismo. La redención y la superación de los hombres se plantea como una suerte de derecho universal que, no obstante, sólo aquellos con arrojo y atributos verdaderamente heroicos pueden conseguir. En el contexto de esta analogía, el elemento fundamental lo constituye la fuerza que Juárez lleva “dentro de sí”. Su ser indígena es precisamente la matriz, el núcleo profundo y desde luego enigmático,

---

<sup>77</sup> *El Monitor Republicano*, 18 de julio de 1880. Citado en *ibid.*, p. 77-79.

<sup>78</sup> “Juárez y la unidad nacional”, *op cit.*, p. 150.

desde donde emergen sus atributos más notables: “la actividad paciente de una voluntad sostenida”, “la energía que está en su dulzura” y la “vitalidad que está en su paciencia”.<sup>79</sup>

Representaciones como ésta constituyen un pálido intento por mostrar los orígenes étnicos de Juárez, y por analogía también los del pueblo o la patria mexicana, como un factor que posibilita el progreso en lugar de obstaculizarlo. Sin embargo, se trata de tentativas más bien débiles; argumentos limitados por el racismo de la época y también por la necesidad de vindicar valores muy distintos a los de la justicia social. Las loas de las que aparentemente es objeto el Juárez indio, son en realidad un esfuerzo por señalar y celebrar su inveterado liberalismo. De acuerdo con este argumento, Juárez constituye “la condensación del sentimiento de libertad de la raza india, de la raza conquistada”. La significación histórica del personaje radica en la ulterior redención de toda su raza (tal vez de todas las razas oprimidas), acontecimiento que, por extensión, deriva en la redención y liberación de la patria mexicana.<sup>80</sup>

Como he venido señalando, el desarrollo del culto civil de los últimos veinte años del porfiriato encontró muy pocos recursos para aprovecharse del origen social y étnico de Juárez como un atributo positivo o al menos concordante con la imagen del héroe civil que de hecho construyó. Su solución más lograda fue la simbolización de Juárez como un modelo de estadista y la extrapolación de la gesta individual al ámbito colectivo. Como evidencia el artículo antes citado, y confirma la monumentalidad, el Juárez de los últimos veinte años del porfiriato no sólo es la figura protagónica de la gesta libertaria sino el

---

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Véase “Juárez”, *El Siglo Diez y Nueve*, 18 de julio de 1894, citado en Carlos J. Sierra, *op cit.*, p. 127-128.

símbolo por excelencia de su triunfal resultado. La parte (Juárez) que antes representaba al todo (Patria y/o República) se ha constituido en una metáfora pura: Juárez, como reza el título de uno de los artículos aquí citado, “es la patria”.<sup>81</sup>

A lo largo de estos años (1891-1910) el aspecto más definido del culto juarista (si bien no el único) es el afianzamiento de la imagen del héroe como emblema del poder legítimo y el orden de Estado, de ahí que su figura comenzara a hacerse indisociable del discurso patriótico en pos de la libertad y la soberanía que, de acuerdo con el discurso de las élites liberales, constituían los dos grandes principios del republicanismo. El gobierno supo aprovecharse de esta retórica tanto como los grupos radical o parcialmente opositores. En virtud de lo anterior, se puede afirmar que la conformación de un culto a la imagen de Juárez como héroe civil es el producto de un consenso ideológico, voluntaria o involuntariamente asumido, entre distintos grupos, no así, por ejemplo, la celebración al indio. Sin embargo, esto no quiere decir que las distintas expresiones del mito juarista sean el reflejo de un acuerdo entre fuerzas políticas. Por el contrario, pienso que el tributo a Juárez durante este periodo evidencia profundas controversias y conflictos que, no obstante, terminan por favorecer la multiplicación de expresiones encomiásticas en torno al héroe.

Al hacerse evidente la manipulación que hizo el gobierno de la imagen de Juárez, la discusión lejos de mitigarse se amplificó notablemente. Esto se manifiesta particularmente en la prensa satírica que empieza a esgrimir, de forma cada vez más

---

<sup>81</sup> Ese hombre se llama legión, ese hombre es un gran símbolo. No sólo es un héroe: es una suma de heroísmos. Para los mexicanos, pues, el secreto de nuestra admiración a Juárez está explicado. Juárez es la patria” “Juárez es la patria”, *El Partido Liberal*, julio de 1895. Citado en Carlos J. Sierra, *op cit.*, p. 153-156, p.156.

contundente, las estrategias de la retórica de tipo judicial, a saber, la valoración de la figura de Juárez como un referente para sentenciar y enjuiciar actos que afectan la convivencia política. La satirización del porfiriato mediante la “aplicación juarista de la ley” se convierte en un mecanismo de la oposición al régimen, precisamente porque el referente primario goza de una legitimidad cívica y moral inobjetable. De ahí que la sola mención de Juárez sea utilizada como medida para el juicio en el marco de un hipotético tribunal.

Desde 1887, *El Hijo del Ahuizote* venía empleando este tipo de razonamiento. En “Una lección de pintura” se muestra a Díaz frente a un lienzo, intentando copiar la “perfecta administración”. Tiene como maestra a la Patria y como guía al Benemérito. Por su parte, en “Una lección de dibujo”, la Patria, nuevamente representada, intenta aleccionar a los políticos bajo la misma directriz. Más adelante, el periódico *La Patria* confirmaría, por la vía del panegírico, la misma idea. En este contexto, la República debía hacerse *merecedora* de la gloria de Juárez.<sup>82</sup> En el mismo tenor, el *Diario del Hogar* no cesó, al menos no hasta 1904, de ejercer una crítica constante a la política de Díaz, haciendo uso de las conmemoraciones del 18 de julio.<sup>83</sup>

El ejercicio de cuestionamiento e incluso la ridiculización de las prácticas políticas del porfiriato, haciendo alusión a los méritos cívicos del juarismo, continuó por esta vía hasta 1904. Ese año se suscitó uno de los ataques más corrosivos tanto a la persona de Juárez como al tributo a su memoria. El evento fue de la mayor trascendencia en el

---

<sup>82</sup> “Juárez, la virtud republicana y el patriotismo immaculado”, *La Patria*, 18 de julio de 1888. Citado por Carlos J. Sierra, *op cit.*, p. 111.

<sup>83</sup> Esto se registra en los artículos citados por Carlos J. Sierra, *op cit.*, desde el año de 1890 hasta 1895. Véase en particular “¡Ave Juárez!” p. 115-117.

contexto de la disputa política, en general, y en la forma en que venía desarrollándose el culto a Juárez, en lo particular. Las dos obras de Francisco Bulnes sobre el Benemérito, publicadas en 1904 y 1905, avivaron el ya de por sí exaltado ánimo de controversia. A la postre, esto terminaría orillando a propios y extraños a reevaluar la preminencia simbólica de Juárez que, hasta ese momento, no había sido vulnerada por la crítica. El Juárez immaculado del culto funerario, robustecido a lo largo de los últimos quince años recibió de la mordaz pluma de Francisco Bulnes, su primer y tal vez único gran cuestionamiento.

*El verdadero Juárez y la verdad sobre la Intervención y el Imperio (1904) y Juárez y las revoluciones de Ayutla y de Reforma (1905), generaron tal impacto en las élites políticas que dieron lugar a lo que bien podría considerarse como el año cumbre de la historiografía de tema juarista. En un momento en que ya se venía considerando la magna celebración del centenario del natalicio, la diatriba de Bulnes amenazó con erigirse en verdadero aguafiestas. Pese a todo, la reacción adquirió tales proporciones que terminó por enardecer el fervor patriótico. Un recuento apenas superficial de los actos conmemorativos de 1904 ofrece un panorama plagado de muestras de indignación y de manifestaciones espontáneas y oficialistas a la memoria del prócer. Discusiones en el Congreso sobre el ataque de Bulnes (agosto);<sup>84</sup> Mitin de estudiantes de la Escuela Nacional de Derecho en honor a Juárez (septiembre);<sup>85</sup> Asamblea tumultuosa en el circo*

---

<sup>84</sup> "Una carta del Licenciado Don Juan Dublán", *El Diario del Hogar*, 31 de agosto de 1904, p. 1. Citado en Weeks, *op cit.*, p. 66.

<sup>85</sup> Evento cubierto por *El Imparcial* en su crónica del 31 de agosto de 1904 y por *El Colmillo Público* en la del 18 de septiembre de ese año.



Orrin y discursos pronunciados en la tumba de Juárez (septiembre);<sup>86</sup> Protesta de los juaristas de Cholula (octubre).<sup>87</sup>

La reacción suscitada por la crítica de Bulnes es un buen termómetro de la vitalidad del culto a Juárez en estos años y también un referente importante para aquilatar la importancia de las estrategias argumentativas en el contexto de las celebraciones patrióticas. Como afirman Rodrigo Díaz y Germán Gómez:

*El verdadero Juárez y la verdad sobre la Intervención y el Imperio*, publicada en 1904, fue el detonante de un amplio debate historiográfico, mismo que a la larga resultó responsable de consolidar la imagen oficial del Benemérito. Puede decirse, incluso, que ya desde las últimas dos décadas del siglo XIX existía entre la intelectualidad liberal mexicana una suerte de culto a la figura de Juárez, sin embargo, dicho culto no se había manifestado en un *corpus* doctrinario concreto. Fue el antijuarismo fundamentalista de Bulnes lo que, quizá muy a su pesar, dio pie al surgimiento de lo que llamaremos “evangelios juaristas”, destacando aquí, por su puesto, la obra de Justo Sierra.<sup>88</sup>

De acuerdo con los autores, la controversia historiográfica en torno a Bulnes generó, tal vez por primera vez de forma clara, un *corpus* doctrinario definido. Esto, sin embargo, no pone en entredicho, al menos no desde la perspectiva de este trabajo, la existencia de un culto ya consolidado a la memoria de Juárez, y anterior a 1904. Sólo que sus manifestaciones, como he reiterado antes, aun estaban lejos de constituir visiones sólidas en términos argumentativos y, por lo mismo, estrictamente doctrinarios. El afianzamiento de la veneración a Juárez en estos términos requería de un ejercicio que muy pocos habían practicado de manera constante en las décadas anteriores y que el

---

<sup>86</sup> La reseña del evento fue publicada por *El Imparcial* con el título “La reunión de ayer en el Circo Orrin”, *El Imparcial*, 5 de septiembre de 1904, 2.

<sup>87</sup> “Protesta de los juaristas de Cholula”, *El País*, 31 de octubre de 1904, p. 2

<sup>88</sup> Rodrigo Díaz Maldonado y Carlos Germán Gómez López, “Juárez en el pensamiento histórico de Bulnes. Ensayo de interpretación”, en *Configuraciones*, México, Instituto de Estudios para la Transición Democrática, núm. 19, abril-junio de 2006, p. 59-67, p. 59.

llamado antijuarismo de Bulnes propició y siguió fomentando desde entonces. Me refiero al ejercicio de la retórica deliberativa o, en su caso, la judicial, ambas necesariamente vinculadas con la elaboración de premisas y argumentos de mayor peso analítico. Manifestaciones mucho más enfocadas al enaltecimiento, ya por la vía del luto o por la de la celebración, habían monopolizado prácticamente todos los espacios de tributo a Juárez y, de hecho, este tipo de expresiones seguían presentándose a través de formatos cada vez más variados.

De entre las muchas y muy complejas características de la retórica de Bulnes se puede destacar una en particular: la tendencia a realizar argumentos de carácter contrafactual para demostrar sus conclusiones de naturaleza histórica. Como más de uno de sus lectores (contemporáneos y posteriores) ha hecho notar, *El verdadero Juárez* de Bulnes está plagado de imprecisiones de carácter histórico, en la medida en que, aun siendo “los acontecimientos del pasado su tema principal”, en realidad “su objetivo no radica en ellos”. A Bulnes, en suma, “no le interesa contar una historia o recrear el pasado, tampoco corregir o precisar. Su objetivo no es mostrar sino demostrar” la pertinencia o impertinencia, la eficacia o falta de ella, por parte de Juárez, en la resolución de conflictos de carácter político.<sup>89</sup> En este sentido, el discurso empleado por Bulnes se asocia claramente con la retórica judicial, encaminada, como su nombre lo indica, al enjuiciamiento de ciertas acciones. No obstante, la deliberación juega también un papel importante porque, a través de la defenestración y hasta criminalización de la figura de Juárez (un verdadero antihéroe o, mejor dicho, un villano en el contexto de los

---

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 62.

argumentos de Bulnes), el autor fundamenta sus conclusiones respecto a la política contemporánea.

Desde la perspectiva ideológica de Bulnes—definida por algunos autores como doctrina liberal autoritaria—el régimen debía sostener sus principios pero también subordinar algunos de sus valores al mantenimiento de una figura fuerte, autoritaria en suma, que condujera los destinos de México por los verdaderos derroteros del progreso científico. De acuerdo con Bulnes, Juárez había sido incapaz de encarnar esa figura; en realidad era su antítesis por antonomasia. La impasibilidad y fortaleza que el culto cívico habían destacado como los atributos más importantes de la personalidad de Juárez, eran interpretadas por Bulnes como “inquebrantable debilidad”.<sup>90</sup> En su opinión, la cualidad más notable de Juárez era la inacción<sup>91</sup>, es decir, su incapacidad para ejercer el poder. Los actos del estadista fueron agriamente cuestionados e incluso banalizados, al sostener que la denominada gesta reformista no había tenido nada de heroico. Para Bulnes, “la evolución de la historia mexicana había sido un camino plagado de tropiezos, porque los dirigentes nacionales habían olvidado, o mejor dicho ignoraban, el conocimiento científico en el momento de tomar decisiones”.<sup>92</sup> Bajo este argumento, la reivindicación de Juárez como el protagonista ideal de la epopeya liberal era netamente absurda, simple y sencillamente porque, en realidad, ésta no había tenido lugar. Como sucede en el caso de muchas posturas radicales, las esperanzas respecto al progreso y la bonanza estaban fincadas en un futuro deseable y no en un pasado añorado.

---

<sup>90</sup> Así titula Bulnes el tercer capítulo de la Primera Parte de su obra. Francisco Bulnes, *El verdadero Juárez y la verdad sobre la Intervención y el Imperio*, México, Ediciones Ateneo S.A., 1989, p. 21-27.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>92</sup> Díaz y Gómez, *op cit.*, p.62.

Dicho lo anterior, resulta explicable la encendida reacción de los grupos juaristas. La crítica de Bulnes era intolerable en el escenario del culto civil, todavía determinado por el ánimo de luto y, sobre todo, por el de franca exaltación de la última década. La respuesta, como dije antes, no se hizo esperar. Lo interesante de ella, empero, fue la peculiaridad de algunas de sus expresiones. Por un lado, la defenestración de Bulnes fue combatida mediante actos que, lejos de atemperar, radicalizaron el fervor conmemorativo. Sin embargo, semejantes muestras de reivindicación quedaban un tanto neutralizadas al ser incapaces, por su propia naturaleza, de combatir la lógica de Bulnes en sus propios términos. La reafirmación casi compulsiva del Juárez sublimado, no hacía más que alimentar la ridiculización que Bulnes hizo de su tributo al considerarlo, más que un culto a la Patria y los principios del liberalismo, una religión de miopes y sectarios. Más allá del repudio exaltado a su visión, que se hizo por caminos tanto espontáneos como oficialistas, comenzó a elaborarse un verdadero dispositivo ideológico para combatir, por medio del análisis, el juicio y la crítica, las ideas que Bulnes había plasmado en esos mismos términos. Fue precisamente en este contexto en el que la caracterización de Juárez como indio sublime comenzó a adquirir una fundamentación más lograda y consciente, sin la cual serían incomprensibles buena parte de expresiones posteriores de este culto civil.

En un célebre y multicitado párrafo de las conclusiones de su libro, Bulnes hace gala de su mordaz elocuencia para caracterizar a Juárez en los siguientes términos:

El temperamento de Juárez fue el propio del **indio**, caracterizado por su **calma** de obelisco, por esa **reserva** que la esclavitud fomenta hasta el estado comatoso en las razas fríamente resignadas, por ese silencio secular del vencido que sabe que toda palabra que no sea la miasma de una bajeza se castiga, por esa **indiferencia** aparente que no seduce, sino que desespera. [...] El interior de Juárez no se puede contemplar como el de Ocampo, abierto al público, a todas las generaciones, a la historia, siempre

iluminado por imágenes incandescentes e ideas brillantes. Juárez no hacía discursos, ni libros, ni ocupaba la prensa, ni escribía epístolas, ni conversaba en la intimidad, ni tenía *espirit*, lo que hace al pensamiento penetrante como un perfume, ni era insinuante, ni expresivo por sus gestos, por su movimiento, por sus miradas; su único lenguaje era el **oficial, severo, sobrio, irreprochable**, fastidioso, inaguantable; **su única actitud la del magistrado** escuchando un alegato; **su única expresión la ausencia de todas**. El aspecto físico y moral de Juárez no era el de un apóstol, ni el de mártir, ni el de hombre de Estado, sino el de una **divinidad** de *teocalli*, **impasible** sobre la húmeda y rojiza piedra de los sacrificios.<sup>93</sup>

Como se puede advertir, los atributos del Juárez de Bulnes son curiosamente concordantes con la imagen creada por el culto cívico. Lo que el párrafo citado demuestra es que este repertorio de caracteres puede utilizarse en una retórica de enaltecimiento o en una de defenestración. Seguramente la elección de atributos por parte de Bulnes no fue casual en este sentido. Pero no deja de resultar sorprendente la facilidad con la que realiza el mecanismo de convertir en negativo el mismo rasgo que con tanta frecuencia, y a través de su sola mención (severidad, sobriedad, impassibilidad o calma), solía referir aspectos positivos de la personalidad de Juárez.

A mi juicio, fue esta estrategia de inversión lo que motivó la incursión de una retórica genuinamente deliberativa para fundamentar, a través de dispositivos argumentativos poco ensayados hasta entonces, los atributos típicos del Juárez idealizado. En este sentido, el verdadero reto consistía en justificar analíticamente aquellos rasgos y no tanto en reiterarlos. Debido a que Bulnes no sólo criticó relevancia histórica de Juárez, sino que utilizó estos argumentos para atacar también el culto a su memoria, es que se hizo impostergable la tarea del análisis y la justificación. De acuerdo con el polemista, otorgarle “el primer puesto a Juárez en el triunfo de la República” era una concesión

---

<sup>93</sup> Francisco Bulnes, *op cit.*, p. 393. Las negritas son mías.

imposible de justificar. Y “la elevación de Juárez en las espumas persistentes del sentimiento nacional”,<sup>94</sup> el resultado de una interpretación histórica a todas luces errónea. El “ídolo de la veneración liberal”, en realidad estaba formado “con subterfugios políticos y material legendario extraído de los volcanes de nuestras ilusiones”. “El molde en que hemos fundido la figura de Juárez es el inmenso vacío de nuestras ignorancias”. Más aún, la imagen resultante de semejante valoración era la de “un Buda zapoteca y laico, imponente y maravilloso, emanado del caos intelectual siempre tenebroso por la ausencia de criterio en nuestras clases ilustradas”.<sup>95</sup>

Estos grupos de intelectuales y políticos no tardaron en morder el anzuelo. Como afirma Rogelio Jiménez, a lo largo de los siguientes dos años las distintas críticas a la obra produjeron un acto de resignificación de los hechos y creencias a partir de los cuales estaba asentada la visión sobre Juárez y los acontecimientos históricos en los que participó.<sup>96</sup> De entre las publicaciones que dieron forma a esta interesante controversia cabe destacar las siguientes: *Juárez discutido como dictador* (1904), de Carlos Pereyra; *Refutación a Don Francisco Bulnes* (1905), de Genaro García; *Juárez glorificado. La intervención y el imperio ante la verdad histórica* (1905), de Hilarión Frías y Soto, y

---

<sup>94</sup> “La concesión del primer puesto a Juárez en el triunfo de la República sobre el Imperio, se explica aunque no se justifique ni sea posible justificarla.”, *ibid.*, p. 381.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.3 88.

<sup>96</sup> Rogelio Jiménez Marce, *La pasión por la polémica. El debate sobre la historia en la época de Francisco Bulnes*, México, Instituto Mora, 2003, p. 135. Éste es uno de los estudios más completos que conozco sobre la obra de Bulnes en general. En el capítulo titulado “La polémica sobre Benito Juárez”, el autor pasa revista a los detalles y especificidades del debate, muchos de los cuales hemos de referir aquí, aunque contextualizándolos en relación con la temática particular de este trabajo. Otra perspectiva interesante sobre la obra de Bulnes de la cual me he servido es el texto de Erika Pani, “Derribando ídolos: el Juárez de Francisco Bulnes”, en *Juárez. Historia y mito, op cit.*, p. 43-58.

*Refutación de algunos errores del señor don Francisco Bulnes. El papel de Juárez en la defensa de Puebla y en la campaña del 63 (1905)*, de Victoriano Salado Álvarez.

Aunque las obras citadas no constituyen una muestra suficientemente representativa de la polémica en torno a Bulnes, sí representan algunos de sus ejemplos más sólidos en términos argumentativos. Salado Álvarez y Genaro García trataron de desarticular los juicios de su adversario cuestionando las bases críticas de su ejercicio historiográfico. Las obras de Hilarión Frías y Carlos Pereyra, por su parte, combatieron a Bulnes utilizando descripciones detalladas y análisis puntuales que justificaban la actuación de Juárez y su valor como estadista. De entre todos estos argumentos destaca, a mi juicio, la valoración de Pereyra.

*Juárez discutido como dictador* revela, desde el título, la buena disposición de Pereyra hacia la ponderación razonada. De acuerdo con la lógica del autor, la reivindicación de Juárez no debía evitar la reflexión y la crítica. En un artículo que resume algunas ideas centrales de su libro, publicado el mismo año, afirma lo siguiente:

Comprendemos que sólo puede haber calma en la contemplación de la verdad, y como la verdad no es única, ni está vaciada en moldes de figuras rígidas, pues por lo contrario, es multiforme y fugitiva, hemos abandonado toda fórmula demasiado absoluta y no podemos aceptar nada que sea o parezca transcripción de un culto o un fanatismo a una nueva creencia. Hacer un dogma de la soberanía popular ilimitada, es aceptar como verdad una imagen invertida del derecho divino. Hacer un ídolo de un grande hombre es aceptar el providencialismo de Bossuet. Nadie admira tanto a los grandes hombres como nosotros, ni nadie les atribuye papel más amplio a un Juárez y a un Dante; pero los admiramos dentro del dato histórico irrefutable.<sup>97</sup>

Resulta interesante que, en estas líneas, el autor defienda su propia interpretación como una entre otras posibles. Esta forma de perspectivismo constituye una suerte de

---

<sup>97</sup> "Juárez dictador", *Revista Positiva*, núm. 50, 2 de diciembre de 1904, p. 676-701, p. 681.

secularización del culto a Juárez que refleja, a su vez, una comprensión muy diferente de los valores cívicos. Como otros, Pereyra vio en Juárez “la figura nacional por excelencia” y “el símbolo en que se unifican e idealizan los elementos nacionales”. En esta medida, sus ideas son también una forma de exaltación patriótica. Sin embargo, el autor asumió el compromiso de ofrecer una interpretación histórica acabada, gracias a la cual el reconocimiento de la figura de Juárez adquirió significados más profundos. Pereyra ve en Juárez a “un indio excepcional” pero, ante todo, al “ primer mexicano de la historia”.<sup>98</sup> El valor que adquiere el personaje en virtud de esta lacónica sentencia es esencialmente histórico. Bajo esta lógica, son los principios del republicanismo entendido como proceso histórico lo que justifica la importancia de Juárez y no a la inversa. Para decirlo en términos figurativos, el busto marmóreo de Juárez no es un elemento que, por sí mismo, muestre o explique la importancia del prócer. Su legado, bajo el criterio de una retórica como la de Pereyra, debe dinamizarse, historizarse en suma, para mostrar su legitimidad y hacerlo trascender.

En este contexto, la tematización del “indio sublime” se atemperó de manera importante. En interpretaciones como como la de Juárez y Vigil, que comparten la misma matriz argumentativa, el indigenismo de Juárez no constituye un factor explicativo, aun cuando sea una referencia obligada por razones de erudición histórica. En el campo de la biografía histórica, por otro lado, este componente debía ser estudiado con miras a explicar el modo en que un indio había logrado convertirse en una de las individualidades con mayor peso en los destinos de la nación. La proliferación de biografías sobre el

---

<sup>98</sup> *Ibid.*



Benemérito fue concordante con el aumento de la historiografía de tema reformista y, en algunas obras, logró articularse una interpretación bien lograda de ambas perspectivas históricas.

*Juárez: su obra y su tiempo* ha sido por muchos años uno de los textos canónicos de la literatura juarista.<sup>99</sup> La publicación también pertenece al ciclo de la controversia-Bulnes, aun cuando no existe una justificación explícita del autor en este sentido. Como Pereyra, Sierra prefirió refutar a Bulnes sin entrar del todo en el peligroso juego de la confrontación franca. La obra de Sierra no puede definirse como un alegato, aunque tampoco constituye una biografía como tal. El tema principal es en todo caso la gesta reformista, entendida como el núcleo articulador de la historia nacional. Como ocurre con las interpretaciones de Pereyra y Vigil, la relevancia de la figura de Juárez está dada, en última instancia, por el contexto histórico. Sin embargo, la presencia del individuo en el abigarrado entramado de la obra de Sierra es mucho más evidente. Las raíces sociales y étnicas son un referente indiscutible para explicar la condición histórica del personaje, pero no su esencia o, dicho en sus términos, su espíritu. La cuna de Juárez fue Oaxaca, el contexto natural y originalísimo de su “callada alma zapoteca”. En ella nació—continúa el autor—su espíritu, “que creció con las circunstancias y se cernió sobre ellas”. El pasado de Juárez, como el de la Patria misma, tiene en lo indígena el escenario de su emergencia, mas no es ese origen lo que determina sus destinos.<sup>100</sup> El vínculo entre el individuo y la nación se finca en una coincidencia histórica. La vida de Juárez es una expresión de la vida

---

<sup>99</sup> Un análisis más puntual de este texto se ofrece en el capítulo siguiente. Se refieren aquí tan sólo los elementos que resultan pertinentes para explicar el desarrollo del culto a Juárez a lo largo del periodo estudiado.

<sup>100</sup> Justo Sierra, *Obras completas XIII. Juárez: su obra y su tiempo*, México, UNAM, 1991, p.35.

de la nación gracias a que la particular sucesión de acontecimientos hizo posible el encuentro, y la ulterior amalgama, entre estas dos entidades históricas. La interpretación de Sierra sobre la vida de Juárez se fundamenta en una analogía, más aún, en una metáfora de desarrollo que explica el cruce entre dos proyectos: uno personal y otro colectivo.

Por encima de Juárez y de la Patria se encuentra, de acuerdo con Sierra, el progreso humano, principio insoslayable de toda la literatura liberal de la época. En virtud de ese principio se explica la convergencia entre las dos historias en función de un mismo objetivo: la emancipación y la superación. La valía de Juárez o de la Patria no estriba en su ser indígena, aun cuando sea esa la condición histórica que determina sus orígenes. Pero se trata de una eventualidad histórica, la base a partir de la cual se persigue un ideal universal: la libertad. Desde la perspectiva de Sierra, Juárez había logrado para sí el cumplimiento de ese propósito, pero su triunfo era, al mismo tiempo, la realización parcial de la liberación nacional.

La de Sierra es, a mi juicio, la versión más coherente del indio sublime que pudo generar el culto cívico a lo largo de estos años. En ella, no obstante, difícilmente podían fincarse muchas de las expresiones que habían dado vida a un culto que seguía manifestándose en función de una gran variedad de intereses y formas de representación. A diferencia de lo que ocurre con otras expresiones literarias del culto juarista, la configuración hecha por la historiografía de este periodo no tiene un correlato explícito en la plástica y la monumentaria de la época. Como afirmé antes, las distintas vertientes del culto a Juárez, a lo largo de estos casi veinte años, no encuentran una articulación clara en

más de un sentido. Esto, sin embargo, no les resta eficacia ni magnificencia y mucho menos proliferación. La demostración más clara de ello son los preparativos que, a partir de 1906, dieron lugar a una de las celebraciones más fastuosas de este culto cívico.

Como lo muestra la referencia antes hecha al proyecto nunca concretado del “Zapoteca”, la intención por confirmar el culto a Juárez no se detuvo con el mármol de los Islas ni con la magna escultura de Noreña. Desde julio de 1900 la planeación de obras monumentarias se ventilaba, como en otras ocasiones, a través de la prensa periódica. En esa fecha, *El Mundo Ilustrado* publicó las características del boceto correspondiente al “Proyecto del monumento al Benemérito C. Benito Juárez en el Paseo de la Reforma”. El diseño contemplaba, por un lado, una serie de cuatro estatuas alegóricas con “algunos de los episodios más salientes de la vida del ilustre ciudadano”, así como una “colosal estatua de bronce” ejecutada por el escultor italiano Adalberto Cencetti. Aunque el conjunto no se llevó a cabo tal como se diseñó, la escultura fue enviada a Oaxaca, donde se inauguró en 1906.<sup>101</sup>

En 1903, en un esfuerzo por articular las distintas propuestas y proyectos conmemorativos, se integró una comisión provisional para la organización del centenario al natalicio de Juárez. Ésta incluía a personalidades como Félix Romero, Justino Fernández y Benito Gómez Farías, todos veteranos del constituyente del 57. Después de emitir un programa general, el gobierno federal tomó la iniciativa y, a través del Secretario de Gobernación, nombró una Comisión Nacional para el Centenario de Juárez que, a su vez,

---

<sup>101</sup> Citado en García Barragán, “Iconografía juarista”, *op cit.*, p. 307-308.

designó delegados y subdelegados en los Estados.<sup>102</sup> Estas disposiciones son una prueba más de los recursos que el gobierno estaba dispuesto a invertir para lograr una proyección nacional del culto a Juárez, que sin duda beneficiaría la figura del propio Díaz. El resultado de estas gestiones fue la conformación de un escenario inédito para la conmemoración que, como nunca antes, facilitó la construcción y delimitación de espacios genuinamente públicos para la expresión del culto civil. Uno de los objetivos más importantes en este sentido era la construcción de un genuino monumento nacional a la memoria del Benemérito; calificativo sólo parcialmente concedido al Juárez sedente de Miguel Noreña y nunca conferido a la escultura de los hermanos Islas.

La tarea definitiva se concretó hasta 1910 con la inauguración del Monumento a Juárez (hoy conocido como el Hemiciclo), pero en el curso de los cuatro años anteriores se materializaron otros proyectos que, si bien no se equiparan con la magnificencia de aquél, son también dignos de mención. El repertorio es variado e incluye tanto obras escultóricas como biografías, panegíricos y literatura de toda índole, así como una manifestación inédita hasta ese momento: el cortometraje. La obra de Carlos Mongrand, *Cuahutémoc y Benito Juárez* (1904), la primera de la que tengo noticia, inicia la incursión de la imagen de Juárez en la historia fílmica. En 1906 se presentó otro corto de producción mexicana titulado "Tumba de Juárez", de Enrique Echaniz Burst. A estas producciones se suma un vasto repertorio de obras literarias, escultóricas y pictóricas. Además de la escultura de Adalberto Cencetti, develada en Oaxaca, en marzo de ese mismo año se presentó la de Enrique Alciati en el cerro del Fortín. De la misma fecha es el proyecto de elaboración de

---

<sup>102</sup> Véase Charles A. Weeks, *op cit.*, p. 80.

“Zapoteca” que el jurado calificador del Concurso Nacional del Centenario del Natalicio de Benito Juárez desestimó, arguyendo que, si bien se trataba de “la única obra que revela estudio”, por desgracia había desviado la idea solicitada en el concurso. “La convocatoria pidió un monumento a Juárez y a sus colaboradores en la Reforma y el autor concibió un monumento a la civilización zapoteca”.<sup>103</sup>

En el ámbito literario, y también en el contexto del Concurso, fueron premiados los textos: *Benito Juárez. Su vida y su obra*, de Rafael Zayas Enríquez; *La Constitución y las leyes de Reforma en México*, de Ricardo García Granados; *Estudio histórico-sociológico sobre la Reforma en México*, de Porfirio Parra, y *La Reforma y Juárez*, de Andrés Molina Enríquez. Trabajos que, aunque con diferencias importantes, habrían de seguir cultivando la retórica deliberativa desatada desde la controversia-Bulnes. Los emblemas y biografías conmemorativos no se hicieron esperar, evidenciando muchos de ellos la clara intención de vincular la imagen de Díaz con la de Juárez, en un afán por legitimar por esta vía la política imperante. La manipulación oficial de la imagen de Juárez se sumó, como un elemento más, a la existencia de un tributo que ya había logrado asentarse en espacios sociales y culturales de amplio alcance. Congregaciones de toda índole (incluidas las fomentadas por grupos masones); acuñación de medallas y producción de un sinnúmero de objetos referidos al Centenario del natalicio; la elaboración de un *Himno a Juárez* con letra de Luis Jiménez y la música de Julio Ramírez Tello; exposiciones artísticas y

---

<sup>103</sup> Citado en García Barragán, “Iconografía juarista”, *op cit.*, p. 308-309.

producción de nuevos retratos de la imagen de Juárez fueron referidos en las páginas de *El Nigromante, El Faro, El Colmillo Público, El Popular y El Mundo*.<sup>104</sup>

De entre las muchas producciones y los variados actos que tuvieron lugar a lo largo de esos meses destaca la peregrinación, otrora luctuosa y ahora simplemente festiva, que partió la mañana del 21 de marzo desde la Plaza de la Constitución con dirección a la tumba de Juárez. La comitiva pasó por las calles de Plateros, San Francisco, Avenida Juárez, Patoni y Rosales hasta llegar al jardín Guerrero, en San Fernando. Desde entonces y hasta 1910, la veneración seguiría manifestándose por estos caminos, la mayoría de los cuales habían sido recorridos desde 1872. La gran diferencia, respecto a la primera década del siglo XX, era la poderosa presencia de un dispositivo institucional que hacía posible la articulación consensada del culto y de sus diversas expresiones.

Los festejos por los cien años de vida independiente crearon el escenario perfecto para la concreción del magno Monumento a Juárez. Los preparativos para la ceremonia cívica involucraron un notable esfuerzo por equiparar la imagen de Díaz con las de Juárez e Hidalgo, lo cual derivó en la producción de un sinnúmero de objetos conmemorativos y en la proliferación de rituales cívicos. La convocatoria para el diseño del nuevo, y a la postre el más emblemático monumento, fue publicada en 1909 por la Comisión encargada de la planeación del evento. La propuesta que resultó favorecida corrió a cargo del arquitecto Guillermo Heredia. Cabe destacar que dos meses antes de su inauguración, ocurrida en septiembre de 1910, Díaz participó por última vez la tradicional celebración del 18 de julio. De su visita al mausoleo de San Fernando quedó el testimonio de una

---

<sup>104</sup> Véase Clementina Díaz y de Ovando, "El primer centenario del natalicio de don Benito Juárez", en *Presencia internacional de Juárez, op cit.*, p. 267-73.

imagen publicada por el *Mexican Masonic Journal* que “lo captó ante su tumba bajo la escuadra y el compás” masónicos.<sup>105</sup> El Monumento ideado por Heredia también constituye una expresión de los valores y símbolos masónicos que Juárez y Díaz compartieron y que tanta influencia tuvieron, a lo largo de todo el siglo XIX, en la conformación de los rituales cívicos.

El Monumento corona las expresiones del culto a Juárez a lo largo de este periodo (1891-1910) y en muchos sentidos las amplifica. Con siete metros de altura y un costo total de casi 400 mil pesos, el conjunto escultórico no hizo más que reafirmar los atributos ya configurados y reverenciados de la imagen de Juárez. La pieza, elaborada en mármol de carrara, expresa la misma figura sobria, rígida y hasta inexpresiva del prócer. El discurso visual del Hemiciclo celebra una imagen del héroe civil que la retórica oficialista supo aprovechar. El análisis que se ha hecho de sus componentes simbólicos ha dado lugar a diversas interpretaciones pero, más allá de las diferencias ponderadas,<sup>106</sup> considero que

---

<sup>105</sup> La imagen se reproduce en la tesis doctoral de Carlos Francisco Martínez Moreno, *Masonerías, intervencionismo y nacionalismo en México*, Posgrado de Historia, UNAM, 2016, p. 227.

<sup>106</sup> Carmen Vázquez Mantecón hace un análisis pormenorizado del Monumento. De acuerdo con su descripción “El héroe aparece sentado en lo que sería la silla presidencial y lleva en su mano derecha la Constitución de 1857, mientras una capa, símbolo de la magistratura, lo cubre en su lado izquierdo. Esto aludiría tal vez a que Benito Juárez fue también abogado y presidente de la Suprema Corte, y a su obstinada propuesta de—en términos generales—acatar las leyes”. Las figuras que aparecen detrás de él son interpretadas como una Gloria alada y la República no sólo por sus características, sino porque que el propio Guillermo Heredia “nombró la alegoría que simbolizan las dos mujeres”. Carmen Vázquez Mantecón, *op cit.*, p. 49. Raquel Tibol, por su parte, sostiene que la figura que está a la izquierda de Juárez es la Justicia, y no la Gloria. Raquel Tibol, *Historia general del arte en México. Época moderna y contemporánea*, México, Hermes, 1964, p. 115. La misma Carmen Vázquez señala la divergencia, apuntando que la Gloria también podría representar una Victoria “porque a ésta siempre se le representa con las alas desplegadas y con una corona de laureles en una mano. Sin embargo, yo pienso que la intención de su autor fue, entre otras cosas, la de representar en las dos alegorías que respaldan a Juárez dos características que lo definieron vivo y muerto: por un lado, el defender y salvar a la República, y por otro, el que a su muerte se generó un discurso en el que la Gloria, al coronarlo, le otorgó la inmortalidad como máxima presea por sus servicios a la patria”. Carmen Vázquez, *ibid.*, p. 49-50.

se trata de una expresión que sirvió para promover los ideales del republicanismo bajo la óptica del progreso porfiriano. En el capítulo siguiente analizaré otras expresiones del culto a Juárez vinculadas con esta intención que, por otro lado, fue característica de los festejos del Centenario de 1910. Desde la perspectiva que me ocupa, salvo su extraordinaria magnificencia y la cantidad de recursos invertidos en su realización, no constituye una configuración esencialmente nueva de la imagen de Juárez. Su importancia, para los fines de este trabajo, radica en su capacidad para concretar los elementos de su veneración en el entorno de un espacio de acceso genuinamente público. “El monumento a Juárez—lo mismo que su tumba en San Fernando—es un buen ejemplo de cómo las formas simbólicas pueden estar presentes en un espacio público, como un mecanismo de expresión y difusión de la ideología, la representación y la legitimación del poder que los erige”.<sup>107</sup> Como he venido señalando, el Hemiciclo constituye la manifestación más evidente, y sin lugar a dudas la mejor lograda, de la figura del héroe civil.

Sin embargo, la muestra más poderosa del impacto social y cultural del culto juarista es su vigencia a lo largo de casi cuatro décadas (1872-1910) y la manipulación de la que siguió siendo objeto por al menos seis más. La continua producción de representaciones discursivas y visuales; su proliferación en distintos espacios, muchos de ellos inéditos; sus momentos de síntesis y de disgregación no hacen sino manifestar la necesidad o al menos la pertinencia de seguir contando con este culto civil. Sobrevenido el estallido de los levantamientos que darían cauce a la revolución de 1910, la imagen del

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 62.



Juárez siguió desempeñando un papel importante en la arena de la disputa política y en la configuración de espacios públicos y manifestaciones artísticas. A partir de ese año, sin embargo, se construyeron también nuevas formas de cuestionamiento y se ensayaron estrategias inéditas para difundir la imagen del héroe. La incorporación decidida del culto a Juárez en el contexto educativo y la utilización de nuevas técnicas y formas de representación estética, diversificó algunos de sus atributos y dio pie, además, a la reinterpretación de muchos otros, antes soslayados o no plenamente articulados. Para no ir más lejos, el Juárez plenamente indio que, me atrevo a decir, al día de hoy constituye el referente más habitual con el que se le imagina, adquirió en las siguientes décadas proporciones verdaderamente sorprendentes. La literatura histórica, la cinematografía y la plástica juegan, en este sentido, un papel fundamental. La articulación consensada de las distintas expresiones conmemorativas o, mejor dicho, la necesidad de integrarlas, vuelve a figurar en el terreno del oficialismo hacia los años treinta del siglo XX, tras un periodo de aparente abandono. Para entonces el calificativo de “indio sublime”, tan utilizado en la última década de vida del régimen porfiriano para evocar la grandeza de Juárez, ha caído casi en total desuso. Otros son los mecanismos y, por lo tanto, otras sus formas de expresión.

#### **IV. EL PRIMER MEXICANO: ENTRE EL CULTO CÍVICO Y LA CULTURA POPULAR (1910-1976)**

Un dato fundamental respecto a la inauguración del Hemiciclo, cuyo análisis he omitido hasta ahora, es que ocurre no en la fecha del aniversario luctuoso ni en la de la celebración del natalicio, sino precisamente en el mes de la magna celebración organizada por el régimen para conmemorar el Centenario de la Independencia. Este acto, fundamentalmente simbólico aunque también propagandístico, terminó por confirmar la importancia de Juárez como emblema nacional, plenamente equiparado con la magna figura de Hidalgo y, por supuesto, con la del mismo Díaz. La analogía Juárez-Díaz, tan fomentada por el régimen a través de un sinnúmero de objetos conmemorativos, tuvo una vida mucho más efímera que la del binomio Hidalgo-Juárez. La llegada misma de Juárez al panteón de los héroes, bajo el argumento de que había sido el verdadero consumidor de la Independencia, volvió especialmente propicia la representación de la dupla. De acuerdo con esta perspectiva, sin embargo, la figura del oaxaqueño adquirió incluso mayor preponderancia que la del padre de la Patria, debido a que la presencia del ejecutor acabó dándole plenitud de sentido histórico a la gesta que, en palabras de Vigil, había sido iniciada pero nunca consumada por Hidalgo. Con el tiempo, la preponderancia se convirtió en aislamiento. Desde 1910, aproximadamente, Juárez marchó solo, tan solo como se había encontrado ya en la gran mayoría de sus representaciones iconográficas y, desde luego, en toda la monumentalidad dedicada a representar casi exclusivamente su persona, muchas veces ya ni siquiera de cuerpo entero. Tan aislado como lo había dejado el porfiriato fue asumido por la Revolución.

Los diez años de luchas internas no impidieron la realización, otra vez espontánea y desarticulada, de las conmemoraciones luctuosas. Pero la ausencia de un árbitro oficial, de un núcleo articulador, sí obstaculizó la proyección y proliferación de sus distintas expresiones. No fue sino hasta que uno de los grupos en disputa encontró la manera de consolidarse en el poder, y de emprender una reorganización de los símbolos patrios, cuando volvemos a observar el aprovechamiento de la imagen de Juárez como mecanismo de legitimación política y social. A pesar de ello, el culto a su memoria no se detuvo. Siguió manifestándose sobre todo en las fechas conmemorativas, siendo la del 18 de julio, como en décadas anteriores, la más solicitada. Periódicos como *El Diario*, *Nueva Era*, *El Pueblo*, *El Demócrata*, *El Universal* y *El Nacional* dan muestra de ello, y también evidencian la incorporación de nuevos referentes ideológicos, algunos de ellos estrictamente partidarios. Los artículos referidos en esos espacios daban lugar a la asociación entre las causas históricas de Juárez y la Reforma, con las de algunos programas revolucionarios como el constitucionalismo y el agrarismo.<sup>108</sup> Como ya venía sucediendo, figuras importantes del ámbito político—Madero el primero de ellos y precisamente en el contexto de su campaña electoral de 1911—no dudaban en suscribir los valores del juarismo.<sup>109</sup>

Sin embargo, el culto a Juárez tuvo, tal vez por primera ocasión, un reto verdaderamente difícil que remontar frente al desarrollo, cada vez más vertiginoso, de una ideología que más propiamente puede denominarse indigenista. Manuel Gamio en

---

<sup>108</sup> Véase la compilación hecha por Carlos J. Sierra, *Presencia de Juárez en los gobiernos de la revolución. 1911-1963*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964.

<sup>109</sup> Una revisión detenida sobre el tema es ofrecida por Charles A. Weeks, *op cit.*, p. 90-107.

1916 y Narciso Bassols en 1926 fueron algunos de los grandes críticos de la relevancia de Juárez como símbolo nacional, alegando que la política de Juárez había sido adversa a los intereses indígenas, y en general displicente respecto a las necesidades de las comunidades socialmente marginadas.<sup>110</sup>

Algunos grupos conservadores habían esgrimido (y seguían haciéndolo) argumentos similares desde el siglo pasado. Ésta era, en realidad, una lucha constante contra la figura de Juárez en particular, y la política liberal en general, combatidas a través de la defenestración del indio que nunca supo cumplir las demandas de su raza. Juárez, en efecto, nunca reivindicó su propia lucha con la de los grupos indígenas ni dio proyección a su imagen y carrera políticos en función de su origen étnico. Como se ha mencionado antes, ese rasgo fue muy celebrado en la retórica encomiástica de finales del XIX, cuyo propósito era destacar la importancia del personaje como emblema cívico. A partir de los años veinte la actitud cambió. En algunos casos, como el de Bassols y Gamio, despertaba crítica y cuestionamiento; en otros simplemente se materializaba la tendencia a representarlo como emblema social o como ícono indígena.

Como mencioné en la sección anterior, las referencias al indigenismo de Juárez son habituales en el discurso político y laudatorio de los últimos años del porfiriato, pero más bien atípicas en el contexto visual. Esta afirmación se ajusta a una interpretación más amplia y compleja sobre la figura del indio en el discurso visual, de acuerdo con la cual es hasta la Revolución Mexicana cuando “la figura indígena en su desgarrada realidad

---

<sup>110</sup> Manuel Gamio, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1916 y Narciso Bassols, “Lo que no vio Juárez”, discurso crítico en ocasión del aniversario de la muerte de Juárez, 1924, citado en Weeks, *ibid.*, p. 122-123.

sociocultural queda plasmada en una pintura sin embozos ni idealizaciones”.<sup>111</sup> La indigenización de Juárez fue un tema complicado en el contexto ideológico del porfiriato y un atributo no siempre constante y difícil de explicar en las manifestaciones del culto de las décadas anteriores. A partir de 1910, sin embargo, es un rasgo aparentemente asumido aunque también idealizado. La emergencia de programas ideológicos cuya finalidad era la reivindicación de los grupos marginados ofrecieron un nuevo contexto de valoración del Juárez indio. La imagen construida por el culto cívico y sus atributos más reiterados seguían siendo recurrentes, pero la filiación étnica va cobrando, ya entrado el siglo XX, una presencia mayor.

Un ejercicio similar al panegírico decimonónico que vale la pena citar para ejemplificar lo anterior es obra de Pánfilo R. Muñoz. Su artículo laudatorio, publicado el 19 de julio de 1912, describe a Juárez como el “humilde vástago de la raza zapoteca” que

surge de las condiciones más miserables y de un estado sociológico degradado y abyecto, para formarse por sí mismo, sin otro elemento que la rectitud de su conciencia y la pureza de sus nobles aspiraciones para ser útil a sus semejantes, proclamando y sosteniendo los principios de la más elevada justicia y de la más perfecta igualdad social.<sup>112</sup>

Si bien la libertad sigue siendo un valor importante en este contexto, la igualdad y la justicia social emergen como componentes de mayor peso. Y no deja de sorprender que, al menos en este sentido panegírico, no exista una sola mención sobre el principio de la legalidad, tan íntimamente asociado con la imagen de Juárez.

---

<sup>111</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “La figura del indio en la pintura del siglo XIX, fondo ideológico”, en *La iconografía en el arte contemporáneo. ( Coloquio Internacional de Xalapa)*, México, UNAM, 1982, p. 51-82, p. 55.

<sup>112</sup> Pánfilo R. Muñoz, “Laudatorio en memoria del inmortal Juárez”, *Nueva Era*, 19 de julio de 1912, citado en Carlos J. Sierra, *Presencia de Juárez...*, p. 11-13, p. 12.

No obstante lo anterior, la referencia a los ideales clásicos del liberalismo decimonónico fue aprovechada en el contexto revolucionario, aunque de manera un tanto dispersa y confusa. El mismo Francisco I. Madero, por ejemplo, eligió el tema de la tolerancia religiosa como un vínculo entre su propio programa y lo que juzgaba una herencia juarista.<sup>113</sup> Una expresión similar tuvo lugar en la prensa de filiación carrancista, la cual trazó “paralelos entre los dos hombres, de la misma manera que lo hicieron los oradores en las conmemoraciones de Juárez”.<sup>114</sup> Justificaciones como éstas, no obstante, se enfrentaron a la crítica precisamente porque Juárez había perdido muchos de sus grandes apologistas. Hacia 1920, la figura del prócer se había debilitado en el ámbito de la disputa política. La lucha por el poder, hasta 1929 por lo menos, no favoreció la manipulación de ese referente como mecanismo de legitimación. Pese a ello, el culto a Juárez no se extinguía del todo, simplemente cambiaba de adeptos.

Entre 1920 y 1929, la imagen de Juárez encontró otros vehículos de transmisión, un tanto alejado de las élites políticas, que ya no le daban la misma bienvenida. A lo largo de estos años, el mito juarista encontró cobijo, pero sobre todo proyección, en dos plataformas casi inéditas: el cine (nacional y extranjero) y la novela histórica europea. Estos contextos promovieron la configuración del personaje en virtud de intencionalidades ajenas a la legitimación del poder en México, aun cuando la presencia de una cierta ideología política puede extraerse de ellas. En relación con el cine, en particular, es de suma importancia considerar el gradual avance tecnológico, debido a que

---

<sup>113</sup> Referido por Weeks, *op cit.*, p. 100. En general, el capítulo VI de esta obra, titulado “Juárez, símbolo en una revolución”, p. 93-108, explica el desarrollo de estos paralelismos en la prensa revolucionaria.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 104.

la capacidad técnica de la imagen para proyectar movimiento cambió considerablemente a lo largo de los años. A la figura de Juárez le sucedió con el cine, *mutatis mutandis*, un poco lo que le había ocurrido ya con la fotografía. En uno y otro soporte la imagen va transformándose no sólo en función de la intencionalidad por configurarla de cierto modo, sino también por las capacidades técnicas del vehículo de expresión. En el capítulo siguiente ofrezco un análisis más puntual sobre la presencia de Juárez en el discurso fílmico y sus implicaciones retóricas, por lo pronto me limitaré a reconstruir la secuencia en que fueron apareciendo algunos de sus productos más notables.

La primera noticia que tengo sobre la incursión de Juárez en la filmografía nacional<sup>115</sup> se remonta al año de 1904; emblemático principalmente por la controversia-Bulnes y significativo para nosotros porque fue entonces cuando se presentó por primera vez, en la ciudad de Aguascalientes, el cortometraje *Cuauhtémoc y Benito Juárez*, de Carlos Mongrand, “obra que mostraba las similitudes en las vidas entre ambos personajes”.<sup>116</sup> Dos años más tarde, en el contexto de los festejos por el centenario del natalicio de Juárez, Enrique Echaniz Brust presentaba *Tumba de Juárez*, cortometraje “donde evocaba la gloria del político mexicano y su triunfo sobre los ejércitos invasores”.<sup>117</sup> La tercera referencia que he podido identificar de la representación de Juárez en el ámbito cinematográfico ocurrió catorce años después, con la presentación de la película alemana *Das Haupt des Juarez* [La cabeza de Juárez] (1920), escrita por Wolfgang Geiger y

---

<sup>115</sup> La producción fílmica que se tomó en cuenta para la realización de este trabajo es esencialmente nacional, salvo por la película alemana *Das Haupt des Juarez* aquí mencionada y por largometraje norteamericano *Juárez* producido por la MGM.

<sup>116</sup> Alejandro Cervantes, en “Juárez en el cine: entre la historia de bronce y la crónica de una nación en construcción”, *La Jornada*, 21 de febrero de 2006.

<sup>117</sup> *Ibid.*

dirigida por los también escritores y productores: el letón Johannes Guter (1882-1967) y el austriaco Rudolf Meinert (1882-1945). La fascinación que, desde la época del Segundo Imperio, había producido y continuaba produciendo Juárez en el ámbito europeo, particularmente en el contexto franco-austriaco, se confirma con la aparición de esta cinta, seguida por otra del mismo origen realizada por el actor y escritor austriaco Rolf Randolph (1878-1941), que lleva por título *Maximiliano, emperador de México* (1921). Pocos años después, en 1924, se publicó la primera edición de un libro muy difundido en Europa. Me refiero a la novela *Benito Juárez* del popular escritor alemán Karl May (1842-1912), uno de los novelistas más leídos en Alemania y en Europa entera. Sus obras se han vendido por cientos millones, siendo traducidas a idiomas como el búlgaro, esloveno, croata, polaco e inglés.

Ese mismo año apareció otra pieza literaria, de hecho difundida y apreciada en nuestro medio: *Juárez y Maximiliano* del conocido escritor austriaco Franz Werfel (1890-1945). La que originalmente fue una obra de teatro recibió buena acogida por parte de la crítica europea. Su primera edición en castellano es de 1931. La obra de Werfel resulta especialmente importante en este contexto porque sirvió de base, junto con la novela *Phantom Crown*, de la escritora germanoamericana Bertita Harding (1902-1971), para la realización de la primera superproducción filmográfica de tema juarista: la película norteamericana *Juárez*, auspiciada por la MGM en 1939 y dirigida por William Dieterle. La cinta fue protagonizada nada más y nada menos que por Paul Muni y Bette Davis.

En el medio mexicano, la filmografía de tema juarista se fue incrementando a partir de los años treinta y terminaría por jugar un papel importante en la difusión de la imagen del



héroe, gracias a la incursión de una nueva generación de directores mexicanos. Miguel Contreras acaparó la escena con tres largometrajes de reconocida importancia: *Juárez y Maximiliano* (1933), *La paloma* (1937) y *La emperatriz loca* (1939). Esta última realizada con una productora norteamericana. Al igual que las producciones extranjeras, el cine mexicano proyecta una imagen de Juárez más bien simplificada, acartonada si se quiere o incluso accidental. Me refiero con esto a que en muchos casos el personaje ni siquiera protagoniza la trama, sino que constituye un referente de fondo. El cine y el *best seller* histórico permitieron la configuración de la imagen de Juárez como un auténtico producto de exportación y también de consumo interno. Sin embargo, esta no fue la única vía a través de la cual Benito Juárez salió, literalmente, del ámbito mexicano. La producción artística asociada con la política educativa encabezada por el proyecto vasconcelista tuvo mucho más que ofrecer, no sólo respecto a la ulterior y tal vez la más radical transformación del culto juarista, sino que también contribuyó a internacionalizar una cierta visión de lo mexicano íntimamente vinculada con la imagen y el legado juaristas. A eso me referiré a continuación.

La injerencia del muralismo en la difusión de la historia nacional y el proyecto de educación pública de los años posrevolucionarios hizo posible, por extensión, la reformulación de la figura de Juárez. La transformación tuvo consecuencias fundamentales en la configuración de su imagen como emblema cívico gracias a dos factores distintos pero estrechamente vinculados. El primero de ellos tiene que ver con la apropiación del repertorio de símbolos patrios por parte del oficialismo, que recupera su función protagónica en la gestión de las conmemoraciones cívicas. Mientras que el

segundo se asocia con la capacidad del arte muralista para expresar los principios de la nueva historia oficial a través de representaciones artísticas que, a pesar de su complejidad simbólica, fueron ampliamente reconocidas como manifestaciones del arte popular.

La recuperación de la figura de Juárez como emblema nacional se fue gestando desde la administración de Plutarco Elías Calles gracias a la gestión de Manuel Puig Casauranc como secretario de educación. En su libro *Juárez, una interpretación humana*, Puig Casauranc trató de relacionar a Juárez con la Revolución, marcando el carácter de ruptura de esta última, pero alabando las virtudes personales de Juárez.<sup>118</sup> Tan sólo un año después, Diego Rivera asumiría la encomienda, gestionada desde el ámbito oficial, de sintetizar la historia de México a través de la elaboración de una obra pictórica de gran magnitud en Palacio Nacional. Con esto no pretendo sugerir que la estética de Rivera en lo particular, y de los muralistas en general, estuviera al servicio irrestricto de los intereses del nuevo régimen. Considero, simple y sencillamente, que sus proyectos eran compatibles.<sup>119</sup> El mural de la escalera de Palacio, conocido como “Epopéya del pueblo mexicano” o simplemente como “Historia de México” (1935) dio como resultado la

---

<sup>118</sup> Charles A. Weeks, *op cit.*, p. 127.

<sup>119</sup> Suscribo, en lo general, la interpretación de Renato González Mello, en el sentido de que si bien existe una relación evidente entre el muralismo y el nacionalismo mexicano promovido por la cúpula política, no se trata de una relación lineal. De acuerdo con el autor, “los murales discuten con el Estado tanto como lo celebran. El nacionalismo mexicano fue, durante años, el único territorio posible para cualquier discusión pública. Su historia es de contradicciones y conflicto”. Más adelante, el autor afirma que “las obras de los muralistas tuvieron éxito, fueron financiadas por el Estado y provocaron numerosas imitaciones”. Pese a ello, “no mostraban alguna realidad inmediata y tangible”, “si en su momento fueron relevantes, fue porque cumplieron con los requisitos indispensables para que se las considerase, si no verdaderas, por lo menos plausibles”. Renato González Mello, *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM-IIE, 2008, p. 12-13.

reintegración de Juárez en una epopeya colectiva ahora determinada por la influencia del marxismo. De acuerdo con Ida Rodríguez “las obras de la escalera de Palacio Nacional, además de su valor plástico-estético, tienen el de ser un intento pictórico único de una interpretación materialista de la historia universal concebida como historia de la lucha de clases”.<sup>120</sup> Desde mi perspectiva, el intento de los muralistas por difundir una versión panorámica, evocativa y coherente de la historia de México, intencionalmente cargada de referentes de carácter ideológico, constituye la forma de veneración mejor lograda y, al día de hoy, la que sigue gozando de mayor legitimidad social y cultural, en el contexto de la llamada historia de bronce.

En el capítulo siguiente ofreceré una visión más analítica de algunas de estas obras y revisaré con detenimiento las implicaciones retóricas de estas y otras formas de representación en el culto a Juárez. Por lo pronto me interesa tan sólo señalar la importancia de esta corriente artística en la transformación de nuestra cultura visual en torno a Juárez. A raíz de estas manifestaciones la imagen del héroe se reconfigura como un emblema de la lucha social y no tanto como un baluarte del republicanismo. En este contexto, el culto al héroe surge como una nueva forma de expresar los problemas étnicos y sociales que, a su vez, evidencia posturas ideológicas muy distintas a las tradicionalmente involucradas en el culto al héroe civil.

---

<sup>120</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “La ideología en los murales de Diego Rivera. El Palacio Nacional”, en Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *Muralismo mexicano. 1920-1940. Crónicas*, México, Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica, INBA, Conaculta, UNAM, 2012, p. 25-36, p. 32-33.

ILUSTRACIÓN 8

Entre 1932 y 1971 el muralismo ofreció distintas versiones sobre la imagen de Juárez. En casi todas, los rasgos indígenas del personaje resultan insoslayables al igual que las constantes alusiones a la lucha social y los episodios emblemáticos de la historia nacional. Pese a todo, un gesto cada vez más



habitual en estas formas iconográficas es la inclinación por representar a Juárez más allá de sus anclajes históricos. Un ejemplo claro en este sentido es el temprano “Homenaje a Juárez” (1932) de Rufino Tamayo (Ilustración 8). Una pintura casi desprovista de referentes históricos que se limita, por así decir, a representar el busto de Juárez en un contexto arquitectónico indeterminado. El elemento más notable de la composición, además de Juárez, es el busto de una mujer con rasgos indígenas que lo mira de perfil.

Una forma de representación de la imagen de Juárez similar a la anterior, pero al mismo tiempo destacada por ser prolija en referencias históricas, es “Juárez y la caída del Imperio (Juárez redivivo)” (1948) de José Clemente Orozco (Ilustración 9). De acuerdo con Weeks, “Orozco pintó a Juárez como un símbolo y no como el tema de una narración”.<sup>121</sup> Sobre el cadáver de Maximiliano y las figuras derrotadas de los adversarios, en medio de la alegoría de la lucha reformista, se cierne el solo



ILUSTRACIÓN 9

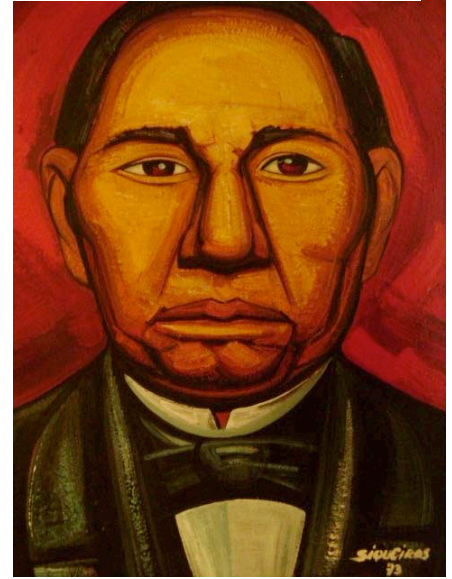
<sup>121</sup> Weeks, *op cit.*, p. 114.

rostro de Juárez, denotando la rigidez e inexpressión con que pudo *retratarlo* Bulnes. La figura es protagónica en la imagen no sólo por sus dimensiones, superlativas en relación con el conjunto, sino también por la impasibilidad, inmovilidad de hecho, que muestra la cabeza de Juárez suspendida y casi fulgurante en medio del caos de la batalla. Este Juárez desprovisto de toda extremidad y de cualquier atributo específico que no sea su solo rostro es susceptible, por lo mismo, de aislarse de la alegoría de la que emerge, como curiosamente ocurrió en los libros de texto de ciencias sociales de la década de los setenta, cuya portada es precisamente la cabeza abandonada de este Juárez de Orozco, despojada de todo contexto. Semejante reduccionismo, si es que es posible emplear el término en este sentido, acabó por constituirse en uno de los referentes más vanguardistas del culto a Juárez y a la postre también uno de los más comunes. El Juárez del muralismo, no obstante su originalidad, es una suerte de reinterpretación de atributos ya identificados con la imagen de Juárez: la fortaleza y la impasibilidad se mantienen como sus rasgos más emblemáticos. Desde los años treinta hasta la década de los setenta, el repertorio se va circunscribiendo al contorno casi exclusivo del busto o la cabeza aislada de Juárez, que es sin duda su forma de representación más radicalmente poética, por su alto grado de abstracción y simbolismo.

El resultado es difícil de explicar en términos estrictamente discursivos precisamente porque parece eludir toda forma de narrativización. La peculiar forma de configurar el busto de Juárez por David Alfaro Siqueiros en una de sus obras más representativas en este sentido, da fe de la síntesis sobre la cual he venido hablando. En su retrato de Juárez (1956), elaborado sobre madera, el personaje aparece rígido, evidenciando rasgos étnicos

ILUSTRACIÓN 10

claramente enfatizados. La composición evita casi todo atributo, salvo por la levita y el imponente rostro, de rasgos y colores bien definidos (Ilustración 10). No hay relato, no hay historia encima ni como telón de fondo ni como base. Se trata, nuevamente, tan sólo el busto que habla o se muestra, mejor dicho, congelando una expresión.



Desde la década de los treinta hasta finales de los años sesenta del siglo pasado, el Juárez literalmente redivivo—reinterpretado y reconfigurado por los muralistas y por otros tantos artistas que vieron en este movimiento un referente para la elaboración de sus propias obras—se mantuvo presente y adquirió nuevas formas de expresión. El éxito de este conjunto de manifestaciones del culto a Juárez radica en el impacto cultural y social que fueron adquiriendo con el soporte de un proyecto educativo ideado en los años treinta y cuarenta, y que permaneció vigente a lo largo de por lo menos dos décadas más. El impacto de la narrativa de ficción y de la historia novelada, no rivalizó con las otras expresiones al culto juarista, aunque produjo obras de una difusión extraordinaria, pienso por ejemplo en *Juárez el impasible* de Héctor Pérez Martínez, cuya primera edición vio la luz el año de 1934, y en el *Juárez y su México* de Ralph Roeder, de 1947.<sup>122</sup>

En los inicios de la década de los setenta, el culto a Juárez gozaba, tal vez como nunca antes, de una legitimidad y difusión verdaderamente asombrosas, y contaba literalmente

---

<sup>122</sup> En realidad, hay muy poca producción narrativa en torno a Juárez, al menos si se le compara con la producción de obras con esa temática en la pintura, la poesía y el discurso retórico en general. Véase, Eugenia Revueltas, “La construcción literaria de un personaje histórico”, en *Presencia internacional de Juárez, op cit.*, p. 287-294.

con una enorme cantidad de expresiones de la más diversa índole. Sin tomar esto en cuenta, el impacto y proporción que tuvieron los festejos del bicentenario de su aniversario luctuoso, ocurrido en 1972, sería en gran medida inexplicable. Ni siquiera durante los años más álgidos de culto a Juárez, durante el porfiriato, la conmemoración de la figura del Benemérito contaba con tantas y tan variadas herramientas, por otro lado muy bien aprovechadas por el aparato oficial del priísmo. Para entonces, por ejemplo, la filmografía de tema juarista había crecido considerablemente. En 1943, el célebre Ismael Rodríguez, de la mano con Álvaro Gálvez, dio a conocer “Mexicanos al grito de Guerra”. Ese mismo año se proyectó “Una carta de amor” de Miguel Zacarías y once años más tarde, en 1954, apareció “El joven Juárez”, de Emilio Gómez Muriel; uno de los largometrajes más conocidos sobre el Benemérito. La incursión más notable de Juárez en la televisión data precisamente del año de 1972 y se debe a *El Carruaje*, una telenovela histórica producida por Miguel Alemán Velasco para Televisa.

Pese a su significativa proyección, la imagen casi siempre decantada y acartonada del cine y la televisión del siglo XX no había logrado, en el transcurso de esos años, ofrecer una representación convincente de la dimensión humana del héroe. Tal vez ésta sea la razón por la cual Juárez difícilmente figuraba como personaje protagónico de estos largometrajes, aun cuando constituía un referente insoslayable dentro de la trama. En el capítulo siguiente haré un análisis más detallado de este fenómeno. Por lo pronto me limitaré a señalar que ciertas formas de expresión, como el melodrama cinematográfico o la novela de ficción, han hecho especialmente evidente la complejidad que supone la dinamización de una figura granítica y broncea como la que el culto a Juárez fue

construyendo a lo largo de cien años. Lo interesante, en estos casos, es la aparente necesidad de hacer prevalecer al héroe, aun cuando resulta imposible humanizarlo. Este silencio, esta incapacidad expresiva, es acaso producto de la dificultad que supone imaginar un Juárez íntimo. Pese a ello, a través del arte y la cultura popular, su figura ha sido ratificada como una expresión típica de lo mexicano y de su historia.

Nuestro recorrido a través de las etapas del culto a Juárez concluye en la década de los setenta, no tanto porque la imagen de Juárez haya dejado de utilizarse en épocas posteriores, sino más bien porque considero, hasta donde la mirada me permite observar, que fue entonces que tuvo lugar la última gran manifestación de este complejo fenómeno cultural. La imagen de Juárez sigue presente en la actualidad, más o menos vigente en los distintos espacios de una sociedad, o conjunto de grupos sociales, que ha crecido exponencialmente en las últimas décadas. La inauguración, durante la gestión de Luis Echeverría, del Museo Cabeza de Juárez, en el cruce de las avenida Guelatao y la calzada Ermita Zaragoza, es la última expresión del proceso que he reconstruido a lo largo de estas páginas. Se trata del único monumento a Juárez que semeja y de hecho supera las proporciones del Hemiciclo. En el tercer y último capítulo de este trabajo se ofrece un análisis más ponderado de los significados e importancia histórica de este monumento de proporciones descomunales. La estructura en su conjunto supera los veinte metros de altura, siendo la cabeza el componente de mayores proporciones. La obra, inspirada en los estudios pictóricos de Siqueiros, y elaborada en función del proyecto arquitectónico de Lorenzo Carrasco, constituye acaso un epílogo del Juárez heredado por el muralismo y sin duda un eco de la parafernalia de aquel 1972, decretado oficialmente como el “Año de



Juárez". Inaugurado en 1976, el monumento resultó compatible con los intereses de un proyecto político debilitado desde entonces y al día de hoy francamente abandonado. Su incidencia sobre el espacio urbano es evidente, pero se trata de un entorno completamente distinto al de la Alameda o al del patio mariano de Palacio Nacional. Olvidado por la gestión institucional y gubernamental permanece, al igual que su entorno inmediato, en la periferia, tanto en términos sociales como culturales, al igual que tantas otras muestras de un viejo pero fascinante culto.

## CAPÍTULO 2. EL LENGUAJE RETÓRICO EN TORNO A LA FIGURA DE JUÁREZ. MODALIDADES Y ESTRATEGIAS

---

En el primer capítulo de este trabajo hice una descripción del culto a la figura de Juárez analizando su desarrollo a través de tres grandes etapas, privilegiando con ello la dimensión histórica de un fenómeno que he juzgado complejo y cambiante. A través de esta primera aproximación, he ido enumerando los atributos que, a lo largo del tiempo, fueron nutriendo las distintas versiones de la imagen estereotipada de Juárez. La descripción ha sido en muchos sentidos esquemática pues he dado más importancia a la descripción del proceso que al análisis de sus manifestaciones. En esta sección, en cambio, se realiza un ejercicio inverso. Se trata, en suma, de explicar las implicaciones ideológicas del culto a Juárez a partir del análisis de las estrategias visuales y discursivas de sus manifestaciones, y está destinado a responder a los siguientes cuestionamientos: ¿Cuál es la concepción del orden social que se corresponde con el culto a la imagen de Juárez?; ¿Qué papel juega la figura estereotipada del héroe en la legitimación del poder y los principios de la legalidad?; ¿Cuál es su función en la racionalización de la esfera pública?; ¿En qué medida el patriotismo, y los rituales cívicos que le acompañan, se reivindican o se critican como referentes de identidad social?

El estudio de problemáticas tan complejas requiere, a mi juicio, de una perspectiva que favorezca el análisis del pensamiento político en distintos niveles. A mi modo de ver, el valor de las ideas implicadas en la imagen heroica de Juárez es inherente a las formas del lenguaje que las vuelven asequibles, deseables o incluso inútiles en determinados contextos históricos. Por esta razón, me interesa subrayar, particularmente en este

capítulo, la importancia de analizar no sólo las ideas en sí, sino los mecanismos que intervienen en su construcción. El objetivo que persigo es la valoración de estos mecanismos desde un punto de vista retórico.

Como explicaré más adelante, la perspectiva retórica posibilita el análisis simultáneo de ideas y modalidades de representación sin desvincular estos elementos de su trasfondo social e histórico. Esto supone concebir la retórica como una estrategia (o una suma de ellas) que, a través de la palabra o la imagen, persigue objetivos concretos en ámbitos social e históricamente determinados. Para entender a cabalidad los componentes de nuestra visión sobre Juárez, es necesario tomar en cuenta su génesis histórica, pero también las operaciones argumentativas y poéticas que articulan sus significados y que, en última instancia, explican su vigor y vitalidad a lo largo de todo un siglo. Para dar cuenta de ello mostraré, a lo largo de las siguientes páginas, una interpretación sincrónica o estructural de los productos discursivos y visuales que nutren el culto a la imagen de Juárez. Privilegiaré, en este caso, la dimensión interna de estas manifestaciones, articuladas aquí en torno a tres categorías básicas, derivadas de la tipificación clásica de los tres grandes modos del discurso retórico: el panegírico, el judicial y el deliberativo.

Cada una de las secciones que conforman este capítulo corresponde a uno de estos tres tipos de discurso (panegírico, judicial y deliberativo), y el análisis con el cual se pretende dar cuenta de sus atributos y estrategias habituales contempla, a su vez, tres dimensiones diferenciadas pero complementarias: 1) El auditorio simbólico que el discurso presupone como su espacio propio de acción; 2) las estrategias retóricas

propriadamente dichas. Es decir, las figuras poéticas o los argumentos que, en conjunto, permiten hablar de la *lexis* o estilo de determinadas formas de representación y 3) la dimensión o los alcances de cada una de las modalidades del discurso retórico juarista, considerando aquí sus posibilidades de difusión y asimilación en la esfera social. En todos los casos, es preciso reiterarlo, mis interpretaciones son el resultado del análisis de la estructura interna de los discursos (textuales o visuales) aquí examinados. Siempre que hablo de espacios de acción, de intencionalidad, de alcances o formas de apropiación del discurso, me refiero a los significados que cada manifestación retórica hace posible imaginar. En ningún caso pretendo negar la naturaleza comunicativa y por lo tanto social del lenguaje retórico. De hecho, considero que es precisamente el reconocimiento de esa función lo que posibilita un estudio de carácter histórico. Sin embargo, suscribo la necesidad de conceptualizar la referencialidad del lenguaje como un repertorio de nociones que emergen en el discurso y no con independencia de él.

Para superar lo que juzgo una dicotomía tan sólo aparente, he retomado la distinción de Livio Rossetti entre la micro y la macroretórica y también su propuesta en torno a la necesidad de integrar ambas dimensiones en el estudio de los fenómenos retóricos. Según este planteamiento:

El saber retórico se articula del todo naturalmente en un mecanismo estratégico y en el conjunto de las elecciones de detalles que dan forma al proyecto de manera más o menos prevista; por lo tanto, se articula en una **estructura** sustentante de carácter “macro” y en una serie de **artificios** “micro”. Es significativo que cuando la atención se concentra en los fenómenos microretóricos se tiende a aprehender el equilibrio estático del todo, por lo que se pueden evocar imágenes como la de la molécula compleja y bien estructurada o la de la trama de un tejido, mientras que cuando la atención se concentra en los fenómenos macroretóricos se tiende a

aprehender el aspecto dinámico del fenómeno, su componente agonístico, la congruencia de medios y fines, el éxito o fracaso de la **iniciativa comunicativa**.<sup>1</sup>

Vistas en conjunto, las tres instancias de análisis que mencioné arriba (auditorio, estrategias y alcances del discurso retórico) reivindican tanto la perspectiva comunicativa (macro) como la estructural (micro). Al analizar el discurso en torno a su auditorio y alcances, estaríamos atendiendo un problema de macroretórica, mientras que al centrar nuestra atención en las estrategias concretas (estructura y artificios) privilegiaríamos la perspectiva micro. Se trata, en suma, de considerar el lenguaje retórico como una serie de actos discursivos que producen significados susceptibles de ser actualizados en diferentes contextos u horizontes. Como dice Rossetti, “cada intento de persuadir es un intento de comunicar” y, en esa medida, involucra un emisor (no sólo real sino construido) y una serie de lectores ya no sólo efectivos sino posibles.

Ahora bien, el reconocimiento de la dimensión comunicativa del lenguaje retórico no equivale a incurrir en una exageración. En efecto, “no cada intento de comunicar es un intento de persuadir”.<sup>2</sup> Señalar la persuasión como el atributo específico de la comunicación retórica resulta útil para restringir el campo de sus manifestaciones pero no explica lo que la persuasión implica en términos más concretos. En la tradición antigua, la persuasión se entiende como *pistis*, un término que remite a la noción de “prueba” o “prueba por persuasión” en el sentido de la “fe, confianza o creencia que uno busca

---

<sup>1</sup> Livio Rosetti, “Un punto de vista holístico sobre la retórica. Umbral crítico y horizonte de espera”, en Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal (comps.), *Espacios de la retórica*, UNAM, 2010, p. 63-88, p.75. Las negritas son mías.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 77.

producir en los demás” a través de la palabra elocuente.<sup>3</sup> En este contexto, la persuasión no nace de la certeza o de la prueba en sí, sino del “propósito de lograr que el destinatario tenga confianza en lo que uno está diciendo”.<sup>4</sup> Es bajo este presupuesto que la conceptualización de la retórica como acto, y no sólo como lenguaje, adquiere plena significación. La restricción de la retórica a una suma de figuras discursivas (la perspectiva micro) tiende a soslayar esta función, además de suscitar confusión a la hora de definir su especificidad.

En la práctica, resulta fácil constatar la enorme versatilidad del lenguaje retórico, su capacidad para alimentarse de muchas y muy variadas manifestaciones discursivas. Lo que le confiere especificidad es la intención de condicionar la actitud o las acciones de otros por medio de casi cualquier estrategia discursiva. Semejante actitud se fundamenta, de manera muy particular, en la necesidad de que el otro confíe en lo que se expresa. De este modo, lo que se denomina *retoricidad* (pregnancia retórica del lenguaje) constituye no un tipo determinado de discurso, sino la implementación calculada de diversas estrategias discursivas con el propósito de generar credibilidad y atención.<sup>5</sup> Un argumento, una metáfora, una prueba factual o una imagen evocativa no son por sí mismos actos retóricos, lo son tan sólo en la medida en que forman parte de una articulación sistemática destinada al convencimiento, y actualizada en contextos de comunicación específicos.

---

<sup>3</sup> Gerardo Ramírez Vidal, “Presentación”, en *Espacios de la retórica*, *op cit.*, p. 11-26, p. 11-12.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>5</sup> *Ibid.*

A lo largo de este capítulo ofreceré al lector una clasificación de lo que he llegado a considerar como distintos sistemas retóricos en torno a la figura de Juárez. Se trata de modalidades o estilos que se distinguen por la utilización y eventual ponderación de ciertos medios de persuasión.<sup>6</sup> Como la clasificación obedece a criterios estrictamente retóricos, el lector encontrará, en cada caso, una suma muy variada de elementos (cine, fotografía, oratoria política, plástica y monumental) cuya unidad radica precisamente en las estrategias compartidas y efectuadas con la intención de persuadir en un sentido antes que en otro. Los términos panegírico, judicial y deliberativo, que en principio designan las tres modalidades clásicas del discurso retórico en la tradición grecolatina, se conciben aquí como una suma de elementos variables (textuales y visuales) y organizados que genera, en cada caso, distintas actitudes retóricas. La modalización, o el grado de involucramiento que cada uno de ellos provoca en sus destinatarios posibles, es el resultado de la forma en que articulan sus medios de persuasión. En algunos casos, el *logos* (la organización racional de los argumentos) desempeña un papel preponderante, aun cuando estén presentes otros medios habituales del convencimiento como el *pathos* (la capacidad de conmover) o el *ethos* (la imagen que el discurso ofrece de su autor como garante de credibilidad).<sup>7</sup> La finalidad de este tipo de análisis es identificar la función que adquiere una imagen, un argumento, una afirmación o una figura poética como medio para persuadir a través de la racionalidad (*logos*), del sentimiento (*pathos*) o de la credibilidad (*ethos*).

---

<sup>6</sup> Hago mía la definición de *lexis* (estilo) de Gerardo Ramírez Vidal, *ibid.*, p. 19.

<sup>7</sup> Luisa Puig, "El *ethos* del discurso", en *Espacios de retórica*, p. 149-165, p. 149-150.

Antes de proseguir con la temática que me ocupa, quisiera recordarle al lector que el uso de los tres referentes clásicos de la retórica grecolatina (discurso encomiástico, judicial y deliberativo) constituye un criterio de clasificación general que me ha permitido organizar y examinar expresiones muy diversas y heterogéneas del culto a Juárez en función de categorías accesibles por su simplicidad y especificidad. Los atributos que he considerado para definir cada una de las tres grandes modalidades del discurso elocuente son limitados y generales porque mi objetivo no es violentar las diferencias históricas y formales que evidentemente existen entre una y otra manifestación del culto a Juárez. Mi propósito al utilizar dichas categorías es simple y llanamente el de señalar la existencia de estrategias compartidas que tiene que ver con la articulación de un mecanismo de persuasión. En ningún caso he pretendido sostener la idea de que una producción fílmica y un retrato constituyen distintas expresiones de un mismo fenómeno político, social o cultural, sino tan sólo manifestaciones de artificios retóricos similares. La profundidad de este procedimiento de análisis estriba más bien en la interpretación de las estrategias retóricas como mecanismos que involucran un sentido social y un complejo repertorio de implicaciones ideológicas. De ahí que sea tan importante la consideración de la retórica de manera integral.

A mi juicio, este procedimiento revela de manera especialmente sugerente los aspectos hasta cierto punto velados del culto a Juárez. Frente a la imagen estandarizada, estereotipada e incluso acartonada del Benemérito como símbolo del derecho y el patriotismo liberal, se esconden formas complejas de producción de significados comunes y socialmente aceptados o cuestionados. Desde mi punto de vista, nuestra capacidad para



entender la dimensión histórica de su vigencia y el significado específico de los valores que representa, depende en gran medida del discernimiento de su dimensión retórica, tal como he tratado de definirla en este espacio.

## I. EL PANEGÍRICO

### 1.1 SU AUDITORIO: ENTRE EL ESPACIO PRIVADO, EL ESPACIO PÚBLICO Y LA CULTURA POPULAR

El término de panegírico o discurso encomiástico engloba aquí una selección variada de manifestaciones del culto juarista que comparten, como dije antes, cierta intencionalidad retórica. En términos generales, el panegírico está fundamentado en la exaltación de personajes o situaciones que se juzgan ejemplares en el ámbito social y cultural. Es por ello que el lenguaje encomiástico se asocia con los actos conmemorativos y con los espacios delimitados y hasta cierto punto restringidos que le son más comunes.<sup>8</sup> La conmemoración, por su parte, se entiende aquí como una modalidad peculiar de la conducta social.<sup>9</sup> En este contexto, el comportamiento está normado por el ceremonial y el protocolo que admiten expresiones como el fervor, la devoción, la veneración o el recato, pero no la espontaneidad, la crítica o la burla. Dicho lo anterior, podríamos definir la intencionalidad de esta modalidad retórica como la demanda que, a través de la evocación y la empatía, busca despertar en su auditorio alguna de dichas actitudes. Por estas razones, el panegírico se describe como la retórica grandilocuente y solemne por excelencia. Supone, en la mayoría de los casos, la elevación o incluso la sublimación de un personaje o de ciertos eventos significativos. Es en este sentido que el acto retórico se separa de la experiencia tal como se vive cotidianamente. El encomio es, de hecho, una suerte de negación o superación de lo mundano en pos de lo extraordinario y, en consecuencia, de lo que se considera ejemplar.

---

<sup>8</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1998, p. 427.

<sup>9</sup> A este tipo de conducta me referí en el capítulo anterior al hablar de las características del culto funerario que, como señalé antes, determinan buena parte de las conmemoraciones a Juárez a lo largo del siglo XIX.

Como vimos en el capítulo anterior, el panegírico constituye la primera manifestación del culto a Juárez, emergido a raíz de su muerte. Si bien la figura de Juárez había sido tributaria del encomio antes de julio de 1872, la reiteración habitual de estas manifestaciones no adquiere un carácter recurrente sino hasta después de esa fecha, siendo la retórica funeraria el ejemplo más emblemático, aunque no el único, del discurso encomiástico en torno a su persona. Tomando esto en consideración, podemos decir que el ámbito típico para la emergencia de esta modalidad retórica es el espacio colectivo pero claramente delimitado del ritual fúnebre. Las efemérides, los discursos pronunciados en la tumba de Juárez y, en general, todo el ceremonial (masónico por ejemplo) y objetos que lo acompañan (litografías, monumentos, retratos, etcétera) presuponen esa actitud de recato y veneración de la que hablé antes. Ahora bien, la reivindicación del luto delimita este tipo de conmemoración como una suerte de esfera privada. Aun cuando los intereses públicos se mezclan o intervienen en ella, lo que rige la actitud de los participantes y el tono de los discursos es la evocación por lo que se siente como duelo personal. Desprovisto de estos elementos, el ritual fúnebre y la retórica que lo acompaña se vacían de significado.

Ahora bien, el ámbito luctuoso no constituye el único auditorio que alberga a la retórica encomiástica. Frente al luto propio de este ceremonial se yergue el espacio festivo de otras formas de conmemoración que, en su momento, reivindicaron ya no el lamento por la pérdida, sino el festejo del legado juarista. Frente al espacio privado y hasta sectario del funeral— del cual el mausoleo de San Fernando es emblemático—se construye otro alternativo aunque complementario: el del panteón cívico, espacio público

por antonomasia. La conmemoración del natalicio del Benemérito confirmó la importancia que había adquirido, dentro de la retórica oficialista, como verdadero consumidor de la independencia nacional, como baluarte del derecho y como figura tutelar.<sup>10</sup> A raíz de este acontecimiento, se generó un repertorio de formas laudatorias articuladas en torno a una retórica de carácter oficialista que amplió radicalmente los espacios de actualización del lenguaje encomiástico. En este nuevo contexto, los valores del patriotismo y el derecho desempeñan un papel sustancial—ya consagrado por las manifestaciones funerarias—, pero a ellos se agregan los principios del progreso económico, tecnológico y científico que tanta importancia tuvieron en los festejos del centenario del natalicio de Juárez, en 1906; en la conmemoración de la Independencia, en 1910; o en el apabullante ceremonial oficial del Año de Juárez, en 1972, por citar tan sólo algunos de los ejemplos más evidentes de la retórica oficialista.

Junto a estos auditorios o espacios simbólicos de celebración encomiástica, se construye, además, un ámbito menos delimitado —y claramente más complejo desde el punto de vista social y cultural— marcado por la apropiación de la figura de Juárez en ciertos contextos de la cultura popular. Al lado de la imagen estereotipada pero articulada y determinada ya por el culto privado o por el público-oficialista, encontramos otra, si no más dúctil (la juzgo, de hecho, también rígida y restringida en muchos sentidos), sí mayormente difundida y habitual. Me refiero a la imagen de Juárez como un emblema de lo mexicano, estereotipo del indio convertido en presidente que algunas expresiones de la

---

<sup>10</sup> Clementina Díaz y de Ovando, “El primer centenario del natalicio de Don Benito Juárez”, en Patricia Galeana (coord.), *Presencia internacional de Juárez, et al., Presencia internacional de Juárez*, México, CONDUMEX, 2008, p. 267-273.

televisión, el cine nacional, o la estampa popular han logrado modelar y difundir de forma masiva.<sup>11</sup> Una selección significativa de estas expresiones será analizada más adelante. Por lo pronto, me limitaré a decir que en este nuevo espacio la personalidad de Juárez se muestra con algunos elementos representativos de la retórica oficialista y funeraria, no obstante transformados y en ocasiones incluso violentados. Buena parte de los estereotipos creados a partir de imágenes técnicas o largometrajes, por ejemplo, omiten referencias históricas y/o políticas relevantes (la guerra de Reforma, el intervencionismo, la creación del estado de derecho) en pos de intereses (comerciales, publicitarios o de divulgación) que dieron lugar a nuevas formas de interpretación y apropiación del culto juarista.

Ahora bien, en los tres casos mencionados (retórica funeraria, elogio oficialista e imagen popular), la intencionalidad retórica se mantiene como un referente común. Esta afirmación se fundamenta, como mencioné páginas arriba, en el análisis de sus estrategias y modos de persuasión. Las páginas que siguen están dedicadas al estudio de un grupo selecto de distintas imágenes y formas de discurso que, a pesar de sus diferencias formales y temporales, pueden explicarse como modalidades de la retórica encomiástica.

---

<sup>11</sup> En varias secciones de su estudio dedicado a la cultura visual en México, John Mraz ha destacado la importancia de la imagen de Juárez y su popularización a través de distintos soportes como las tarjetas de visita, los timbres y tarjetas postales. De igual modo, se señala la difusión de fotografías de los actos conmemorativos de julio de 1910 en la prensa de la época. Además de estas menciones, destaca el análisis que dedica el autor a la obra del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo y la referencia y reproducción de una sugerente imagen en la que el fotógrafo Álvarez Bravo “critica el “falso heroísmo” exaltado de las historias ilustradas”. Esta última constituye sin lugar a dudas una expresión opuesta al culto al héroe que puede y debe ser objeto de un estudio más acabado sobre el antijuarismo o, en todo caso, sobre la crítica al culto a los héroes que, por razones de temática y espacio, no ha sido posible incorporar en este trabajo. John Mraz, *México en sus imágenes*, México, Conaculta, 2014, p. 50, 62, 85 y 147-148.

## 1.2 ARTIFICIOS Y ESTILO DEL PANEGÍRICO

De acuerdo con la caracterización que ofrece Aristóteles en su *Retórica*, “el elogio es un discurso que pone ante los ojos la grandeza de una virtud”. En esa medida, su objeto típico son las acciones virtuosas o las obras que resultan de dicho modo de actuar.<sup>12</sup> Esto explica en parte la función que cumple en los contextos conmemorativos aunque también señala uno de sus artificios más comunes: la exaltación de lo ejemplar. El propósito más evidente de la retórica encomiástica, según esta definición, es la construcción de un precepto,<sup>13</sup> a saber, una virtud que resulta ejemplar o modélica. Para cumplir este objetivo, el panegírico se aprovecha de distintos “procedimientos de amplificación” que permiten mostrar ya sea al sujeto o a sus actos como extraordinarios en algún sentido.<sup>14</sup> En términos generales, diré que la retórica encomiástica en torno a Juárez también se articula en torno a estos dos grandes principios: mostrar y exaltar. A continuación ofrezco un análisis puntual de algunas sus estrategias en relación con esos principios.

Desde la perspectiva retórica y estilística, la fervorosa actividad laudatoria sobre Juárez muestra semejanzas significativas que me interesa subrayar. La más evidente de ellas es la referencia a figuras simples en apariencia, esto es, directas y monolíticas. En términos generales, el discurso encomiástico tiende a excluir el argumento complejo en pos del aforsimo. En lugar de alimentarse de narraciones pormenorizadas y juicios ponderados, privilegia el recurso efectista y evocativo. La poesía apologética, las efemérides, el discurso luctuoso y las imágenes conmemorativas constituyen ejemplos

---

<sup>12</sup> Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 2000, p. 115.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 117.

claros en este sentido. En todos ellos, el objeto de culto se simplifica notablemente y tiende a monopolizar la representación. Esto da lugar a la producción de una imagen aislada de Juárez, reivindicada en función de sus atributos intrínsecos, que genera la impresión de que no es necesario aludir a referentes externos para honrar su figura. El crédito o la confianza que demanda el panegírico se sustenta en su capacidad para revelar lo bello en sí, bueno en sí, ejemplar en sí. Para realizar sus expectativas, para que su intencionalidad retórica llegue a buen término, requiere del vigor evocativo que, con frecuencia, se alcanza gracias a la figura poética o a la imagen estéticamente placentera o admirable. Si bien los valores ético-políticos juegan un papel decisivo en la mayoría de estas manifestaciones, su función está subordinada a la capacidad que tiene el discurso para evocarlos y mostrarlos. El *pathos*, en suma, constituye el medio de persuasión privilegiado en este caso. Veamos esto con detenimiento.

Un conocido poema de Guillermo Prieto reúne los atributos que encontramos en el retrato académico, en la monumentaria y, en general, en otras formas iconográficas y visuales como las fotografías, las tarjetas de visita con fotografía, las postales e incluso el cine de tema juarista:

Sintió en su alma pujanza para luchar constante  
Por la justicia santa, por la alma libertad,  
Y entonces un *carácter*, la augusta Providencia,  
En aquel indio obscuro, le dio a la humanidad.

¿Sabéis qué es un *carácter*? ¡Sabedlo! Es que en un hombre  
Encarnen como en bronce las leyes del honor,  
Y entero a todo embate le oponga resistencia  
Sin vacilar un punto su fe ni su valor.

Ni rayos de elocuencia, ni refulgente espada,  
Ni en su torno la pompa de augusto emperador,

Ni atlética figura, ni altiva la mirada  
De aquel que de otros hombres se encuentra superior.<sup>15</sup>

La humildad y el sustrato inescrutable de aquel “indio obscuro”, su sublimación (elevación) como encarnación misma del honor, la ley y la perseverancia, son algunos de los rasgos más emblemáticos de la representación de Juárez como héroe civil o “caudillo civilista”.<sup>16</sup> Semejantes cualidades se muestran, en la tradición iconográfica en general y en el citado poema de Prieto en particular, como valores incuestionables. Nada hay en estos versos, ni en los óleos del dignatario, que de lugar a un juicio propiamente dicho. La contemplación de lo extraordinario es la naturaleza propia de una evocación de estas características. Desde el punto de vista retórico, la demanda persuasiva de este tipo de manifestaciones se fundamenta en una modalidad de exaltación que deja poco o nulo espacio a cualquier otra posibilidad de lectura que no involucre devoción, admiración o reconocimiento. En la última estrofa citada, radica el cruce entre la evocación que suscita la palabra poética y el acto retórico como tal. Ni elocuencia, ni espada, ni atlética figura, ni superioridad aristocrática, dice Prieto. El señalamiento de los atributos presuntamente ausentes en el héroe (gallardía, valor militar o elocuencia) podría dar lugar a cuestionamientos: ¿por qué hemos de creer en Juárez a la luz de sus falencias? Mas la conclusión del poema, lejos de postular explicaciones respecto a esa potencial inquietud, nos invita simplemente a contemplar a “aquel que de otros hombres se encuentra

---

<sup>15</sup> Guillermo Prieto, “Tal fue Juárez”, en *Juárez en la poesía*, prólogo, compilación y notas de Vicente Magdaleno, México, Comisión Nacional para la Conmemoración del Centenario del Fallecimiento de don Benito Juárez, 1972, p. 47.

<sup>16</sup> Carlos J. Sierra, *Presencia de Juárez en los gobiernos de la revolución. 1911-1963*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964, p. LXIX.



superior”. Con esta lacónica frase, la apología revela sus artificios retóricos: persuadir mediante la fascinación, mostrar antes que demostrar.

La fe que otorgamos a esta modalidad retórica depende del éxito que tenga el *pathos* como medio de persuasión y de la competencia o sensibilidad del receptor. En cualquier caso, la fuerza del discurso se fundamenta en la actitud de contemplación que pretende avivar. Algo muy similar ocurre con la imagen producida por el retrato académico y, en general, con todas las representaciones de Juárez que hacen de él no un hombre convencional, sino un héroe broncíneo o un emblema civil. La tradición del retrato de dignatarios del siglo XIX exhibe con cabal elocuencia la reivindicación de sujetos históricos como insignias cívicas y, en el caso de Juárez, estos óleos han constituido un producto fundamental para la difusión de su imagen con fines apologéticos. El léxico simbólico del retrato remite a los principios de rango y poder políticos, manifiestos tanto en la postura como en la indumentaria (la levita o el frac) y los objetos (la leontina y el

reloj, la silla o la banda presidencial, las columnas que simbolizan la justicia, los documentos de la ley, etcétera) que esta tradición iconográfica ha convertido en componentes arquetípicos de la figura de Juárez. En todas estas imágenes, el personaje monopoliza el sentido de la representación (Ilustración 1).



ILUSTRACIÓN 1

Las ideas y valores contruidos por estas representaciones de Juárez se imponen al destinatario como realidades dadas, es decir, como principios incuestionables. Su significado y sentido se adquiere a través de la fuerza estética del discurso (visual o textual) y de la capacidad del destinatario para reconocer los atributos simbólicos que le son comunes. La innumerable cantidad de monumentos y representaciones iconográficas que reducen la imagen de Juárez a un busto, sin más, son deudoras de esta misma estrategia en la que la afirmación y la reiteración desempeñan un papel preponderante. Para lograr su propósito retórico, la exaltación incontrovertible del hombre concebido como héroe, el lector debe estar familiarizado con sus atributos habituales hasta identificarlos de forma casi automática.

El efecto contemplativo y la actitud de reverencia que buscan estas manifestaciones se cumple a través de la repetición y la analogía, de ahí la necesidad de que se trate de representaciones simples, no en el sentido estético sino retórico, pues su simplicidad no radica en la falta de maestría o en la carencia de técnica, sino en su capacidad para generar estereotipos asequibles que hacen del encomio una práctica de divulgación. Un buen ejemplo de lo anterior, aunque sin duda no el único, es la serie de litografías conmemorativas con que *El Hijo del Ahuizote* engalanaba su portada en los aniversarios luctuosos del 18 de julio.



ILUSTRACIÓN 2

Como se puede observar, las cuatro litografías de *El Hijo del Ahuizote* (Ilustración 2), publicadas entre 1888 y 1901, guardan no pocas similitudes con la imagen construida de Juárez en el retrato de dignatarios. Si bien se sustraen a muchas de sus normas académicas, reivindican buena parte de los atributos que, a partir de la muerte del Benemérito, son casi indisociables de su representación. El semblante adusto y la indumentaria sobria y pulcra son rasgos de Juárez que se repiten aquí, enmarcados por elementos simbólicos también habituales en la cultura republicana como el gorro frigio, la corona de laureles y los documentos de la ley (las Leyes de Reforma).

Si bien algunas alegorías son más complejas que otras, todas colocan al personaje en un lugar de absoluto privilegio frente a los objetos que le acompañan. Salvo en la última de estas imágenes (inferior derecha de la Ilustración 2), en que la Patria comparte con el busto de Juárez el lugar protagónico, este último se encuentra reservado a su representación como bronce, como monumento, como estampa. Aun sin contar con el amplio repertorio de elementos simbólicos, el destinatario sería capaz de reconocer la intención encomiástica de la representación tan sólo por la analogía que guarda con las manifestaciones típicas del retrato, propio de los espacios destinados a conmemorar y salvaguardar el patrimonio cívico. El hecho mismo de representar el rostro de Juárez mediante un óvalo o a través de un busto, sugiere la dignidad con la que espera ser interpretada la imagen. El recurso, una vez más, se logra a través del simbolismo y del efectismo evocativo que reivindica a Juárez sin explicarlo, que lo muestra sin adornarlo más que con lo sustancial. En todos estos casos, los referentes lejos de ampliarse se simplifican, a través de una síntesis simbólica o una esquematización.

La conformación de estas imágenes estereotipadas, y su reiterada presencia a lo largo del tiempo y en distintos espacios, evidencia la construcción de consensos; hábitos que señalan no sólo la dignidad de Juárez sino la existencia de valores comúnmente aceptados. En la medida en que son reconocidas por una comunidad, o repetidas una y otra vez en el espacio de los actos conmemorativos, es que van generando una suerte de *doxa* u opinión común respecto a lo que representan. Y es precisamente la condición de familiaridad lo que posibilita el discernimiento o la deliberación en torno a la naturaleza misma de sus contenidos. La compleja maquinaria dispuesta para los rituales cívicos y las conmemoraciones oficiales, es un terreno fértil para la difusión de imágenes destinadas a convertirse en un lugar común y en un elemento de cohesión para el grupo o los grupos que se congregan en la realización de tales fines.

En las tarjetas de visita, las postales y, en general, en el enorme cúmulo de fotografías e imágenes técnicas<sup>17</sup> que, sobre todo a finales del porfiriato, empezaron a circular de manera relativamente habitual en los ámbitos urbanos, encontramos estrategias y características similares. Esto es, la primacía del *pathos* por encima de otros medios de persuasión; la utilización de la figura en torno a una configuración altamente simbólica y la capacidad para generar imágenes significativas pero estandarizadas y, por lo tanto, potencialmente asimilables de forma inmediata. Ahora bien, frente al refinamiento estético del retrato y la monumentaria, y la normatividad que también rige la construcción de la poesía conmemorativa y el discurso encomiástico como tal, nos encontramos con estos nuevos productos cuya emergencia se asocia con el desarrollo de las

---

<sup>17</sup> Se entiende el término imagen técnica en un sentido amplio, refiriendo cualquier tipo de imagen producida por medio de un aparato.

comunicaciones, la urbanización y los avances tecnológicos. Según Alejandra Osorio y Felipe Victoriano, los nuevos tiempos se imaginan, a principios del siglo XX, “como la realización del progreso científico y sus prodigios técnicos, en un plano ideológico de valorización de lo nuevo y lo exótico, y en un contexto de masificación de una demanda cada vez más específica de conocimiento”. En este ámbito, “el avance de las comunicaciones, la urbanización, los adelantos de la técnica fueron verdaderos emblemas del cambio de siglo”.<sup>18</sup>

De acuerdo con esta perspectiva, el Centenario de la Independencia celebrado en 1910, conmemora “un acto instituyente de la historia nacional del país, un acto original que tiene por objeto la fundación no sólo del sujeto destinado a apropiarlo y disponerlo como un hecho significativo, sino también la producción del plano simbólico en que este sujeto debe trazar su consciencia histórica y formar su identidad”.<sup>19</sup> Este plano se conforma de imágenes técnicas y comerciales que, al divulgar los valores cívicos y el culto a los héroes, también expresan una concepción ideológica que reivindica la modernización<sup>20</sup> y reorganización del espacio público en términos igualmente simbólicos, aunque no por ello menos significativos. La fotografía se entiende como un complejo dispositivo de representación que “se ofrece sobre una fuerte fundamentación científica”. Asimismo, “su masificación (en virtud de una demanda cada vez más diversificada) y el abaratamiento de los costosos procesos de producción hacen de la imagen técnica una

---

<sup>18</sup> Alejandra Osorio Olave y Felipe Victoriano Serrano, *Postales del Centenario. Imágenes para pensar el porfiriato*, México, UAM, 2009, p.17.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>20</sup> John Mraz define la cultura visual moderna como “la producida por imágenes y sonidos técnicos”, siendo uno de sus aspectos principales “la credibilidad que genera la reproducción fotográfica como uno de los elementos de su modernidad”. Asimismo, este autor considera que “la masificación es el segundo elemento clave de la modernidad visual”. John Mraz, *op cit.*, p. 23.

fuerza inagotable de objetividad, circulando en las grandes ciudades como patrimonio material del desvelamiento racional del mundo”. Los festejos del Centenario de la Independencia estuvieron en alto grado determinados por una “narrativa oficial” que hizo de la fotografía “el medio por excelencia para proyectarla sobre el imaginario popular”.<sup>21</sup>

En suma, la preponderancia de la imagen técnica a principios de siglo, permite aquilatar los alcances de una “verdadera revolución visual” que hizo de “la instantánea un pasatiempo popular”.<sup>22</sup> Esto supone, además, reconocer en la diversificada producción de objetos conmemorativos, entre los cuales la figura de Juárez constituye un referente fundamental, un dispositivo de producción retórica más complejo y mecanismos de representación con mayores y más significativas variantes. Lo que afirma John Mraz sobre la fotografía y el ferrocarril, se ciñe bien a la descripción que he ofrecido de este conjunto de imágenes. Se trata de “los principales protagonistas tecnológicos del siglo XIX”, “los actores principales de la nueva narrativa destinada a difundir una nación moderna”.<sup>23</sup>

La correspondencia entre el interés gubernamental y la producción de este nuevo repertorio de objetos es fácil de identificar a la luz del uso, manipulación y difusión que llegaron a adquirir en el contexto social y cultural de su época. Pero más allá de la deuda con la retórica oficialista del momento, me interesa destacar su capacidad para generar significados novedosos y persuasivos en torno a la imagen de Juárez. A mi juicio, esto se relaciona con dos cuestiones fundamentales.

---

<sup>21</sup> Alejandra Osorio Olave y Felipe Victoriano Serrano, *op cit.*, p. 19-20.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>23</sup> John Mraz, *op cit.*, p. 61.

### ILUSTRACIÓN 3

La primera de ellas, en parte discutida líneas arriba, se deriva de la diversificación que adquiere la figura del héroe a través de la estampa popular y la imagen técnica. Una y otra traducen las formas de culto en una suerte de hábito cotidiano que transforma el objeto de veneración en uno de colección. Los



timbres postales<sup>24</sup> y las monedas conmemorativas son algunos de los ejemplos más significativos en relación con la difusión seriada y altamente estandarizada de la efigie de Juárez (ilustración 3). La segunda cuestión, por su parte, involucra el análisis de las estrategias que hacen posible el encomio a través de estos productos. Hasta qué punto, en suma, se modifican los artificios de la persuasión cuando se ensanchan sus dimensiones y se diversifican sus propósitos. Para seguir con esta reflexión, es preciso comentar de manera un poco más puntual la naturaleza específica de estas manifestaciones y, sobre todo, su deuda retórica con las estrategias del panegírico presente en el retrato académico, en la poesía laudatoria o en la prensa conmemorativa.

Los rasgos de homogeneidad y reiteración que antes referí como necesarios en la producción de *isotopías* o espacios de reconocimiento común, parecen ser, en el caso de

---

<sup>24</sup> "El gobierno de México, a través del Servicio Postal Mexicano, ha distinguido al Benemérito de las Américas con una gran cantidad de timbres postales gracias a que, durante el gobierno de Porfirio Díaz, se decretó emitir series con la efigie de Juárez. Este hecho inició en el año de 1878 y continuó, de manera intermitente, hasta la emisión más reciente, en 1999". *Bicentenario del Natalicio de Benito Juárez. Timbres postales de 1879 a 1883*, Oaxaca, Museo de Filatelia de Oaxaca A.C., 2006, p. 26.

las tarjetas de visita y la imagen técnica en general, un elemento distintivo. En su carácter de producto comercial, unas y otras permiten que lo lejano se haga familiar, “aunque sea bajo la fórmula del estereotipo, de la comprensión de la diversidad a través del <<lugar común>>. Esto debido a que las postales, además de ser serializadas en su formato, son homogéneas en cuanto a contenidos”.<sup>25</sup> Lo no familiar puede concebirse como exótico o poco común, pero también como aquello que se juzga refinado, elevado o extraordinario.

La imagen del lado derecho (Ilustración 4), conmemorativa del natalicio a Juárez y producida para los festejos del Centenario de la Independencia, es una estilización del nombre de Juárez. La representación, simple por sus trazos pero compleja por la ornamentación y las referencias simbólicas, se articula en torno a las siglas B y J. En las letras capitales, decoradas con motivos prehispánicos, se intercalan íconos tradicionalmente involucrados con el liberalismo mexicano como el gorro frigio y la bandera nacional.



ILUSTRACIÓN 4

Encontramos también la firma de Juárez estampada en un documento y un pequeño óvalo con su busto que evoca la presencia del hombre cuyo pensamiento y acción se expresa a través de las leyendas “Leyes de Reforma”, “Independencia nacional” y “El respeto al derecho ajeno es la paz”. La efectividad retórica de esta imagen radica en su capacidad para simplificar las implicaciones ideológicas de los símbolos que produce. A través de unos cuantos elementos, relacionados de forma armónica, se sintetiza un

<sup>25</sup> Alejandra Osorio Olave y Felipe Victoriano Serrano, *op cit.*, p. 24.



repertorio bastante más extenso de referentes históricos y principios políticos que representaciones de esta índole tornan asequibles al convertirlos en objetos de colección.

La figura sacralizada del héroe del Monumento a Juárez (el Hemiciclo) o del Mausoleo de San Fernando se vuelve menos imponente, y tal vez menos restrictiva su interpretación, en el ámbito de estas producciones, pero conserva sin lugar a dudas su rasgo de ejemplaridad. Las imágenes de la Ilustración 5 son de dos tarjetas postales elaboradas en 1910 para los festejos del Centenario. La primera de ellas (lado izquierdo)

está compuesta por el típico óvalo del busto de Juárez, enmarcado por la tradicional corona triunfal de hojas de olivo. A juzgar por la enorme similitud, la imagen utilizada no es otra que una de las famosas tomas fotográficas realizadas en el estudio de Julio Vallete en 1867. En la parte de abajo



ILUSTRACIÓN 5

la tarjeta ofrece literalmente una postal, esto es, una vista del flamante del Monumento. La segunda de estas tarjetas (lado derecho de la Ilustración 5), nos ofrece una suerte de yuxtaposición entre texto e imágenes; peculiar combinación de íconos y significados previamente contruidos que

incluso podría definirse como *pastiche*.<sup>26</sup> El lugar del Monumento lo ocupa la pieza escultórica de los hermanos Islas. Las otras dos imágenes son fotografías enmarcadas de una mujer y de Juárez. El arreglo de la composición vuelve a colocar a Juárez en un lugar protagónico. La posición de la mujer en relación con el dignatario, su gesto solemne y su mirada atenta simbolizan acaso la deuda que ya sea la Patria o la Paz tienen con el Benemérito. *Grosso modo*, se trata de la representación de una suma de estereotipos plenamente asociados con la imagen de Juárez como héroe ético o civil. La reivindicación del canónico lema del juarismo “El respeto al derecho ajeno es la paz” se corresponde con los valores civiles. La leyenda que con lenguaje grandilocuente y sentencioso enuncia: “La firmeza de carácter de los grandes hombres es un ideal de moralidad vivo y luminoso que la historia recoge en sus páginas y que obra siempre en la vida de los pueblos”, manifiesta con claridad el principio de veneración que sustenta el culto a los héroes.

La fuerza retórica de estas manifestaciones descansa en la simplicidad con la que se transmite el elogio, gracias a un repertorio limitado pero eficaz de íconos y emblemas, y de hecho crece con la serialización y difusión de la imagen comercial, altamente estandarizada. La *retoricidad* o capacidad persuasiva del lenguaje aumenta en la medida en que, gracias a esa estandarización, sus significados son susceptibles de asimilarse de forma aun más inmediata, sirviendo así a fines muy distintos, multiplicando e incluso revelando, diría yo, aspectos no tan evidentes de la retórica encomiástica a través de

---

<sup>26</sup> Una definición común del término *pastiche* lo describe como “Imitación de un artista o de un estilo artístico mediante una combinación de elementos que pretende pasar por original”. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007, p. 2210. En crítica de arte, por su parte, se reconoce en el *pastiche* una combinación de elementos previamente elaborados o, diríamos, prefabricados. De modo que la estética del *pastiche* deriva de una suma de elementos que carece de armonía mas no necesariamente de significado.

otros productos. Como señalan Osorio y Victoriano, las tarjetas postales de finales del porfiriato:

Son imágenes encargadas a ilustradores célebres de la época, y muchas de ellas contienen poemas inéditos creados para la ocasión. Muchas de estas postales son también **elaboraciones artísticas que intentan retener visualmente imágenes históricas que ya poseían una presencia en el sistema educativo impulsado por el Estado. Son diseños que promueven el discurso oficial, resumiendo en una escena la complejidad que suponen los procesos histórico-políticos allí retratados. Compaginan y yuxtaponen emblemas y secuencias históricas en un mismo** espacio visual, en un nítido ejercicio de instrucción que permita apropiarse del pasado de un modo sencillo y directo. En este sentido, asemejan a las populares “monografías”.<sup>27</sup>

En virtud de lo anterior, la llamada retórica oficial de la estampa bien puede concebirse como una modalidad del panegírico no sólo porque exalta lo representado, sino porque lo simplifica en grado tal, que la contemplación pasiva es la actitud más evidente frente a su uso. Ahora bien, ese tipo de asimilación no neutraliza sus efectos retóricos y comunicativos, antes bien, los potencia. Convierte, en este caso la imagen de Juárez, en un producto susceptible de trasladarse a nuevos espacios de actualización retórica. Tarjetas y timbres postales, billetes y monedas, objetos cotidianos como platos o cucharas, todos ellos conmemorativos y de carácter laudatorio, convierten al Benemérito literalmente en un artículo de casa y, en consecuencia, en una suerte de objeto personal. Es posible que los significados transmitidos a través de estos productos involucren tal grado de simplificación que se debilita la capacidad evocativa (*pathos*). Sin embargo, considero que cumplen a cabalidad la función retórica del encomio: hacer presente lo que

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 114. Las negritas son mías.

se venera mostrándolo y suscitando con ello afección, empatía o, en otras palabras, apropiación.

Antes de finalizar esta sección, quiero ofrecer al lector algunas reflexiones en torno al cine de tema juarista. Las razones de esta inclusión obedecen a propósitos distintos. El primero y más importante es el vínculo, en algunos casos muy evidente, entre las conmemoraciones oficiales y los referentes histórico-patrióticos de muchos de estos productos fílmicos. No obstante lo anterior, es preciso mencionar que, conforme la industria del cine y sus capacidades técnicas se fueron desarrollando a lo largo del siglo XX, el impacto de los intereses oficiales en la elaboración de filmografía con dichas temáticas se fue atenuando. Con el paso del tiempo, la producción cinematográfica comenzó a dar muestras, si no de independencia, al menos sí del involucramiento de distintos intereses en la elección de sus temáticas pero, sobre todo, en el manejo que da a los referentes de carácter cívico. Al igual que la fotografía, el cine ha sido capaz de moldear muchas de nuestras percepciones sobre esos símbolos, más allá de los discursos oficialistas.

El cine de tema juarista en lo particular constituye un ejemplo más de la articulación retórica del encomio en un entorno popular o masivo, y resulta muy pertinente su valoración en este punto del trabajo, precisamente porque privilegia los artificios del *pathos* que vemos hasta cierto punto diluidos en la imagen técnica. De hecho, resulta por demás significativo observar en la imagen fílmica, una suerte de cruce de estrategias entre la estética rígida del retrato y lo que podríamos denominar como el *pastiche* de la tarjeta postal. Procederé entonces al análisis de lo que considero la última forma representativa

del discurso encomiástico, para después ofrecer algunas conclusiones sobre esta modalidad retórica en lo general.

En el artículo “Vistas de los centenarios de 1910 y 1921”,<sup>28</sup> Erika W. Sánchez ofrece una sugerente descripción de la filmografía producida en el contexto de estos dos grandes acontecimientos conmemorativos. De acuerdo con la autora, en ambos casos encontramos que las películas “registraron el culto al panteón cívico” en diversas escenas y a través de distintos recursos visuales. Determinados tanto por la temática común como por las capacidades técnicas del cine de la época, estos productos parecen manifestar, más que una narrativa propiamente dicha, una suerte de documentación sobre los discursos patrióticos de la retórica oficialista de los regímenes en cuestión. Pero lo que me interesa destacar aquí son las implicaciones formales y retóricas de esta suerte de rigidez del discurso visual. El calificativo “vistas” involucra ya una primera definición del tipo de representación aquí manifiesta. Más que escenas de una secuencia narrativa, las vistas del Centenario constituyen escenarios constituidos por la yuxtaposición de imágenes disímbolas que dan como resultado la interacción de referentes e íconos visuales preexistentes o, si se quiere, prefabricados. El cortometraje de Carlos Mongrand, *Cuauhtémoc y Benito Juárez*, proyectado en 1904, seguramente fue un ejemplar de características similares.

Al documentar los desfiles, al literalmente retratar los carros alegóricos y las escenas previamente construidas para tales efectos, la imagen fílmica genera una secuencia de instantáneas. Esto quiere decir que su estrategia no es en sí la producción de significados

---

<sup>28</sup> Erika W. Sánchez, “Vistas de los centenarios de 1910 y 1921”, en Ángel Miquel (coord), *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2010, p. 12-21.

originales, sino la reconfiguración de los ya existentes en un nuevo espacio. Asimismo, es importante subrayar “la inclusión de vistas fijas o transparencias en las que aparecían dibujos o retratos de Hidalgo, Juárez y Díaz”.<sup>29</sup> Estas transparencias interrumpen la secuencia o, dicho de otro modo, se añaden sobrepuestas. Como sucede con la imagen técnica, la filmografía de estos primeros años se apropia de un repertorio ajeno y semeja al *pastiche* porque “utiliza elementos tomados de diferentes estilos y obras sin ninguna armonía”.<sup>30</sup> Es decir, sin plantear una narrativa clara y definida que integre los significados de cada uno de los elementos que la componen en una totalidad de sentido. Pero lo que sí hace, y al parecer de modo ejemplar, es generar un espacio en donde se combinan, coexisten y se reconocen al mismo tiempo, una gran cantidad de íconos visuales y referentes ideológicos que le preceden.

La rigidez de las primeras expresiones del cine nacional es relevante porque evidencia no sólo una limitación técnica, sino la vigencia de ciertas modalidades de construcción retórica. Al hablar de *La virgen que forjó una patria* (1942), dirigida por Julio Bracho, Ángel Miquel analiza las escenas “donde las poses de los actores y la composición recuerdan a representaciones tradicionales de estos acontecimientos impresas en libros de texto, cromos y monografías escolares” y llega a sugerir que “es posible que el ritmo lento de la película tenga que ver con una concepción de la historia patria según la cual las acciones heroicas han de ser recordadas con gestos inmóviles, como en los monumentos de bronce

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>30</sup> Es la definición de *pastiche* de Estela Ocampo, *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, Barcelona, Editorial Icaria, 1992, p. 164.

o de piedra”.<sup>31</sup> Desde mi punto de vista, las características antes mencionadas se mantienen en la filmografía de tema juarista, particularmente en las películas de Miguel Contreras Torres, el director que más contribuyó a la conformación de un arquetipo de Juárez en este contexto. A decir de Julia Tuñón, sus largometrajes “han creado un modelo institucional de la figura de Juárez” inspirado en “la historiografía, la pintura y la escultura del prócer”.<sup>32</sup> Elisa Lozano llega a una conclusión muy similar en su estudio sobre la imagen de Morelos en las películas del director michoacano. La autora de hecho sugiere la posibilidad de que el director de la película haya realizado una revisión iconográfica para la película, al advertir las coincidencias entre la representación que Contreras ofrece de Morelos y la tradición plástica del siglo XIX.<sup>33</sup>

En suma, los atributos generados por la vía del panegírico no hacen sino reiterarse en el discurso fílmico, reforzando y de hecho alimentando el estereotipo del indio sobrio, paciente e impasible que, gracias a estas virtudes, se convierte en modelo del derecho y la ley, y en un referente indiscutible de la movilidad social y el mestizaje. Estos rasgos constituyen un repertorio de valores objetivados en la imagen fílmica del héroe. Trasladada al ámbito cinematográfico, sin embargo, la “figura granítica” de Juárez, “que funciona tan bien en medios que condensan en una imagen fija sus contenidos, como la pintura o la escultura”, se muestra excesivamente rígida, dificultando con ello su adecuación en un contexto discursivo donde la dimensión emotiva y las aspiraciones

---

<sup>31</sup> Ángel Miquel, “Hidalgo en el cinematógrafo”, en *La ficción en la historia, op cit.*, p. 12-21, p. 20-21.

<sup>32</sup> Julia Tuñón, “Héroes cívicos o héroes sagrados: Juárez y Maximiliano como modelos de nación”, *Ibid.* p. 90-105, p. 91. Se trata de una versión reducida de “Juárez y Maximiliano: las dos caras de una moneda en el imaginario fílmico del cine clásico mexicano”, en Josefina Zoraida Vázquez (coord.), *Juárez. Historia y Mito*, Colmex, 2010, p. 113-137.

<sup>33</sup> Elisa Lozano, “Morelos en el cine mexicano”, en *La ficción en la historia, op cit.*, p. 24-27, p. 24.

mundanas de los personajes le confieren no sólo coherencia sino también realismo.<sup>34</sup> En muchos casos, el discurso fílmico no logra dinamizar o humanizar la figura de Juárez, aun cuando sus características formales enfatizan el movimiento y el vínculo emocional con el espectador. No obstante, es posible observar la generación de estrategias concretas que establecen contrapuntos con esa representación cosificada de Juárez, y que vale la pena mencionar.

Tanto en las películas emblemáticas de Contreras Torres<sup>35</sup> como en general en todo el “cine juarista de la época de oro”,<sup>36</sup> la referencia a la figura de Maximiliano, en primer lugar, y a la de Carlota, en segundo, resulta fundamental. Junto a estos elementos encontramos, además, un nutrido conjunto de personajes sin connotación histórica específica y un grupo relativamente variado de subtramas de amor y aventura cuya

---

<sup>34</sup> De acuerdo con Julia Tuñón, “El cine narra historias. La imagen se desarrolla sin tregua y arrastra al espectador en su dinámica. Con esta ilusión de movimiento, es requisito elegir los contenidos significativos y suprimir los superfluos, simbolizar los valores y principios abstractos de manera contundente. Respecto a Juárez estos valores están reificados y es difícil que esta figura se adecúe a la historia fílmica, porque el filme clásico busca provocar emociones y la identificación del espectador, pero Juárez implica la virtud de la templanza, que es importante, pero poco excitante”. *La ficción en la historia, op cit.*, p. 90.

<sup>35</sup> *Juárez y Maximiliano* (México, 1933), *La paloma* (México, 1937), *La emperatriz loca* (EUA, 1939) y *Caballería del Imperio* (México, 1943).

<sup>36</sup> *La feria de las flores* de José Benavides Jr. (1942); *Una carta de amor* de Miguel Zacarías (1943); *La fuga* de Norman Foster (1943); *El camino de los gatos* de Chano Ureta (1943); *Alma de bronce* de Dudley Murphy (1944); *El jagüey de las ruinas* de Gilberto Martínez Solares (1944); *El cristo de mi cabecera* de Ernesto Cortázar (1950). Respecto a dicho conjunto de obras, Eduardo de la Vega Alfaro afirma: “Y aunque, a diferencia de *Juárez y Maximiliano*, *Guadalupe la chinaca*, *La emperatriz loca*, *Amor chinaco*, *Porfirio Díaz (entre dos amores)* y *Mexicanos al grito de guerra*, la figura de Benito Juárez no se hiciera explícita en sus respectivas tramas, puede decirse que las ideas del político oaxaqueño inspiraban, de alguna forma u otra, a los protagonistas del primer bloque de filmes. Por el nada escaso número de cintas que la conformaron, hasta podría hablarse de una **corriente de cine “juarista”** en la que anidó, quizá más que en otros subgéneros, el ímpetu patrioterico y oficialista de aquella época turbulenta”, Eduardo de la Vega Alfaro, “El cine juarista en la época de oro”, en *La ficción de la historia, op cit.*, p. 116-121, p. 116-117. Al repertorio antes mencionado se deben también añadir los títulos de *Juárez* de William Dieterle (1939); *El joven Juárez* de Emilio Gómez Muriel (1954) y *Aquellos años* de Felipe Cazals (1973) como elementos también esenciales de la filmografía de tema juarista en general.



finalidad, no es difícil advertirlo, es propiciar la emotividad tan importante para el melodrama, y la identificación del público con personajes que simbolizan aspiraciones y valores cotidianos y no héroes broncíneos. En las cintas en que Juárez sí aparece como personaje (*Juárez y Maximiliano*, *The Mad Empress*, *Juárez*, *El joven Juárez* y *Aquellos años*) su imagen “ostenta los rasgos icónicos” que ya he mencionado, los cuales se refuerzan a través de la “notable abundancia de anclajes escritos”. Esto es, de manifiestos, cartas e intertítulos “que separan y organizan los eventos”.<sup>37</sup> Estos componentes muestran el repertorio de frases célebres y alusiones monográficas al derecho, la ley, la justicia y la libertad, en general; a la guerras de Reforma e Intervención y al patriotismo liberal en lo particular. En las cintas donde Juárez, por el contrario, no se personifica, la alusión a todas las ideas y principios que representa funciona como escenario, como telón de fondo que explica las aspiraciones y la conducta de los que sí figuran como protagonistas de la trama.

Vista en conjunto, la filmografía de tema juarista sin duda reivindica la imagen tradicional de héroe civil que Julia Tuñón ha caracterizado como una cosificación de “valores fríos” y “virtudes templadas”<sup>38</sup> de la que Maximiliano y Carlota resultan su contraparte *cuasi* dialéctica. En esta relación, los nobles europeos personifican las emociones propias de los vencidos, al ser incluso representados como mártires en aras de su fe y convicción. La tensión entre estos dos polos da lugar a nuevas representaciones sobre el vínculo entre religión y laicismo, poder y opresión, libertad y sumisión. El asunto no carece de importancia en términos retóricos porque, si bien “en lo explícito se cumple

---

<sup>37</sup> Jullia Tuñón, *op cit.*, p. 94.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 90-91.

con el concepto oficial. En lo implícito se filtra un concepto de lo sagrado que permea la vida política y convierte en santos, ni más ni menos, a los invasores de la nación”.<sup>39</sup>

En este nuevo contexto, la trama arquetípica de la gesta juarista se sigue alimentando del encomio y la exaltación que poco o nulo espacio da a la deliberación y al argumento. El cine, como todas las otras expresiones que he señalado propias del panegírico, muestra, revela, sintetiza y cosifica, tal vez como ninguna otra manifestación, símbolos y principios. Su novedad, no obstante, radica en la amplitud del repertorio de valores que logra albergar y poner en tensión. El rasgo formal más evidente de esta estrategia es haberle quitado a Juárez, casi literalmente, el monopolio de la imagen representada. Aun cuando su figura constituye el “eje ético vertebrador” o el referente moral en torno al cual giran casi todas las tramas, no deja de suscitar interés el que semejante atributo se articule como un escenario, como un telón de fondo. Gracias a este efecto es que la referencia a lo típicamente juarista encuentra una vía de salida, más allá de la levita, el manuscrito y la pose rígida. A continuación ofrezco mis últimas reflexiones en este sentido.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 105.

### 1.3 DIMENSIONES Y ALCANCES DEL PANEGÍRICO

Hasta aquí, he definido el panegírico juarista como una modalidad del discurso retórico que, a través de ciertas estrategias y modos de persuasión concretos, ha logrado construir una imagen estereotipada de Juárez que, precisamente por su carácter esquemático, es susceptible de apropiación en ámbitos diversos. En este sentido, aun cuando la retórica del encomio se origina en el espacio restringido de la conmemoración (ya sea luctuosa o festiva), involucra medios de persuasión que a través de la producción, reiteración y reconfiguración de arquetipos simbólicos son capaces de multiplicar sus espacios de acción y actualización comunicativa. En virtud de lo anterior, encontramos que el panegírico juarista es funcional tanto en el contexto de la retórica funeraria como en el ámbito de la conmemoración oficial y el patriotismo popular. El discurso en cuestión construye, en suma, espacios de recepción que superan aquellos que determinan sus orígenes, convirtiéndolo, por paradójico que parezca, en un producto dúctil y adaptable pese a su rigidez formal. La explicación de este fenómeno radica de manera muy especial en el énfasis que adquiere el *pathos* como estrategia de adhesión. Gracias al uso de figuras o metáforas simples (dicotómicas en el caso del cine), destinadas a la evocación del sentimiento o a la apropiación acrítica, es que los principios de superioridad moral (poesía y discurso funerario); modernización (imagen técnica); y superación social (cine) se muestran como valores incontrovertibles, susceptibles de reivindicarse tanto en espacios públicos como privados.

Visto en conjunto, el discurso encomiástico sobre Juárez involucra una interesante variedad de sectores sociales que emergen ya sea como promotores, gestores y/o

receptores de esta modalidad retórica. El más evidente de estos grupos se constituye a partir del gobierno y la retórica oficialista, ya sea porfiriana o posrevolucionaria. La conmemoración oficial posibilita la construcción de un espacio público que pretende fomentar y modelar la conducta cívica, mediante la construcción de monumentos y la implementación de medidas urbanísticas (la nomenclatura de calles y escuelas, por ejemplo). En este entorno, la imagen del héroe civil ocupa un papel preponderante. En términos generales, constituye el ejemplo típico de ese Juárez marmóreo y avasallador, no sólo por la dignidad con la que se representa, sino también por las dimensiones que literalmente adquiere en algunos de sus monumentos más emblemáticos: el Hemiciclo y la Cabeza de Juárez.<sup>40</sup>

Más allá del gobierno y la gestión pública en general, nos encontramos también con un sector poco definible pero identificable en términos de un público consumidor de productos comerciales asociados con la imagen de Juárez. La industria que, ya con las tarjetas de visita, con la filmografía y la televisión de tema patriótico, logró consolidar empresas comerciales de masas constituye un claro ejemplo de las asociaciones que es posible establecer entre el discurso oficialista y algunos de los objetos del culto juarista. Pero es necesario reiterar que esa coincidencia no necesariamente determina las formas de apropiación y actualización retórica de dichos productos. Esto es equivalente a asignarle a la retórica juarista una dinámica de acción propia, en virtud de sus complejas estructuras internas. Supone reconocer, como he dicho antes, que el acto retórico está necesariamente subordinado a la naturaleza de su emisión sino que adquiere vida propia

---

<sup>40</sup> El monumento Cabeza de Juárez no se comenta en esta sección porque es el objeto de un análisis puntual en el último capítulo del trabajo.

en virtud de las representaciones que logra generar, por un lado, y el alcance que la intencionalidad retórica adquiere en los distintos espacios de recepción, por el otro. Al señalarse, por ejemplo, la existencia de un discurso religioso que sirve de subtexto en los filmes de Miguel Contreras Torres, atributo asociado no sólo con las figuras de los reyes mártires sino también con el aura sacra del presidente Juárez representado como niño pastor,<sup>41</sup> observamos la inclusión de elementos en principio ajenos al culto oficialista.

Dicho lo anterior, no me queda sino referir la función del *ethos* en la modalización de la retórica encomiástica. La mención es importante en este punto debido a que es en esta instancia donde podemos atestiguar de manera más evidente la demanda de adhesión (de creencia o de fe) que establece el discurso. La imagen que el discurso retórico ofrece sobre su autor es uno de los elementos más significativos para evaluar la fuerza persuasiva del discurso elocuente. Dicha imagen es capaz de producir por sí misma un efecto retórico, al fincar en ella el garante del discurso. Si el orador se presenta ante nosotros como una persona fiable, razonable o bondadosa, lo que nos dice sobre un tema resultará más creíble, pertinente o deseable. Ahora bien, es preciso decir que en buena

---

<sup>41</sup> “El melodrama sostiene en gran medida un discurso religioso, aunque sea en soporte republicano y así observamos en estas películas un campo de tensión en que campean ideas diversas. Salvo en una escena suelta en *El joven Juárez*, en la que Benito niño carga una oveja al modo del buen pastor, las figuras que encarnan la pulsión religiosa, en las cintas de Contreras, son las de Maximiliano y Carlota”, afirma Julia Tuñón en *op cit.*, p. 105. Por otro lado, la misma autora, al analizar una de las escenas de *Juárez y Maximiliano*, sostiene que “Vera Donna, la cantante de ópera austriaca que ha sido asaltada por los chinacos en el camino a la ciudad de México”, “se muestra fascinada por uno de ellos, se ve atraída por un niño indígena que concentradamente toca su flauta de carrizo mientras ella lo observa embelesada, como si fuera algo sagrado. Se trata de una alusión al Benemérito sólo evidente a los iniciados en la historia nacional”, *ibid.*, p. 91-92. Un señalamiento más radical en este sentido lo hace Eduardo de la Vega Alfaro al referirse a *El Cristo de mi cabecera* como “el mejor ejemplo de la manera en que el cine juarista había sido absorbido por el más ranció discurso conservador sin que nadie lo notara”. Eduardo de la Vega Alfaro, *op cit.*, p. 121.

parte de las manifestaciones retóricas, resulta muy difícil identificar el *ethos* como un sujeto de la enunciación que se personifica verbalmente a través de expresiones como “yo creo” o “yo definiendo”. Los productos textuales y visuales que hemos revisado hasta este momento, lejos de evidenciar o siquiera aludir a las circunstancias de su producción, las omiten. Se trata, en suma, de representaciones sobre Juárez que tienden a soslayar la referencia explícita a esa voz, cuerpo enunciante o instancia subjetiva que produce y, por lo tanto, legitima con su presencia y su *personalidad* lo que el discurso predica de su objeto.

El panegírico juarista suele concentrar su esfuerzo de persuasión en el acto mismo de mostrar o evocar a Juárez, neutralizando con ello la “reflexividad enunciativa” propia del *ethos*, cuando se le concibe como un locutor que se connota a sí mismo como una instancia que opina o enuncia cosas sobre el mundo. En este caso, el *ethos* se identifica y de hecho se funde con el imaginario creado en torno a Juárez. No se predica a sí mismo y no da lugar, en consecuencia, a la identificación clara de un emisor, más allá del propio discurso. No obstante lo anterior, su existencia puede inferirse analizando la naturaleza de los predicados que genera. Nuevamente, la visión de conjunto nos ayuda a puntualizar esta idea considerando, por ejemplo, que a la luz del panegírico, la imagen de Juárez se juzga superior y por lo tanto modélica; indígena y propia al tiempo que oscura y exótica; determinada e impasible y en esa medida admirable y deseable. Todos estos predicados no son otra cosa que juicios en función de los cuales es posible re-construir el sujeto de la enunciación como una instancia que, aun velada, se muestra con un perfil y un repertorio de intenciones determinados. Es precisamente este mecanismo el que hace posible

señalar el *ethos* de la retórica oficialista como una figura de autoridad moral y como una entidad que busca homogeneizar la identidad colectiva mediante la articulación de referentes éticos e históricos comunes. Otra forma del *ethos* presente en el panegírico es la noción de lo mexicano o de la mexicanidad, atributo que define las particularidades propias de un conjunto social, siempre imaginado y por lo tanto artificiosamente construido.

Para que todos estos predicados generen adhesión es necesario que el interlocutor se involucre en el discurso. Evaluar este fenómeno no es cosa fácil, sobre todo si se le considera como una realidad estrictamente factual. A mi juicio, existen razones suficientes para afirmar la presencia de los estereotipos juaristas, tal como los he descrito, en un buen número de espacios de la cultura y la sociedad mexicanas a lo largo del periodo estudiado. No obstante, carezco de elementos para explicar a profundidad la naturaleza de su recepción, es decir, las formas concretas a partir de las cuales los actores sociales se involucran o se adhieren a las ideas y principios enarbolados por las diversas expresiones de la retórica encomiástica. Lo único que puedo asegurar en este sentido es que los productos generados por el panegírico juarista han logrado mantener viva la presencia de Juárez mediante una reiteración constante y una difusión cada vez más amplia desde el punto de vista social y cultural. Su configuración de Juárez construye una suerte de *ethos* incluyente, una voz identificable cuya intención, empero, se torna difusa. Como dije antes, la intencionalidad del panegírico parece orientada hacia la construcción de referentes simples. Lejos de especificarse, los principios de civilidad e identidad colectiva se generalizan hasta tornarse vagos o demasiado esquemáticos. En este sentido, el

patriotismo oficialista y el popular comparten la inclinación por ensanchar antes que por delimitar los valores y principios que enarbolan.

Si antes me referí al panegírico como un producto dúctil y adaptable es precisamente en razón de sus casi ilimitadas posibilidades de apropiación. La figura granítica del héroe permanece, sus atributos habituales se reiteran, pero sus usos se multiplican precisamente en virtud de ese *ethos* omniabarcante y velado. En consecuencia, la interlocución o el grado de involucramiento que fomenta en sus posibles destinatarios es extremadamente difícil de evaluar.

En conclusión, se puede afirmar que la fuerza retórica del discurso encomiástico reside en su capacidad para propagar la presencia de principios de civilidad e identidad colectiva tornándolos atractivos, incuestionables o simplemente habituales. La construcción es en efecto tan estática y su representación tan contundente e inmediata que da lugar a formas de apropiación diversas e incluso contradictorias a la luz del argumento razonado, pero perfectamente funcionales en la práctica ya recurrente de invocar a Juárez como una figura protagónica del panteón cívico.



## II. EL JUDICIAL

### 2.1 SU AUDITORIO: ENTRE EL FORO Y LA OPINIÓN PÚBLICA

El tratamiento que hizo Aristóteles del género forense no facilita la construcción de una definición puntual que sirva de guía para mi análisis.<sup>42</sup> Sin embargo, señala elementos estrechamente asociados con las manifestaciones que, de acuerdo con mi propia interpretación, pueden concebirse bajo esta categoría retórica. Para Aristóteles el ámbito de la retórica judicial es problemático porque involucra “transacciones” entre particulares que generan conflicto. En este sentido, lejos de ser un mecanismo que cohesione a toda una comunidad hasta cierto punto la divide, pues el interés principal de los “discursos judiciales” es “atraerse al oyente”. En estos casos, los jueces “miran por su propio interés y escuchan con vistas al favor”, lo cual equivale a afirmar que las estrategias de este género retórico están determinadas por las inclinaciones del enunciante.<sup>43</sup> Bajo esta perspectiva, la retórica judicial se muestra como una forma de discurso abiertamente persuasivo, que pone especial interés en el vínculo con la audiencia con el propósito de ganar adeptos para su causa.

Ahora bien, más allá del tratamiento hecho por Aristóteles, aunque en concordancia con algunas de sus afirmaciones, las características tradicionalmente atribuidas a la retórica forense o judicial destacan su capacidad para generar juicios de

---

<sup>42</sup> Un rasgo importante de la clasificación aristotélica es la oposición entre los géneros deliberativo y judicial. De acuerdo con esta perspectiva, la retórica deliberativa es propia del discurso político. Esta se define como una actividad “más bella y más propia del ciudadano” porque se finca en un sentido de la comunidad, en lo que es propio de ella. Los discursos judiciales, por su parte, tratan sobre “transacciones” y sus esfuerzos se fincan en “el arte de pleitear”. Se trata, de acuerdo con el traductor, de una denuncia frente al género que también se encuentra en Platón y que revela un sesgo desdeñoso en las palabras de Aristóteles. Aristóteles, *op cit.*, p. 32, nota 11.

<sup>43</sup> *Ibid.*

valor y sentencias en torno al objeto de su discurso. Se pondera, en términos generales, el carácter ágil de los argumentos esgrimidos para determinar la justicia o injusticia respecto a hechos o personas. “Su finalidad es ventilar juicios y litigios o pleitos ante el juez. Los jueces y el público constituyen la audiencia”.<sup>44</sup> La definición puntual nos permite establecer vínculos con ciertas manifestaciones del culto juarista que reivindican algunos de estos atributos de manera especialmente evidente. Buena parte de la literatura sobre Juárez busca, en efecto, enjuiciar las obras del Benemérito o sustentar sus valoraciones sobre la gesta liberal y otros temas afines, aludiendo a las virtudes del prócer. En todos estos casos, el discurso construye figuras que representan la postura del juez que sanciona (el tribunal de la historia, por ejemplo) o del litigante que defiende o acusa (el liberal ejemplar, el militante social). En virtud de lo anterior, el espacio que delimita el ejercicio del alegato judicial no es otro que el de la controversia y la disputa eminentemente políticas. En esta medida, el discurso judicial suele asociarse con la lucha por el poder y, en general, con ciertas formas de propaganda cuya intencionalidad es provocar en el interlocutor una actitud activa e inquisitoria antes que contemplativa o pasiva.

En este contexto, el discurso retórico se reivindica como un acto crítico, a veces de franco disenso, cuya intencionalidad más evidente es la construcción de un espacio de legitimidad. Uno de los medios de persuasión más habituales en la retórica forense es la manifestación abierta de un *ethos* que demanda la fe del auditorio en virtud de la probidad u honestidad del que, nunca mejor dicho, defiende sus juicios con base en argumentos contundentes. En conclusión, la imagen del autor del discurso cobra aquí un

---

<sup>44</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética, op cit.*, p. 427.

papel preponderante. En muchos casos, dicha imagen se corresponde puntualmente con el autor real del discurso; en otros se construye a través de la modalización, creando una suerte de personificación que compele al interlocutor a vincularse activamente, a comprometerse, en suma, con la postura del defensor, del litigante o del juez. Desde mi punto de vista, éste es el atributo distintivo del discurso forense y el que, en última instancia, explica sus divergencias con la retórica encomiástica aun cuando se muestre, en el caso del culto juarista, tributario de ella en la utilización de ciertos estereotipos o espacios comunes de acción.

En este sentido, y aun cuando comparte con el panegírico algunas estrategias concretas a nivel micro, el discurso forense tiende, por ejemplo, a subordinar la exaltación a la conformación de sus sentencias y no a la inversa; a utilizar la figura como evidencia en función de la cual es necesario enarbolar una bandera concreta, un programa específico o una filiación particular; por último, la retórica judicial evidencia su perspectiva enunciativa e inhabilita con ello la posibilidad de neutralizar la voz del emisor. El lenguaje judicial no se conforma con mostrar, evocar o exaltar sino que pretende, muchas veces a través de esos medios, acusar o absolver y, sobre todo, comprometer moral y políticamente. Por todas estas razones, se puede afirmar que el espacio de producción de la retórica forense se constituye bajo la forma de un auditorio delimitado clara y puntualmente. Es en relación con este último rasgo que podemos conceptualizarlo como un discurso cuyo rasgo más importante es la demanda de filiación.

En muchos casos, esta modalidad retórica hizo uso de los espacios conmemorativos del culto juarista hasta cierto punto dominados por el panegírico. Aun

así, es posible señalar una ganancia gradual de autonomía e incluso una separación franca, sobre todo en los espacios en que el gesto conmemorativo ya no tiene a la figura de Juárez por objeto, sino que la utiliza como medio para la consecución de otros fines. Buena parte de los discursos políticos de la época revolucionaria, por ejemplo, revelan esa estrategia al igual que la intencionalidad explícita de condicionar la conducta del interlocutor. Si bien es cierto que el carácter pragmático del discurso retórico, su afán por incidir en el comportamiento de su destinatario, es propio de cualquier forma retórica, en algunas modalidades específicas adquieren un énfasis mayor. Tal es, a mi juicio, el caso de la retórica judicial, sobre determinada por la necesidad de persuadir a toda costa, a través de los impresos públicos (panfletos, publicaciones periódicas de opinión o satíricas) o mediante la oratoria enarbolada en las cámaras legislativas y en los distintos foros de discusión política. Pasemos revista pues a este repertorio de manifestaciones.

## 2.2 ARTIFICIOS Y ESTILO DEL DISCURSO JUDICIAL

Aun cuando constituye un conjunto menos nutrido de manifestaciones, la retórica forense de tema juarista ofrece una colección de expresiones sugerente y atractiva. Si bien se alimenta ampliamente de los reiterados estereotipos de la representación encomiástica, es capaz de manipularlos y dinamizarlos a través de estrategias formales complejas. Los productos que analizaré oscilan entre la reconfiguración del encomio; el uso del vituperio que, a través de la sátira y el juicio abierto, juega con la dicotomía entre lo venerado y lo denostado; y la reivindicación de lo atípico, es decir, representaciones de Juárez poco habituales respecto a su imagen como héroe civil. Como se verá más adelante, las representaciones que he juzgado propias de la retórica forense se compone de elementos heterogéneos entre los que no es fácil identificar un núcleo articulador o un protagonista específico. Nos encontramos, más bien, ante una suerte de mural o colección de figuras metafóricas organizadas en función de varios planos o niveles de significado. En este sentido, la retórica forense demanda habilidades de lectura fina y depurada que no cualquier interlocutor es capaz de efectuar.<sup>45</sup> Pese a ello, constituye un lenguaje increíblemente eficaz. En aras del pragmatismo, suele ofrecer al menos un componente simple e inmediato que ayuda al lector a inferir el sentido general del mensaje.

Para ejemplificar lo anterior, remitiré al lector a una serie de litografías conmemorativas del 18 de julio. Este significativo grupo de ilustraciones vio la luz, por lo menos desde 1887, en las páginas de periódicos como *El Ahuizote*, *El Hijo del Ahuizote* y *El*

---

<sup>45</sup> Un caso muy evidente en este sentido es el análisis de caricaturas. En la literatura sobre el tema se ha vuelto un argumento recurrente el señalar la complejidad formal de este tipo de lenguaje. Fausta Gantús, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*, México, El Colegio de México-Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2009.

*Colmillo Público*. Algunas de ellas constituyen representaciones sobrias y alegóricas sobre el Benemérito, elaboradas a través de un trazo educado y claro.<sup>46</sup> Otras, sin embargo, involucran la incorporación de elementos satíricos muy relevantes para el análisis que me ocupa. Salvo por algunas excepciones, la mayoría hace uso de dos componentes típicos del repertorio iconográfico del culto funerario: la escultura en mármol de los hermanos Islas y el habitual busto de Juárez, emulado y multiplicado por la monumentalidad de plazas públicas a lo largo y ancho de todo el país, durante el siglo XX.<sup>47</sup> En todas estas representaciones, la imagen del Benemérito ocupa un papel destacado mas no protagónico. Como dije antes, se trata de un complejo entramado de figuras visuales y textuales que, en conjunto, construyen una suerte de alegato en contra de la figura caricaturizada del presidente Porfirio Díaz y sus aliados, de las políticas de su régimen, o simplemente la denostación de un conservadurismo parodiado a través del trazo punzante y las referencias indirectas.

---

<sup>46</sup> Me refiero a las imágenes que año tras año aparecieron en el mes de julio, con objeto de la conmemoración luctuosa, en *El Hijo del Ahuizote*. Las de 1888, 1889, 1899 y 1901 muestran el busto de Juárez rodeado por un óvalo y coronado por hojas de olivo o acompañado de atributos típicos como las Leyes de Reforma o el gorro frigio. Aunque difieren en algunos detalles, ofrecen el mismo tipo de composición y rehúsan, en lo general, la representación caricaturizada. Las imágenes correspondientes a los años de 1887, 1895, 1897, 1901 y 1902, por su parte, ofrecen configuraciones más complejas que involucran ya sea representaciones de la procesión fúnebre del 18 de julio o alegorías sobre la patria y la gesta liberal acaudillada por Juárez. Véase, Carlos J. Sierra, *La prensa valora la figura de Juárez. 1872-1910*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1963.

<sup>47</sup> El acervo fotográfico de la Colección Helen Escobedo, resguardada en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, ofrece un variado repertorio de imágenes de monumentos cívicos, realizadas por el fotógrafo Paolo Gori en 1981. Ahí se documenta la existencia de al menos 27 bustos y cabezas de Juárez en once estados identificados de la República Mexicana (Zacatecas, Veracruz, Tamaulipas, Puebla, Nuevo León, Estado de México, Chihuahua, Colima, Distrito Federal, Hidalgo y Baja California). Aun con sus divergencias, la mayoría de estos bustos se corresponden con la iconografía generada por el retrato del siglo XIX. La mención de estos monumentos no incluye la gran cantidad de esculturas de cuerpo entero también documentadas por dicha colección y que superan en número a los bustos y cabezas de Juárez.

Como han puntualizado los estudiosos sobre el tema, las caricaturas del periodismo satírico constituyen una “estrategia cardinal en las luchas partidistas por el poder” y un “instrumento de crítica al sistema, tanto en lo social como en lo gubernamental”.<sup>48</sup> Asimismo, la utilización reiterada de las temáticas asociadas con la historia patria y las referencias al panteón cívico, en el caso particular de *El Hijo del Ahuizote*, constituyen un mecanismo —desde mi punto de vista eminentemente retórico— a través del cual “el semanario se sirvió fundamentalmente de argumentos históricos para dar coherencia a las críticas que hizo al régimen”.<sup>49</sup>

El estudio realizado por Helia Bonilla de “Los mochos en la tumba de Juárez. Actualidades” (1887) y “Coronas para el sepulcro de Juárez a propósito del 18 de julio de 1889” (1889), destaca el tratamiento *cuasi* religioso, eminentemente encomiástico, del héroe arquetípico. Además, la autora explica la denostación que, mediante el trazo y la ridiculización satírica, se hace ya sea del conservadurismo (estigmatizado como el enemigo histórico del liberalismo) o del régimen imperante.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Fausta Gantús, *op cit.*, p. 25.

<sup>49</sup> Helia Bonilla Reyna, “La historia patria en una publicación jacobina: *El Hijo del Ahuizote*”, en Esther Acevedo *et al.*, *Los pinceles de la historia. La fabricación del estado. 1864-1910*, México, Conaculta, 2003, p. 186-213, p. 187.

<sup>50</sup> A lo largo de su estudio, Bonilla destaca el “ahínco” con el que se “promovió la conmemoración de las fiestas cívicas, con lo cual habría una rápida yuxtaposición de las celebraciones oficiales y de las independientes. Se iba propiciando así, entre las minorías liberales, un auge gradual de las prácticas cívicas en torno a los símbolos liberales, en contraposición a las que promovía el propio régimen; estas prácticas se convirtieron en instrumento para impulsar la causa y a la vez para expresar sus críticas al gobierno de Díaz”. De igual modo, la autora refiere la promoción de una “mitología liberal” dentro de la cual, cada uno de los prohombres de la gesta nacionalista (Cuauhtémoc, Hidalgo y por supuesto Juárez), cumple el papel de “héroe-arquetipo que concentraba en sí la fuerza del momento”. *Ibid.*, p. 191-193.

## ILUSTRACIÓN 6

En ambos casos, la estrategia retórica se fundamenta en la articulación de dos planos antitéticos en términos formales e ideológicos. En ambas imágenes (Ilustraciones 6 y 7) el Mausoleo recibe un tratamiento similar: la



representación respeta la estética de la pieza escultórica, expresa armónicamente los ideales de belleza y realismo y transmite con ello la legitimidad del culto funerario. Este elemento, sin embargo, no adquiere pleno significado por sí solo. La naturalidad con la que se inserta en un contexto de significación regido por la parodia es de llamar la atención. En “Coronas para el sepulcro” (Ilustración 6), el marco circular delimita figurativamente el mausoleo y establece una distancia franca entre lo que se venera y lo que se cuestiona. El verdadero objeto de la sátira es la procesión de falsos dolientes; políticos tan destacados como interesados que rinden tributo a la memoria de Juárez mientras traicionan los principios simbolizados en el héroe civil.<sup>51</sup> En términos generales, podemos decir que la imagen construye dos planos de significación que, al contraponerse, expresan el verdadero sentido del mensaje: el ataque a la política de un régimen que revela su malicia, rindiendo homenaje a principios que no perpetra.

---

<sup>51</sup> Cada uno de los personajes lleva consigo una corona de flores con una cintilla cuyo texto satiriza y explica los intereses de los falsos deudos. “La paz reinando pero la libertad muerta”; “El erario rico pero el porvenir oscuro”; “México en París pero los yankees en México”; “La juventud liberal pero es sacarreal”; “Los obreros por los obreros” y “El pueblo divertido pero la barbarie en auge”.



## ILUSTRACIÓN 7

En “Los mochos en la tumba de Juárez” (Ilustración 7), por su parte, se configura una escena en la que se muestran dos momentos de la celebración luctuosa, simbolizada, una vez más, por el mármol de los hermanos Islas. Al igual que en “Coronas para el sepulcro”, la representación del monumento fúnebre se muestra acorde con las normas del panegírico. En el recuadro superior de la imagen los “mochos”, caracterizados como ratas, rodean la base de la tumba junto con una mujer de faldón y



gran sombrero que representa a la “prensa reaccionaria”. En el cuadro inferior, las ratas y la mujer son ahuyentadas del sepulcro por “el pueblo”: un hombre de sencilla indumentaria que con semblante descompuesto y mueca sonriente sostiene fervorosamente el estandarte con la leyenda “¡Viva Benito Juárez!”. En esta secuencia también se integran dos planos de significación, resueltos a través de una dicotomía aún más hiriente. La digna representación del Mausoleo contrasta con la mordaz caracterización de la que son objeto los legendarios detractores de la causa juarista: mochos y reaccionarios. El blanco de la sátira, empero, no se detiene ahí. La denuncia se convierte en lacerante burla al caricaturizar el fervor patriótico del pueblo, cuyo homenaje al héroe se torna burdo desenfreno.

El análisis de estas imágenes ejemplifica el ejercicio de ciertos artificios que encuentro habituales en la retórica forense: la simplificación argumentativa generada por la construcción de planos dicotómicos y el efectismo comunicativo. En este sentido, uno de los aspectos más relevantes de la retórica forense, al menos a nivel micro, es su capacidad para plantear argumentos que lejos de fomentar la deliberación indefinidamente la restringen, propiciando así la toma de una resolución de carácter definitivo. En los dos casos, se aprovecha la presencia del culto funerario para elaborar una sentencia puntual: condenar las falsas muestras de tributo de los políticos en turno (“Coronas para el sepulcro”, ilustración 6); la mezquindad de los detractores o la devoción trastornada (“Los mochos en la tumba de Juárez”, ilustración 7). La superposición de planos formales en las dos caricaturas de *El Hijo del Ahuizote* (y también en las de otros periódicos de raigambre similar) enfatiza visualmente las contradicciones ideológicas y con ello obliga al interlocutor a fallar en favor del alegato o a adherirse a su veredicto.

En este proceso, la experiencia de goce estético, que en la sátira y la ironía en general se traduce como burla, no carece de importancia. Reírse de los políticos y sus falsas intenciones (como “Coronas para el sepulcro”, Ilustración 6) involucra asentir, más o menos conscientemente, o suscribir la postura del emisor (virtual) del discurso. Con independencia de la personalidad, trayectoria o creencias personales del autor real, convengamos que, desde el punto de vista retórico, el *ethos* o la imagen que el discurso construye de su autor, en los dos casos antes mencionados, es la del deudo probo de la figura de Juárez: el liberal que sí hace justicia al aura inmaculada del prócer. Este

personaje, podemos inferir, a diferencia de los falsos o ridículos dolientes (los políticos y el pueblo, respectivamente), guarda genuino respeto sin convertir su devoción en hipocresía o en fanatismo popular. Las implicaciones retóricas de ambas composiciones descansan en la configuración de uno o varios acusados y en la reivindicación de un legítimo juez.

Otro ejemplo interesante de *El Hijo del Ahuizote* es “Medalla conmemorativa del 18 de julio” (Ilustración 8), una caricatura publicada en julio de 1897 que parodia las medallas conmemorativas que tanto circularon en las celebraciones oficiales. Como en los casos antes mencionados, el objeto de la sátira no es el homenaje como tal, sino la doble cara que planta el régimen al celebrar las Leyes de Reforma, mientras las contraviene con su “política de conciliación”. En el *anverso* de la moneda ve,ps el rostro de Juárez bien delineado, de nariz pronunciada y pobladas cejas que acentúan el ceño fruncido y con ello la censura que manifiesta a su contraparte. El *reverso* de la moneda es un personaje de semblante rollizo que, enmarcado en un cuello de encaje de tipo aristocrático, mira burlonamente al caudillo de las Leyes de Reforma, bajo el auspicio de la política de conciliación. Con unos cuantos trazos, la imagen denuncia la política de transacción entre el gobierno, los poderes económicos y la Iglesia.<sup>52</sup> Como en los otros ejemplos, la



ILUSTRACIÓN 8

<sup>52</sup> Un personaje con el mismo semblante aparece en “Anversos y reversos, Jacob y Creso”, publicada en *El Hijo del Ahuizote* el 21 de marzo de 1897, p. 8. Se trata de una representación de la acaudalada aristocracia mexicana. La misma figura aparece en el número de el 26 de marzo de 1899, p.1 2, sólo que en esta ocasión el “Creso” de “Anversos y reversos” representa a la Iglesia y no al poder económico.

figura de Juárez se encuentra lejos de protagonizar la composición. Constituye un referente de incuestionable relevancia (ideológica y formal) pero no la finalidad de la representación ni del mensaje que busca transmitir.

Un caso similar a los anteriores es el de las ilustraciones burlescas aparecidas en *El Colmillo Público* el 11 y el 18 de septiembre de 1904,<sup>53</sup> respectivamente, a propósito de la famosa controversia generada por *El verdadero Juárez y la verdad sobre la intervención y el imperio*, publicada ese mismo año. Si no suficiente, un muy significativo grupo de estudios sobre la obra de Francisco Bulnes ha hecho notar no sólo el carácter eminentemente controversial de su prosa, sino que incluso ha señalado peculiaridades en su lógica argumentativa que me interesa destacar aquí. Rogelio Jiménez Marce, por ejemplo, destaca la utilización de la figura retórica del oxímoron<sup>54</sup> como uno de los componentes más importantes del discurso histórico de Bulnes. El recurso involucra, en términos generales, la articulación de significados opuestos en una misma expresión. En algunos casos, el oxímoron se utiliza como un artificio poético que diversifica el sentido de las palabras, como en la frase “sueño de los despiertos”. En otros se configura como ironía, tal como ocurre, por ejemplo, en “Medalla conmemorativa”.

La retórica de Bulnes echa mano del sarcasmo en este mismo sentido y construye una serie de predicados sobre Juárez y su obra que, de acuerdo con Jiménez Marce, tenían la

---

<sup>53</sup> “El valor civil de Bulnes”, ilustración de *El colmillo público*, 11 de septiembre de 1904 e ilustración sin título de *El Colmillo Público*, 18 de septiembre de 1904, citadas en Rogelio Jiménez Marce, *La pasión por la polémica. El debate sobre la historia en la época de Francisco Bulnes*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2003, p. 132-133.

<sup>54</sup> El oxímoron es una modalidad del lenguaje metafórico que genera contradicción mediante el absurdo. Ocurre, por ejemplo, cuando en una misma expresión se vinculan dos términos cuyo sentido o significado se contraponen.

finalidad de “entrar en contradicción con las ideas predominantes”.<sup>55</sup> El vituperio al que fue sometida la figura idealizada de Juárez en la retórica de Bulnes involucra un compromiso con el alegato antes que con el encomio o la deliberación. Supone, como en todos los casos antes mencionados, el recurso de la antinomia. Prefiero el uso de este último término, antes que el de dialéctica, porque juzgo esta oposición entre contrarios irreductible a criterios lógicos. La única salida posible ante el oxímoron de Bulnes o las dicotomías de *El Hijo del Ahuizote* es la adhesión (político partidaria) a una u a otra postura, sin posibilidades de establecer una suerte de justo medio.

En la caricatura “El valor civil de Bulnes”, publicada el 11 de septiembre en *El Colmillo Público* (Ilustración 9), el polemista aparece representado como una mula furiosa que con sus patas traseras empuja el busto de Juárez. El objeto como tal se tambalea sin caerse, pero la semblanza sobria y determinada permanece. A decir de Rogelio Jiménez, el animal “se muestra cansado, pues por más que patear, no puede hacer nada contra la figura incólume de Juárez”. El público que presencia la escena se compone por un grupo de cuatro hombres sometidos que, ya con gestos de resignación o de indignación, son amagados por policías con grandes garrotes. En sus ropas llevan escritas las leyendas de



ILUSTRACIÓN 9

<sup>55</sup> Rogelio Jiménez, *op cit.*, p. 141-143.

“pueblo”, “prensa independiente”, “honradez política” y “valor civil”, respectivamente.<sup>56</sup>

Si bien desprovista de la complejidad formal que atribuí a las dos primeras caricaturas de *El Hijo del Ahuizote*, “El valor civil de Bulnes” hace gala del pragmatismo argumentativo, típico del discurso forense. La caracterización de cada uno de los personajes, facilitada por las inscripciones, torna accesibles los principios y banderas enarbolados por el discurso visual. Esos valores se plantean de forma inmediata e irreductible. Nada en esta representación involucra el cuestionamiento o siquiera la crítica a la prensa independiente o a la presencia del pueblo en asuntos de naturaleza política. La honradez política y el valor civil se postulan como principios incuestionables, asociados con la figura emblemática de Juárez. Se trata, en suma, de una lucha entre buenos y malos, entre héroes y villanos, que orilla al destinatario a adoptar una postura igualmente dicotómica.

La comparación entre las imágenes de *El Colmillo Público* y *El Hijo del Ahuizote* permite observar la coincidencia en la utilización que hacen de la figura de Juárez. La referencia al héroe se exhibe como prueba franca de aquello que el régimen porfiriano carece: la legitimidad para hacer valer la ley, para respetar la soberanía y garantizar la libertad. “El valor civil de Bulnes” y “Medalla conmemorativa del 18 de julio”, en particular, son más burlescas y permiten identificar la importancia que tiene el ánimo festivo en el mecanismo de ridiculización. Si bien menos complejas que “Coronas para el sepulcro” y “Los mochos en la tumba de Juárez”, aquéllas resultan más crudas al dejar fuera, por mor del sarcasmo, la idealización del héroe. Ésta, no obstante, se presupone como parte del repertorio de conocimientos comunes (enciclopedia) con los que el interlocutor debe contar para

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 129-130.

interpretar adecuadamente la figura. El caso es digno de atención porque da fe de la funcionalidad del mito juarista o, mejor dicho, de los potenciales usos de su representación exaltada, en contextos donde no se busca propagar el encomio. Su referencia es esencialmente pragmática e inmediatesta y en alto grado eficaz. Legítima, a través de la reivindicación de un patrimonio que la retórica encomiástica tiene por general e incluyente, causas que son, por el contrario, particulares y específicas. En este caso, la estrategia del discurso judicial es aprovechar el principio de honorabilidad liberal, encarnado por Juárez, como prueba fehaciente de la legalidad de una demanda propia, que se busca sea asumida por el interlocutor de la misma forma.

En estas caricaturas, los argumentos adquieren la forma de sentencias y, en algunos casos, incluso de moralejas.<sup>57</sup> Esto explica que sus juicios sean contundentes y dicotómicos, en el sentido de ofrecer sólo dos alternativas: correcta o incorrecta, deseable o indeseable. El discurso judicial es especialista en crear reducciones y antítesis que conminan al interlocutor a abrigar la postura supuestamente legítima. Es en la construcción de esas figuras dicotómicas (esos argumentos simples) donde descansa la capacidad de estas formas de discurso para generar una representación persuasiva que tiene por objeto impactar la conducta de sus destinatarios posibles, en aras de sus muy particulares intereses y principios ideológicos.

Hasta aquí, he reiterado el carácter propagandístico o panfletario de la caricatura con el objeto de explicarla como una forma más de la retórica judicial, cuya manifestación más

---

<sup>57</sup> Las caricaturas del *Hijo del Ahuizote*, “Una lección de dibujo” y “Una lección de pintura”, discutidas en el capítulo I son un ejemplo del juicio de condena (en este caso a la administración de Díaz) y que al mismo tiempo también ilustra las características de una buena administración del poder (la juarista). *Vid supra* p. 54-55.

obvia, y también más nutrida, está constituida por piezas de oratoria política. Esto es, discursos en el sentido más estricto del término, textos, en suma, elaborados para ser pronunciados ante un auditorio. Desde mi punto de vista, estos materiales revelan la existencia de estrategias retóricas análogas a las de la caricatura, pero su formato evidencia aspectos relevantes de la elocuencia forense que no se identifican de manera tan explícita en la sátira visual. De hecho, el primer elemento que distingue ambas formas del discurso judicial es precisamente la ausencia de componentes burlescos en la oratoria política en torno a Juárez. Esta última suele confundirse con el panegírico debido a que emerge naturalmente en el contexto de las conmemoraciones cívicas. Sin embargo, constituye, a mi juicio, una modalidad distinta en términos discursivos.

Como ocurre con la caricatura, algunas piezas de la oratoria política sobre Juárez tienden a subordinar el encomio a la elaboración de juicios en muchos casos ajenos a los principios del juarismo, aun cuando finquen en ellos buena parte de sus estrategias de persuasión. Estos juicios, usualmente sentencias sobre cuestiones particulares, funcionan como puntos de contraste y resultan similares a las dicotomías creadas por la parodia visual. En la oratoria política, sin embargo, la dicotomía no se genera por la vía de la sátira sino en función de un juicio explícito, formulado bajo el aspecto de un argumento calculado. Es probable que, en virtud de este rasgo, la oratoria política pierda la efectividad poética que alcanza la sátira visual, la cual convence haciendo reír, deleitando (estéticamente) al interlocutor, cuyo asentimiento logra al hacerlo partícipe de la burla.

El panfleto político, por su parte, constituye un acto de eminente seriedad que apela de manera todavía más evidente al *ethos*. En las representaciones que analicé antes, el



*ethos* se encuentra implicado en un sujeto virtual que no se enuncia como tal pero se infiere al aprehender la lección del mensaje. Se trata, como mencioné arriba, del deudo genuino o el liberal probo que, lejos de contemporizar con una política corrupta e hipócrita, hace de esta última su objeto de burla, estableciendo por vía de la ironía la prueba de su legitimidad. En términos ideológicos, la intencionalidad de la oratoria forense es análoga pero su uso de figuras metafóricas y composiciones argumentativas es distinto. Como dije antes, la ironía es un recurso prácticamente ausente en el panfleto político, el cual finca su ímpetu persuasivo en arengas, sentencias o incluso bosquejos narrativos sustentados en otras figuras tropológicas como la metáfora, la sinécdoque o la metonimia. La argumentación, por su parte, constituye un aspecto central de la oratoria forense, manifiesto en declaraciones explícitas que son indispensables para sustentar el fallo general. En este contexto, es de suma importancia que el lenguaje metafórico y el argumentativo coincidan y se refuercen mutuamente. En la oratoria judicial, la relación entre estos dos aspectos del acto retórico (figura y argumento) depende en gran medida de la presencia connotada del *ethos*. Si bien es cierto que la imagen del autor se sigue construyendo esencialmente gracias al conjunto de artificios discursivos, existen al interior de él marcas distintivas. El uso frecuente y abierto de pronombres personales, por ejemplo, establece claramente filiaciones y rupturas a través de la ponderación de lo que “nosotros creemos” (justo, deseable, nefasto) y lo que “ellos” (los adversarios), en contraposición, hacen. Examinemos algunos casos concretos.

“El gran reformador”, escrito por Francisco W. González y publicado el 19 de julio de 1887 en *El Monitor Republicano*, constituye uno de los muchos ejemplos que se pueden

señalar en este sentido, y uno de tantos artículos periodísticos de carácter conmemorativo.<sup>58</sup> En términos generales, la prosa es directa y declarativa. El autor apela de forma explícita al auditorio conformado por “nuestros lectores” y por la “ciudad entera”. El objetivo puntual del discurso es ofrecer “consideraciones generales sobre el significado” de “la solemne demostración” de “sincera gratitud en honor del Benemérito de las Américas”, verificada un día antes. El reconocimiento al “ilustre y eminente Patricio” se presupone compartido por los interlocutores, así como “demasiado conocidos los trabajos que los enemigos de la patria y de la libertad han intentado y puesto en práctica desde la consumación de la Independencia hasta la fecha para acabar con una y otra”.<sup>59</sup>

La referencia al héroe funciona aquí como justificación de una denuncia que se fortalece ante la caracterización figurada de los adversarios: “ciegos satélites de la tiranía y del fanatismo, a cuya sombra habían logrado sojuzgar al pueblo mexicano”.<sup>60</sup> Un resumen del fallo en torno a sus crímenes antecede a la declaración de las pruebas, que se componen de un repertorio breve pero contundente de juicios de diversa índole. Señalados por abrigar ideales nefastos, estos “retrógradas mexicanos en cuyos cerebros no cabe idea alguna de progreso” son acusados por su legendaria traición histórica y por sus ataques a “nuestros principios fundamentales”, siendo uno de los más notables el de Benito Juárez que “ha sido el blanco de las iras y del más furioso encarnizamiento de los

---

<sup>58</sup> Compilado en Carlos J. Sierra, *La prensa valora la figura de Juárez. 1872-1910, op cit.*, p. 103-105.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>60</sup> *Ibid.*

hombres del retroceso”.<sup>61</sup> La gravedad del delito se muestra en toda su magnitud al invocar el vilipendio en torno a “la memoria del Gran Reformador”. Reivindicada como la muestra más evidente de “los sentimientos del pueblo mexicano”, la conmemoración luctuosa se muestra aquí como un acto de disenso, como la “más solemne protesta contra las tendencias y trabajos de los enemigos de México y sus libertades, el testimonio más irrefragable de que los mexicanos aman la Independencia de la Patria y sabrán defenderla con su sangre”. A modo de epílogo del veredicto, una advertencia: “El poder mismo debe tener presente lo que acaba de pasar, para que norme a ello sus procedimientos, y no permita que los enemigos de la Constitución y de la Reforma sigan ultrajándolas”.<sup>62</sup>

Aun cuando la oratoria política se resiste a la utilización de algunos recursos típicos de la caricatura política (como la referencia satirizada pero explícita a personajes concretos), comparte con ella el afán por la dicotomía fácil y juega también con la alternancia entre la denostación y el encomio. Si bien no fueron parte del análisis mostrado aquí, las caricaturas políticas que refieren y cuestionan explícitamente la figura de Díaz, y de otros políticos importantes, fueron incluso más recurrentes que las dedicadas a Juárez en las publicaciones satíricas antes referidas. Dos ejemplos son “Una lección de pintura” y “Una lección de dibujo”, caricaturas aparecidas en *El Hijo del Ahuizote* el 24 y el 31 de julio de 1887, respectivamente.<sup>63</sup> Como he venido reiterando, el elogio sustenta y legitima la crítica que si bien se construye, en la oratoria judicial, esencialmente por la articulación de enunciados sentenciosos, se ve fortalecida mediante las figuras metafóricas. Al describir a

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>63</sup> Charles A. Weeks, ofrece la reproducción de estos y otros materiales, así como una breve descripción de contenidos en *El mito de Juárez en México*, México, Editorial Jus, 1977, p. 46.

los “enemigos de México” como “ciegos satélites de la tiranía y el fanatismo”, se enfatiza el carácter disgregado de la oposición clerical que, evidentemente, ya no detenta el poder. Pero la expresión también indica la ceguera propia de aquellos que prefieren creer en lugar de razonar. El lenguaje figurativo se efectúa, en este caso, por vía de la analogía o la transferencia, lo cual implica su caracterización como metáfora.<sup>64</sup>

En “El Aniversario de la muerte de Juárez”, publicado en el *Diario del Hogar* el 18 de julio de 1888,<sup>65</sup> el artificio figurativo aparece, ya no parcialmente aislado, sino de forma recurrente. El texto constituye otro ejemplo de retórica judicial, por partida doble. Con esto me refiero a la intención del discurso por enjuiciar tanto la obra de Juárez como la de los adversarios del culto a su memoria. El homenaje a Juárez se juzga “solemne”, “majestuoso” y “fúnebre” y se equipara el 18 de julio con las fechas más significativas del calendario cívico (el 16 de septiembre, el 5 de febrero y el 5 de mayo). Una vez enunciado el espacio simbólico desde el cual emerge el acto retórico (la conmemoración luctuosa), el discurso da pie a la presentación de pruebas y juicios. Una vez más, se trata en realidad de un compendio de declaraciones (de carácter argumentativo) intercaladas con frases de

---

<sup>64</sup> Suscribo la clasificación general de los cuatro tropos básicos para el análisis del lenguaje poético o figurativo que, “tanto la poética tradicional como la moderna teoría del lenguaje”, permiten identificar. “Estos tropos permiten la caracterización de objetos en distintos tipos de discurso indirecto o figurativo. Son especialmente útiles para comprender las operaciones por las cuales los contenidos de experiencia que se resisten a la descripción en prosa clara y racional pueden ser captados de forma prefigurativa y preparados para la aprehensión consciente. En la metáfora (literalmente “transferencia”), por ejemplo, los fenómenos pueden ser caracterizados en términos de semejanza con, y diferencia de, otros, al modo de la analogía o el símil”. Véase, Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 40-43.

<sup>65</sup> El texto ha sido reproducido bajo el título “Juárez es la gloria inmaculada de la patria”. Carlos J. Sierra señala que “el artículo apareció sin firma, pero el estilo lo identifica con los escritos de Filomeno Mata, pilar fundamental de aquella publicación”. Se refiere al *Diario del Hogar*, en cuyas páginas apareció el 18 de julio de 1888. Véase Carlos J. Sierra, *La prensa valora la figura de Juárez, op cit.*, p. 107-110.

naturaleza metafórica. La más célebre de ellas, “Juárez es la gloria inmaculada de la patria”, quizás pierde fuerza poética para el interlocutor que, bombardeado por la reiteración de este atributo (inmaculado) a través de imágenes marmóreas y textos de diversa índole, encuentra demasiado habitual (y por lo mismo poco evocativa) semejante forma de caracterizar a Juárez. Desde mi punto de vista, ésta es en realidad la apuesta retórica del texto en cuestión. Su dictamen sobre los defectos y cualidades de Juárez se emite *a posteriori*, esto es, una vez que el personaje ha sido declarado “modelo de gobernantes” e “ideal de los gobernados”.<sup>66</sup> Esta parte del fallo general representa en realidad una estrategia argumentativa que proyecta la imagen del orador como un juez objetivo, capaz de someter a dictamen aquello que a todas luces se considera probo aun cuando, a la luz del análisis, resulta evidente que las bondades del juarismo no son el verdadero objeto de sus cuestionamientos.

Los veredictos se establecen tanto a favor como en contra, simulando el examen de las dos posturas en pugna. Como es de suponerse, el culto juarista es sancionado como una práctica legítima, y sus adversarios (la presa reaccionaria) declarados culpables de provocar, a través de los órganos periodísticos, conflictos serios en contra de los valores del republicanismo. Un tercer veredicto es emitido contra un sector de la prensa liberal calificado de omiso e indolente.<sup>67</sup> En este punto del argumento, el objetivo puntual e inmediato, tan propio de la retórica forense, se muestra de forma franca. La mención a Juárez le da coherencia tanto a la demanda como a los veredictos de un juicio cuyo verdadero destinatario es la prensa de la época y su relación con el poder:

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 108.

La política honrada y hábil consistiría en demostrar con hechos lo infundado de los cargos que a veces lanza con justicia la prensa reaccionaria; no estimular con subvenciones la indolencia del periodismo liberal, de la cual resulta que tienen más actividad en sus *reportazgos* y más aliciente en sus secciones, los diarios conservadores; y ahí no se quiere prescindir de los periódicos subvencionados, que se exija siquiera a sus apáticos redactores, que gasten algo más de inteligencia y de actividad. [...] Semejante prensa nunca podrá combatir al periodismo conservador.<sup>68</sup>

La capacidad de la retórica judicial para aprovecharse de valores y estereotipos social y políticamente aceptados constituye la base de su dinamismo, a pesar del carácter pragmático y particularista de sus demandas. Esto explica su vigencia en contextos donde la controversia se fundamenta en temáticas ajenas al republicanismo decimonónico. Ejemplo de ello son algunos de los discursos conmemorativos propios de la retórica oficialista de los años cuarenta. En “Presencia de Juárez en la hora de México”, publicado en *El Popular* el 19 de julio de 1944, el panegírico a Juárez constituye la base para legitimar los principios de la revolución de 1910, por un lado, y el arma idónea para atacar a los nuevos “enemigos de México”, por el otro.<sup>69</sup> La alusión histórica justifica la analogía entre el conservadurismo de antaño y el sinarquismo de la época, así como la llamada de atención al funcionario público contemporáneo, juzgado a partir del modelo de austeridad juarista. A través de un mosaico de referencias sueltas, el texto ofrece no tanto un panorama histórico, sino una suerte de compendio de lugares comunes (la causa libertaria, el patriotismo, el pueblo mexicano, el progreso y el derecho, etcétera) cuya

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>69</sup> Manuel R. Palacios, “Presencia de Juárez en la hora de México”, *El Popular*, 19 de julio de 1944, “discurso pronunciado en el Hemiciclo, en la ceremonia oficial del 18 de julio, en representación del Jefe del Departamento del Distrito. Su autor, ocupaba entonces el cargo de Subsecretario de Trabajo y Previsión Social”, Carlos J. Sierra, *Presencia de Juárez en los gobiernos de la Revolución. 1911-1963, op cit.*, p. 51-57.

mención tiene por objeto actualizar la gesta juarista. Esto significa establecer una relación de continuidad entre lo que se juzgó (y se juzga) legítimo en el pasado y lo que, en consecuencia, resulta lícito y deseable en el presente. Visto en conjunto, este repertorio de sentencias, declaraciones, citas y figuras da lugar a una imagen que podríamos caracterizar como metonímica, en el sentido de interpretar la realidad en términos de una contigüidad figurativa y no propiamente factual.<sup>70</sup>

Este atributo se revela con especial fuerza en frases como “[Juárez] Partidario de la reforma agraria”<sup>71</sup> y “Benito Juárez, vuestra voz es la voz de los hombres de América Latina”;<sup>72</sup> sentencias que deben entenderse no como declaraciones literales sino como expresiones metafóricas. En la primera se establece la continuidad (figurada) entre la causa juarista (pasada) y el agrarismo (de hoy), mientras que en la segunda se significa la voz (la fuerza) de Juárez como motor de la causa latinoamericana en lo general. El mismo efecto se muestra en la caracterización que se hace de él como “revolucionario invicto y fiel defensor de una causa justa, combatió a las fuerzas más retardatarias que han actuado en la Historia del Pueblo Mexicano, y que ayer como ahora, esgrimen igual táctica contra el movimiento emancipador y progresista nacionales”.<sup>73</sup> Desde el punto de vista estrictamente ideológico, el planteamiento puede incluso parecer ordinario. Se trata, en efecto, de un recurso habitual en el panfleto político, destinado a reducir la complejidad

---

<sup>70</sup> Suscribo la definición de metonimia de Helena Beristáin en lo relativo a la conceptualización de la figuración metonímica como relación de causalidad y/o de contigüidad. En este sentido el lenguaje o la imagen metonímica supone la reducción de los significados atribuidos a los objetos en función de la relación de continuidad que existe entre ellos. Véase, Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética, op cit.*, p. 327.

<sup>71</sup> Manuel R. Palacios, *op cit.*, p. 54.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 52.

argumentativa en pos de la simplicidad conceptual. Este reduccionismo se logra gracias a la expresión metonímica, o sencillamente metafórica, gracias a la cual el discurso judicial se reviste de la contundencia y claridad tan necesarias para cumplir con sus propósitos.

Ahora bien, antes de continuar con el análisis de la última modalidad de retórica forense contemplada en este estudio, quisiera subrayar el hecho de que tanto la caricatura como la oratoria política constituyen estrategias de persuasión que involucran la comprensión reduccionista de fenómenos e ideas. Ya sea a través del distanciamiento (crítico) que produce la ironía o del juicio explícito y autorreflexivo, estas manifestaciones integran sus diversos componentes apelando a la legitimidad del sujeto o de las circunstancias de enunciación. Es en este sentido que antes afirmé la preponderancia del *ethos* (connotado o implícito) en semejante modalidad del lenguaje retórico. La coherencia del discurso (visual o textual) descansa en la pertinencia y sagacidad con las que el juez presenta argumentos y pruebas. Se trata, en suma, de fincar el convencimiento en la posibilidad de que el interlocutor se afilie a la causa enarbolada por el discurso, en el sentido más pragmático posible. En esta medida, el efecto retórico se logra estableciendo límites y filiaciones concretas que poco necesitan de la persuasión por la vía de la mostración pura o de la deliberación compleja. Esto explica, desde mi perspectiva, el aparente desorden de algunas modalidades de la retórica judicial. Su lógica específica supone la primacía del enunciante sobre el interlocutor, cuya única salida es asentir o disentir. El sentido de cooperación se pierde ante la ausencia de matices y la urgencia de sus demandas.



Para finalizar, he decidido concluir esta sección dedicando algunas palabras a la controversia generada a raíz de la exhibición del óleo de Manuel Ocaranza “La negación del indulto a Maximiliano”, en 1873. Más que una revisión formal, lo que ofrezco aquí son algunas reflexiones sobre el vínculo entre esa polémica y los rasgos del discurso judicial, tal como lo he definido a lo largo de estas páginas. Mi propósito no es tanto presentar un análisis pormenorizado de la pieza, sino plantear una posible lectura de la misma, concordante con los atributos de la retórica forense. En más de un sentido, resulta difícil ajustar las características de dicha obra a algunos de los rasgos formales que he reivindicado como propios de la retórica forense. El carácter hasta cierto punto ambiguo de esta representación pictórica da poco espacio a la identificación de un *ethos* claro o una causa específica e inmediata qué abanderar. Aun cuando el tema es eminentemente histórico y se corresponde con las figuras y temáticas vinculadas al pensamiento y los valores liberales, su extraña composición plantea dudas significativas. Por ejemplo, es difícil establecer si el cuadro de Ocaranza representa un juicio favorable o negativo sobre la figura de Juárez o, en general, acerca de cualquier otra de las temáticas involucradas: el triunfo de la República, la derrota inminente de Maximiliano, la legitimidad en torno a la decisión fatal de su fusilamiento.

Algunos datos relevantes sobre el contexto de su producción señalan la creciente demanda entre los círculos liberales por promover una pintura de carácter nacionalista; requerimiento que logró materializarse en el fomento institucional de la pintura de

historia nacional, a partir del triunfo de la República.<sup>74</sup> La decisión de Ocaranza por elaborar una obra con estas características al igual que la naturaleza de su recepción deben, en consecuencia, analizarse en función de dicho escenario.<sup>75</sup> En todos los casos, la crítica vertida en la prensa tuvo como punto de referencia la elección de un tema de carácter histórico. Sin embargo, el tono de los comentarios fue claramente desigual. Mientras que “los escritos publicados en la prensa con anterioridad a la fecha en que el cuadro fue exhibido [...] son todos elogiosos”, aquellos que vieron la luz a partir del 31 de diciembre manifiestan un franco rechazo a la interpretación de Ocaranza sobre el asunto representado.<sup>76</sup>

Como se puede apreciar en la fotografía del cuadro (Ilustración 10), hoy perdido, el óleo hace referencia a un episodio puntual: la solicitud que hicieron, la noche del 18 de junio de 1867, la princesa de Salm Salm y la señora Miramón al presidente Juárez, a favor del perdón para los prisioneros de Querétaro, ejecutados la mañana siguiente. La escena representada tiene lugar en uno de los salones de Palacio. En un primer plano



ILUSTRACIÓN 10

---

<sup>74</sup> Fausto Ramírez, “El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881), en Esther Acevedo *et al.*, *Los pinceles de la nación*, *op cit.*, p. 54-89.

<sup>75</sup> Esther Acevedo, “Entre la ficción y la historia: La denegación del perdón a Maximiliano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-IIE, núm. 78, 2001, p. 235-248., p. 245.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 245-246.

aparece el ministro Lerdo de Tejada y tras él la princesa arrodillada frente al presidente, en franca actitud de imploración. La emotividad manifiesta en el rostro y postura de esta mujer contrasta considerablemente con la rigidez que muestran los otros dos personajes. La disonancia se agrava al reparar en las figuras que aparecen en tercer plano. Encabezando la comitiva se muestra a Concepción Lombardo de Miramón con dos de sus hijos al frente. Más atrás, los ministros José María Iglesias e Ignacio Mejía y, finalmente, en último plano, los abogados defensores Mariano Riva Palacio y Rafael Martínez de la Torre.<sup>77</sup>

Los pocos comentarios positivos que recibió la pieza destacan el tratamiento de un asunto de “nuestra historia moderna, y un asunto de tan palpitante interés como ése”. En sentido contrario, aunque aludiendo a la misma idea, aquellos que se mostraron negativos cuestionaron la falta de pudor del autor, al elegir por tema “una sangrienta venganza política” y, en suma, un episodio “inexacto e infeliz como composición”.<sup>78</sup> Dos argumentos permean la respuesta airada: la tergiversación de los hechos históricos por parte de Ocaranza, en primer lugar, y la pobre ejecución en términos formales y de composición, en segundo. En opinión de estos espectadores, la representación agravaba el conflicto en lugar de solucionarlo estéticamente. Lejos de deleitar o conmover, el cuadro de Ocaranza pareció perturbar a sus contemporáneos, que juzgaban ya patéticas o acartonadas las figuras de Juárez y Lerdo, cuyas personalidades no habían sido retratadas adecuadamente

---

<sup>77</sup> La identificación de los personajes y los rasgos más básicos de la escena se toman del artículo de Acevedo.

<sup>78</sup> *Ibid.*

por el pintor.<sup>79</sup> Lejos de recaer en los personajes políticos, la emotividad del cuadro parece relegada a los personajes secundarios, enfatizando con ello la frialdad e incluso la altanería atribuida a la representación de los que detentan el poder.<sup>80</sup>

Francamente denostada, la obra de Ocaranza terminó por sucumbir en manos de sus mismos promotores y en virtud de aquellos principios sin los cuales sería inexplicable su aparición. A la luz de lo dicho hasta aquí, no podría afirmar que el “error” de Ocaranza haya sido la elección de un tema histórico, puesto que semejante decisión es lo que en última instancia posibilitó su composición. El problema de fondo, desde mi perspectiva, radica en la incompatibilidad entre el encomio y el disenso tal como se presentan en esta peculiar obra. En lo general, el tema es concordante con el repertorio de personajes y acontecimientos relevantes de la gesta liberal. Considerado desde la óptica de una retórica macro, esto supuso la generación de ciertas expectativas de lectura que el tratamiento hecho por Ocaranza, sin embargo, no logró cumplir. El cuadro no sólo elude la representación encomiástica de los valores y las figuras del liberalismo (estrategia habitual y esperada en ese contexto), sino que parece fomentar una lectura judicial (de disenso) sobre los mismos. Los elementos que componen el cuadro, y el tratamiento que en

---

<sup>79</sup> La crítica en este sentido emergió tanto en la prensa conservadora como en la liberal. *Ibid.*, p. 246-247.

<sup>80</sup> Esther Acevedo destaca la presencia de dos niños pequeños en la composición, preguntándose si el gesto se explica por una cuestión de “verdad histórica” o si “su aparición obedece al deseo de dotar de contenido emotivo al tema desarrollado en el cuadro”, “o acaso mostrar la inocencia en medio de la fatalidad”, “o mostrar al “impasible” Juárez, indolente ante la solicitud de dos pequeños que quedarían desamparados”. Más adelante, la autora señala que “seguramente el pintor aglutinó a todos los personajes para dotar a la obra de movimiento y darle mayor peso al argumento. Incluir a una persona de rodillas pidiendo el perdón lo vinculaba con una tradición religiosa de la piedad; introducir a los hijos de Miramón se ajustaba a la manera de pensar de una sociedad decimonónica donde las mujeres y los niños eran presentados como las personas más frágiles de la sociedad”, *ibid.*, p. 236 y 247-248.

conjunto se hace de ellos, son en alto grado disímbolos. Frente a la conmoción de los personajes femeninos, la rigidez (¿impasibilidad?) de un Juárez resuelto a denegar el perdón. El mismo atributo que en otros contextos es sujeto de elogio por el mero hecho de ser mostrado, suscita aquí un amplio catálogo de dudas. Como ocurre con otras formas del discurso judicial, en la representación de Ocaranza la figura de Juárez se acompaña de elementos que sirven de contrapunto, estableciendo con ello un contraste que en este caso genera conflicto. Las implicaciones retóricas del cuadro explican, a mi juicio, la naturaleza de las críticas recibidas, que parecen corresponderse ampliamente con el aura de controversia que rodea a las manifestaciones más propias del discurso forense.

No encuentro suficientes elementos para afirmar la intencionalidad judicial como un atributo distintivo del óleo de Ocaranza. Considero, como lo dije antes, que la representación supone ambigüedades y, en esa medida, tan sólo me atrevo a señalar que se trata de una propuesta explícitamente abierta a distintas interpretaciones. Retomada en el contexto del culto a Juárez, sin embargo, destaca la lectura judicial de la que fue objeto, misma que, por otro lado, constituye al menos una de sus diversas posibilidades de interpretación. No obstante, me interesa subrayar este último aspecto porque la combinación que presenta, entre el juicio de las decisiones políticas y la referencia a la emotividad propia de las víctimas, manifiesta, si no la intención, al menos sí la necesidad de darle un tratamiento deliberativo (matizado) a las cuestiones relativas a los valores cívicos tan asociados con la imagen de Juárez. La ponderación sobre sus decisiones como estadista y la reflexión que esto propicia en relación con su legado, constituyen una parte importante de las manifestaciones de este culto. Sólo que ese particular tratamiento no es

habitual en el panegírico ni tampoco en la retórica judicial. Dicho esto, considero que el cuadro de Ocaranza se encuentra a medio camino entre el discurso judicial y el deliberativo. Pero antes de someter a examen esta última modalidad retórica, es preciso hacer algunas consideraciones finales respecto al discurso forense.

### 2.3 DIMENSIONES Y ALCANCES DEL DISCURSO JUDICIAL

A lo largo de esta sección he venido reiterando la capacidad de la retórica forense para generar, a través de estrategias formales por lo regular complejas, un repertorio no obstante puntual y acotado de sentencias que hacen patente su pragmatismo proselitista. La esfera de la disputa política es, por lo general, no sólo el contexto habitual de su producción, sino también el espacio más evidente de su recepción. Entendidos como manifestaciones típicas de esta modalidad retórica, el panfleto político y la caricatura suelen encontrar respuesta precisamente en los mismos contextos donde son generados: la opinión pública y el foro. Estos espacios, de suyo restrictivos, determinan la asimilación de las propuestas retóricas en función de actitudes muy concretas: la filiación o el rechazo. Es por ello que el lenguaje judicial puede considerarse la modalidad más evidentemente retórica de entre todas aquellas que se caracterizan con ese adjetivo, pues admite la distorsión como estrategia franca, así como la manipulación (o adecuación) de los medios (formales) en función de los fines (comunicativos). El reconocimiento de estos atributos da lugar a la formulación de varios cuestionamientos en torno a su vigencia y a sus capacidades efectivas de acción, más allá de los contextos restrictivos que le son propios. ¿En qué medida, por ejemplo, resulta atractiva la alusión a un Juárez agrarista, más allá de la retórica revolucionaria? ¿Hasta qué punto es funcional la construcción de un Juárez estadista modelo, más allá de la retórica contestataria? En suma, podemos cuestionarnos sobre la presencia del lenguaje forense, su vigencia pues, en aquellos ámbitos donde las demandas que promovieron estas figuras se han evanecido, precisamente por su carácter inmediato y circunstancial.

Una primera explicación en torno a estas preguntas tiene que ver con la capacidad de la retórica judicial para aprovecharse de un repertorio cultural y socialmente aceptado de símbolos. El Juárez configurado por el discurso judicial constituye una suerte de préstamo que éste toma, por ejemplo, de las construcciones ya logradas por el panegírico. En este sentido, la imagen de Juárez que utiliza no puede concebirse como un producto original. La innovación propia de esta modalidad retórica radica en la diversificación de actitudes que puede generar frente a ese símbolo previamente construido. Dichas actitudes involucran la actualización del legado juarista, o de los atributos que aparentemente le son propios, en función de banderas y demandas a veces muy dispares en términos ideológicos. En este sentido, el discurso judicial constituye la manifestación retórica que mayor relevancia da a la dimensión eminentemente política de la presencia de Juárez en los imaginarios sociales. El panegírico, por ejemplo, no necesariamente reivindica esta configuración. Al privilegiar la exaltación por encima de cualquier otra estrategia, algunas formas de la retórica encomiástica llegan incluso a neutralizar una concepción politizada del prócer. En estos casos, la humanidad, superioridad o indianidad del héroe se desvincula de sus predicados políticos. Es en este contexto donde Juárez se convierte en un objeto de colección, entre muchos otros. Los interlocutores se apropian de Juárez personalizando su uso y a la vez despersonalizando su imagen.

El lenguaje judicial, por su parte, involucra una modalidad de apropiación muy distinta, cuya asimilación exige la participación activa del interlocutor. En este sentido, la imagen que el receptor asimila de Juárez, ya sea directa o indirectamente, constituye un gesto autoconsciente. Cuando la lectura no se logra por esta vía (cosa que desde luego



puede ocurrir) la recepción puede efectuarse pero no en correspondencia con la intencionalidad del discurso. Como he dicho antes, la elocuencia judicial persigue, como ninguna otra modalidad retórica, la adhesión de sus interlocutores con la intención de modelar sus conductas. Supone, en suma, no sólo la existencia de un espacio en donde los sujetos sociales se reconocen como tales, sino esencialmente una actitud de compromiso con las normas de la convivencia social, sometidas a juicio precisamente a partir de estas formas del discurso. Cuando funciona como tal, la retórica forense delimita espacios públicos, más o menos incluyentes, más o menos sectarios, pero nunca genéricos. De acuerdo con Fausta Gantús, la caricatura política es tributaria de una retórica en muchos sentidos sectaria:

[...] para transmitir su mensaje a través de las imágenes, los caricaturistas solían recurrir, a menudo, a un elaborado y fino lenguaje visual que requería que el receptor poseyera ciertos conocimientos—tanto culturales, como sobre los hechos y protagonistas del momento—para poder interpretar y comprender el sentido total. Es cierto que también podían valerse de referencias más simples, como alusiones a pasajes religiosos o escenas de la vida cotidiana, pero aun entonces el destinatario debía estar enterado de los últimos acontecimientos y ser capaz de identificar a los personajes aludidos, empresa no siempre fácil. Y tampoco hay que olvidarlo, el humor mismo, y su sentido, es sólo comprensible en un marco de referencias, experiencias y códigos comunes que posibiliten a los actores involucrados el reírse de las mismas cosas. Con esto no negamos que el contenido de muchas imágenes puede resultar divertido al receptor por lo ridículo de la situación representada, más allá del contexto, el significado y el mensaje que se busca transmitir, pero entonces, la caricatura sólo está logrando su objetivo parcialmente.<sup>81</sup>

Ahora bien, aun considerando las limitaciones de difusión de la caricatura y el panfleto políticos, es importante reconocer también su capacidad para elaborar asociaciones simbólicas que, con el tiempo, bien pueden volverse habituales. De hecho,

---

<sup>81</sup> Fausta Gantús, *op cit.*, p. 32.

reconocer su participación activa en la conformación de nuevas modalidades de disputa política implica de alguna manera admitir su impacto en el contexto sociocultural. Reconstruir este proceso constituye una tarea que va más allá de los límites de este estudio, sin embargo, quisiera subrayar el hecho de que, desde el punto de vista histórico, semejantes formas de asociación no sólo no desaparecieron sino que se multiplicaron en otros espacios. La presencia de Juárez en algunos de los grabados del Taller de Gráfica Popular o en ciertas obras del Muralismo, manifiesta la intencionalidad de aprovecharse de la imagen del héroe en el contexto de una serie de juicios asumidos sobre el pasado histórico que son, por otro lado, incomprensibles sin la referencia a la reivindicación de la lucha social. “Juárez y los diplomáticos” de Leopoldo Méndez (Ilustración 11) y “El pueblo responde” de Alberto Beltrán (Ilustración 12), son una muestra representativa de la asociación simbólica entre la imagen exaltada de Juárez y el ejercicio del juicio político.

“Juárez y los diplomáticos” parece evocar la estrategia del “Juárez redivivo” de Orozco (1948), al colocar la cabeza de Juárez como el núcleo articulador de la composición. La alegoría de una lucha social, representada por la “masa” de campesinos que levantan las armas en su nombre en contra de sus adversarios, es coronada por el temple juarista, simbolizado por la cabeza. Del mismo modo, aunque con una solución estética distinta, “El pueblo responde” plantea la misma dicotomía al representar el carruaje imperial de Maximiliano y Carlota,



ILUSTRACIÓN 11

cuyo andar es detenido abruptamente frente a la acción del “pueblo” bajo la bandera “viva Juárez”.

En ambos casos, los valores asociados con el juarismo se configuran en función de una reducción argumentativa. La dicotomía no es necesariamente simple desde el punto de vista estético, pero sí lo es en términos de su intencionalidad retórica, al plantear la temática en términos de una lucha de contrarios. En las ilustraciones de Méndez y Beltrán el conflicto se traduce como una lucha gráfica entre la bandera de Juárez, cuyo estandarte es, en el primer caso, la cabeza de Juárez sostenida por la masa anónima de campesinos y, en el segundo, el lema “viva Juárez”, que corona la resistencia.

En esa medida, considero que se trata de una fórmula comparable con las manifestaciones que analicé antes, aun cuando se trata de un contexto de enunciación y recepción claramente distinto. Se podría decir, incluso, que nos encontramos frente a un repertorio de mayor recepción



ILUSTRACIÓN 12

social que el que se le ha concedido a la caricatura decimonónica o al panfleto político, en el entendido de que tanto los trabajos del Taller de Gráfica Popular como los del Muralismo, involucran una política de promoción de los símbolos patrios de carácter populista, muy distinta a la porfiriana. Si esto se admite, es posible apuntalar no sólo la vigencia de la retórica judicial del culto a Juárez, sino también su funcionamiento más allá de la trinchera estrictamente partidaria. Esto, desde luego, no supone la neutralización de

estas manifestaciones en términos políticos, sino tan sólo el reconocimiento de que el veredicto político encuentra aquí nuevos mecanismos para reinventarse e intervenir activamente en el entorno social.

### III. EL DELIBERATIVO

#### 3.1 SU AUDITORIO: LA CONSTRUCCIÓN DE LA CULTURA POLÍTICA

El estudio crítico y sistemático de los cultos cívicos y, en general, de todas las manifestaciones que acompañan su construcción y desarrollo, tiende a enfatizar su carácter artificioso y propagandístico. Evidenciar las estrategias ideológicas y discursivas de estos singulares productos culturales supone adoptar una actitud desconfiada respecto a su veracidad, racionalidad o incluso legitimidad. Más aún, caracterizar dichas manifestaciones como modalidades retóricas patentiza su interpretación, no como realidades dadas o factuales, sino como fórmulas construidas que, pese a ello, adquieren un papel preponderante en la experiencia cotidiana. Semejante actitud, a todas luces saludable desde el punto de vista académico, puede dificultar el reconocimiento de otros mecanismos de racionalización del mundo, más allá de los círculos profesionales de la investigación humanística, altamente normada desde el punto de vista metodológico. La advertencia resulta necesaria cuando nos enfrentamos al análisis de modalidades retóricas en que la cognición juega un papel nodal. Al caracterizarlas como formas de elocuencia o actos retóricos, estamos obligados a considerar con toda seriedad su carácter persuasivo y, por lo tanto, a subordinar su racionalidad al cumplimiento de una intención que no es epistémica. Mas resulta fundamental reconocer que, en algunos casos, su eficacia retórica reside precisamente en la construcción de un genuino objeto intelectual, aun cuando su función no sea, en sí, la generación de conocimiento.

De las tres modalidades retóricas contempladas en este estudio, la deliberativa supone un ejercicio de la argumentación más ordenado y sobre todo más complejo. Su

capacidad para generar y multiplicar premisas lógicas a partir de entramados discursivos evidencia su alto grado de racionalidad y explica su correspondencia con aquellos espacios en que la discusión se entiende como un acto de negociación entre distintas posturas y de meditación en torno a diversos planteamientos. De acuerdo con Aristóteles, “lo propio de la deliberación es el consejo y la disuasión” tanto en lo privado como en lo público. En el último caso, el auditorio está constituido por “el pueblo” y el propósito es “el interés común”.<sup>82</sup> Aristóteles ve en el género deliberativo un factor de cohesión, un mecanismo a partir del cual se intenta persuadir (aconsejar) a la comunidad sobre los medios que aseguran el bien colectivo o, dicho en sus propios términos, aquellos que conducen a la felicidad.<sup>83</sup>

En consecuencia, las temáticas usualmente asociadas con el deliberativo son asuntos de carácter público y, en esa medida, las decisiones que le competen adquieren enorme relevancia en términos políticos y sociales. Este rasgo se acentúa al considerar que el objeto mismo de la deliberación está constituido por acciones a realizar y no por aquellas que ya se han llevado a cabo. En este sentido, la retórica deliberativa es siempre una suerte de proyecto cuya legitimidad se fundamenta en la construcción de expectativas compartidas. Lo anterior explica su especial pertinencia en contextos normados desde el punto de vista político: instituciones públicas o espacios de discusión intelectual. Aun cuando sus características e impacto varían en función del entorno particular de su producción, la retórica deliberativa involucra una relación directa con el

---

<sup>82</sup> Aristóteles, *op cit.*, p.60.

<sup>83</sup> “La felicidad, el fin de la deliberación”, *ibid.*, p. 70-79. Los aspectos más importantes de la definición aristotélica son retomados por Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética, op cit.*, p. 427.

poder, esto es, con los espacios propicios para la toma de decisiones y la organización de la vida social. Su función esencial, en suma, es ofrecer propuestas que legitimen formas deseables de gobernar o de conducir la vida en común.

El conjunto de manifestaciones que he juzgado asociadas con esta modalidad retórica está conformado principalmente por discursos que articulan la figura de Juárez como un elemento inherente a la conducción del Estado o al menos necesario para la legitimación de los espacios de poder y toma de decisiones. Así descrita, la retórica deliberativa en torno a Juárez parecería análoga a la de tipo forense, sin embargo, aquélla utiliza estrategias de persuasión a veces muy distintas. Por otro lado, la retórica deliberativa es distinta a la del panegírico, al menos en el sentido en que se ha tratado en este estudio. Lejos de limitarse a mostrar la dignidad del personaje, la analiza, la pondera y en ocasiones incluso la atenúa. El deliberativo elabora juicios sobre los actos de Juárez y ciertamente se aprovecha de los estereotipos que encontramos en el discurso encomiástico; se pliega en muchos casos, a algunas de las dicotomías que hallamos en la retórica judicial, pero no con la intención de establecer un dictamen concluyente o legitimar un acto de disenso. Su objetivo, por el contrario, parece ser la construcción de consensos de amplio espectro determinados, no por su filiación partidaria o inmediata, sino más bien por la aceptación de preceptos que se juzgan razonables y deseables. Aun cuando el efectismo argumentativo (propio del discurso forense) o la exaltación (habitual en el panegírico) están involucrados en la conformación del lenguaje deliberativo, deben estar contenidos o al menos subordinados a la coherencia lógica del discurso. La fuerza

persuasiva de la genuina deliberación no debe trocarse en demagogia, si lo hace, probablemente gane adeptos, pero será ineficaz en la articulación razonada de consensos.

En el contexto del culto a Juárez, los espacios de emergencia del lenguaje deliberativo están determinados por el afianzamiento de la política y de algunas actividades humanísticas. La consolidación del Estado liberal hizo posible la estabilidad de las instituciones públicas y dio continuidad a proyectos educativos que, en conjunto, constituyen los primeros y más evidentes espacios de la retórica deliberativa en torno a Juárez. La construcción de una interpretación oficializada, normada y hasta cierto punto estandarizada de la historia del Estado mexicano es deudora, en gran medida, de la articulación razonada del culto a Juárez. Su lugar privilegiado en los libros de historia nacional en todos los niveles educativos, su presencia en los museos de todo el país y la reivindicación de su herencia legal en el ámbito de las instituciones públicas ha posibilitado no sólo la exaltación patriótica, sino también la actualización reflexiva de su importancia como referente político. En general, la retórica deliberativa sobre Juárez involucra aspectos de la cultura política que subrayan la tensión intrínseca a todo acto de cohesión social. En este contexto, el culto a Juárez no es un hecho dado, sino más bien el resultado de una serie de acciones continuadas y pensadas en función de las cuales, incluso las verdades asumidas sobre Juárez deben ponerse en tela de juicio.

Desde mi punto de vista, el fenómeno se corresponde con lo que Elías Palti ha denominado “modelo estratégico de la sociedad civil”. Según el autor, la segunda mitad del siglo XIX está caracterizada por cambios importantes en los lenguajes políticos, cuyo análisis exhibe una nueva forma de entender el pacto social y la interacción entre los



distintos actores sociales. De acuerdo con esta propuesta, “la constitución de lo social ya no será concebida como el resultado de un único acto originario (la celebración del pacto social). En los marcos del nuevo modelo estratégico, la cohesión social (*allegiance*) aparece como algo que debe crearse y recrearse permanentemente”. En consecuencia, “la sociedad será pensada no ya como una unidad organizada alrededor de una Verdad, sino como equilibrio de fuerzas en permanente tensión [...] La esfera pública, en consecuencia, se convierte de un espacio de deliberación en el ámbito para la negociación estratégica de compromisos entre actores singulares”.<sup>84</sup> Es sobre todo a partir del triunfo de la República juarista que observamos la creciente necesidad de resolver los antagonismos sociales en el contexto de la deliberación política, comprendida ella misma como una esfera que expresa y resuelve las contradicciones experimentadas en el marco social. “Para que se conserve el equilibrio de fuerzas sociales y su interacción no degeneren en crudo antagonismo es necesario delimitar y acotar su campo”. Dos conceptos, continúa Palti, son fundamentales en este espacio: el derecho a la soberanía y el mecanismo de disciplinamiento. El primero muestra un límite exterior, “el otro radical del nuevo orden: el francés, el conservador”; el segundo, por su parte, supone un límite interior, “aquello que hay que luchar por mantener bajo control: las propias tendencias antisociales”.<sup>85</sup>

El vínculo entre estas ideas y el caso particular del culto a Juárez no es difícil de establecer. Lo que yo he denominado como retórica deliberativa juarista involucra precisamente esa serie de discursos que explican el papel de Juárez en la conformación de

---

<sup>84</sup> Elías José Palti, *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (Un estudio sobre las formas del discurso político)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p.486.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 487.

México como un Estado soberano cuya organización se funda en el respeto a la ley y los valores civiles del republicanismo. La retórica encomiástica y la judicial dan ciertamente muestra de estos (y otros) atributos de la imagen de Juárez, pero lo hacen, como vimos, a través de estrategias distintas. Al poner el énfasis en la exaltación evocativa, haciendo de la heroicidad de Juárez un hecho dado e incontrovertible, la retórica del panegírico evita el antagonismo; al exacerbar el disenso, el discurso judicial monopoliza el uso de Juárez en función de una sola bandera; al expresar e intentar resolver el antagonismo voluntariamente asumido, la retórica deliberativa construye la imagen de Juárez como base de la cohesión social. Es en este último contexto que el mito juarista se convierte en la fundamento a partir del cual cobra sentido toda discusión sobre la sociedad civil o, dicho de otro modo, sobre los principios de civilidad gracias a los cuales se regula la interacción social. El debate se da, en suma, ya no sólo en torno a la calidad de Juárez como figura emblemática del buen gobierno, sino como también como modelo del buen ciudadano. La herencia juarista se articula aquí como una lección, esto es, como una enseñanza para las generaciones futuras—tal como indica Sierra en el prólogo de su obra sobre Juárez— constituyendo así a la sociedad toda en su genuino y legítimo auditorio.

### 3.2 ARTIFICIOS Y ESTILO DEL DISCURSO DELIBERATIVO

El afán resolutivo que antes atribuí al discurso deliberativo explica no sólo su objetivo pedagógico-persuasivo sino también, y de manera análoga, los rasgos más propios de su estilo. Si bien se alimenta de metáforas e incurre muchas veces en la exaltación evocativa, la claridad y complejidad argumentativa son los ejes de su construcción. Como ninguna otra modalidad retórica, la deliberativa pone en verdadera tensión la articulación entre figura y argumento. En este sentido, la configuración de Juárez tiende a ser más compleja. Lejos de conformarse con la sola presencia de su imagen bronceada, con la descripción de su rostro, de sus rasgos físicos o de su indumentaria, tiende a la descripción pormenorizada en función de referentes y contextos más amplios. Desde este punto de vista, la retórica deliberativa es esencialmente literaria o, podríamos decir, narrativa. Esto equivale a reconocer en ella una dimensión más dinámica. En este caso, la representación se construye a través de secuencias de imágenes, escenas propiamente dichas, subordinadas a una suerte de trama. Aun cuando Juárez se presenta como protagonista de esa trama, la significación de su figura es indisoluble de los elementos que la rodean.

Puesto que pretende explicar y no sólo mostrar o defender a Juárez, el discurso deliberativo hace uso de una mayor cantidad de referencias. Un ejemplo claro en este sentido son algunas biografías, ya propiamente históricas o noveladas. En ellas se describe pormenorizadamente no sólo al gobernante sino al hombre,<sup>86</sup> no sólo al hombre sino a su

---

<sup>86</sup> Sobre todo por razones de espacio, no se incluye aquí el análisis de otras obras a mi juicio también concordantes con las intenciones y estrategias de la retórica deliberativa. Una de ellas es la biografía novelada de Héctor Pérez Martínez, *Juárez el imposible*, publicada por primera vez en 1934. El tono de la obra es eminentemente laudatorio, pero sus estrategias involucran el desarrollo detallado de la personalidad de Juárez a la luz de su contexto histórico. También aquí se

contexto: sus raíces, sus ámbitos de acción.<sup>87</sup> Una de las manifestaciones más emblemáticas en este sentido es *Juárez: su obra y su tiempo* (1906), de Justo Sierra. Se trata, en términos generales, de una prosa ponderada que, no obstante su afán crítico y de veridicción, da rienda suelta al lenguaje figurativo y a la especulación interpretativa. La prolijidad de metáforas y licencias poéticas que en tantas ocasiones le han granjeado el calificativo de “romántica”, lejos de rivalizar con el orden argumentativo lo refuerzan y complementan al grado de confundirse con él. A lo largo de las siguientes páginas, intentaré mostrar la pertinencia del análisis retórico para dar cuenta de este particular cruce de estrategias, cuyo resultado es la configuración de una imagen de Juárez destinada a organizar y dar sentido a la convivencia social. El análisis de los componentes retóricos del texto de Sierra nos permitirá aquilatar hasta qué punto la construcción, necesariamente metafórica de la imagen del héroe cumple un papel sustancial en la deliberación política. Pero también servirá para entender cómo es que la significación del personaje, en principio aislado como objeto de culto, se diversifica y ensancha hasta convertirse en un principio que da sentido al orden social.

Antes de continuar, no me queda sino advertir al lector que el examen que desarrollo aquí considera el texto de Sierra como un referente ejemplar pero de ningún modo exclusivo de la retórica deliberativa sobre Juárez. Algunas obras vinculadas con la

---

reivindica la presencia de Juárez más allá de su propia época y se busca justificar “la actualidad de Juárez”. La solución de Pérez Martínez, no obstante, resulta menos sugerente y compleja que la de Sierra, aun cuando, por tratarse de una novela, se atreve a incursionar, por momentos, en terrenos oscuros de la personalidad del héroe, como su vida privada o sus aspiraciones más personales. Héctor Pérez Martínez, *Juárez el impasible*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

<sup>87</sup> Un notable esfuerzo por explicar y no sólo reivindicar acriticamente la imagen de Juárez son los escritos de José María Vigil, comentados en el capítulo 1.

polémica bulnesiana exhiben los atributos de la retórica deliberativa.<sup>88</sup> Si bien en muchos casos están configuradas más como alegatos (y por lo tanto como retórica típicamente forense) es cierto que mucho contribuyen a la conformación de una imagen más ponderada y razonada de Juárez. También inscrita en el contexto de esa controversia, la obra de Sierra, sin embargo, hace menos evidentes sus lides con Bulnes que, bajo ninguna circunstancia, podría considerarse el destinatario ideal (tampoco factual, creo) de su propuesta retórica.<sup>89</sup> Como veremos en lo sucesivo, *Juárez: su obra y su tiempo* plantea un auditorio más amplio y, por lo mismo, un tipo de interlocución más compleja. Sus estrategias estilísticas frecuentemente omiten el análisis puntual que hace posible la refutación formal. Antes que impugnar argumentos inválidos o ilegítimos, Sierra busca persuadir mediante la enseñanza y el adoctrinamiento. Son estos últimos atributos los que evidencian la dimensión ético-retórica que me interesa subrayar. En ellos reside, a mi juicio, la conformación de un nuevo espacio para la realización del culto a Juárez. Veamos esto con mayor detenimiento.

Ya antes me referí a la importancia que tiene, en la retórica deliberativa, la reconstrucción de escenarios que explican la emergencia de la figura del héroe y el sentido que va adquiriendo la trascendencia de su legado. Aun cuando se busca exaltar la persona misma de Juárez, el valor de sus acciones se muestra supeditado a un fin que le supera como individuo. En este caso, el *telos* está constituido por la creación de “un

---

<sup>88</sup> He tomado como referencia sobre el particular los estudios de Erika Pani, “Derribando ídolos: el Juárez de Francisco Bulnes”, en Josefina Zoraida Vázquez *op cit.*, y Rogelio Jiménez Marce *op cit.* Este último estudio, sobre todo, considera los aspectos retóricos de la controversia que son centrales en el desarrollo de mi investigación.

<sup>89</sup> Rogelio Jiménez Marce lo excluye de su análisis “La polémica sobre Benito Juárez” “debido a que su texto [el de Sierra] no buscaba refutar a Bulnes de manera directa. Más bien se debe entender esta obra como una forma de rendir homenaje a Juárez”, *ibid.*, p. 136, nota 11.

estado social caracterizado por la entrada definitiva del pueblo mexicano en el periodo de disciplina política, del orden, de la paz, si no total, sí predominante y progresiva, y para acercarse así a la solución de los problemas económicos que preceden, condicionan y consolidan la realización de los ideales supremos: la libertad, la patria”.<sup>90</sup> La cita expresa la variedad de elementos a los que antes hice alusión, se trata, en suma, de reivindicar la obra de Juárez, sí, pero en el contexto de problemáticas que, por su amplitud y trascendencia, superan la dimensión del individuo. La reivindicación supone, por un lado, la reconstrucción de esa historia en la que Juárez jugó un papel protagónico, así como el adecuado adoctrinamiento, por el otro, en pos de los principios que han de seguir conduciendo la vida en común. La consecución de ese estado superior de desarrollo histórico involucra la consolidación de un estado de paz y bienestar, tanto como una normatividad política. Es por ello que la valoración juiciosa de estos elementos, y no sólo la construcción de la figura del héroe, es también necesaria. La combinación de estas premisas favorece el carácter pedagógico de la obra de Sierra y remite, en general, a todos los discursos que buscan persuadir mediante la enseñanza.

El objetivo pedagógico, y en última instancia deliberativo, se consigue mediante el cruce entre tropo y argumento. El primero sirve para atraer al lector, para insuflar en él un sentido de patriotismo y para evocar lo que no puede ser, como tal, explicado. El segundo apela a un tratamiento del tema en términos narrativos. En este caso, se trata de la evolución de Juárez (y de la patria misma) desde un núcleo de abyección y abatimiento que constituye su origen (el origen de raza), hasta un estado de superación y autodomínio.

---

<sup>90</sup> Justo Sierra, *Juárez: su obra y su tiempo. Obras completas XIII*, México, UNAM. 1991, p. 541.

No obstante, los componentes exóticos, el sustrato en suma oscuro y tormentoso tanto del héroe como de la sociedad a la que pertenece, deben racionalizarse mediante la reconstrucción de esa historia épica cuyo resultado debe ser la conformación de una sociedad plena.

A mi modo de ver, el *Juárez* de Sierra constituye una narración, ciertamente fragmentaria que, a pesar de ello, consigue darle movimiento a la rígida figura del héroe. Desde el punto de vista estilístico dos son, a mi juicio, sus rasgos más notorios: el afán retórico y la estructura narrativa. El primero se condensa en los dos apartados inaugurales, aun cuando no se limita a ellos. “A la generación que llega” y “Reflexiones previas” constituyen, en conjunto, un genuino *exordio*. Al afirmar que “la vida de Juárez es una lección, una suprema lección de moral cívica”, Sierra interpela a su interlocutor ideal: la juventud. Ya colocado frente a su auditorio, y habiendo generado la expectativa que le es propia, anuncia la justificación: “el profundo interés de estudios históricos del género de este que con gran temor abordo hoy” se relaciona con “el desenvolvimiento de un alma primitiva”. Se refiere con esas palabras al “supremo espectáculo” que “equivale al de la creación de un mundo, al del descubrimiento de una verdad fundamental”. Tal es, continúa el autor, “la impresión que me ha producido siempre la vida de Juárez”, esto es, la de “un drama” que “toma las proporciones de una revolución histórica, si llega a servir de medida a la cantidad de influencia que puede la historia de un grupo humano tener en la de la humanidad”.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 13.

Entre otras cosas, estas frases revelan la complejidad que envuelve al fenómeno individual, concebido siempre en torno a Juárez pero también más allá de él. Son los acontecimientos, en plural, y, más aún, las “series de sucesos cuya vibración se propaga indefinidamente en el tiempo” lo que llama la atención de Sierra, lo que justifica, en última instancia, dedicar toda una obra al legado de un solo hombre. En realidad, esa herencia se concibe como un hecho social e históricamente determinado. De ahí que la forma lógica de desarrollar su objetivo sea mediante una estructura narrativa, y no sólo mediante el panegírico o el alegato. Sin la concurrencia de estos dos últimos, difícilmente se entenderían largos segmentos de una obra que, pese a ello, se articula en función de una línea de vida: la de Juárez, que es, al mismo tiempo, la de la patria mexicana y la libertad en general.

La narrativa se estructura en función de la vida del prócer: el principio y el final de la obra coinciden con la secuencia biográfica. El origen se muestra con tintes románticos, exaltando la “naturaleza montañesa” de “el gran plebeyo” y los rasgos raciales de esa “impenetrable fisonomía”.<sup>92</sup> Se alude, de igual modo, al yugo social, a la carga de tradiciones añejas, al vasto mosaico de pueblos exóticos y autóctonos que constituían Oaxaca, la cuna de Juárez. Ése es, para Sierra, el sustrato en última instancia ineluctable de la sociedad oaxaqueña de la que emerge Juárez, “aquel niño serio, tranquilo, callado y

---

<sup>92</sup> Aun más importancia dio Héctor Pérez Martínez a la “impenetrabilidad racial de Juárez, en la que reside todo el misterio de su vida y toda su atracción”. Su obra, como bien indica José Manuel Puig Casauranc, la intención de Pérez Martínez era darle un “carácter más humano al simple proceso de crítica histórica, procurando identificarse con el biografiado de modo que el análisis de su carácter sea no sólo fruto de documentación y de crítica, sino producto de interpretación, con ojos de novelista y de psicólogo”. Héctor Pérez Martínez, *Juárez el impasible*, carta-prólogo de José Manuel Puig Casauranc, Madrid, Espasa Calpe, 1934, p. 8-9.



reflexivo [que] llegaba a los doce años acantonado en su roca indígena”.<sup>93</sup> Las raíces de este cuerpo social son tan impenetrables como la propia expresión del prócer: “¡Qué leyendas, qué fábulas, qué ciclos de cantares y rapsodias semejantes a las homéridas, han quedado apagados en aquellas serranías épicas”.<sup>94</sup> El principio, origen insondable, contrasta con el fin, siempre digno y accesible, siempre luminoso y prometedor, por paradójico que parezca, de la muerte del ya consumado héroe. En “La última tormenta” culmina la secuencia propiamente narrativa del Juárez de Sierra. De manera un tanto apresurada, se bosqueja la compleja situación política por la que atraviesa el gobierno desde el triunfo de la República hasta el año de 1872. Es ahí donde se reafirman los “elementos eternos” del legado juarista: la reorganización en torno a la ley, la construcción del orden y el estado de bienestar. Finalmente, tras una escueta mención del episodio del 18 de julio, el autor ofrece su primera gran conclusión: “cuando Juárez murió, un soplo de clemencia y de concordia oreaba ya todos los campos de batalla, los antiguos, los recientes... Eran las ráfagas precursoras de la primavera, del renacimiento; con él comenzó la era nueva, la era actual”.<sup>95</sup> En la interpretación de Sierra, la muerte de Juárez hizo posible la genuina consolidación de la República, ya afianzada en el sentido estrictamente político, pero todavía imperfecta en lo social, lo económico y lo cultural. En esa medida, el fin se torna en comienzo. Las expectativas, lejos de cerrarse, se abren considerablemente: el legado de Juárez se muestra no como una conclusión sino como el punto de partida de “la generación que viene”, a la cual está dedicada el *exordio*.

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 552.

El apresurado cierre narrativo no hace, pues, sino exacerbar lo que podría llamarse la expectativa propiamente retórica del texto. Me refiero con esto a que el planteamiento mismo de la obra suscita la necesidad de una explicación que tiene por objeto, no ya la obra o el tiempo del propio Juárez, sino el significado que estos deben adquirir como referentes indiscutibles en el presente y sobre todo en el futuro. Juárez fue, para Sierra, un ejemplo a seguir en su propia época, su muerte, no obstante, debía seguirlo siendo para las generaciones venideras. La idea puede parecer obvia en un sentido, esto es, resulta evidente que Sierra suscribe aquí, sin mayores problemas, el ideal de *historia magistra vitae*. Entiende, en suma, que la referencia al pasado involucra intereses vitales y que, como tal, adquiere una dimensión inevitablemente pragmática. Pero más interesante aun es, a mi juicio, la forma en que ese pragmatismo es concebido. El genuino y legítimo uso del pasado se entiende como un acto retórico porque involucra, primero, la toma de conciencia respecto a los valores que es preciso preservar y mantener vigentes y, segundo, porque exige la construcción de un discurso destinado a persuadir a los oyentes y no sólo a ilustrarlos. El afán de interpelar es consistente a lo largo de toda la obra, aun cuando sea en el *exordio* y en el epílogo “Los tres grandes hombres de México” donde se muestra con mayor fortaleza. En estas secciones la presencia del *ethos* de la obra es no sólo manifiesta y abierta sino de hecho fundamental para darle sentido a todas las partes que la componen.

Como dije antes, el propósito fundamental de las dos secciones que integran el *exordio* (“A la generación que llega” y “Reflexiones previas”) es señalar la vida de Juárez como ese elemento del pasado que, por su valor y significado, debe preservarse en el

presente y dar sentido en el futuro. El cierre retórico (que no narrativo), por su parte, involucra ya no sólo el reconocimiento moral, y en última instancia intelectual, sino también la realización de acciones puntuales que deben surgir como consecuencia. “Los tres grandes hombres de México”, el último capítulo del texto de Sierra, es en realidad un discurso pronunciado en el teatro Arbeu en la velada conmemorativa del 18 de julio de 1906 y, por lo mismo, no forma parte de la narración propiamente dicha. Más allá de las razones coyunturales por las cuales el autor, a falta de un material inédito, decidió incluir esta pieza como culminación de su obra, resulta interesante para mi propósito el subrayar que se trata de una oración cívica y, como tal, si bien se refiere a los hechos narrados a lo largo del texto, su intención primaria es propiciar en el lector la valoración de lo aprendido con miras a la adopción de actitudes y acciones propias. Como en ningún otro espacio del texto, es aquí donde Sierra reitera, explícita y de hecho da rienda suelta a su ideal programático y doctrinario.

En “Los tres grandes hombres de México”, la tríada de héroes está compuesta, como era de esperarse, por Hidalgo, Juárez y Díaz. El significado de sus actos se determina por el papel que han cumplido en “nuestra historia de pueblo libre”. Encarnan, nada más y nada menos, que los tres momentos supremos de la evolución de la patria: su nacimiento (Hidalgo el iniciador); su transformación (Juárez el reformador) y su plenitud (Díaz el pacificador). Es aquí donde termina por desvelarse el sentido de aquella frase, antes citada, donde Sierra expone que con Juárez, con su muerte diríamos, “comenzó la nueva era, la era actual”. En el epílogo retórico, esta interpretación se articula con una mayor cantidad de argumentos:

Son culminaciones, mas provienen de un levantamiento gigantesco de aspiraciones, de instintos oscuros, de exigencias conscientes de vida y libertad, de preparaciones lentas y premiosas, obra de otros hombres, de otros dolores, de otros heroísmos, de otras voluntades; en esos levantamientos sociales ellos son los vértices, las cimas, los puntos de convergencia, las insuperables alturas; **todo en nuestra historia en lo pasado los explica y determina; todo en lo futuro los demuestra; ellos son la resultante de una gran labor de la historia; la historia posterior que de ellos recibe forma es una gran labor suya, no sólo suya, pero capitalmente suya.**<sup>96</sup>

La cita demuestra en qué medida la interpretación de Sierra sobre los héroes descansa en una deliberación de carácter histórico. Si bien las referencias a la historia patria son comunes en toda la retórica juarista, es en la deliberativa donde los artificios de la persuasión se muestran en más vinculados a una concepción reflexiva sobre el devenir. Este tipo de interpretación, así como el estilo retórico que la hace posible, involucra una valoración exaltada, sí, pero siempre humana del héroe. Este rasgo de humanidad se sostiene en la necesidad de ubicar al individuo superior en un contexto sin el cual su obra es incompresible y su significado estéril.

En consecuencia, el culto al héroe es en realidad un culto a las formas legítimas en que se honra su figura. Para ser moral y políticamente aceptable, el homenaje debe resultar de una enseñanza: “por eso, grabando bien su efigie moral en el intelecto de los que vienen, de los que suben, de los que aquí están ya y de los que en apretada falange vienen tras ellos, se les proporciona la enseñanza típica, la que acrecienta la fuerza viril del alma”.<sup>97</sup> La memoria histórica, ese afán que para Sierra emerge de la contemplación de lo extraordinario, es el garante de la supervivencia del pasado. Sin la capacidad humana de verse afectado sentimentalmente por los actos pretéritos, la enseñanza potencial que de

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.553. El subrayado es mío.

<sup>97</sup> *Ibid.*

ellos se nutre resulta imposible. La memoria es siempre, en este sentido, *pathos*. Pero la capacidad para convertir esa impresión que en el intelecto deja la memoria, en asimilación activa, es obra del cruce entre *logos* y *ethos*. Gracias al escrutinio, a la indagación y al estudio, los hechos, ya sentidos como extraordinarios, adquieren verdadera sustancia, se transforman en acontecimientos claros y explicables que pueden contemplarse serenamente como objetos de pensamiento. En Sierra, no obstante, esa serenidad debe adquirir, otra vez, un nuevo influjo. Sin la perspectiva ética, ese conocimiento es inútil y sobre todo pasivo. La acción destinada a promover esa “fuerza viril del alma” da literalmente sentido al conocimiento, trocándolo en doctrina.

El pragmatismo inherente a esta forma de racionalizar la realidad histórica deriva en una construcción muy sugerente del *ethos* que vale la pena explorar con mayor detenimiento. La figura del autor del discurso podría equipararse a la de un hombre motivado por el sentimiento que busca, mediante la razón, convertir el objeto de su intelección en una suerte de artículo de fe, propicio para el adoctrinamiento de los valores cívicos. La articulación explícita de estos tres referentes (emoción, razón y fe) muestra la presencia necesariamente simultánea de las tres estrategias nodales de la persuasión (*pathos*, *logos*, *ethos*) en la retórica deliberativa, pero también deja entrever el conflicto generado por la interacción de elementos en principio disímbolos. A continuación, dedicaré algunas líneas a explicar de forma más detallada esta compleja relación al igual que sus implicaciones en el culto a Juárez.

La representación discursiva del hombre de razón se construye sobre la base de los argumentos ponderados y de la distancia (temporal) que facilita el juicio de carácter

imparcial. Los capítulos de *Juárez: su obra y su tiempo* que Arnáiz y Freg atribuye a Carlos Pereyra,<sup>98</sup> ofrecen un buen repertorio de ejemplos en este sentido, perfectamente concordantes, por otro lado, con la argumentación puntual y en extremo analítica que caracteriza la prosa de Pereyra, no sólo en su colaboración a la obra de Sierra, sino en su propio *Juárez*.<sup>99</sup> En ambos casos, Pereyra describe las situaciones, narra los acontecimientos y, sobre todo, evalúa las decisiones tomadas, los actos realizados y sus consecuencias con plena conciencia de la dificultad que supone atribuirles su justo significado. Entiende, por ejemplo, que “una interpretación es una construcción”, que “la ley no vive sino interpretada” y que

una ley no es el resultado de una inspiración: es una redacción más o menos feliz que traduce relaciones sociales preexistentes. Si la redacción es buena, entendiéndolo por esto que traslade las relaciones susceptibles de mantenerse en esa sociedad, la interpretación seguirá de cerca de la ley, y en caso contrario la deformará hasta dejarla en un rincón.<sup>100</sup>

Como se puede ver aquí, la adecuada interpretación de los fenómenos político sociales involucra un ejercicio intelectual de la mayor complejidad. Supone, por un lado, la asimilación de distintos planos de interpretación; entender que la realidad histórica no se constituye de hechos crudos sino de un intrincado entramado de ideas e ideales contruidos (la ley en este caso) y una serie de factores de orden social (las relaciones

---

<sup>98</sup> En la introducción a la obra, Agustín Yañez advierte del “problema historiográfico” emanado de la colaboración de Pereyra, misma que, se afirma, fue sugerida al editor por parte de Agustín Aragón. El análisis citado de Arnáiz y Freg, y condensado en la serie de 39 notas al final del texto, señala que la intervención de Pereyra incluye los capítulos Richmond y Sadowa” y “Querétaro” que cubren los principales acontecimientos de la guerra de intervención desde finales de 1864 *ibid.*, p .5-9.

<sup>99</sup> Carlos Pereyra, *Juárez discutido como dictador y estadista. A propósito de los errores, paradojas y fantasías del señor don Francisco Bulnes*, México, Tipografía Económica, 1904.

<sup>100</sup> Justo Sierra, *Juárez: su obra y su tiempo*, *op cit.*, p. 444-445. La cita corresponde al capítulo “Richmond y Sadowa” atribuido a Carlos Pereyra.

sociales preexistentes) que se yuxtaponen y afectan entre sí. Por otro lado, el ejercicio implica la adopción de una perspectiva epistémica que se traduce, en el orden del discurso, bajo la noción del testigo que, ya por su lejanía o por su objetiva distancia frente a lo que acontece, es capaz de realizar un juicio reflexivo aun a la luz de sus afecciones personales. Tal es el caso, por ejemplo, de la postura que el autor se atribuye a sí mismo al evaluar la controversial actuación de González Ortega en 1865 y el tratamiento que recibió por parte de Juárez:

**Los testigos lejanos de los hechos**, que vemos en cada cual sus méritos, no podemos asistir sin dolor a estas ejecuciones morales como la que sufrió González Ortega, en las que habla sólo la pasión política para negarle a un hombre hasta los derechos más evidentes y los títulos más reales e indiscutibles al respecto social. Vemos que la lucha política está compuesta de estas amargas exclusiones en que va siempre entrañada una suprema injusticia; pero no podemos prescindir de un **sentimiento de rebelión** contra la dureza de los procedimientos que sirven de molde a la victoria del más fuerte. Juárez, como hombre de acción, y por lo mismo de pasión, no podía aguardar a que el enemigo mostrase sus armas, leales o pérfidas [...]. Lo anterior no quiere decir que en política todo se justifique: significa únicamente que **toda acción se explica. La explicamos sin juzgarla, porque un juicio moral supone algún criterio fijo, y en los hechos fluctuantes de la política, todo varía según el punto de vista.** El hombre de acción tiene que ser juzgado sólo dentro de los elementos integrantes del papel que haya adoptado. En ese terreno, Juárez obró de acuerdo con la conducta que le imponía su situación, lo que no quita que **el autor de estas líneas, como intérprete de un sentimiento muy personal**, haya lamentado la crueldad con que fue preparada la segregación de González Ortega.<sup>101</sup>

Varios elementos dignos de atención destacan de esta larga cita. El primero de ellos, y al que aludí antes, es el carácter de “testigo lejano” que el autor se imputa a sí mismo. Gracias a esa distancia, la ponderación adquiere solidez o, dicho de otro modo, racionalidad y objetividad. Esto se debe a que surge de un interés ajeno a todo aquél que,

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 455. La cita corresponde al capítulo “Richmond y Sadowa” atribuido a Carlos Pereyra. Las negritas son mías.

involucrado directamente con los acontecimientos del momento, estaba obligado a actuar estrictamente conforme a ellos. Curiosamente, esa distancia no conjura la presencia del sentimiento (*pathos*) en la deliberación (*logos*). Por el contrario, Pereyra asume su propia carga afectiva al aceptar la pena que suscita en él la segregación de González Ortega; lamento posibilitado, no obstante, por la misma distancia que le permite formular explicaciones razonadas.

El vínculo entre *logos* y *pathos* es manifiesto en la retórica deliberativa e indispensable para entender a cabalidad sus estrategias y artificios estilísticos. Pero también es importante reconocer la antes mencionada tensión que subyace a dicha relación. Es cierto que, sin considerar la presencia del *pathos*, la racionalidad deliberativa pierde fuerza y atracción. Pero resulta igualmente necesario identificar los límites impuestos a la emotividad, que en ningún caso pretende convertirse en el eje del discurso. Incluso en la prosa grandilocuente de Sierra, la referencia a lo sobre natural o extraordinario (que es la base misma para la emergencia del *pathos*) se enmarca bajo los confines de lo racional-mundano. En unas cuantas líneas de “Los tres grandes hombres de México” la idea se muestra, desde mi punto de vista, con absoluta claridad. La primera dictadura de Santa Anna, dice Sierra,

con la que contemporizaron tantos liberales cegados por sus propias ilusiones [...] exigió de las conciencias honradas más de lo que éstas, entre ellas la de Juárez, debían haber consentido, y aunque la impureza queda consumida por el fuego en que se acrisoló el bronce definitivo del gran repúblico, basta para mostrar que no hay dioses ni semidioses: **no hay más que Dios—fuera de todo nuestro alcance—y hombres; de un hombre hablamos.**<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 556. El subrayado es mío.



La distinción entre lo genuinamente sagrado y lo eminentemente profano es contundente. Se conoce y juzga sólo aquello que está al alcance y que, como tal, jamás trasciende las fronteras de lo humanamente posible. Qué cabida tiene, entonces, la noción del *ethos* del discurso en términos de un hombre de emoción y razón pero también de fe. En la última cita, Sierra exhibe la naturaleza específica de sus propias creencias. No es a dioses o semidioses a los que concede existencia sino a Dios, única entidad reconocida en este sentido. La confesión perfila el carácter del autor como alguien capaz de relegar su manifiesta fe en lo sobre natural en pos de una renovada convicción. Es la fe en Juárez lo que da sentido al pensamiento de Sierra y lo que termina por reiterarse con irrefrenable emoción en el epílogo. El objeto de esa creencia no es el resultado de un dogma sino la conclusión que produce la deliberación razonada y crítica: “los juicios en historia no tienen por objeto condenar o absolver a tales o cuales actores en el temeroso drama, no son juicios penales, sino lógicos” y que, en consecuencia, “tienen por objeto explicarse mejor una situación o comprender mejor a un hombre”.<sup>103</sup> Ahora bien, el significado y sentido de estos juicios lógicos se cumple a través de su asimilación como premisas de carácter ético. Involucra, en suma, el entendimiento del héroe como un ejemplo a seguir en contextos social y políticamente determinados. Semejante concepción es necesariamente pragmática y, por lo tanto, moral. En ella, además, los preceptos morales (lógicamente contruidos) deben transmutar el conocimiento en un acto de fe, que termina por revestir los atributos de un verdadero credo. “Celebrando los ritos de

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 130.

nuestra religión cívica”—dice Sierra—“cada generación, al partir, dirá a la generación que se levanta y llega: “¡Perseverad como él, quered como él, creed como él!””.<sup>104</sup>

En conclusión, esta modalidad retórica hace del ritual cívico el *telos* de todo su proyecto discursivo. En esa medida, no supone una tarea del todo ajena a la de las otras propuestas retóricas que he explorado en este estudio. Sin embargo, los fundamentos de ese ceremonial sí implican un cambio digno de atenderse. La importancia que el discurso deliberativo da a la racionalidad impone límites significativos al uso del *pathos* como mecanismo de persuasión, y también como medio para la construcción de objetos de veneración. En este contexto, los sentimientos de los héroes, sus flaquezas y sus pecados son tomados en cuenta como componentes de la realidad humana y, en ese sentido, como objetos de interpretación. En concordancia con ello, no se le exige al historiador el abstraerse de sus propias emociones. Lo que sí se demanda, empero, es canalizar esos sentimientos en función de un propósito doctrinal con no pocos tintes de ritualismo. Es en relación con este último punto que la tensión a la que antes me referí comienza a revelarse con mayor fuerza.

La riqueza retórica del discurso deliberativo evidencia el conflicto que acompaña a toda asimilación de los usos del lenguaje en la modelación del comportamiento social. En un pasaje especialmente significativo en este sentido, Sierra afirma que “el instinto popular no se engaña; se pueden apurar los razonamientos y las retóricas y las frases armadas de punta en blanco; nadie creará, en la nación mexicana, nadie nunca, que

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.565.

Juárez fue un traidor a la patria”.<sup>105</sup> De ningún modo se trata, desde mi perspectiva, de subestimar “los razonamientos” o de soslayar “las retóricas”. Sierra, Pereyra, y en general todos los autores que defienden la figura de Juárez en estos términos, asumen con franqueza los atributos retóricos (persuasivos), emotivos y desde luego racionales de su prosa. Al hacerlo, reconocen la importancia, positiva y negativa, de los usos del lenguaje en la búsqueda del bien común. De acuerdo con Sierra, “la tarea que emprendió entonces el partido liberal”, la misma que pretendía emular su propia generación y legar a las futuras, era “reencender la llama del patriotismo en la nación, en los núcleos vivos y conscientes de la nación”. En el pasado, la fundamental labor se había realizado “con el discurso, el folleto, el libro, la revista, el diario serio, el semanario caricaturístico, el himno, la canción popular, el club, el mitin, el aire libre, el banquete patriótico, la fiesta cívica, el teatro patriótico”.<sup>106</sup> En el presente de Sierra, no obstante, una nueva forma literaria, que a mi juicio no puede sino entenderse como retórica (en un sentido más contemporáneo del término) estaba destinada a actualizar aquella misión. Pero su cabal cumplimiento no se agota en la construcción de un nuevo discurso, sino en la realización de un renovado culto cívico. El instinto popular al que se refieren las palabras de Sierra constituye su garante, su espacio de acción, el destinatario deseable de aquella prosa ponderada con la cual se busca moldear la conducta del pueblo, de la sociedad.

De acuerdo con Elías Palti, la novela decimonónica, sobre todo aquella tributaria del proyecto de Altamirano, “replantea el sentido de la escritura confiriéndole un papel que no se limita a la denuncia de los males sociales, sino que importa, al mismo tiempo, su

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 563.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 367.

cura. Con la novela, la literatura se habría convertido, en fin, en *la* forma moderna de la *política*, el ámbito propio para el desenvolvimiento de la vida republicana”.<sup>107</sup> Algo similar ocurre, desde mi perspectiva, con los proyectos historiográficos de finales del siglo XIX y principios del XX. Igualmente preocupada por la reconstrucción social, la narrativa histórica echa mano de todos los recursos estilísticos que posee para moldear “el instinto del pueblo” y para, finalmente, tratar de identificarse con él. Si con frecuencia se señala que términos como los de “pueblo” o “lo popular” son intrínsecamente ambiguos, polivalentes y en alto grado manipulables, es igualmente cierto que a través del análisis retórico podemos desentrañar muchos de sus sugerentes significados. A la luz de este estudio, las múltiples referencias a la profundidad insondable de la personalidad y el origen de Juárez, su papel histórico como encarnación de aspiraciones populares y/o sociales, así como la necesidad de reiterar una y otra vez la transformación de ese “indio puro” en el baluarte de la Ley, revelan una concepción de lo social tan compleja y heterogénea como la retórica misma en que se representan esas ideas. Y más aún, el hecho de que sea una genuina religión cívica el objetivo de semejante forma de discurso señala hasta qué grado se sigue concibiendo la fe, y el ritual popular en general, como un dispositivo necesario para el ordenamiento y la racionalización de la vida social.

En una sugerente cita del artículo “Trinitarias” de Justo Sierra, publicado en 1871, Palti destaca no sólo la importancia que daba el campechano a la educación como la “panacea de todas nuestras enfermedades públicas”, sino también al carácter

---

<sup>107</sup> Elías Palti, *op cit.*, p. 414-415.

eminentemente religioso que atribuía a su propuesta educativa.<sup>108</sup> Puesto que “el objetivo ya no era simplemente formar a una élite gobernante, sino disciplinar a una sociedad entera, el nuevo “arte del gobierno” demandaría la elaboración de un tipo de conocimiento [...] y el establecimiento de una red de instituciones [...] definitivamente desproporcionados para cualquier poder mundano”.<sup>109</sup> Bajo esta perspectiva, una de las ideas más importantes de la concepción pedagógica de Sierra es el misterio que encierra cualquier forma de sumisión social. De acuerdo con Palti, “la obediencia, en el sentido de Sierra” es “un hábito que no se compone por la razón ni por la fuerza sino que emana espontáneamente en el sujeto”, y constituye, además, “un requisito para la convivencia civilizada”.<sup>110</sup> El análisis que he ofrecido de *Juárez: su obra y su tiempo* es concordante con esta idea. Desde mi punto de vista, la peculiar reivindicación del *pathos* en la retórica deliberativa tiene el propósito de fomentar no sólo la espontaneidad, sino incluso el fervor con el que los individuos celebran los rituales cívicos, siempre y cuando la devoción sea compatible con el raciocinio y esté articulada en función de principios éticos que posibilitan la armonía social. En consecuencia, considero que la implicación más importante de la retórica deliberativa es el reconocimiento de “la presencia ineliminable en toda sociedad de un residuo irredimible de irracionalidad”,<sup>111</sup> pese a lo cual, se considera no sólo deseable sino posible el uso de la razón, razón retórica, sí, pero razón al fin y al cabo.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.462.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 463.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 488.

### 3.3 DIMENSIONES Y ALCANCES DEL DISCURSO DELIBERATIVO

Como dije al principio de esta sección, los espacios de emergencia de la retórica deliberativa sobre Juárez se encuentran estrechamente asociados con las instituciones encargadas de regular la vida política y, en general, con los proyectos que tienen por objeto la racionalización de la convivencia social. Al parecer, es en estos contextos donde la producción de interpretaciones amplias y a la vez matizadas resulta más pertinente y, sobre todo, más necesaria. Por otro lado, parece evidente que, a la luz de la complejidad estilística de la retórica deliberativa, se vuelve indispensable la construcción de un *sensus communis* que ayude al destinatario a asimilar adecuadamente este tipo de discurso y, por extensión, los valores que enarbola. Por mera economía, me limitaré a señalar algunos de los rasgos más importantes que atribuye Vico al término latino, pues juzgo que su interpretación del también llamado “sentido común” es la más adecuada para explicar los alcances de la retórica deliberativa, tal como la he analizado a lo largo de estas páginas.

De acuerdo con H.G. Gadamer, la idea de Vico sobre el *sensus communis* recoge buena parte de las nociones antiguas a este respecto, entre ellas, el estrecho vínculo entre filosofía y retórica y teoría y praxis. Desde esta perspectiva, el *sensus communis*, o sentido comunitario, no debe restringirse al campo de las creencias o ideas espontáneamente asumidas. Si bien es cierto que el concepto se relaciona con el sentido práctico que con frecuencia asociamos con la noción de “sentido común”, está muy lejos de referir los lugares comunes o ideas estereotipadas que se asumen como dadas y se aceptan de forma casi instintiva. Vico entiende el *sensus communis* no sólo como una capacidad general de todo ser humano, sino como el sentido mismo que funda la comunidad. “Lo

que orienta la voluntad humana no es, en opinión de Vico, la generalidad abstracta de al razón, sino la generalidad concreta que representa la comunidad de un grupo, de un pueblo, de una nación o del género humano en su conjunto. La formación de tal sentido común sería, pues, de importancia decisiva para la vida”.<sup>112</sup> Este carácter práctico y socialmente determinado convierte al *sensus communis* en un asunto tanto de la filosofía como de la retórica, pues constituye un saber (un sentido común de lo verdadero y lo justo) que resulta inaccesible a la comunidad a menos que se transmita por la vía de la palabra elocuente (retórica). En este contexto, la educación, particularmente la educación humanística, cobra un papel fundamental. La sabiduría del *sensus communis* “está orientada hacia la situación concreta; en consecuencia tiene que acoger las circunstancias en toda su infinita variedad”, no tanto para subsumir lo individual bajo lo general, sino para “acoger y dominar éticamente una situación concreta”. Esto implica “subsumir lo dado bajo lo general” con la finalidad de hacer lo correcto, “presupone por lo tanto una orientación de la voluntad, y esto quiere decir un ser ético”.<sup>113</sup>

Me parece que a la luz de estas ideas podríamos identificar la intencionalidad del discurso deliberativo como la construcción de un sentido comunitario en el que la figura de Juárez constituye el núcleo de lo dado históricamente. El sentido de la retórica deliberativa sería, bajo esta perspectiva, la utilización del símbolo de Juárez como el referente histórico, concreto y real, alrededor del cual se construye la comunidad social y el deseo mismo de interactuar pacífica y éticamente. Se trata, en suma, de utilizar el discurso como un mecanismo que posibilite la creación de una comunidad social que se

---

<sup>112</sup> H.G. Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999, p. 50.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 51.

sabe heterogénea (pues todo lo concreto se percibe infinitamente variable) pero que asume, voluntariamente, sujetarse en lo colectivo a principios que la ordenan y rigen públicamente. Sin la concurrencia de un proyecto educativo de amplísimas dimensiones, esta idea resulta simple y llanamente utópica.

A lo largo de este trabajo, he reiterado una y otra vez la dimensión eminentemente pragmática de buena parte de las manifestaciones que nutren el culto a la imagen de Juárez. Es por esta razón que resulta indispensable subrayar la importancia de todas esas instituciones y, en general, de todos aquellos espacios en que la presencia de Juárez sirve para explicar, dar sentido y, en última instancia, para normar la convivencia social. En estos ámbitos, el destinatario del discurso es siempre un aprendiz. Sin importar las razones personales, misteriosas incluso, que lo llevan a ese sitio, la práctica en la que se ve involucrado demanda de él un compromiso a la vez racional y ético. Y si bien es cierto que las sociedades modernas se han encargado de establecer mecanismos de obligatoriedad o necesidad en relación con este tipo de prácticas, también es justo decir que, sin la voluntad del receptor, la tarea y su propósito se tornan estériles.

En pocas palabras, podríamos decir que la retórica deliberativa echa mano no sólo de una enorme variedad de recursos estilísticos y retóricos, sino que da lugar a la utilización de una amplia gama de instituciones públicas y prácticas normadas (disciplinas académicas, por ejemplo), con la finalidad de establecer un acuerdo entre individuos. De acuerdo con Elías Palti, esta concepción de la sociedad “como un equilibrio de fuerzas en permanente tensión” y de la esfera pública como un “espacio de deliberación” para “la negociación estratégica de compromisos entre actores singulares” es obra del positivismo.



Gracias a este impulso, la política se vuelve un asunto que va más allá del foro político y la lucha estrictamente partidista, revelando así la enorme dificultad para lograr el equilibrio social. Desde finales del siglo XIX, este último no se consigue solamente mediante la retórica epidíctica (encomiástica),

sino que pone en movimiento un haz de instituciones que operan en el interior de la propia sociedad. El modelo aquí implícito de acción política ya no es el del *ágora*, sino el de *ecclesia*; pero lo que antes aparecía como recluido a un solo tipo de institución especializada en el gobierno de las almas (la Iglesia) y a un solo tipo de acción (la prédica moral y religiosa), ahora se va a desglosar y problematizar hasta el punto de tornarse insostenible.<sup>114</sup>

Ahora bien, el análisis del culto a Juárez en su conjunto permite aquilatar la eficacia con la cual esta figura se ha desplazado a través de espacios muy distintos y en función de propósitos no menos diversos. Esto demuestra, a mi modo de ver, la importancia misma de los principios de articulación y equilibrio social, y la capacidad de la retórica política, si no para transmutar la conducta del individuo concreto en la de un ciudadano ideal, sí para construir mecanismos que reivindiquen la necesidad de mantener vivas esas aspiraciones. La retórica juarista ha estado presente en nuestra cultura por lo menos a lo largo de un siglo, a través de innumerables manifestaciones. Si algo me he propuesto con este trabajo es explicar los vínculos que, a pesar de las notables diferencias, nos siguen orientando hacia una interpretación de Juárez en alto grado determinada por los valores que hacen posible la convivencia social en México. En este sentido, la retórica deliberativa cumple un propósito fundamental, pues evidencia hasta

---

<sup>114</sup> Elías Palti, *op cit.*, p. 488.

qué punto, y a pesar de las dificultades conscientemente asumidas respecto a la interacción social, se sigue buscando en Juárez una posible respuesta.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Incluso la crítica a la imagen enaltecida de Juárez asume su relevancia para la discusión de los temas típicamente asociados con el republicanismo. Un examen de la tradición antijuarista excede por completo los límites de este trabajo. Algunos autores, con propósitos distintos al mío, explican el carácter eminentemente simbólico de la figura de Juárez también en el contexto de sus detractores. Véase, por ejemplo, Manuel Ceballos Ramírez, “Del impasible al republicano: cien años de juarismo y antijuarismo en la historiografía mexicana”, en Josefina Zoraida Vázquez (coord.), *Juárez: historia y mito*, México, El Colegio de México, 2010, p. 59-88. Otro ejemplo, aunque mucho más delimitado temáticamente, es “Derribando ídolos: el Juárez de Francisco Bulnes” de Erika Pani, *op cit.* Pese a todo, no he encontrado un repertorio suficientemente amplio de estudios sobre el papel de la imagen negativa de Juárez en otros contextos de disputa política; tarea que me reservo para futuras investigaciones.

## CAPÍTULO 3. JUÁREZ SUBLIMADO

---

### I. SOBRE LA HEROICIDAD DE JUÁREZ: DE LA RETÓRICA A LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME

A lo largo de este trabajo he intentado ofrecer una visión sobre el culto a Juárez atendiendo fundamentalmente dos perspectivas: una histórica y otra retórica. Mi intención ha sido, por un lado, explicar el surgimiento de una serie de imágenes simbólicas a lo largo de diferentes periodos y, por el otro, ofrecer un análisis de esas expresiones entendiéndolas como formas del discurso retórico. Para completar la visión de conjunto es necesario dedicar una última reflexión a la primacía de los componentes estéticos en la configuración del culto al héroe. A la luz del capítulo anterior, la heroicidad de Juárez se estudió como una manifestación que involucra no sólo el enaltecimiento del hombre, ostensible en el panegírico juarista, sino también el juicio y la deliberación en torno a causas e ideas políticas y aspiraciones sociales. Como vimos, los complejos dispositivos retóricos que han tenido como tema la gesta juarista revelan la intención de modificar la conducta individual y los principios en que se norma la convivencia social. En este contexto, la figura de Juárez se ha visto ciertamente privilegiada pero también determinada por objetivos ajenos a su propia historicidad. Esto ha multiplicado los atributos que le son comunes y diversificado los espacios en que es reivindicada, tanto como los discursos a través de los cuales se le representa.

En lo sucesivo intentaré mostrar una visión del héroe que opera en función de una lógica distinta y en muchos sentidos más restrictiva, aunque también sugerente. Me refiero, en este caso particular, a manifestaciones que podríamos describir bajo la

categoría de lo sublime, pues convierten a Juárez en un objeto de contemplación estética que se torna extraordinario y en muchos sentidos inaprehensible. Si bien la retórica juega con y se sirve del enaltecimiento al héroe, lo hace persuadiendo al lector, involucrándolo así en su propia lógica discursiva. El resultado de esta operación es la identificación con el héroe o con los valores que representa. Las manifestaciones de lo sublime, en cambio, tienden a anular la participación del interlocutor que, lejos de sentirse familiarizado con el objeto de culto, se encuentra nulificado o al menos confundido por el poder estético de la representación sublimada.

La retórica juarista ofrece un tipo de héroe del que nos apropiamos como *souvenir*; al que podemos defender por filiación; o admirar como principio ético, como referente moral. Del héroe que se construye por vía de la sublimación es mucho más difícil apropiarse en cualquier sentido. Las representaciones de Juárez que dan lugar a esta particular experiencia pueden y deben entenderse, a mi juicio, desde la perspectiva de la estética de lo sublime. Si bien existe una muy larga, nutrida y heterogénea tradición en relación con esta temática,<sup>1</sup> es posible seleccionar algunos principios y definiciones

---

<sup>1</sup> Este capítulo debe mucho a la lectura del texto de Ban Wang, *The Sublime Figure of History. Aesthetics and Politics in Twentieth-Century China*, California, Stanford University Press, 1997. El tema de Wang involucra una tradición cultural totalmente distinta a la nuestra. Sin embargo, constituye un estudio muy acabado de la presencia de lo sublime en los procesos históricos. Pondera, al igual que el presente trabajo, la relación entre ciertos principios estéticos y fenómenos puntuales de memoria colectiva sobre sujetos y hechos históricos. El texto de Baldine Saint Girons, *Lo sublime*, Madrid, Machado Libros, 2008, constituye un esfuerzo notable de selección y descripción de la literatura sobre lo sublime. La autora incluye todas las referencias significativas al tema dentro de la tradición occidental. La utilidad de este panorama histórico para los fines de mi propio estudio es invaluable porque me ha permitido abarcar un repertorio amplio de ideas filosóficas a través de su consulta.

básicos que pueden explicar la presencia de lo sublime en un culto que, a lo largo de todo un siglo, ha dado razón de buena parte de las ideas que nutren nuestra cultura política.

Ilustra lo dicho hasta aquí el análisis sobre dos representaciones artísticas emblemáticas del culto juarista que, a mi modo de ver, se vinculan con lo que autores como Longino, Kant y Burke han planteado respecto al objeto, la representación y la experiencia de lo sublime.<sup>2</sup> El mármol del Mausoleo a Juárez en el panteón de San Fernando y la Cabeza de Juárez, de filiación muralista, son las dos piezas escultóricas que he elegido porque considero que en ellas se da la concurrencia de motivos típicamente sublimes, algunos de los cuales explicaré a continuación.

El primero de ellos tiene que ver con la peculiar magnificencia atribuida, en general, a los objetos contemplados en esa categoría. Fastuosidad, grandeza e inconmensurabilidad son algunos de los rasgos más usuales para caracterizar algo como sublime. Buena parte de la literatura clásica sobre el tema considera como esencialmente sublime cualquier referencia a lo natural extraordinario. Bajo esta óptica, un horizonte en llamas, un abismo oscuro y profundo o el paisaje de un mar embravecido constituyen objetos inabarcables desde el punto de vista humano, siempre limitado y finito. En el campo de la creación artística, por su parte, las manifestaciones que concuerdan con esa experiencia se juzgan sublimes por analogía. Una imagen tenebrosa, oscura o lúgubre, resulta misteriosa e impenetrable; una pieza dramática, honda y vehemente y por lo mismo insondable; una

---

<sup>2</sup> Imposible efectuar un estudio como éste sin la referencia a tres de los grandes clásicos del estudio de lo sublime. Si bien he considerado también la tradición grecolatina (Demetrio y Cicerón), así como la presencia de los clásicos modernos desde Vico a Hegel, me ha parecido más concordante con mis propios objetivos la referencia a estos tres autores y sus obras canónicas: Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 2002; I. Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza Editorial, 2008; Edmund Burke, *De lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

construcción extraordinariamente grande o desproporcionada, inabarcable o informe para nuestra capacidad de percibirla. Se trata, en suma, de formas de representación que desafían al interlocutor pues su significado no resulta inteligible a simple vista. Antes bien, se perciben como objetos fascinantes pero al mismo tiempo enigmáticos.

El otro atributo que me interesa destacar tiene que ver, ya no con las propiedades del objeto en sí ni con las formas de representación que revisten esas cualidades, sino con el tipo de experiencia que parece suscitar en el espectador el encuentro con lo sublime. La relación que se genera en este sentido es siempre conflictiva. El contraste con la contemplación de lo bello, definida como deleite y goce, es habitual porque se juzga lo sublime como su exacto opuesto. Si bien ambas constituyen experiencias estéticas, provocan sentimientos de muy distinta índole y, sobre todo, ocasionan diferentes reacciones cuando se busca configurar un significado para el objeto artístico que las propicia.

Más allá de sus diferencias, las propuestas de Kant y Burke han sido consideradas, dentro de la literatura sobre el tema, como un desplazamiento dentro de la tradición de pensamiento sobre lo sublime, desde una “teoría de la creación” hacia una “teoría del sentimiento”. Esto es, desde una concepción activa de lo sublime hacia una eminentemente contemplativa o estética que convierte al receptor en un testigo “herido y traspasado en lo más vivo por la toma de conciencia de lo terrible”.<sup>3</sup> De acuerdo con Burke, “todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de

---

<sup>3</sup> Baldine Saint Girons, *Lo sublime, op cit.*, p. 156.

manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”.<sup>4</sup> De este modo, la relación entre intelección y sentimiento, que frente a lo bello se mantiene en un estado de armonía, es violentada con lo sublime. En este último caso, son las emociones fuertes y profundas, y no los pensamientos que podríamos denominar gratos o razonables, las que llevan la primacía e imponen sus condiciones.

Kant, por su parte, también enfatiza la importancia de la emoción como propiedad intrínseca de lo sublime, e identifica el horror y el dolor como sus expresiones más evidentes. Sin embargo, también contempla dentro de su tipología otras modalidades e insiste en el contraste, y la parcial afinidad, entre nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello. Kant ve en ambas una sensación de gozo, una “afección agradable” provocada, no obstante, por causas muy distintas. “Lo sublime conmueve, lo bello encanta”.<sup>5</sup> Su tipología se desarrolla a partir de esta dicotomía y define como propio de lo sublime tres formas esenciales: lo terrible, lo noble y lo magnífico.<sup>6</sup> Este esquema resulta útil en un doble sentido, pues nos ofrece elementos para caracterizar de un modo más puntual las propiedades de los objetos sin perder de vista la afección que les corresponde y que, en última instancia, es la que determina su filiación con lo sublime. Gracias a este modelo es posible concebir no sólo el horror sino también la melancolía como emociones que constituyen lo sublime-terrible. La admiración sosegada pero honda es noble y por lo mismo también sublime. Incluso la belleza, cuando se extiende superlativamente es, de

---

<sup>4</sup> Edmund Burke, *De lo sublime...*, *op cit.*, p. 66.

<sup>5</sup> Kant, *Observaciones...*, *op cit.*, p. 32.

<sup>6</sup> “Sobre los diferentes objetos del sentimiento de lo sublime y lo bello”, en *ibid.*, p. 29-35.

acuerdo con Kant, magnífica y por lo tanto sublime.<sup>7</sup> La consideración de estas propuestas (Burke y Kant) de manera conjunta facilita la utilización de un repertorio de ejemplos que sirven de guía para caracterizar otras formas de sublimación, con la ventaja de que nos exigen considerar, como parte sustancial del esfuerzo analítico, la relevancia del concepto de experiencia. Si bien estamos obligados a describir el objeto (pues constituye la única realidad tangible) en ningún caso podemos olvidar que el propósito es explicar la relación entre mente y objeto, en función de las emociones que se generan en cada caso.

Llegado este punto es fundamental ponderar una noción esencial dentro de la estética de lo sublime, implicada en la filosofía platónica pero desarrollada por Longino. Me refiero específicamente a la definición de lo sublime como superación de sí a través del discurso o *logos*. Aunque no se considera la retórica del discurso como sublime en sí misma, sí se juzga como “propio del *logos* hacerse permeable a lo sublime”. Desde esta perspectiva, “el discurso, el estilo o el decir, tomados en su singularidad, se demuestran capaces de transmitir la fuerza del pensamiento” y de “dar testimonio de un arte que sobrepasa al arte”.<sup>8</sup> Considerando esta idea como punto de partida, se puede caracterizar como sublime el impulso humano de trascender la finitud, elevándose a partir de sus propios y limitados recursos: el discurso o el arte.

Ahora bien, mi intención en este capítulo es llevar estas reflexiones al terreno del culto a los héroes. Desde mi perspectiva, las dos obras mencionadas (el Mausoleo y la Cabeza) constituyen manifestaciones del impulso longiniano pues involucran, en ambos casos, la idea de trascendencia o superación de sí. El lugar del discurso o el arte lo ocupa aquí el

---

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 34-35.

<sup>8</sup> Saint Girons, *Lo sublime, op cit.*, p. 46.



hombre, la figura de Juárez quiero decir, por naturaleza limitada y finita pero a todas luces elevada gracias a los artificios de su representación sublimada. Si bien el análisis de las obras se llevará a cabo más adelante, por lo pronto ofrezco dos argumentos que justifican mi elección. La personificación de Juárez en el mausoleo de San Fernando, la representación *cuasi* literal de su cuerpo yacente, nos impide olvidar su humanidad y por lo tanto su inherente finitud. Pero el contraste con los otros elementos de la composición, y con el sentido general de la misma, obliga al interlocutor a ser testigo de su trascendencia. La colosal Cabeza de Juárez, por su parte, magnifica exponencialmente uno de los atributos del individuo. La representación privilegia el rostro, la cabeza propiamente dicha del héroe se constituye como el más imponente y vigoroso de todos sus rasgos. El monumento, podría pensarse, es el epítome de todos los bustos del héroe. La figura deshumaniza al personaje transformándolo en un coloso cuya presencia se antoja imperecedera e invulnerable.

El propósito principal de este análisis es explicar cómo es que estas dos piezas apuntalan la representación del Juárez a través de un lenguaje visual, esencialmente metafórico, que violenta la percepción habitual del héroe. La concurrencia de emociones que suscitan dolor, asombro o estremecimiento se juzga inherente a la propuesta visual de ambas obras. La hipótesis que me interesa defender es que una interpretación profunda de ellas supone la consideración de ciertas modalidades de construcción de significado determinadas tanto por factores emocionales (Burke y Kant) como por el ímpetu de trascendencia que, desde la antigüedad, han sido interpretados como rasgos de lo sublime. El Mausoleo y la Cabeza constituyen manifestaciones artísticas peculiares,

atípicas de hecho dentro del repertorio del culto a Juárez, entre otras cosas, porque el significado que atribuyen al héroe resulta inaprehensible tanto desde la perspectiva de una estética de lo bello como desde la mirada del análisis de las formas retóricas. Dicho esto, quiero aclarar que en ningún caso pretendo afirmar que cualquier forma de recepción frente a estos objetos está determinada por una experiencia sublime. Mi intención no es, como tal, ofrecer parámetros para un estudio sobre su recepción, sino más bien la de proponer un orden de lectura que no ha sido explorado<sup>9</sup> y que, me parece a mí, evidencia aspectos fundamentales de la mitificación de la figura de Juárez y de los valores que representa.

De acuerdo con este planteamiento, la especificidad del Mausoleo de San Fernando y de la Cabeza de Juárez puede explicarse en función de una experiencia estética que problematiza en alto grado la capacidad que tenemos para configurar un sentido y significado claros. En ambos casos, creo yo, se alude de manera muy directa al espectador, a través de un discurso visual que, no obstante, lo perturba, lo conflictúa o lo opaca. Como dije antes, las categorías kantianas resultan útiles para explicar, por ejemplo, la luminosidad del mármol de San Fernando en consonancia con el sentido de nobleza y el sentimiento de dolor implicados en el complejo escultórico. Por su parte, el efecto melancólico que Kant atribuye a algunas expresiones de lo sublime-terrible,<sup>10</sup> también

---

<sup>9</sup> En la literatura académica que tiene por objeto el estudio de la figura heroica y mitificada de Juárez, es frecuente el uso del adjetivo sublime para referir ciertas formas de encomio e incluso los rasgos de algunas de sus representaciones. Sin embargo, no existe un tratamiento pormenorizado de este atributo en términos estéticos. Asimismo, cabe destacar la poca atención que ha recibido la Cabeza de Juárez, como un monumento digno de análisis.

<sup>10</sup> “Lo sublime, a su vez, es de diferentes especies. Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero

puede servir para explicar el sentimiento de aflicción involucrado en el homenaje luctuoso.

“Lo sublime ha de ser siempre grande”, dice Kant, mientras que “lo bello puede también ser pequeño”. “Una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad”.<sup>11</sup> Las estructuras desproporcionadamente grandes han sido habitualmente consideradas como sublimes. Kant se refiere específicamente a la basílica de San Pedro, que juzga magnífica “porque en su diseño, que es grandioso y sencillo, está la belleza de tal manera expandida”.<sup>12</sup> No es del todo difícil encontrar atributos análogos en la monumental Cabeza de Juárez, cuya altura y volumen convierten el atributo más humano del héroe en una suerte de monolito a todas luces desproporcionado. Bajo otros códigos estéticos, la Cabeza incluso podría considerarse bella o por lo menos artística. En cualquier caso, nunca podrá omitirse el hecho mismo de que es en extremo imponente.

Ahora bien, me interesa incorporar al análisis otra variante, más concordante con las preocupaciones que, en la actualidad, determinan el interés por el estudio de lo sublime. El texto de Thomas Weiskel sobre lo sublime romántico<sup>13</sup> es una propuesta sugerente cuya finalidad es ofrecer un referente teórico para el estudio y caracterización de lo sublime. Si bien Weiskel contempla las propuestas de los autores clásicos (Longino, Kant y Burke), busca actualizar estos referentes entendiendo lo sublime como un fenómeno esencialmente semiótico. Esto es, como una relación entre signos, ya sea discursivos o

---

llamo *sublime-terrible*, a lo segundo lo *noble* y a lo tercero lo *magnífico*”, Kant, *Observaciones...*, *op cit.*, p. 32.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1986.

visuales, radicalmente problemática. A la luz de esta idea, la característica intrínseca de lo sublime se refleja en la dificultad para establecer una relación coherente entre distintos signos cuyo significado sólo puede lograrse por la vía de la construcción metafórica.

La propuesta de Weiskel es bastante compleja pero al mismo tiempo clara en relación con un aspecto que me interesa destacar. El autor plantea una suerte de fenomenología de la experiencia sublime que contempla tres fases diferenciadas pero concatenadas. La primera de ellas constituye un estado de percepción o comprensión normal, en la que el objeto o signo se percibe (consciente o inconscientemente) de manera habitual. En la segunda fase, la que fuera una relación armoniosa y lineal se rompe ante la intuición de una desproporción.<sup>14</sup> La sorpresa o el asombro es un síntoma característico de dicha ruptura, que termina por constituir una frontera aparentemente infranqueable entre objeto y mente. Ya sea la mente o el objeto, dice Weiskel, es repentinamente excesivo—y luego ambos lo son, ya que su relación se ha vuelto radicalmente indeterminada.<sup>15</sup> La experiencia se suscita, por ejemplo, al reparar sin esperarlo en algún rasgo extraordinario del objeto en cuestión, un signo, en suma, que no puede ser interpretado en primera instancia. Sucede, pongamos por caso, cuando en medio de una lectura fluida el significado de una frase, una palabra o todo un fragmento se torna incomprensible. Ya sea porque no logramos encontrar un significado o porque éste resulta excesivo, la capacidad para representarlo se rompe, ocasionando un sinsentido.

En la tercera fase, o fase reactiva, la mente recobra el balance entre lo externo (el objeto o signo) y lo interno (su capacidad comprensiva o significativa), mediante la

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 24.

constitución de una nueva relación<sup>16</sup> entre objeto e intelección, que trasciende el (des)orden previo. La creación de un significado o, dicho en otras palabras, la solución del enigma provocado por la contemplación del objeto sublime, ocurre gracias a la concurrencia de un efecto radicalmente metafórico que, según Weiskel, adopta al menos una de dos modalidades. La primera de ellas, definida bajo el término de sublime-metonímico, genera sentido (soluciona el enigma pues) estableciendo una relación de contigüidad entre objeto y mente. Esta última se desplaza hacia otro contexto de significación, más propio, gracias al cual el objeto adquiere un significado inteligible. En la segunda de ellas, definida como sublime-metafórica, la construcción de sentido se da por la vía de la sustitución. En este caso, la mente crea algo que puede ver, figurativamente hablando: un signo que adopta la forma de un significado por analogía.

En resumen, la propuesta de interpretación que ofrezco al lector sobre el mármol de los hermanos Islas y la Cabeza de Juárez involucra una operación de lectura en función de estas tres fases: una contemplativa, una problemática o conflictiva y otra resolutive o creativa. A mi juicio, este análisis es posible porque los dos monumentos pueden juzgarse tributarios de lo sublime. Sus rasgos formales (color, dimensión, composición) se interpretan como signos que desafían la comprensión del espectador, determinado por las emociones que se generan en cada caso. Finalmente, pretendo mostrar, con el análisis particular, que la configuración de un sentido, si no pleno al menos profundo de la escultura de San Fernando, concuerda con lo que Thomas Weiskel ha definido bajo el nombre de sublime-metonímico; mientras que, en el caso de Cabeza de Juárez, la

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

operación reviste las características de lo sublime-metafórico. Esto equivale a afirmar que el significado que es posible atribuir a estas piezas escultóricas es el resultado de un complejo mecanismo que obliga al espectador a trascender, a superar literalmente el sinsentido, mediante una operación metafórica que es, en sí misma, una expresión más de lo sublime.

Finalmente quisiera mencionar la particular importancia que tiene en esta última sección del trabajo la reflexión sobre el vínculo entre arte y política. A lo largo de toda la tesis he reivindicado la preponderancia de las expresiones artísticas en el culto a Juárez y enfatizado la participación de estrategias metafóricas en la composición de distintas modalidades retóricas. Esto supone otorgarle a la expresión artística un valor no sólo estético sino social pues se articula en contextos de comunicación y disputa de principios ideológicos y valores colectivos. En este capítulo, sin embargo, la necesidad de involucrar la perspectiva estética en el estudio de la cultura política que hizo posible el culto a Juárez es aún más imperiosa. Esto obedece al reconocimiento del lenguaje artístico como un dispositivo especialmente eficaz en la conformación de imaginarios colectivos en al menos dos sentidos. El primero de ellos tiene que ver con la conformación de un repertorio de imágenes, una enciclopedia iconográfica podríamos decir, gracias a la cual la figura de Juárez ha permanecido vigente en nuestro ámbito cultural. El segundo, por su parte, tiene que ver con el gesto mismo de articular idearios políticos en función de referentes que ponen en juego nuestras emociones y, en general, nuestra capacidad para sentirnos afectados por la propuesta estética que los reivindica. Las manifestaciones artísticas no sólo revelan, en una enorme cantidad de casos, la intencionalidad de transmitir ideas

políticas, sino que de hecho poseen herramientas para modificar nuestra relación con ellas. El espacio de los rituales cívicos y, en general, todos los actos que promueven la participación de sectores amplios de la población en la construcción de los mitos nacionales echan mano de una gama muy amplia de recursos, entre los cuales el arte constituye muchas veces un factor privilegiado. Los casos del Mausoleo y de la Cabeza de Juárez pueden y deben discutirse, desde mi perspectiva, en el contexto de esta problemática.

La capacidad del arte para constituirse en un poderoso vehículo de expresión y manipulación social en las sociedades modernas ha dado lugar a una buena cantidad de estudios que analizan las implicaciones estéticas de ciertos fenómenos precisamente con el objetivo de fundamentar su alcance social. De la ya nutrida bibliografía sobre el tema, existen algunas referencias especialmente significativas en relación con mi propio trabajo. La obra de Carmen Vázquez *Muerte y vida eterna de Benito Juárez*, citada en los capítulos anteriores, y algunos otros estudios que referiré a lo largo de este último capítulo, han analizado las cualidades estéticas de los monumentos a Juárez en consonancia con sus significados políticos. El análisis que aquí propongo sobre el Mausoleo involucra un camino similar. Se trata, a grandes rasgos, de estudiar la capacidad de la propuesta artística para trasladar los símbolos políticos a un ámbito de experiencia en el que las emociones juegan un papel nodal. Mi intención en este caso es señalar la posible conceptualización del Mausoleo como una forma de sublimación del ritual luctuoso, destacando así las implicaciones estéticas de su función como objeto funerario.

Por lo que toca a la Cabeza de Juárez, debo decir que prácticamente no existen estudios que expliquen el monumento en este o en cualquier otro sentido. La obra ha sido objeto no sólo del abandono gubernamental, sino también de la crítica académica. No dudo que haya buenas razones para tal omisión, pero desde la perspectiva de este estudio constituye una expresión inobjetable del culto a Juárez o cuando menos de su aprovechamiento en el contexto de la retórica oficialista del priísmo de los años setenta. En esa medida, no puede soslayarse en el contexto de mi propio trabajo. Aunado a esto, considero que es un buen ejemplo de la relación entre arte e ideología. La capacidad estética de este monumento puede juzgarse problemática pero creo que no al grado de imposibilitar al menos una propuesta de lectura. La conceptualización de la pieza bajo la estética de lo sublime hace posible una forma de análisis que exhibe aspectos del culto a Juárez hasta cierto punto velados en otras manifestaciones y que, a mi juicio, son dignos de atención. En particular, me referiré a la expresión de una idea amplificadora del poder, una suerte de sacralización de la política entendida como voluntad y acción de dominio. Más adelante desarrollaré el argumento que me ha conducido a esta conclusión, por lo pronto me limitaré a afirmar que ésta es, desde mi perspectiva, la consecuencia más evidente y sin lugar a dudas también más inquietante de un análisis de la propuesta estético-ideológica del monumento.

La lectura que hago de la Cabeza de Juárez, y también la del Mausoleo aunque en forma menos evidente, es tributaria de algunos estudios que han analizado de manera muy puntual y sugerente la relación entre estética y política, analizando la fuerza simbólica de las expresiones artísticas y rituales en la conformación de ciertos proyectos y



principios ideológicos.<sup>17</sup> Si bien los monumentos que me propongo analizar se insertan en contextos históricos muy distintos, considero que su interpretación, a la luz de esas perspectivas, ofrece nuevas y profundas modalidades de estudio. La comparación del monumento Cabeza de Juárez con algunas expresiones artísticas de la cultura fascista y con el fenómeno de sacralización de la política en la Alemania del nazismo,<sup>18</sup> sin soslayar sus evidentes diferencias con el caso que me ocupa, me ha permitido complementar muchas de mis afirmaciones. En todos los casos, creo yo, se busca explicar la conformación de identidades colectivas e imaginarios políticos asociados con rituales cívicos y figuras icónicas que el arte hace tangibles y, por lo mismo, susceptibles de análisis.

---

<sup>17</sup> De entre todos ellos, el que más ha llamado mi atención es *The Sublime Figure of History. Aesthetics and Politics in Twentieth-Century China*, California, Stanford University Press, 1997. El trabajo analiza a profundidad un amplio repertorio de corrientes culturales y manifestaciones estéticas para explicar la imagen del individuo, del héroe y de la identidad colectiva en la China del siglo XX. Su estudio no constituye como tal un ensayo sobre lo sublime, ni un análisis de sus características como categoría estética. Su objetivo es más bien examinar la construcción histórica y políticamente determinada de lo sublime, entendido aquí como una aspiración a la trascendencia humana.

<sup>18</sup> Para el análisis de Cabeza de Juárez se incorporaron las propuestas de George L. Mosse y Emilio Gentile. El estudio de Mosse revisa el fenómeno del culto al pueblo en el nacional socialismo, entendido como una religión secular. Si bien la problemática se circunscribe al siglo XX, el autor insiste en analizar sus raíces en la utilización de mitos, símbolos nacionales y formas litúrgicas que se remontan a los principios del siglo XIX, para explicar la base sociocultural que hizo posible la emergencia del nazismo. Las temáticas abordadas involucran el análisis de monumentos y expresiones artísticas de distinta índole y también la revisión de los festejos públicos. Emilio Gentile analiza una problemática similar al estudiar los componentes más significativos de la religión civil en la llamada Tercera Italia. La obra describe los orígenes y desarrollo del culto fascista y analiza su consolidación en el culto la figura de Benito Mussolini. George L. Mosse, *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en la Alemania desde las guerras napoleónicas al tercer Reich*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2007. Emilio Gentile, *El culto del littorio. La sacralización de la política en la Italia fascista*, Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

## II. EL MAUSOLEO

### 2.1 EL ESCENARIO

La primera representación propiamente dicha de la muerte de Juárez y su trascendencia como héroe patrio fue la escultura del panteón de San Fernando. La idea de erigir un monumento a su memoria fue temprana. Tanto el decreto de benemérito en grado heroico, como el permiso para la construcción de dos monumentos en su honor, datan del año de 1873.<sup>19</sup> Y si bien la inauguración del Mausoleo tuvo lugar siete años más tarde, con Porfirio Díaz en la presidencia, el ritual no perdió el fervor luctuoso que caracterizó los primeros homenajes a la memoria de Juárez.<sup>20</sup> La pieza escultórica fue, reitero, el primer monumento de carácter oficial, y aun si muchos de sus rasgos no llegaron a ocupar un lugar privilegiado en la posterior iconografía de Juárez, sí logró constituirse como el signo más tangible de ese luto y, en algunos casos, llegó incluso a funcionar como una herramienta de propaganda política.<sup>21</sup> De acuerdo con Eloísa Uribe:

[...] en 1873 y ya bajo el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada, el Congreso decidió que sobre la tumba debía levantarse un monumento compuesto por una estructura arquitectónica, que como hito visual diera cuenta de la magnitud del personaje que habitaba aquella última morada y por un conjunto escultórico que hiciera visible la **corporeidad de Juárez.**<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Eloísa Uribe, "Juárez, de hombre heroico a Benemérito de América", en Rebeca Monroy Nasr (coord.), *Múltiples matices de la imagen*, México, Yehuetlatolli, 2003, p. 111-137, p. 116.

<sup>20</sup> Los pormenores de la inauguración y su lugar dentro de la historia del culto heroico se estudian en el primer capítulo de este trabajo.

<sup>21</sup> Como vimos en el capítulo anterior, la imagen de la escultura sirvió a los caricaturistas de *El Hijo del Ahuizote* para combatir la política de Díaz y para establecer un principio legitimador de sus propias demandas.

<sup>22</sup> Eloísa Uribe, "Juárez, de hombre heroico a Benemérito de América", *op cit.*, p. 116. Las negritas son mías.

Tal vez uno de los aspectos más controversiales de esta obra es su capacidad para representar lo que Uribe llama la magnitud del personaje. Esto obedece a la peculiar representación del héroe. En lugar de mostrarlo augusto y ennoblecido por la indumentaria, la postura o el gesto, se le presenta yacente y sin vida. La “visible corporeidad de Juárez” es uno de los atributos más importantes de la pieza y es susceptible de distintas interpretaciones. La primera de ellas tiene que ver con la naturaleza de la escultura de carácter tumbal que, por naturaleza, se ubica en el contexto de lo privado antes que de lo público. El monumento de San Fernando se encuentra a medio camino entre estas dos esferas. Se trata de una obra dedicada a una figura pública y, por lo mismo, su erección debe vincularse con aspiraciones e intereses que van más allá del ámbito privado. Pero la materialización de estos intereses está determinada por un gesto que podríamos denominar íntimo.

Desde 1871 se registró un cambio significativo en el uso del Panteón de San Fernando al decretarse su cese como cementerio público y reservarse como espacio para los restos de los héroes.<sup>23</sup> Esto lo convirtió en un espacio propicio para una doble intención: el tributo a la memoria de un hombre por sus virtudes públicas, por un lado, sin menoscabo de la reserva privada e íntima del ritual luctuoso, por el otro. La pieza de los hermanos Islas encontró en San Fernando un escenario adecuado para representar la heroicidad de Juárez en concordancia con semejantes aspiraciones. Su importancia, como veremos, radica en la capacidad de la pieza para mostrar el dolor y la muerte, siempre

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 115-116.

personales, como signos de nobleza y trascendencia que deben ratificarse en y por el orden público.

Como se mencionó en el primer capítulo de este trabajo, el panteón de San Fernando constituye el primer y más claro escenario de realización del culto funerario y el mármol de los hermanos Islas, a la postre, el ícono más habitual de las conmemoraciones luctuosas a lo largo del siglo XIX.

## 2.2 LOS PROTAGONISTAS: LA PIEDRA, EL CUERPO Y EL DOLIENTE

En términos generales, se entiende el lenguaje tridimensional de la obra escultórica como “una forma de hablar en términos de realidad, de algo semejante al hombre; y su inmovilidad como vía para hablar de lo eterno”.<sup>24</sup> Esta operación se cumple en el retrato escultórico mediante un artificio que, a mi juicio, debe juzgarse esencialmente metafórico. De acuerdo con Ana Valenzuela, el retrato público —pero también el privado y semiprivado— persigue la trascendencia a la muerte y la perpetuación de un personaje mediante “la práctica del simulacro”. Esto es, la creación de un “doble” imperecedero que, “más que imitar o representar un modelo” lo sustituye,<sup>25</sup> simulando su presencia. Bajo esta óptica, incluso las esculturas que se elaboran con un criterio de semejanza con el modelo en realidad carecen de él, puesto que no se trata de copias en estricto sentido sino de imágenes propias cuya virtud es generar, podríamos decir, una nueva forma de presencia o una nueva forma de existencia. “Felipe Guerin observó que: ‘La presencia del retrato posee en sí misma algo de la presencia del retratado’. Sin embargo, en la lógica del simulacro, no sólo hay ‘algo’ de presencia, sino que es presencia misma y, en el caso de la escultura, sobre todo la de piedra y metal, una presencia casi eterna”.<sup>26</sup>

Desde mi perspectiva, el Mausoleo a Juárez es un claro manifiesto de este afán de trascendencia a la muerte y, de manera muy particular, también una expresión de la contradicción entre realidad y modelo o, mejor dicho, entre modelo e ideal. Me explico. El

---

<sup>24</sup> Eloísa Uribe, “Problemática de la producción escultórica en la ciudad de México. 1843-1857”, citado en Ana Catalina Valenzuela González, “El retrato y la solemnidad del lenguaje escultórico”, *Gesto identidad y memoria. La escultura, un lenguaje para la historia de México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Conaculta, p.45-74, p. 45.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 46.

cuerpo de Juárez, su cadáver literalmente, es el modelo de la escultura, mientras que el ideal lo constituye el luto respetuoso pero también exaltado a su memoria. Esta primera caracterización de la pieza se vincula con el principio de equilibrio entre el “idealismo trascendental” y el “realismo naturalista”, de acuerdo con la estética que rige el arte decimonónico.<sup>27</sup> El efecto de realidad, el simulacro, se logra gracias a la utilización de la máscara mortuoria de Juárez que, según Valenzuela, es un recurso concordante con la tradición romana y propio, en este caso, del retrato de tipo funerario.<sup>28</sup>

El semblante hiperrealista se ajusta bien a la representación de un cuerpo desnudo, abatido y profundamente humano. A decir de Valenzuela, tanto en el retrato semipúblico como en el privado, también llamado íntimo, “el apego a la fisonomía del retratado es mucho más cercano, debido a que es la manera de recordar a la persona como era físicamente y, a través de sus gestos articulares (no universales), rememorar los rasgos de su personalidad, aun los menos afortunados”. Su función —continúa— “más que ser una guía moral, privilegia el afán de trascender la muerte”.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> “Las conclusiones que Ida Rodríguez Prampolini obtuvo del estudio de la crítica de arte decimonónica que se leía en México, resultan de utilidad para entender cuáles eran los requisitos que se exigían a la obra de arte desde el plano estético. En primer lugar destaca la copia de ‘lo clásico’, pero también la ‘del natural’, en especial en escultura. Este tema se abordaba asimismo utilizando las palabras belleza y verdad, ‘entendiendo por belleza la perfección de las formas basadas en un concepto clasicista ‘ideal’ y por verdad, la naturalidad de las formas’, se buscaba un equilibrio entre ellas, entre lo que Rodríguez Prampolini llamó ‘idealismo trascendental’ y ‘realismo naturalista’, que igualmente constituían las búsquedas europeas características del romanticismo, que como tales concebían a ‘los pueblos con sus diversas nacionalidades como individuos históricos y de ahí la exaltación del sentimiento patrio’. Todas estas demandas hablan de la solemnidad característica de la estatuaria del siglo XIX, tanto europea como mexicana”. Ana Catalina Valenzuela, p. 63.

<sup>28</sup> Ana Catalina Valenzuela, p. 60.

<sup>29</sup> Ana Catalina Valenzuela, p. 68.

ILUSTRACIÓN 1

Dos atributos que considero de naturaleza sublime se derivan de estas primeras impresiones. El primero de ellos tiene que ver con la representación realista del cadáver, el segundo se refiere a las emociones concordantes con esta forma de representación. El tipo de existencia o de presencia que la escultura simula es la del cuerpo exánime



(Ilustración 1). Si algo logra trascender a partir de ella no es la imagen del héroe victorioso sino la de un individuo abatido. En este sentido, la representación de Juárez-hombre constituye en realidad un pretexto para infundir los sentimientos de horror y dolor. El simulacro perpetrado por la obra es notable pues se sirve de un recurso inobjetablemente real y humano: la finitud, que no podría estar mejor representada que por el realismo con que se muestra el cadáver.



ILUSTRACIÓN 2

El cuerpo, por lo tanto, debe ser considerado como uno de los elementos más importantes de la representación pero no como el primero que sale al encuentro del espectador. El “sobrio templete de carácter dórico, que se levanta sobre una plataforma y está formado por columnas del mismo orden”,

introduce y al mismo tiempo resguarda la escultura (Ilustración 2). Un escenario que Eloísa Uribe califica como “un espacio despoblado que, como dedo sobre los labios, indica el silencio. Silencio que se apodera de la atmósfera de los cementerios”. “Acertada fue — agrega la autora— la elección de la piedra gris para la dureza de las formas elegantes del orden dórico, eufemismo del carácter férreo y la fuerza definitiva de un personaje masculino”.<sup>30</sup> A este último, no obstante, se le muestra sin poder, sin fuerza y sin vida. Los atributos de dignidad y firmeza se transmite de forma oblicua y simbólica, y constituyen el atributo menos emotivo de la pieza, al menos desde el punto de vista de la estética de lo sublime.

El tercer y último componente es la figura femenina que hace las veces de doliente. Distintas caracterizaciones concuerdan en denominarle como la Patria<sup>31</sup> (Ilustración 3), aun cuando parece ser una representación que la crítica de arte de su propio época juzgó impropia desde el



ILUSTRACIÓN 3

<sup>30</sup> Eloísa Uribe, “Juárez, de hombre heroico a Benemérito de América”, *op cit.*, p. 117.

<sup>31</sup> “Otra alegoría memorable es la de la Patria lamentándose desolada sobre el cuerpo yacente de Benito Juárez en su ya citado mausoleo”, Fausto Ramírez, “Tipología de la escultura tumbal en México, 1860-1920”, en *Arte Funerario. Coloquio internacional de Historia del Arte. Vol I*, México, UNAM-IIE, 1987, p. 183-208, p. 197. En un estudio más reciente Carmen Vázquez hace una afirmación concordante, aunque más detallada, al referirse a las “dos figuras de tamaño natural” que componen la obra. “Estas representa a la Patria, una mujer robusta con el cabello largo y suelto, que aparece recostada lánguidamente sobre su lado derecho”. “Aunque ambos están recostados en una estructura rectangular que tiene el tamaño y la forma de un féretro, bien pudiera parecer un diván dada la actitud relajada y melancólica de los dos cuerpos”, María del Carmen Vázquez Mantecón, *Muerte y vida eterna de Benito Juárez, el deceso, sus rituales y su memoria*, México, UNAM-IIH, 2006, p. 40.



punto de vista académico.<sup>32</sup> La intencionalidad de esta figura, que en realidad forma una sola pieza con el cuerpo de Juárez, no parece ser otra que el duelo:

Sentada en un extremo de la tumba sostiene la cabeza del héroe entre sus manos, mientras que, con la mirada vuelta al cielo, deja ver los detalles de un doloroso gesto sobre su rostro. Su cuerpo, enredado por un paño, que hace las veces de una túnica, muestra al descubierto brazos, manos y pies, que cuelgan con poca armonía. El cabello suelto cae sobre la espalda a manera de acento dramático que orla la cara entristecida por la tragedia.<sup>33</sup>

Como vemos, el sentimiento de dolor, por otro lado intrínseco a cualquier representación de carácter funerario, se concentra en la figura femenina. Ahora bien, el hecho de que la emoción se localice en este núcleo, mientras que el horror (a la muerte) se suscite en la contemplación del cadáver, nos obliga a considerar en primer lugar la relación entre estos dos componentes y, en segundo, la que existe entre ellos y su entorno. Es aquí donde la secuencia planteada por Weiskel resulta útil como referencia a un proceso de lectura que deriva en la asimilación de lo sublime.

La pieza del famoso mármol de carrara constituye el eje del Mausoleo. A partir de ella se simula la presencia de Juárez al mismo tiempo que se simboliza el duelo patriótico. El escenario o templete, aunque es parte de la obra, está lejos de protagonizar el conjunto pero determina en todos sentidos sus posibilidades de interpretación. No sólo rodea la escultura sino que de hecho la protege y define como un objeto de valor público. La gala y

---

<sup>32</sup> La actitud relajada y melancólica no parece corresponderse adecuadamente con el tradicionalismo académico de la pintura decimonónica. Eloísa Uribe también caracteriza a la figura femenina como la Patria, si bien considera que muchos aspectos de su representación son desafortunados: "La cabeza de la Patria carece de las curvaturas suaves que de acuerdo con la tradición académica son propias de las estatuas clásicas. Su cabello sugiere desaliño, no pena, y la postura de su cuerpo indica más bien desgano que tristeza. No sin razón el monumento recibió severas críticas en la prensa a poco de ser inaugurado", Eloísa Uribe, "Juárez, de hombre heroico a Benemérito de América, *op cit.*, p. 118.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 118.

sobriedad de las columnas dóricas, su tributo al arte clásico y por lo tanto a las formas imperecederas, cumple la función de contener el potencial sobresalto de la emoción privada e íntima. La piedra gris, por su parte, no sólo simboliza, como mencionaba Uribe, la dureza de las formas elegantes relacionadas con la masculinidad, sino que también constituye un elemento contrastante con la luminosidad y suavidad del mármol blanco. Bajo un esquema determinado por la identidad de género, podríamos decir que se protege el sentimentalismo, típicamente asociado con lo femenino, bajo el aura de un culto esencialmente masculino. El escenario contiene la experiencia emotiva, la refrena imponiendo límites materiales y visuales a la curiosidad del espectador por el único elemento de la obra que despierta una curiosidad genuina y que, en última instancia, se reviste de verdadero protagonismo.

En principio el conjunto es armónico, a simple vista, todos sus componentes resultan concordantes. Bajo el resguardo de columnas y frontones la contemplación no parece violentar lo cotidiano. Esta primera aproximación se corresponde con esa fase primigenia que antes mencioné, según la cual el objeto es percibido de manera habitual. Lo interesante aquí es que la particular magnificencia del escenario señala ya el gesto de resguardar algo especialmente significativo. La confirmación de aquello que en un inicio surge como curiosidad se realiza reparando en el mármol. Puesto que se trata de dos figuras claramente diferenciadas pero aun así compenetradas, el espectador está obligado a establecer una relación entre ellas. La mirada al conjunto establece de inmediato la intencionalidad luctuosa, incontrovertible gracias a la postura del cuerpo yacente y la expresión acongojada del doliente. Se trata, en efecto, de una tumba, se trata, en efecto,

de una honra fúnebre. La indumentaria de ambos personajes no hace más que connotar su nobleza, ya sea por la vía de esa “desnudez heroica”<sup>34</sup> que muestra el cuerpo de Juárez al natural, cubierto “bajo un cúmulo de pliegues con que el manto esculpe los perfiles del cadáver”.<sup>35</sup> La vestimenta de la figura femenina es análoga y establece una suerte de continuidad con la del difunto. También en ella se adivina desnudez aun cuando sólo muestra brazos y pies al descubierto. La postura de ambos denota languidez, si bien por razones muy distintas.

Es aquí donde nos encontramos en los linderos de la segunda etapa, de acuerdo con la caracterización de Weiskel, inaugurada en función de una ruptura o, dicho en otras palabras, de una desproporción. La primera y más inmediata es el semblante de Juárez. La copia de la mascarilla fúnebre trasladó a la pieza escultórica la expresión no sólo inerte sino un tanto deformada del rostro de Juárez (Ilustración 4). El signo más visible de esto son los pómulos y sobre todo los párpados, notablemente hinchados. La expresión de rigidez se aprecia con mayor dificultad pues la



ILUSTRACIÓN 4

línea de visión impide observar el rostro desde la altura. El espectador observa a Juárez de

---

<sup>34</sup> Con este adjetivo se refiere Fausto Ramírez a la indumentaria de carácter intemporal. De acuerdo con el autor “es interesante observar en los retratos si el personaje está representado en traje moderno o con algún atuendo intemporal. Este problema (estudiado por Eloísa Uribe) se resuelve más fácilmente en el caso de militares, por las connotaciones ceremoniales y en cierto modo arcaizantes de su atavío. Más resistencia causó en un principio la referencia la traje de civil, prefiriéndose una semidesnudez heroica o el uso de paños a manera de sudario (monumento a Juárez, Panteón de San Fernando”, en Fausto Ramírez, “Tipología de la escultura tumbal en México. 1860-1920”, *op cit.*, p. 188.

<sup>35</sup> Eloísa Uribe, “Juárez, de hombre heroico a Benemérito de América”, *op cit.*, p. 118.

perfil, perspectiva desde la cual se enfatiza la expresión facial un tanto extraña y ajena a la dignidad y nobleza que confiere el material marmóreo.

Con acierto, creo yo, Uribe afirma este monumento funerario dio inicio a “la idealización del personaje” pero no a su cabal consumación, pues éste “aun puede ser visto a la altura de los ojos, sin tener que mirar hacia arriba. Esto no se justifica por la anécdota que soporta la escultura, pues aunque se trata de una figura yacente, el discurso escultórico podría dotarla de una altura de carácter simbólico por medio de un pedestal o cualquier otro recurso propio de la escultura funeraria”.<sup>36</sup> En efecto, el Juárez del mausoleo se aprecia a simple vista y es sólo desde la cercanía, y a través de la mirada

cuidadosa, que reparamos en sus atributos más notables. La contemplación siempre refrenada por las columnas conduce, lenta pero gradualmente, hacia la necesaria comparación entre ambos semblantes. El de la mujer es, por contraste, más suave y expresivo. Las líneas debajo de los ojos marcando el



ILUSTRACIÓN 5

contorno, la boca semiabierta y la cabeza inclinada (Ilustración 5) no hacen sino reforzar un sentimiento que, a pesar de todo, no parece tan claro y evidente.

---

<sup>36</sup> De acuerdo con el estudio de Uribe, la idealización transformadora adquiere plenitud en otras dos obras escultóricas emblemáticas: el Juárez sedente de Palacio Nacional y el Juárez del Hemiciclo. *Ibid.*, p. 135.

Tomando en cuenta no sólo el semblante sino la postura que caracteriza a ambas figuras se han hecho varias afirmaciones, algunas de ellas muy diferentes. Carmen Vázquez reconoce en la Patria una “mirada triste” que se dirige al cielo, y caracteriza como “relajada y melancólica” la actitud de ambos cuerpos.<sup>37</sup> Uribe, por su parte, critica el resultado del conjunto, a su juicio poco convincente, pues considera que “sus ademanes son forzados y no contribuyen al dramatismo escénico ni otorgan énfasis en la tragedia representada”. Bajo su perspectiva, la cabellera suelta sugiere desaliño y la postura más desgano que tristeza.<sup>38</sup> Afirmación muy distinta, si bien menos detallada y elaborada, es la de Fausto Ramírez, que tipifica la escultura del mausoleo como una expresión de la utilización secular de imágenes sacras. De acuerdo con esta interpretación, “los escultores buscaron provocar en el espectador expresivas resonancias connotativas al componer sus grupos sobre el esquema tradicional de la Piedad”.<sup>39</sup> Efecto logrado mediante la “alegoría memorable” de “la Patria lamentándose desolada sobre el cuerpo yacente de Benito Juárez en su ya citado mausoleo”.<sup>40</sup>

A mi modo de ver, las tres propuestas resultan significativas en algún sentido. Las afirmaciones de Carmen Vázquez sugieren una lectura que si bien reconoce implícitamente la presencia del academicismo estético al que antes me he referido, da cabida a una interpretación menos vinculada con la mitificación del héroe.<sup>41</sup> La crítica

---

<sup>37</sup> Véase la nota 23.

<sup>38</sup> Véase la nota 24.

<sup>39</sup> Fausto Ramírez, “Tipología de la escultura tumbal en México, 1860-1920”, *op cit.*, p. 194.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 195-196.

<sup>41</sup> La caracterización de la figura femenina como la Patria y, en general, la descripción que hace la autora de la escultura hace referencia a los motivos artísticos y patrióticos involucrados tanto en la convocatoria para la elaboración del proyecto escultórico, como en su realización. Sin embargo, señalar que la estructura rectangular “bien pudiera parecer un diván dada la actitud relajada y

negativa de Uribe, por su parte, no hace sino evidenciar el fracaso de la composición pero sólo a la luz de las normas estéticas del academicismo decimonónico. Si bien considero inobjetable que la intencionalidad de los hermanos Islas fue consonante con esos principios y que, por lo mismo, su obra puede y debe ser juzgada (así ocurrió, de hecho) en función de esas normas, me parece también que el hecho mismo de haberlas transgredido tuvo una consecuencia que puede interpretarse en términos estéticos, sólo que bajo una categoría muy distinta a la de la belleza clásica. En todo caso, me sigue pareciendo evidente que el sentimiento que la pieza pretende evocar se sintetiza en esta figura, sólo que de manera un tanto enigmática. La relación que Ramírez señala entre la escultura del mausoleo y el tema de la Piedad resulta significativa al reconducir la interpretación de la pieza en virtud de la emotividad que suscita. Volvamos una vez más nuestra atención sobre la obra para elucidar con mayor detalle esta cuestión.

Ya antes afirmé que, al trascender la frontera visual del templete y reparar sobre los atributos más notorios y por lo mismo más significativos del mármol, la experiencia del espectador entraría, en términos teóricos, en lo que Weiskel denomina como la segunda fase del momento sublime. Es aquí donde reparamos precisamente en los rasgos distintivos de la composición pero también en sus ambigüedades, falencias o francas contradicciones. Es en este punto donde su significado pierde claridad, donde sus atributos se tornan enigmáticos, impropios o especialmente emotivos. La asociación entre la escultura de los Islas y el referente de la Piedad guarda el privilegio de recordarnos el

---

melancólica de los dos cuerpos” sugiere una interpretación no necesariamente concordante con esos principios y, por lo mismo, permite ensanchar nuestra interpretación de las implicaciones estéticas (emotivas) de la pieza escultórica. Vázquez Mantecón, *Muerte y vida eterna de Benito Juárez, op cit.*, p. 40.

sentido general de la obra: el luto y la trascendencia a la muerte que involucra aquí el recuerdo. El hecho mismo de que la figura cumpla o no con esa expectativa, de acuerdo con determinados criterios de belleza, es hasta cierto punto irrelevante. Lo significativo deviene del reconocimiento de esa intencionalidad en ella. La escultura puede incluso desvirtuar el sentido de belleza o dignidad con los cuales debe representarse el tema de la Piedad, que no es otro que el del sufrimiento humano causado por el horror pero ennoblecido por la profundidad. Mas ese potencial defecto está muy lejos de anular la poderosa idea de el o los sentimientos que acompañan la pérdida. No queda claro, en efecto, si la postura de la doliente Patria simboliza pena, desgano o resignación, pero cualquiera de esos sentimientos entra en juego frente a la experiencia de la muerte. A su modo, los tres son terribles porque denominan, en cada caso, las emociones suscitadas frente a la muerte sentida como tragedia, fracaso o reconciliación. La articulación de estos significados, empero, no puede realizarse sin trascender la expectación suscitada, en este caso, por la misma pieza. Ésta parece dar indicios, parece inclinarse en uno u otro sentido sin lograr definirse del todo.

Sumido en la indefinición, el espectador no termina por comprometerse o identificarse con ella ni con lo que representa. Es precisamente a la luz de este rasgo que considero que la experiencia intrínseca a la contemplación de la obra de los hermanos Islas es de carácter sublime pues involucra, en mayor o menor grado, la experimentación de un sinsentido. El sentimiento no surge a primera vista, se desarrolla, como vimos, gradualmente. De ahí la utilidad de caracterizarlo bajo la categoría de lo sublime metonímico, esto es, como una secuencia a partir de la cual alguno o varios elementos de

la cadena sintagmática se muestran problemáticos o ambiguos. ¿Es desgano lo que denota esa mano entrecerrada pero sin fuerza de la Patria? ¿Es o puede ser esa mujer en efecto la Patria? ¿Es en efecto el ideal de nobleza, bondad y pertenencia lo que representa la figura que, salvo por los paños y el lugar que ocupa al lado del héroe, bien podría ser cualquier otra? ¿Es en efecto el aura patriótica lo que en ella conmueve? Y qué decir de su contraparte. ¿Es en efecto aquél el héroe? En términos literales no es más que el cuerpo enaltecido, divinizado si se quiere, pero no por sus rasgos intrínsecos sino por su vínculo con la que padece, en uno u otro sentido, su ausencia.

En mi opinión, y salvo por el escenario que la resguarda, muy poco hay en esta obra que pueda definirse en función del culto a los héroes, tal como la estatuaria pública del siglo XIX lo hizo trascender. Si bien la creación de la escultura obedeció a intereses públicos, su función no parece concordante con la estatuaria propia de ese género. De acuerdo con Valenzuela:

Mediante las reflexiones citadas sobre la carga vital de la escultura y su carácter de simulacro pueden considerarse dos puntos respecto a la estatuaria pública. El primero, que la reproducción fiel de la fisonomía de un personaje específico se vuelve accesoria, pero puede valerse de la “hiperrealidad” para dar la idea de veracidad [...] el segundo, que la función de la obra, determinada sobre todo por los patrocinadores, justifica el simulacro de acuerdo con sus necesidades sociales, que en caso de la estatuaria en México del siglo XIX, se buscaba que los retratos escultóricos fueran modelo moral y/o también ejemplo del avance artístico y de civilización cultural, de lo que resultó la idealización tanto de la forma física como de la personalidad o las acciones del retratado.<sup>42</sup>

La reproducción fiel de la fisonomía no es, en la escultura de los Islas, un elemento accesorio, antes bien, es el único que nos permite identificar a Juárez dentro de la

---

<sup>42</sup> Ana Catalina Valenzuela González, “El retrato y la solemnidad del lenguaje escultórico”, p. 65.



composición. La obra tampoco responde, en mi opinión, a los propósitos que Valenzuela reserva a la estatuaria pública. No hay idealización de la forma física, pues ésta se encuentra menoscabada por el realismo mortuorio. Tampoco hay, en sentido estricto, idealización de la personalidad y las acciones de Juárez porque son muy pocos, y sobre todo poco protagónicos, los elementos que aluden al carácter moral del personaje. Salvo por la inscripción que alcanza a leerse al interior del recinto (“El respeto al derecho ajeno es la paz”) y la simbolización de sobriedad y fuerza de las columnas y frontones neodóricos, muy poco hay en ella que justifique la presencia de Juárez como héroe civil.

Hay, no obstante, un lugar reservado para el mármol de los Islas en la tipología de la estatuaria decimonónica y tiene que ser el del retrato semipúblico o privado. Como se mencionó antes, es aquí donde la intencionalidad de realismo y la preponderancia del *pathos* (y ya no del *ethos* manifiesto en la estatuaria pública) resultan más significativos. Estas formas escultóricas “no buscan la pose heroica, sino la impronta personal”. Aun si se trata de personajes desconocidos, “sus rostros están llenos de fuerza anímica, de personalidad, aunque sea vulgar, y no siempre heroica o patética. No sólo los grandes se retratan, sino también otros de menor relieve político”.<sup>43</sup> La utilización misma del mármol es recurrente en estas manifestaciones, cuyo efecto es en principio distinto del que generan el bronce o la piedra en tanto que símbolos de valores universales. Lo cierto es que, en el caso de Juárez, hay por lo menos un magnífico monumento en mármol que cumple a todas luces con el propósito de la estatuaria pública. Me refiero desde luego al

---

<sup>43</sup> Eloísa Uribe, “Los ciudadanos labran su historia”, citado en *ibid.*, p. 69.

Hemiciclo. El mismo material, que “es humano pero diviniza”,<sup>44</sup> parece cumplir funciones muy diferentes en el caso del Mausoleo. Ciertamente humaniza, mas no estamos muy seguros sobre aquello que sacraliza.

A mi juicio, el Mausoleo diviniza no tanto a Juárez sino a la idea misma del recuerdo y el homenaje luctuoso. La blancura del mármol logra humanizar entidades previamente idealizadas o mitificadas: la Patria y Juárez como héroe civil. Pero lo que realmente se transmite por esta vía no son los principios o valores de la ideología liberal que, aun como símbolos, ocupan poco o nulo espacio dentro del conjunto escultórico. La función de los motivos clásicos, creo yo, es tan sólo una invitación a la curiosidad del espectador. Sin duda imprime condicionamientos a la contemplación, pero no termina por definir el significado que debe atribuírsele a una pieza que, como vimos, resulta compleja y ambigua. Desde mi punto de vista, una articulación plena o al menos coherente de sus significados requiere, como afirmé antes, un segundo orden de trascendencia. Involucra, en primer lugar, la necesidad de reconocer el efecto de elevación del personaje, planteado por la escultura en términos problemáticos. Juárez no se enaltece aquí en función de sus propias virtudes, sino gracias al doliente gesto de la figura femenina que tampoco termina por definirse con claridad.

---

<sup>44</sup> Anónimo, “Arte. Los adoradores del mármol”, en *El artista*, t. II, México, 5 de julio de 1874. Citado en *ibid.*, p. 68.

### **2.3 LA METÁFORA: EL RITUAL FÚNEBRE**

Llegado este punto es necesario reiterar una pregunta: ¿quién es el héroe al que la escultura de San Fernando pretende rendir homenaje? Lo cual equivale a cuestionarse sobre el objeto mismo de la representación. Hasta aquí, he intentado demostrar que el mensaje transmitido por la escultura es ambiguo, o si se quiere genérico, y que está mucho más determinado por los sentimientos evocados por la pieza que por las ideas simbolizadas en ella. De acuerdo con esta perspectiva, el sentido de la obra radica en la profunda contundencia con la que transmite la necesidad de un ideal pero no en la claridad con la que define su significado específico. El núcleo temático de la obra no es otro que la idealización de la muerte de Juárez, asunto muy distinto de la idealización de Juárez como héroe civil. Si bien es cierto que esta última alusión es necesaria para justificar el homenaje a su deceso, no se trata de un gesto que surja en la contemplación de la obra, sino en la superación que efectúa el espectador de su propio estado de contemplación. Esto equivale a afirmar que la solución concordante con las emociones que suscita la pieza es el ejercicio del ritual fúnebre

La figura concreta del héroe se desvanece y pierde fuerza porque carece de una identidad definida. Bajo esta óptica, el papel de Juárez dentro de la composición no es el de ejemplificar un principio moral sino el de estremecer con su presencia yerta. El sentimiento se potencia con el contraste de la doliente, cuya actitud resulta conmovedora pero tampoco parece aludir al ejercicio de acciones morales. A mi juicio, la heroicidad implicada en la pieza no involucra a los personajes que la protagonizan, más bien apunta hacia el espectador. Este último es el único capaz de individualizar los sentimientos

evocados, adoptando él mismo la posición de doliente. Esto significa, en efecto, transitar desde un estado contemplativo hacia uno creativo. En esta transición, los dolientes se identifican con la pieza efectuando una resignificación metafórica que simula una relación de causa a efecto, esto es, una metonimia.

El cuerpo de Juárez impresiona y la figura femenina conmueve. El espectador identifica al primero como objeto del gesto doliente y en ella la causa de su propia empatía. Es en este nuevo contexto, creado por el ahora interlocutor, donde cobran sentido los términos de “pueblo” o “patria” para significar la identidad y filiación de los deudos. Sólo en este contexto se articulan los valores morales, los principios éticos inertes en la obra pero vivos en el espectador. La escultura transmite, por sí sola, el reconocimiento del dolor y la necesidad de trascender la finitud, pero es tarea del espectador expresar con sus actos la solución moral de un dilema estético. La reactivación del homenaje luctuoso es el único recurso a partir del cual se cumple cabalmente el sentido y significado específicos de la escultura. El efecto de sublimación es múltiple. La pieza sublima la idea de la muerte de Juárez, haciéndolo trascender, mientras que el espectador se sublima a sí mismo, asumiendo activamente la responsabilidad moral del recuerdo y la rememoración. Sólo así puede justificarse el ritual en términos de un culto cívico, tributario no sólo de sentimientos personales sino de valores colectivos. Durante casi dos décadas ése fue, creo yo, el papel que desempeñó el mausoleo en el culto al héroe, poderoso elemento para convertir la cultura política en un terreno permeable por emociones radicales y radicalmente humanos.

Es en este sentido que encuentro especialmente luminosa la referencia al tema de la Piedad en el mármol de los Islas, pues no sólo exhibe la traslación de un motivo cristiano al contexto laico sino que de hecho se constituye como una forma de sacralización propia del universo secular. De acuerdo con Emilio Gentile, la sacralización de la política es concordante con la laicización del poder político. “Desde finales del siglo XVIII, pero especialmente en el XX, hubo una tendencia de la política a construir universos simbólicos propios con carácter religioso, a menudo asimilando la liturgia, el lenguaje y el modelo organizativo de la tradición cristiana, adaptándolos a sus propios valores seculares, para otorgar a estos últimos un aura sacra”.<sup>45</sup> En el caso del Mausoleo, la referencia a los cultos masónicos es necesaria, sino para entender sus características intrínsecas, sí para valorar su utilización como un espacio de homenaje luctuoso. Como se mencionó en el capítulo primero, los símbolos y rituales masónicos estuvieron estrechamente vinculados con las conmemoraciones luctuosas y con los usos de que fue objeto el sepulcro de Juárez. El mármol de los hermanos Islas no sólo no rivalizó con esas formas laicas de culto, sino que proporcionó la materialización estética de muchas de sus actitudes.

---

<sup>45</sup> Emilio Gentile, *op cit.*, p. 244.

### III. LA CABEZA

#### 3.1 PROMOCIÓN DESDE EL CENTRO, REALIZACIÓN EN LA PERIFERIA

Pocos monumentos tan abandonados, a pesar de su afanosa y agobiante presencia, como la colosal Cabeza de Juárez ubicada en la periferia de la ciudad de México, en una de sus zonas más conflictivas.<sup>46</sup> Aun tomando en cuenta la promoción gubernamental que hizo posible su construcción y la nada despreciable inversión de recursos económicos y humanos, su carácter de monumento fue y tal vez sigue siendo problemático. Helen Escobedo ya ha hecho notar que “los monumentos cívicos siempre están situados en lugares óptimos, en tanto que rara vez lo están las esculturas públicas”;<sup>47</sup> asunto que no por evidente deja de suscitar interés porque nos permite cuestionarnos, entre otras cosas, sobre las diferencias entre una escultura urbana y un monumento público, o bien acerca del impacto de la monumentaria en el entorno ciudadano. La Cabeza de Juárez fue proyectada precisamente como monumento cívico. Se trató, en su momento, de un esfuerzo notable por reavivar el sentido patriótico a través de un lenguaje estético diferente, y en función de referentes sociales y culturales distintos a los que caracterizaron la monumentaria civil tradicional. Sin embargo, el hecho de estar situada en una zona tan marginal representó serios desafíos no sólo para su construcción y

---

<sup>46</sup> El monumento se localiza en la hoy denominada Glorieta Cabeza de Juárez, sobre la Avenida Guelatao, en los terrenos que hoy ocupan las Unidades Habitacionales “Ejército de Oriente” y “División del Norte”. Se construyó durante la administración de Luis Echeverría Álvarez, después de instituir 1972 como “Año de Juárez” bajo la responsabilidad del entonces titular de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, el ingeniero Eugenio Méndez Docurro. Los terrenos en que se ubica eran predios propiedad del antiguo Instituto para el Desarrollo de la Comunidad y la Vivienda Popular (INDECO) y del Departamento del Distrito Federal. La información se consigna en *Juárez señal de la patria*, México, Gobierno del D.F., Delegación Iztapalapa, 2000, p. 19. Las obras de construcción se prolongaron por espacio de cinco años.

<sup>47</sup> Helen Escobedo (coord.), *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y de piedra*, México, Conaculta, Grijalbo, 1992, p. 8.

difusión como emblema cívico, sino también para su legitimación como un factor de influencia positiva en el entorno urbano y la convivencia social.

Dos preceptos fundamentales animaron la labor del pintor, grabador y escultor Luis Arenal, sin duda la figura más destacada detrás de esta empresa colectiva:<sup>48</sup> la idea de que el arte debe servir a la comunidad y la de que los monumentos a los héroes son necesarios “para reflejar la historia de los pueblos en la consecución de sus independencias políticas y sociales”.<sup>49</sup> Esta concepción pragmático-social y eminentemente política del arte en general y la monumentaria en particular se manifiesta, en mayor o menor grado, en toda la Escuela Mexicana de Pintura. Pero una de sus expresiones más radicales es la que, de acuerdo con Siqueiros, entiende la pintura como un movimiento dialéctico-subversivo que “proclama la necesidad de liberar los medios de producción” y “exige apropiarse de los materiales y las técnicas industriales del país con mayor desarrollo en este sentido”.<sup>50</sup> Inspirado en las ideas político-estéticas de Siqueiros,

---

<sup>48</sup> “Fue la Secretaría de Comunicaciones y Transportes la que, haciéndose eco de los anhelos del Presidente Echeverría, encomendó al prestigiado pintor mexicano Alfaro Siqueiros la obra que hoy se ha inaugurado”. La ceremonia organizada para tal efecto fue presidida por Octavio Sentíes, entonces regente de la ciudad de México, en representación del Presidente. Estuvieron presentes el ingeniero Eugenio Méndez, Luis Arenal “quien concluyó la obra” y la viuda de Siqueiros. *Jueves de Excelsior*, México, 1º de abril de 1976. El cáncer que padecía Siqueiros le impidió involucrarse en la realización de la obra. Luis Arenal tomó la estafeta y diseñó el monumento inspirándose en algunos de los retratos de Juárez elaborados por Siqueiros. El arquitecto Lorenzo Carrasco es la otra figura preponderante detrás del proyecto. Carrasco construyó el basamento sobre el que descansa la enorme cabeza. Arenal formó un equipo plástico con alumnos y artistas de *La Tallera*, entre los cuales destacan los nombres de Francisco Delgado (herrero), Salomón García González (soldador), Cruz Serrano y Francisco Salgado (trabajadores). Las maquetas y bocetos fueron trabajados en el taller de Federico Canessi y la realización, ampliamente documentada en una buena cantidad de documentos fotográficos, se hizo en el sitio que hoy ocupa el monumento. *Juárez señal de la patria, op cit*, p. 2.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>50</sup> David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, conferencia dictada en el John Reed Club, citada en *ibid.*, p. 62.

y haciendo uso de la amplia experiencia ganada como colaborador del afamado muralista, Luis Arenal se dio a la tarea de traducir en una obra escultórica los principios de la pintura mural polícroma en combinación con otra aspiración: la de superar el ámbito de la pintura en favor de una “obra plástica integral, en la que colaboraran unidos arquitectos, ingenieros, escultores, pintores, obreros, técnicos en diversas particularidades de la construcción”.<sup>51</sup> De hecho, el propio Arenal concibió como aportación suya la idea de incluir la escultura dentro de la obra pictórica, dando como ejemplo su colaboración en la obra de Siqueiros *Cuautémoc contra el mito*.<sup>52</sup>

Insistir en el carácter multidisciplinario y radicalmente político del proyecto Cabeza de Juárez no es asunto menor. El contexto en que se inserta es complejo porque supuso un cruce singular entre el oficialismo gubernamental y la militancia de organizaciones artísticas, de filiación comunista, como la Liga de Artistas y Escritores revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP), en las cuales participó Arenal de forma activa y protagónica. El apoyo gubernamental para la creación artística es un factor insoslayable, particularmente cuando hablamos de una obra tan costosa en casi todos los sentidos del término. La intención de modernizar y reorganizar el espacio urbano bajo principios estéticos modernos es incomprensible sin la promoción oficial de las aspiraciones de estos artistas revolucionarios.<sup>53</sup> Sólo a la luz de estas consideraciones se puede aquilatar la

---

<sup>51</sup> De acuerdo con la revisión de fuentes hemerográficas realizada por Sara Álvarez Casas y Ana Cecilia Lazcano Ramírez, “el propio Siqueiros describió el trabajo de Luis Arenal como la culminación de un anhelo del muralismo desde sus inicios”, en los términos arriba citados. Sara Álvarez Casas y Ana Cecilia Lazcano, “Cabeza de Juárez”, en *ibid.*, p. 17-32, p. 26-27.

<sup>52</sup> La mención se refiere a las dos cabezas que integran la obra, una indígena y la otra de Quetzalcóatl, talladas en piedra y concreto, respectivamente. *Ibid.*, p. 2.

<sup>53</sup> La perspectiva de Renato González Mello sobre la relación entre el gobierno y el primer muralismo se ajusta también para lo dicho aquí sobre los artistas y la obra referidos. Según el



monumentalidad de una obra sin lugar a dudas malograda que, aun así, constituye el testimonio más ambicioso, y probablemente el último realmente significativo, del culto a Juárez. La realización misma del complejo escultórico fue tortuosa y prolongada. Su proyección forma parte de las múltiples disposiciones gubernamentales para la celebración del “Año de Juárez”, sin embargo, logró inaugurarse hasta cuatro años después. Su historia constituye un extraño juego entre distintas formas de propaganda política, una suma de intereses diversos que terminaron por mostrar serias incompatibilidades a la luz del resultado final.

En la práctica, la Cabeza de Juárez no terminó por consolidarse como una expresión bien recibida del culto al héroe ni como un emblema del patriotismo nacionalista. La poca crítica recibida, ya académica o de opinión pública, ha sido negativa las más de las veces. Por otro lado, su contundente fracaso como solución frente a la problemática social y urbana de la zona no hizo más que reiterar el rechazo del que ha sido objeto. Aun si las notas típicamente oficialistas intentaron opacar la censura,<sup>54</sup> no dejaron de oírse opiniones disonantes que denunciaron el lamentable estado en que “la gigantesca cabeza” y “su extraño pedestal” habían permanecido a lo largo de cuatro años (1972-75). Las acusaciones se centraron en las dilaciones y la falta de claridad del plan de

---

autor “nadie puede hablar de Rivera y Orozco sin hablar del partido que se llamó, sucesivamente, PNR, PRM y PRI; o al revés: nadie podrá hablar del PRI sin hablar de la imaginación, la fantasía y el delirio de la clase gobernante. El muralismo está relacionado con todo eso pero no de manera lineal. Los murales discuten con el Estado tanto como lo celebran. El nacionalismo mexicano fue, durante años, el único territorio posible para cualquier discusión pública. Su historia es de contradicciones y conflicto”, Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM-IIE, 2000, p. 12.

<sup>54</sup> El artículo ya citado de *Jueves de Excélsior*, que atribuye a Siqueiros la idea original, lo presenta como “el más revolucionario de los artistas”, cuya “admirable imaginación ideó una cabeza colosal” que se “yergue majestuosa” como una “obra que glorificará a través de los tiempos, la memoria del más grande mexicano”. *Jueves de Excélsior*, México, 1º de abril de 1976, p. 52-53.

construcción pero, sobre todo, en el dispendio de lo que consideraron “uno de los más fallidos trabajos de Siqueiros”.<sup>55</sup> Pese a todo, la obra sí logró concluirse. Su inauguración tuvo lugar el 21 de marzo de 1976 en una ceremonia presidida por el entonces regente de la ciudad de México, Octavio Senties. Participaron en ella Eugenio Méndez, titular de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes y directo responsable de la obra, Luis Arenal y la viuda de Siqueiros.<sup>56</sup> Desde entonces hasta la fecha, ha habido pocos intentos por reivindicar su prestigio y utilidad. Más allá de la propaganda gubernamental del Año de Juárez y de las opiniones de los artistas involucrados en el proyecto original, los únicos partidarios de la renovación del monumento, desde su inauguración, fueron Grupo Quart, propiedad de Carlos Ahumada Kurt; la delegación de Iztapalapa bajo la gestión de Ramón Sosamontes Herreramoro; el Gobierno del Distrito Federal durante la administración de Rosario Robles y el Taller de Arte e Ideología, comandado por Alberto Híjar. A finales de los años noventa del siglo pasado, las tres instancias combinaron esfuerzos para restaurar el complejo escultórico y reactivar su uso como centro de convivencia social. Crearon para ello el proyecto Alameda Cabeza de Juárez quedando como principal testimonio de esta labor el libro colectivo, aquí citado, *Juárez señal de la patria*. La renovación, empero, resultó tan infructuosa como el proyecto original. La escultura fue restaurada y se añadieron modificaciones importantes en los alrededores que, no obstante, no lograron igualar las expectativas originales. El ahora monumento-museo se inauguró en el año 2000 pero sus actividades se suspendieron de manera casi inmediata y aun cuando se han reanudado en los últimos años, distan mucho de las aspiraciones que animaron su

---

<sup>55</sup> *Impacto*, México, 25 de junio de 1975, p. 50-51.

<sup>56</sup> Las referencias se consignan en la nota 41.

reconfiguración. El propio Alberto Híjar ha dejado testimonio tanto de sus originales intenciones como de su decepción en medios de comunicación.<sup>57</sup> En cualquier caso, continúa siendo un referente importante en términos geográficos y urbanos, un explícito símbolo de marginación y un recordatorio hasta hoy muy sombrío de la monumentaria cívica.

En las siguientes páginas intentaré explicar la intencionalidad cívica de la Cabeza de Juárez en relación con su propuesta estética. Considero que la obra, bien o mal lograda, respondió a un interés genuino por constituirse como emblema cívico. El asunto, sin embargo, cobra mayor interés al considerar el carácter marginal del espacio en que fue creada, factor determinante en la asimilación de su planteamiento artístico. En este sentido, resulta insoslayable su filiación con el arte moderno en general y con la plástica mexicana del siglo XX en particular. A la luz de esta idea, es fundamental reconocer que el monumento no persigue un ideal de belleza como tal ni tampoco un afán de realismo. Ni el deleite ni la contemplación pasiva son principios adecuados para juzgar una pieza que pretende impresionar más que agradar y resignificar antes que mostrar. Si bien el escenario en que se inserta no es el resultado de su propuesta constructiva, está plenamente implicado en ella.

Se trata, en realidad, de una expresión artística que busca resignificar un espacio netamente periférico mediante la articulación de un poderoso núcleo que sirve para reivindicar el interés público por lo marginal. La imagen de Juárez como el eterno representante de una raza abatida, emblema del desafío racial y clasista, constituye un

---

<sup>57</sup> Véase el reportaje de Patricia Velázquez Yebra, “Cabeza de Juárez, museo por un día”, *El Universal*, México, 7 de abril de 2001.

discurso a todas luces concordante con la pieza aun cuando no sea, como tal, el objeto de su discurso visual. De acuerdo con una nota periodística, el monumento habría de “esplender sobre el ala oriente de la ciudad de México, del Distrito y del Valle, entre los pobres, refrendándoles un origen que se levantó con el alba de Guelatao cardando lanas y caminó y caminó; y subió hasta el cenit detenido, incommovible, que nada ni nadie, por más que vocifere y patalee, podrá destruir nunca jamás”.<sup>58</sup>

La opinión del autor, aunque más sobria, coincide con esta interpretación. El propio Arenal destacó la función práctica y comunitaria de los monumentos, sólo parcialmente lograda por la pintura pero plenamente realizada por un arte que, haciendo uso de todos los recursos posibles (materiales, técnicos y estéticos), se yergue él mismo como espacio. La preponderancia de la escultura y su cruce con la arquitectura es vital en este caso, porque se trata de formas artísticas que no sólo expresan ideas o emociones, sino que literalmente modifican el entorno, pues son ellas mismas las que lo constituyen. De acuerdo con el proyecto original, la enorme cabeza y el basamento hueco permitirían tanto “la honra de Juárez” como la realización de “toda clase de representaciones”.<sup>59</sup> Idealmente, la comunidad que desde hacía pocos años ocupaba ese espacio marginal, tendría la oportunidad de hacer uso de él como foro y espacio de representación, reivindicándolo como referente no sólo geográfico sino de identidad histórica y

---

<sup>58</sup> Recorte de un artículo aparecido en el periódico *El Día*, el 4 de marzo de 1973, citado en Alberto Híjar, “Juárez: símbolo, ícono, señal de la patria”, en *Juárez señal de la patria, op cit.*, p. 74.

<sup>59</sup> De acuerdo con la recopilación de notas periodísticas de Sara Álvarez Casas y Ana Cecilia Lazcano, Arenal afirma que “los monumentos deben tener, si es posible, una función práctica. En este caso, la honra de Juárez permite, complementariamente, toda clase de representaciones”. El autor se refiere seguramente al hecho de que el espacio hueco de la cabeza y de los tirantes del basamento estuvo proyectado para hacer funcionar el monumento como un foro para diversas representaciones. Más adelante, en la descripción que ofrece Alberto Híjar de la obra original, se explica la misma cuestión. *Ibid.*, p. 23-24, 73 y 75.

comunitaria.<sup>60</sup> De acuerdo con el propio Arenal, la obra plasmaba las ideas sostenidas desde los inicios de su quehacer artístico pues “estaba emparentada con las ideas del muralismo mexicano y con toda la mejor tradición artística de nuestro pueblo desde la época prehispánica. Por otro lado, la cabeza mira al norte porque está retando al imperialismo de nuestros días, tal como Juárez retó al imperialismo francés”.<sup>61</sup>

Como se puede ver, la proyección de la obra es tributaria de una retórica para entonces ampliamente difundida del culto a Juárez. Sin embargo, su verdadero interés aquí resulta de la confrontación entre lo dicho por el autor, a través de un lenguaje de claros tintes retóricos, y lo expresado por la obra en términos estéticos. En mi opinión, la Cabeza de Juárez suscita sentimientos, o si se quiere ideas, mucho menos evidentes y explícitas que el testimonio de Arenal. El escultor destaca, y con razón, la por otro lado obvia y general similitud entre la cabeza y los monolitos del arte prehispánico. Sin embargo, semejante asociación no necesariamente justifica la apreciación de la pieza como un monumento o emblema a lo prehispánico, en términos históricos. Lo que reconocemos en ella, en todo caso, es el semblante indígena no siempre representado en la iconografía juarista, pero reivindicado en los retratos de los muralistas. A pesar de lo anterior, la figura resulta enigmática porque se trata, en efecto, de una abstracción de la imagen del héroe. Desde mi perspectiva, resulta admirable cómo es que, a lo largo de todo un siglo, se fue consolidando una iconografía que hizo posible la asociación casi

---

<sup>60</sup> El artículo ya citado del periódico *Impacto* había reparado ya en la peculiaridad, tiempo después confirmada por disposiciones oficiales como la denominación de la colonia y la estación de metro que después se construyó, de que “los vecinos se han intrigado por la figura y el abandono e, inclusive, la han tomado como punto de referencia”, *Impacto*, 25 de junio de 1975, p. 50.

<sup>61</sup> *Juárez señal de la Patria*, p. 24.

automática entre un nombre histórico y un ícono tan esquemático. Veamos esto con mayor detenimiento.

### 3.2 MONSTRUO POR UNA CABEZA

Monsiváis sintetizó en una frase por demás elocuente el fenómeno antes señalado al caracterizar a Juárez como “el guillotinado por excelencia”. “¿En qué momento se inició la moda de las cabezas de Juárez, liberadas del cuerpo, temibles avisos de esa eternidad que cada espectador concentra? Muy probablemente al darse el cambio del gusto público, que en algo afectó a los encargados de distribuir y patrocinar estatuas”.<sup>62</sup> Contrario a lo que pudiera pensarse, el efecto sinecdóquico de significar la parte por el todo no ocurrió, en el caso de Juárez, hasta el siglo XX. El énfasis en su rostro es en realidad temprano. Tanto la caricatura satírica (en vida de Juárez) como la laudatoria (una vez ocurrido el deceso) dan amplias muestras en este sentido.<sup>63</sup> A raíz de su muerte, la retórica encomiástica y judicial (analizadas en el capítulo anterior) se sirvió en numerosas ocasiones del rostro, aunque con mucho mayor recurrencia del busto, para ilustrar sus propósitos. Esto facilitó la difusión y popularización de la imagen de Juárez que, con el paso del tiempo, dio muestras de un énfasis cada vez mayor en el semblante, en parcial detrimento de sus otros atributos típicos: la levita, la leontina y el reloj, la silla presidencial, las columnas de tradición clásica, los documentos de la Ley, etcétera.

---

<sup>62</sup> Carlos Monsiváis, “Sobre los monumentos cívicos y sus espectadores”, en Helen Cordero (coord.), *op cit.*, p. 105-128, p. 127.

<sup>63</sup> La obra de Esther Acevedo, *Juárez bajo el pincel de la oposición*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2007, ofrece un repertorio muy extenso de las diversas caricaturas de Juárez, en muchas de las cuales puede apreciarse este gesto. El mismo Alberto Híjar ofrece un selecto panorama de la utilización de la cabeza de Juárez como “ícono del Estado y la modernidad disputadas”, si bien algunos de sus argumentos son discutibles a la luz de un conjunto más amplio de materiales. Alberto Híjar, “Juárez: símbolo, ícono, señal de la patria”, *op cit.*, p. 33-94. Por último, no debemos olvidar la amplia gama de imágenes técnicas y monedas que popularizaron la representación en óvalo del rostro del prócer. Muchas de las cuales son referidas en el capítulo anterior.

ILUSTRACIÓN 6

Los famosos retratos de Siqueiros (todas las imágenes de la Ilustración 6, salvo la inferior derecha) y el “Homenaje a Juárez” de Tamayo, constituyen algunos de los testimonios más conocidos de este fenómeno (Imagen inferior derecha de la Ilustración 6) al igual que algunos



grabados de connotados miembros del TGP (Ilustración 7). En muchos de estos casos, la cabeza no sólo se destaca como la única alusión a Juárez, sino que llega a constituirse como eje del discurso visual.<sup>64</sup> La estatuaría del siglo XX, como apunta Monsiváis, no hizo sino multiplicar y perpetrar ese mismo gesto.<sup>65</sup>

Ahora bien, la peculiaridad de la Cabeza de Juárez, en comparación con otras

ILUSTRACIÓN 7



manifestaciones, tiene que ver con las extraordinarias proporciones del objeto y con el deliberado rechazo a la representación realista. Como se puede apreciar, la Cabeza de Juárez omite buena parte de los rasgos que caracterizan la fisonomía del personaje; su identidad se desdibuja hasta casi perderse, en medio de un cúmulo de

materiales y formas geométricas. En este sentido, no sólo la altura, el volumen y la

<sup>64</sup> Hasta donde me ha sido posible constatar, el estudio pionero de Charles A. Weeks fue el primero en subrayar esta particularidad con una intención más formal desde el punto de vista académico. Charles A. Weeks, *El mito de Juárez en México*, México, Editorial Jus, 1977, p. 117-118.

<sup>65</sup> El libro coordinado por Helen Escobedo ofrece una selección muy sugerente de imágenes de la cabeza de Juárez en la monumentaria pública. La colección fotográfica que dio lugar a la elaboración de esta obra muestra una proporción mayor de cabezas y bustos del siglo XX, si bien algunos se registran como obras decimonónicas. Helen Escobedo (coord.), *op cit.*



profundidad, sino también el material y el color, desempeñan una función en alto grado significativa. Los primeros modelos, elaborados en plastilina y yeso (Ilustración 8), son ya un buen testimonio de la rigidez de las formas y el esquematismo de la representación. Pero estos atributos se radicalizaron en el producto final. La cabeza de 13 metros de altura y 9 de diámetro, obra de Arenal, fue “concebida como un recinto interior soportado por una estructura que bien podría ser vista como parte del cuerpo”.<sup>66</sup> Este



ILUSTRACIÓN 8

pedestal, de 17 metros de altura y 6 de profundidad,<sup>67</sup> fue diseñado por el arquitecto Lorenzo Carrasco como un “basamento con el hueco en el centro para posibles ceremonias y presentaciones, escoltado por dos espacios con bancas adosadas al muro”.<sup>68</sup>

El conjunto es, sin lugar a dudas, avasallador. Los 30 metros de altura y las 6 toneladas de concreto y acero que lo conforman convierten al coloso en una presencia imposible de evitar (Ilustración 9). El vértigo suscitado por sus proporciones se acentúa gracias al efecto combinado de la piedra y el metal; materiales imperecederos cuya sola presencia es ícono de modernidad e industria. A la luz de estas consideraciones, debe cuestionarse si en efecto se manifiesta como celebración de la cultura prehispánica o del indigenismo de Juárez. Y de aceptarse la conjetura, es necesario preguntarse qué implica

<sup>66</sup> Alberto Híjar, “Juárez: símbolo, ícono, señal de la patria”, *op cit.*, p. 73.

<sup>67</sup> Las medidas cambiaron ligeramente a partir de su última remodelación. Los datos se consignan en *Juárez señal de la Patria*, p. 30.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 75.

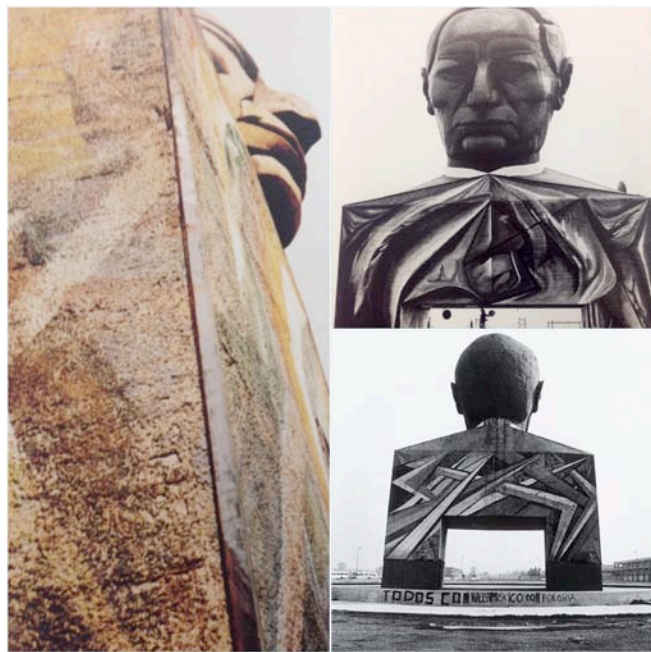
representar la trascendencia étnica a través de una forma tan colosal como indestructible. Pero antes de profundizar en torno a este rasgo, es necesario referir con mayor detalle las características del monumento que posibilitan esa conclusión.

La elección de pigmentos y la obra pictórica del pedestal fueron ideadas por Arenal con la supuesta finalidad de otorgar dinamismo a la firmeza de la pieza. En opinión de Alberto Híjar:

El resultado es visualmente paradójico y cuesta al receptor componer con él la metáfora visual: firmeza y dinamismo. La cabeza tiende a separarse de su soporte y éste resulta una especie de exabrupto. Otra pudo ser la solución si se hubiera optado por la austeridad al pintar de color oscuro o negro el basamento.<sup>69</sup>

#### ILUSTRACIÓN 9

Desde mi perspectiva, la obra está muy lejos de evocar la agilidad o el movimiento que el autor pretendió imprimir mediante los colores y los trazos simples. El volumen y la desproporción parecen ser, más bien, sus rasgos distintivos. El pedestal no hace sino resaltar la dimensión de la cabeza, mientras



que los colores realzan la rigidez del acero y la piedra. El efecto resultante es singular por la determinación con que la pieza se muestra a sí misma. Lejos de fundirse con el espacio circundante se impone sobre él y sobre el espectador que, a pesar de situarse en una

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 79.

posición desventajosa, es perfectamente capaz de atestiguar su monumentalidad.<sup>70</sup> Estas características pueden asociarse con la experiencia de lo sublime con cierta facilidad. Para Burke “la grandeza de dimensiones” o vastedad es “una causa poderosa de lo sublime” que no por obvia debe ignorarse.<sup>71</sup> En palabras de Kant, “una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad; sólo que ésta va acompañada con la sensación de estremecimiento y aquélla con la de admiración. Por lo que esta sensación puede ser sublime-terrible y aquélla, noble”.<sup>72</sup>

Las categorías de la tipología kantiana que parecen ajustarse mejor a la descripción de la Cabeza de Juárez son las de lo sublime-terrible y lo sublime-magnífico debido a que la admiración sosegada, propia de lo sublime-noble, no parece concordante con la interpretación de la obra. La magnificencia del objeto puede justificarse aludiendo a la imponentia de sus dimensiones, pero resulta hasta cierto punto incompatible con la noción kantiana de belleza expandida.<sup>73</sup> Como dije antes, no parece haber algo en la pieza que remita a una idea de lo bello, al menos no en la forma en que Kant y Burke lo entienden. Lo sublime-terrible, por su parte, parece ser el referente más consonante con la impresión que provoca el material imperecedero y la presencia ineludible de los objetos de grandes dimensiones. La sensación de infinitud que, de acuerdo con estos autores, opera de forma análoga al miedo y el terror, es el resultado de la apreciación de lo inmenso. Las consideraciones de Burke sobre la percepción visual de los objetos grandes

---

<sup>70</sup> La perspectiva que ofrecen las imágenes aéreas y panorámicas es muy distinta porque diluye o al menos matizan la percepción de su imponentia.

<sup>71</sup> E. Burke, *De lo sublime y lo bello*, *op cit.*, p. 102.

<sup>72</sup> I. Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, *op cit.*, p. 34.

<sup>73</sup> Como mencioné en la primera sección de este capítulo, Kant entiende lo sublime-magnífico como expansión desmedida de la belleza.

también resultan reveladoras. De acuerdo con el autor, en este caso, la aprehensión visual de colores y formas geométricas se torna forzada y fatigosa.<sup>74</sup>

Ahora bien, subrayar la naturaleza terrible de Cabeza de Juárez, tomando como eje su descomunal proporción, no termina por explicar su caracterización en este sentido. Para ello es necesario explorar, aunque sea brevemente, la pertinencia de la fealdad como catalizador de lo sublime. Es cierto que Burke dedicó algunas líneas de su ensayo a esta temática en particular, pero lo hizo sin desarrollar cabalmente la idea.<sup>75</sup> Más útil para mi propósito es la caracterización de lo sublime a partir del arte moderno, cuya estética rechaza, a decir de Baldine Saint Girons, los principios estéticos tanto del romanticismo como de la filosofía moderna. A la luz de este planteamiento, el arte moderno se presenta como “1) pasión por lo que huye; 2) ruptura radical con la tradición; 3) rehabilitación de lo excluido”. Algunos de estos elementos podrían asociarse con la estética romántica (pienso, por ejemplo, en su predilección por el horror y la singularidad), pero el arte moderno se distancia de su contraparte “porque no se contenta con la famosa ‘aspiración a lo infinito’”.<sup>76</sup>

Su búsqueda por lo universal involucra, en cambio, el reencuentro con “lo fantástico real de la vida” y el reconocimiento de “la ‘barbarie’ con una mirada sintética y abstracta”. En este contexto, la abstracción se impone sobre la referencia al detalle,

---

<sup>74</sup> Véanse las secciones: “IX. Por qué son sublimes los objetos visuales de grandes dimensiones” y “X. Por qué la unidad es requisito de la vastedad”, en Burke, *De lo sublime y lo bello, op cit.*, p. 172-174.

<sup>75</sup> La mención de Burke es breve y aun así sugerente pues augura la atención que llegaría a tener lo monstruoso, como objeto de reflexión, en la estética de lo sublime. “Imagino la fealdad suficientemente compatible con una idea de lo sublime. Pero no insinuaría bajo ningún pretexto, que la fealdad por sí misma es una idea sublime, a menos que estuviera unida a cualidades como las que excitan un fuerte terror”. *Ibid.*, p. 154. Se trata de la sección XXI titulada “La fealdad”.

<sup>76</sup> Baldine Saint Girons, *Lo sublime, op cit.*, p. 215-216.

siendo el rasgo específico de lo sublime “la capacidad de liberar la fuerza inaudita del presente, su poesía profunda. No la poesía de un determinado traje negro, sino la poesía de un traje negro generalizado y elegido como emblema sobrenatural e irónico”. La fealdad toma, a su vez, un papel protagónico en esta nueva estética porque “del fondo de lo feo, el poeta hace surgir esa ‘misteriosa belleza’ que, de ahora en adelante se mezclará con lo sublime. Su problema no es imitar la naturaleza o rivalizar directamente con ella, sino extraer de la noche un elemento nuevo”.<sup>77</sup>

Estas reflexiones arrojan luz sobre el tema estudiado por varias razones. La Cabeza de Juárez constituye, como dije antes, un esfuerzo por abstraer la figura del héroe a través de un recurso que lo constituye como presencia radical, absoluta e insoslayable. La atracción que suscita la obra obedece, en muchos sentidos, a una suerte de reconfiguración de lo que el gusto establecido define como feo y monstruoso. No se busca engalanar la imagen con atributos que la embellezcan, que la tornen dúctil y accesible. Se trata más bien de presentarla en toda su crudeza, con toda su supuesta fealdad. “Lo que hice—afirma Arenal—fue hacer un Juárez auténticamente zapoteca, no quise hacer un Juárez relamido como los que han realizado”.<sup>78</sup> En lugar de la docilidad del mármol, la rigidez del acero; en lugar de la composición proporcionada y realista, la representación excesiva y desmesurada; en lugar de la utilización de detalles que den realce a la figura, la mostración rotunda de uno solo de sus rasgos.

De acuerdo con Carlos Monsiváis “este Juárez, quizá paradójicamente, responde ya a los condicionamientos de la sociedad de masas: es horrible y terrible, se vuelve adicción

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>78</sup> *Juárez señal de la patria*, p. 24.

óptica, es vulnerable y es invulnerable, contraría los gustos establecidos y abre un espacio donde la contemplación atraviesa por referencias tremendistas, semilla de una estética nueva”.<sup>79</sup> Por un lado, esta caracterización señala los atributos distintivos del monumento en función de los adjetivos más recurrentes de la estética de lo sublime. Por el otro, nos permite advertir hasta qué punto es precisamente el sentimiento de horror, junto con la contradicción y el conflicto inherentes a la apreciación del conjunto, la base misma de su carácter fascinante y enigmático. Desde mi punto de vista, la monumental cabeza ciertamente despierta impresiones contradictorias y afecciones conflictivas, sobre todo si es concebida no sólo fea sino genuinamente horrorosa o, como han dicho algunos, monstruosa. Tomados en conjunto, estos referentes se ajustan más o menos bien a los principios contemplados tanto por Kant como por Burke, pero resultan aun más sugerentes si se vinculan con la idea, antes bosquejada, de lo sublime-moderno.

Estas apreciaciones sobre la obra apuntan en una misma dirección. En mi opinión, el coloso está muy lejos de transmitir, pese a las intenciones de sus creadores y promotores, una idea o un ideal del héroe como figura histórica. Ni siquiera funciona, creo yo, como referente propiamente dicho de la identidad nacional o comunitaria. Al menos no en relación con la experiencia estética que suscita, que parece ser, por otro lado, la única vía para explicar sus significados más profundos. Si se niega su asociación con lo sublime, se limita la comprensión del objeto a un mero recurso de propaganda y, al menos desde mi perspectiva, la obra como tal rebasa ese interés. A mi juicio, merece atención porque se trata de una expresión que, aun surgida a raíz de un particular culto cívico,

---

<sup>79</sup> Carlos Monsiváis, “Sobre los monumentos cívicos y sus espectadores”, *op cit.*, 128.

trasciende cualquier referencia a lo moral. El gesto patriótico es, sin lugar a dudas, su punto de partida pero no necesariamente su culminación. Su función más profunda estriba, creo yo, en el carácter radicalmente conflictivo, terrible en suma, de las sensaciones de dominio y poder que se perciben inconmensurables. La siguiente y última sección de este capítulo, contiene mis reflexiones finales en torno a dicha cuestión.

### 2.3 EL PODER COMO METÁFORA

La referencia a las tres fases de la experiencia sublime, entendidas como un proceso destinado a conflictuar la relación entre los signos y sus significados, también resulta útil para caracterizar el fenómeno Cabeza de Juárez. La percepción habitual y cotidiana de los objetos y sus formas se violenta frente a todos aquellos que, mostrándose excesivos, suscitan en el espectador un sentimiento que le perturba. El conflicto surge gracias al contraste entre las condiciones limitadas del espectador y la magnificencia del objeto. El sentido de desproporción radicaliza la sensación de pequeñez en uno y la propiedad de magnitud en el otro. Como se apuntó arriba, uno de los catalizadores más evidentes de lo sublime es la sensación de horror análoga, en este caso, a la contemplación de algo que es terrible e imponente. La sensación de no poder abarcar el objeto con la simple mirada y la necesidad de forzarla tomando perspectiva, alejando y acercando en forma reiterada el punto de referencia, son, a mi juicio, efectos inherentes a la contemplación de la Cabeza de Juárez.

Este vaivén, propio de la segunda fase planteada por Weiskel, se resuelve por vía de la sustitución metafórica de una manera radical. El espectador no puede escapar a la determinación de un objeto que literalmente lo supera al imponerle, a través del volumen y la extensión, sus propias condiciones. La única ruta de escape sería la renuncia a la contemplación y, en consecuencia, el abandono de la condición de espectador. De modo que la única solución posible es la utilización de otra referencia para identificar el significado que la obra no está en condiciones de ofrecer en forma pacífica o racional. Desde mi perspectiva, las alusiones a Juárez como símbolo de la ley y la templanza



patriótica, como bandera de los oprimidos o como ícono de unidad nacional, son insuficientes para resolver los desafíos que postula la monumental obra. Su referencia puede ser pertinente, y muchos la juzgarán inobjetable, pero en ningún modo soluciona su particular enigma. Yo, por mi parte, considero que el único símbolo genuinamente concordante con las propiedades de este objeto y con las emociones que suscita, es la noción del poder absoluto.

A mi parecer, la posibilidad de construir esta analogía radica en la capacidad del espectador para construir un significado concordante con las sensaciones que la pieza despierta. La identificación entre la Cabeza y el poder es una solución frente las emociones involucradas en su contemplación. La sensación de opresión que Monsiváis define como tremendismo puede concebirse análoga a la que emerge frente a la imposición del poder. Este último también estremece, pero sobre todo oprime por el hecho mismo de no poder superarse. La equiparación puede caracterizarse como una operación de carácter eminentemente metafórico (esto es, figurativo), gracias a la cual se construye un significado del objeto en función de las emociones que cataliza. La experiencia denominada sublime-metafórica es especialmente extrema e incluso podríamos llegar a pensar que es la forma más cruda del sentimiento sublime porque el efecto de trascendencia no supone la creación de un nuevo espacio de significación (como en el caso de lo sublime-metonímico). En relación con la Cabeza de Juárez, la sustitución es la única alternativa posible, y el significado resultante constituye un referente fascinante y también profundamente inquietante. La idea misma del héroe y las

características que lo individualizan se diluyen en función de algo menos tangible, más genérico y radical.

Semejante lectura de la Cabeza de Juárez da lugar a cuestionamientos que no puedo desarrollar a profundidad en este trabajo pero que deben ser señalados. La discusión puede esbozarse, de manera muy general, a través de la siguiente pregunta: ¿La interpretación de la Cabeza de Juárez como sublimación de la idea de poder supone caracterizar el fenómeno como expresión de una ideología fascista? El señalamiento es pertinente no sólo en relación con esta obra en particular sino, en general, con todos esos aspectos del culto al héroe que involucran, en mayor o menor medida, la celebración del poder. Si bien el caso Cabeza de Juárez parece ser el más evidente en este sentido, es cierto que la gran mayoría de manifestaciones del mito juarista involucran un culto al individuo y una defensa de la identidad nacional que se articulan como elementos de cohesión y manipulación social. Todo esto favorece la construcción de objetos de veneración y también de mecanismos que determinan la sacralización de ciertas conductas políticas. De acuerdo con Mosse, “el culto de mitos y símbolos de contenido político se basaba en su excepcionalidad, en el hecho de que se encontraban fuera del curso común de la historia”. Esto explica, entre otras cosas, la necesidad de revestir los principios políticos de un carácter mítico y simbólico cargado de ritualismo: “El anhelo de experiencias ajenas a la vida cotidiana, de experiencias que eleven es algo esencial en todos los cultos religiosos y se transmitió constantemente a la religión política secular”.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> George Mosse, *op cit.*, p. 39. Como dije en la introducción de este capítulo, Mosse interpreta el fenómeno en el contexto del nazismo. Sin embargo, sus reflexiones a una consideración más

Desde mi perspectiva, las dos manifestaciones del culto a Juárez que mejor expresan este afán de trascendencia son precisamente el Mausoleo y la Cabeza de Juárez. Si bien toda la retórica juarista se alimenta, en mayor o menor grado, de la exaltación del héroe, es cierto que en éste, como en muchos otros casos, la arquitectura y la estatuaria monumental parecen ser el medio más eficaz para simbolizar el sentimiento de ímpetu y de grandeza por lo nacional.<sup>81</sup> El gesto involucra el vínculo entre monumentalidad, grandeza y eternidad que, a mi juicio, proponen no sólo el Mausoleo y la Cabeza de Juárez sino también el Hemiciclo. La comparación con la otra gran expresión de la monumentalidad juarista resulta útil en este punto del trabajo para evidenciar las peculiares características que le he atribuido al Mausoleo y a la Cabeza de Juárez.

Las tres obras plantean, como dije arriba, la relación entre monumentalidad, grandeza y eternidad sintetizadas en el culto al héroe, pero a través de recursos distintos. El Hemiciclo lo hace apelando a la belleza clásica y a la asimilación de los principios universales (el derecho y la libertad) que el héroe simboliza y que el espectador está obligado, por así decir, a contemplar y admirar respetuosamente. En el Mausoleo, el afán de trascendencia no involucra, como vimos, la aceptación explícita de esos principios, aun cuando gracias al ceremonial masónico sí ocuparon un lugar muy destacado en la conmemoración luctuosa. A pesar de todo, el análisis que hice antes da lugar a pensar que la peculiaridad de la escultura radica en otra cosa. En este caso, la representación de la muerte de Juárez mueve al sentimiento y cataliza el ritual fúnebre. Este proceso no

---

amplia del problema, gracias a lo cual es posible establecer paralelismos con otros casos históricos.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 49.

supone, como sí ocurre en el Hemiciclo, una suerte de contemplación pasiva de los ideales políticos, bella y armónicamente representados. Se trata, más bien, de apelar a los sentimientos del espectador para que se apropie él mismo del duelo, reactivando con ello, y por lo tanto haciendo trascender, el acto mismo del ritual funerario. La intencionalidad, hay que decirlo, se alimenta de formas clásicas y motivos estéticos tradicionalistas y, en esa medida, puede y debe relacionarse con un monumento como el Hemiciclo, pero su función dentro del culto al héroe es distinta. La Cabeza de Juárez, por su parte, no apela a una contemplación sosegada ni tampoco a una comunión con el objeto. Antes bien, éste se sitúa muy por encima del espectador. La pieza puede generar admiración, contemplación pasiva quiero decir, sólo desde una perspectiva distanciada, equiparando el sentimiento que evocan todos aquellos objetos de grandes proporciones cuando se observan desde la lejanía. Pero esa perspectiva no es natural a las dimensiones humanas. Aproximarse a la Cabeza de Juárez supone cobrar plena conciencia de su imponente y acaso recurrir a la distancia precisamente para elucubrar su sentido.

De acuerdo con Emilio Gentile,

Todas las revoluciones modernas fueron creaciones o innovaciones de símbolos, mitos y ritos que, con distinta intensidad, otorgaron poder de numen al poder político. Entidades de la política de masas moderna—nación, raza, clase, estado, partido o líder—requirieron y provocaron actos de devoción total que eran típicos de la devoción religiosa tradicional. Incluso en las sociedades donde más radical fue el proceso de laicización o deliberada descristianización se manifestaron estas nuevas formas de religiosidad secular y misticismo político. Y entre las distintas expresiones de la sacralización de la política en el mundo moderno, el nacionalismo es, desde luego, la más vital y la más universal, una religión dotada

de un poderoso influjo, con una extraordinaria capacidad sincrética de asimilación y metamorfosis, y con formidable empuje de construcción y destrucción”.<sup>82</sup>

Los estudios de Mosse y Gentile sobre la problemática del simbolismo político y sus rituales, si bien circunscritos a los fenómenos del nacional socialismo y el fascismo italiano, respectivamente, resultan luminosos para explicar algunos aspectos del culto a Juárez. Pese a las claras diferencias, las tres formas de culto exhiben una paradójica e inquietante relación entre ideologías, proyectos políticos y diversas formas de enaltecimiento y sacralización en las que el arte desempeña un papel preponderante. Uno de entre los muchos productos artísticos asociados con estos fenómenos debe al menos referirse en este espacio, debido a las analogías que pueden establecerse con el caso de la Cabeza de Juárez; sin duda el más problemático a la luz de estas reflexiones, por sus estremecedoras implicaciones políticas.

Me refiero al denominado *Profilo continuo, testa de Mussolini* (Perfil continuo, cabeza de Mussolini), una pequeña efigie de terracota creada por el artista Renato Bertelli en 1933, cuyas características exhiben la asimilación de Bertelli de ciertos aspectos del arte futurista italiano. Huelga decir que no pretendo elaborar un análisis puntual de esta obra ni desarrollar una comparación entre dos expresiones artísticas que, por otro lado, guardan ciertas similitudes.<sup>83</sup> Por el momento, me limito a señalar la comparación

---

<sup>82</sup> Emilio Gentile, *op cit.*, p. 245. Como en el caso anterior, recupero las afirmaciones de Gentile cuando éstas se refieren a los aspectos más generales de los procesos de sacralización política en el mundo moderno.

<sup>83</sup> Como se mencionó en secciones anteriores, la obra de Luis Arenal se comprometió con el uso de técnicas y materiales industriales, un recurso habitual no sólo en la plástica de Siqueiros, de la cual fue tributario, sino también en otras expresiones vanguardistas como el futurismo italiano. Otro rasgo importante a destacar es la obsesión por las máquinas y los motivos asociados con ellas: velocidad, movimiento, fuerza, energía, etcétera. Muchos de estos (particularmente las ideas de energía y fuerza) se manifiestan en la Cabeza de Juárez.

con la Cabeza de Juárez para explicar la turbación que, desde mi perspectiva, se genera en la contemplación ambas obras.

De acuerdo con la reseña que hizo Silva Hérzog-Márquez sobre la exposición “Caos y clasicismo” del museo Guggenheim, el Perfil continuo de Benito Mussolini

No es una escultura que capture con claridad las facciones del hombre: es una cara transformada en el símbolo del poder absoluto. A diferencia de Hitler, el italiano no sentía mayor atracción por el arte. Pero esta pieza era la síntesis perfecta de su idea política y tal vez la mejor metáfora del totalitarismo que pueda palpase. La escultura atrapa un rostro en movimiento. La cara del dictador no avanza hacia delante, no corre, no vuela: gira. [...] El perfil se reproduce 360 veces hasta reencontrarse. Una oreja persigue a la otra. La silueta de un rostro convertida en surcos y promonitorios circulares. A pesar de la abstracción, al observar la pieza, no cabe duda de que es el dictador. Sus marcas son reconocibles: el casco de su frente, la herradura de su quijada, sus labios prensados, la altiva inclinación de su nariz.<sup>84</sup>

Los rasgos que destaca la caracterización, el sentido de movimiento y la identidad del héroe, son difíciles de identificar en la Cabeza de Juárez, mas no el gesto de revestir al ícono político con el poder de numen que Gentile le atribuye a ciertas modalidades de sacralización política en el mundo moderno. Las implicaciones ideológicas de este tipo de expresiones son en efecto perturbadoras y por lo mismo no deben silenciarse. Pese a todo, es igualmente necesario acotarlas, contextualizarlas pues, en función de los procesos que habilitan su emergencia. A diferencia del Perfil continuo de Bertelli, la Cabeza de Juárez no emerge como resultado de una serie de prácticas políticas que pueden denominarse bajo la categoría del fascismo o del nacional socialismo. Tampoco es, creo yo, la expresión de una cultura totalitarista. La Cabeza de Juárez es, como he

---

<sup>84</sup> Jesús Silva Herzog-Márquez, “Perfil continuo”, *Reforma*, ciudad de México, 1 de diciembre de 2010.

reiterado en varias ocasiones, una manifestación bastante peculiar del culto al héroe, un monumento marginal y abandonado cuya naturaleza estética se ha cuestionado hasta el punto de negarse por completo. Esto no anula sus estremecedoras implicaciones ideológicas pero sí debilita su capacidad expresiva y sobre todo persuasiva. Ubicada en las postrimerías de un régimen político ya desgastado, expresión ella misma de una tosca retórica, la Cabeza de Juárez constituye acaso un indicio de las contradicciones de la cultura cívica mexicana que ha celebrado en Juárez principios a veces tan contradictorios como la legalidad, la paz, la superioridad racial, la libertad y el poder.

Llegado este punto, debo decir que soy consciente de la extrema disonancia entre esta interpretación y la intencionalidad de los creadores. Pero no deja de resultarme irónico el hecho de que una presencia tan invulnerable, tan desafiante y formidable, haya sido objeto de tanto escarnio y abandono. Este coloso desanimado constituye, a mi modo de ver, una de las representaciones más problemáticas de Juárez, y la asociación entre el héroe y el poder insoslayable a la luz de estas reflexiones. La capacidad de dominio, facultad inherente al ejercicio de un poder amplificado, despierta asombro, en algunos casos respeto y en otros un hondo rechazo.

## NOTA FINAL

---

A lo largo de este trabajo intenté ofrecer una visión del culto a Juárez que reflejara las tres grandes inquietudes que han determinado mi formación académica desde sus inicios. La primera de ellas es la necesidad de entender la realidad humana como proceso, en función de sus cambios y sus particularidades. Cuando el mundo se percibe complejo y hasta confuso, las miradas de largo alcance permiten establecer paralelismos y contrastes que ayudan a otorgarle significado a los fenómenos que nos afectan de manera más inmediata. De entre ellos, el de la cultura política es el que me ha resultado más fascinante. Le llamo cultura y no simplemente política porque entiendo que todo lo que está relacionado con el orden social, con los valores y criterios que rigen a cualquier comunidad dada, forma parte de lo político. Esto involucra ideas pero también realidades tangibles implicadas en nuestros comportamientos y de algún modo expresadas en muchos de los vestigios que va generando la actividad humana. Finalmente, concibo el arte como la huella más elocuente y tangible de la búsqueda por un significado de nuestra experiencia del mundo. El testimonio más evidente de que es posible configurar sentidos para lo que hacemos y para lo que nos rodea.

Historia, retórica y estética son las tres grandes perspectivas que he querido involucrar en el estudio del culto juarista porque en cada uno de esos términos están implicados los cuestionamientos que antes mencioné. Desde la primera vez que consideré este proyecto como una posibilidad supe que se trataba de una tarea ambiciosa y ahora que veo consumada su realización no me queda sino reconocer que el texto que aquí



concluye cumple muy parcialmente con los objetivos planteados en un inicio. Aun así, considero pertinente ofrecer al lector una breve reflexión sobre sus aportaciones.

Ampliar considerablemente el repertorio de manifestaciones asociadas con la imagen heroica de Juárez, y articularlas mediante una periodización igualmente dilatada, genera una visión del culto cívico que gana profundidad interpretativa. Si bien es cierto que la periodización de un fenómeno tan vasto resulta complicada, y por lo mismo debe admitirse con reservas, sigo creyendo que el esfuerzo por analizar los rituales cívicos desde una perspectiva panorámica es fundamental para entender su trascendencia. Esto no equivale a admitir su utilidad o a suscribir los ideales que enarbolan. Se trata más bien de una genuina curiosidad analítica que se empeña por entender la presencia de imágenes y discursos que aun si juzgamos dicotómicos, maniqueos o panfletarios no están desprovistos de significados. Reducir el ángulo de visión puede facilitar un examen más minucioso de los rituales y objetos que expresan el culto a los héroes, pero difícilmente nos muestra sus alcances. En el capítulo primero de este trabajo, insistí con frecuencia en la relevancia del culto funerario en la construcción del mito juarista; un asunto casi siempre eludido por los trabajos de carácter más monográfico, que por lo regular centran su atención casi de manera exclusiva en el periodo porfirista. En *La imagen del héroe: su trayectoria* he querido mostrar que el mito de Juárez como héroe civil se conforma antes de la gestión oficialista del régimen de Díaz y que, aun cuando cambia radicalmente en épocas posteriores, trasciende las necesidades e intereses de las élites de finales de siglo.

Los cambios en el uso, difusión y manipulación de la imagen de Juárez a partir de 1910, y muy especialmente después de 1930, muestran hasta qué punto la figura granítica

del héroe sigue funcionando como un vehículo de expresión. Las plataformas propias de la cultura visual moderna y de masas ofrecen un repertorio de materiales no del todo aprovechado en el estudio del culto a los héroes de la segunda mitad del siglo XX. En el capítulo citado, traté de incorporar tantas referencias como he podido encontrar al respecto, pero reconozco que la tarea de explicar la difusión de la imagen de Juárez a través del cine, y sobre todo de la televisión, es un asunto que queda por explorar.

El capítulo segundo de esta tesis, por su parte, es el que juzgo más novedoso. La gran mayoría de estudios sobre el mito juarista y temáticas afines, señalan la existencia de intencionalidades retóricas en los discursos oficiales o en las manifestaciones más tradicionales de expresión ideológica como la historiografía o el ensayo periodístico. Pero no existen ejemplos de una revisión conjunta de materiales bajo la óptica de la teoría retórica, fecunda en herramientas de análisis y referentes metodológicos. En *El lenguaje retórico en torno a la figura de Juárez*, hice un enorme esfuerzo por seleccionar una muestra suficientemente significativa de expresiones sobre el culto al héroe, que traté de explicar conforme a una idea integral del fenómeno retórico. Como mencioné en la introducción de este trabajo, el estudio de las formas retóricas ha adquirido en los últimos años una enorme relevancia en nuestro medio académico no sólo para explicar expresiones literarias, sino también para dar cuenta de muchos otros fenómenos de representación. Esto supone la conceptualización de la retórica como un proceso complejo de configuración de significados, y no sólo como el ejercicio de artificios discursivos. A la luz de dicha perspectiva, constituye una problemática que no se limita a la

crítica literaria, sino que involucra una reflexión más profunda de sus implicaciones históricas, sociales y hasta filosóficas.

En el capítulo segundo de la tesis utilicé categorías retóricas amplias y flexibles con el propósito de ensanchar sus bondades metodológicas, pero en ningún caso he querido simplificar la complejidad del fenómeno. Por el contrario, estoy convencida de que el lenguaje retórico acompaña una enorme cantidad de prácticas políticas y constituye el eje de una buena parte de nuestros valores colectivos y percepciones sociales. En este punto, debo confesar que elegí el culto a Juárez como un objeto de estudio motivada por un interés teórico y no tanto por una genuina curiosidad respecto al periodo o el personaje. Lo que encontré en el tema fue un terreno fértil para explorar, a partir de casos concretos, la compleja relación entre arte e ideología bajo la perspectiva retórica; un problema muy estudiado en filosofía pero que requiere, desde mi punto de vista, estudios puntuales sobre su actualización en contextos históricos determinados.

Lo que se obtiene por este camino, es un análisis mucho más sugerente y profundo del pensamiento y la acción políticos. Gracias a esta perspectiva fue posible establecer asociaciones entre formas de representación de índole muy diversa tanto en términos formales como estrictamente históricos. Además, el análisis de los componentes retóricos me ha permitido valorar implicaciones estéticas en representaciones cuya finalidad es esencialmente política y, al contrario, también ha ayudado a explicar la expresión de ideas políticas a través de estrategias poéticas. Desde mi perspectiva, prácticamente todas las expresiones del culto juarista son susceptibles de explicarse en función de alguna de las tres modalidades de discurso retórico que he estudiado. El esquema es simple y los

criterios genéricos pero por lo mismo muy útiles para abarcar formas muy diversas de discurso. Por otro lado, el esquematismo puede superarse entendiendo que, e cada caso, interpretamos tanto los predicados del discurso como su intencionalidad y las formas posibles de su recepción.

Por último, no quiero dejar de reiterar la importancia de la perspectiva estética en la conformación de toda mi propuesta. Quiero subrayar, tal como hice en la introducción, que ese término engloba no sólo el análisis de corrientes o expresiones artísticas, sino también su conceptualización como una forma de lenguaje<sup>1</sup> y como un tipo de experiencia que pone en juego percepciones, sensaciones y emociones.<sup>2</sup> El gesto mismo de reconocer en la retórica un componente inobjetablemente estético, involucra llevar el problema del arte al campo de la comunicación y explicar hasta qué punto su capacidad expresiva y emotiva se impone en la configuración de ideas socialmente aceptadas. Como he apuntado en varias ocasiones, el fenómeno retórico involucra siempre una tensión entre tropo y argumento, una suerte de conflicto inherente a la necesidad de persuadir conmoviendo o agradando. Todas las manifestaciones del culto a Juárez analizadas en el segundo capítulo involucran en mayor o menor grado esa tensión pero no la radicalizan. En todos esos casos, la dimensión estética no problematiza la persuasión, de hecho la habilita articulando significados comunes y aprehensibles. Algo distinto ocurre, desde mi perspectiva, con el Mausoleo a San Fernando y con la Cabeza de Juárez.

---

<sup>1</sup> En el sentido que le da Hans-Georg Gadamer en “Estética y hermenéutica”, en *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 2001, p. 53-62.

<sup>2</sup> “Aesthetic experience is about our perceptual, sensory, sensuous, emotional, and bodily experience”, Ban Wang, *The Sublime Figure of History. Aesthetics and Politics in Twentieth-Century China*, California, Stanford University Press, 1997.

Las dos obras habían sido contempladas desde los inicios del proyecto, sin embargo, no fue sino hasta que la investigación se completó cuando confirmé la necesidad de incluir otros criterios de interpretación para darles un mejor tratamiento. Mi intención no ha sido desvincular estas dos obras de los procesos de articulación retórica que constituyen el culto al héroe, pero sí he querido subrayar que, en los dos casos, nos enfrentamos a expresiones que ponen en tensión la capacidad persuasiva precisamente porque radicalizan su propuesta estética. A lo largo de todo un siglo, el culto a Juárez fue fecundo en expresiones retóricas pero parco en manifestaciones que podemos considerar sublimes desde el punto de vista filosófico. En el capítulo *Juárez sublimado*, me di a la tarea de justificar su importancia y explicar sus peculiaridades. Mi intención no fue la de enaltecer lo sublime ni la de juzgar estas imágenes como positivas desde el punto de vista ideológico, moral o político. No obstante, he querido mostrar, a través de estos ejemplos, hasta qué punto el ámbito de lo político-ideológico está permeado por emociones y sensaciones que pueden juzgarse radicales, irracionales o irreductibles.

La estetización de lo ético y lo político constituye uno de los campos más atractivos y fructíferos de la teoría de la historia contemporánea. Pero desde hace ya varias décadas es también un recurso habitual en la explicación de fenómenos similares al que me ocupa. El estudio de los héroes, y en general de las distintas manifestaciones de los cultos cívicos, ha cobrado una dimensión notablemente fresca y sugerente desde hace ya varias décadas. La figura de personajes como Lincoln,<sup>3</sup> Bolívar<sup>4</sup> o Mussolini<sup>5</sup> ha sido

---

<sup>3</sup> Merrill D. Peterson, *Lincoln in American Memory*, New York, Oxford University Press, 1994.

<sup>4</sup> Pino Iturrieta, Elías, *El divino Bolívar. Ensayo sobre una religión republicana*, Madrid, Catarata, 2003.

objeto de nuevas formas de análisis que ponderan la expresión de lo político como un fenómeno que involucra no sólo programas y principios ideológicos sino aspectos más diversos, en algunos casos radicales, de la experiencia humana. La principal aportación de este trabajo debe entenderse en el contexto de estas inquietudes. Constituye un esfuerzo por entender el significado profundo de expresiones y objetos habituales en nuestra cultura cívica, pero también un intento por valorar críticamente sus implicaciones.

---

<sup>5</sup> Sergio Luzzatto, *Il corpo del duce*, Torino, Giulio Einaudi editores, 1998.

## BIBLIOGRAFÍA Y ACERVOS CONSULTADOS

---

### OBRAS:

- Abreu, Juana Inés, *et al.*, *Juárez: memoria e imagen*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1998.
- Acevedo, Esther, *et al.*, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX. Tomo II*, México, Conaculta-Museo Nacional de Arte-UNAM, 2001.
- Acevedo, Esther, “Entre la ficción y la historia: La denegación del perdón a Maximiliano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-IIE, núm. 78, 2001, p. 235-248.
- Acevedo, Esther, *La caricatura política en México en el siglo XIX*, México, Conaculta, 2000.
- Acevedo *et al.*, *Los pinceles de la historia. La fabricación del estado. 1864-1910*, México, Conaculta, 2003.
- Acevedo, Esther, *Una historia en quinientas caricaturas: Constantino Escalante en La Orquesta*, México, INAH, 1994.
- Acevedo, Esther, *Juárez bajo el pincel de la oposición*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2007.
- Altamirano, Ignacio M., *Historia y política de México (1821-1882)*, México, Empresas Editoriales, 1947.
- Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, UNAM-IIE, 1996.
- Amorós, Roberto, *Juárez. Idea y palabra*, México, El Nigromante, 1975.
- Arellano Zavaleta, Manuel, *Agonía y muerte de Juárez*, Comisión México, Nacional para la Conmemoración del Centenario del Fallecimiento de don Benito Juárez, México, Tipos Futura, 1972.
- Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 2000.
- Arriaga, Antonio, *La patria recobrada. Estampas de México y los mexicanos durante la Intervención francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Baz, Gustavo, *Vida de Benito Juárez*, México, Casa de Publicidad y Agencia de Publicaciones de Enrique Capdevielle, 1874.
- Beristáin, Elena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1998.
- Beristáin, Helena y Gerardo Ramírez Vidal (comps.), *Espacios de la retórica*, UNAM, 2010.
- *Bicentenario del Natalicio de Benito Juárez. Timbres postales de 1879 a 1883*, Oaxaca, Museo de Filatelia de Oaxaca A.C., 2006.

- Bulnes, *El verdadero Juárez y la verdad sobre la Intervención y el Imperio*, México, Ediciones Ateneo S.A., 1989.
- Burke, Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Díaz Maldonado, Rodrigo y Germán Gómez López, “Juárez en el pensamiento histórico de Bulnes. Ensayo de interpretación”, en *Configuraciones*, Revista de Alternativa Ciudadana 21, Agrupación Política Nacional de la Fundación Pereyra y del Instituto de Estudios para la Transición Democrática, México, abril-junio de 2006, número 19, p. 59-67.
- Eder, Rita, “De héroes y máquinas. Reflexiones para una reinterpretación del estilo y las ideas en la obra de José Clemente Orozco”, en *Orozco: una relectura*, México, UNAM-IIH, 1983, p. 147-167.
- Escobedo, Helen (coord.), *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y de piedra*, México, Conaculta, Grijalbo, 1992.
- Esparza Liberal, María José e Isabel Fernández de García-Lascuráin, *La cera en México. Arte e historia*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1994.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, 2 tomos, México, UNAM-IIIE, 1993.
- Frías y Soto, Hilarión, *Juárez glorificado y la intervención y el imperio ante la verdad histórica. Refutando con documentos la obra de Francisco Bulnes intitulada: El verdadero Juárez*, México, Central, 1905.
- Fuentes Mares, José, *Juárez: El Imperio y la República*, México, Grijalbo, 1982.
- Fuentes Mares, José, *Juárez: Los Estados Unidos y Europa*, México, Grijalbo, 1983.
- García Granados, Ricardo, *La Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma en México. Estudio sociológico*, México, Tipografía Económica, 1906.
- Galeana, Patricia (coord.), et al., *Presencia internacional de Juárez*, México, CONDUMEX, 2008.
- Gamio, Manuel, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1916.
- Gantús, Fausta, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*, México, El Colegio de México-Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2009.
- García Barragán, Elisa, “Juárez pintado por Rebull”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVI, núm. 11, julio de 1972, s/p.
- García, Genaro, *Juárez: refutación a Don Francisco Bulnes*, México, Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1904.
- *Gesto identidad y memoria. La escultura, un lenguaje para la historia de México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Conaculta, 2010.



- González Mello, Renato, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM-IIE, 2000.
- González Mello, Renato, et al., *Los pinceles de la historia. Arqueología del régimen 1910-1955*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, INBA, 2003.
- H.G. Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999.
- Jiménez Marce, Rogelio, *La pasión por la polémica. El debate sobre la historia en la época de Francisco Bulnes*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2003.
- Juárez a una tinta. *El Benemérito de las Américas visto por 12 artistas gráficos. 1806-2006*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006.
- Juárez en la poesía, pórtico, compilación y notas de Vicente Magdaleno, México, Comisión Nacional para la Conmemoración del Centenario del Fallecimiento de don Benito Juárez, 1972.
- Juárez, manifestación hecha en su honor el 18 de julio de 1887, con motivo del 15º aniversario de su fallecimiento, Oaxaca, Imprenta del Estado a cargo de I. Candiani, 1887.
- Juárez señal de la patria, México, Gobierno del D.F., Delegación Iztapalapa, 2000.
- Kant, Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 2002.
- Luzzatto, Sergio, *The Body of Il Duce: Mussolini's Corpse and the Fortunes of Italy*, New York, Metropolitan Books, 2005.
- Martínez Moreno, Carlos Francisco, *Masonerías, intervencionismo y nacionalismo en México*, tesis doctoral, Posgrado de Historia, UNAM, 2016.
- Martínez Villa, Juana, "El discurso de las ceremonias fúnebres como legitimación política en Morelia. Documentos para su historia", *Txintzun. Revista de estudios históricos*, no. 34, julio-diciembre de 2001, p. 157-172.
- Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en las tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.
- Miquel, Ángel (coord), et al., *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2010
- Mraz, John, *México en sus imágenes*, México, Conaculta, 2014.
- Miquel, Ángel (coord), et al., *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2010.
- Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007.

- Molina Enríquez, Andrés, *La Reforma y Juárez. Estudio histórico-sociológico*, México, Tipografía de la Viuda de F. Díaz de León, 1906.
- Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007.
- Monroy Nasr (coord.), *Múltiples matices de la imagen*, México, Yehuetlatolli, 2003.
- *Muerte del presidente Juárez*, México, Secretaría del Trabajo y Previsión Social, 1972.
- Ocampo, Estela, *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, Barcelona, Editorial Icaria, 1992,
- Osorio Olave, Alejandra y Felipe Victoriano Serrano, *Postales del Centenario. Imágenes para pensar el porfiriato*, México, UAM, 2009.
- Palti, Elías José, *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (Un estudio sobre las formas del discurso político)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Parra, Porfirio, *Estudio histórico-sociológico sobre la Reforma en México*, Guadalajara, Imprenta de *La Gaceta de Guadalajara*, 1906.
- Pereyra, Carlos, *Juárez discutido como dictador y estadista. A propósito de los errores, paradojas y fantasías del señor don Francisco Bulnes*, México, Tipografía Económica, 1904.
- Pérez Martínez, Héctor, *Juárez el imposible*, carta-prólogo de José Manuel Puig Casauranc, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.
- Pérez San Vicente, Guadalupe y Antonio Arriaga Ochoa, *Juárez en el arte*, México, Comisión Nacional para la Conmemoración del Centenario del Fallecimiento de don Benito Juárez, 1972.
- Pérez Verdía, Luis, *Compendio de la historia de México desde sus primeros tiempos hasta la caída del Segundo Imperio: escrito para uso de los colegios de instrucción superior de la República*, Guadalajara, Tipografía del autor, 1883.
- Pereyra, Carlos, "Juárez dictador", en *Revista Positiva*, *Revista Positiva*, núm. 50, 2 de diciembre de 1904, p. 676-701.
- Pereyra; *Juárez discutido como dictador y estadista. A propósito de los errores, paradojas y fantasías del señor Don Francisco Bulnes*, México, Cámara de Diputados, 1972.
- Peterson, Merrill D., *Lincoln in American Memory*, New York, Oxford University Press, 1995.
- Pino Iturrieta, Elías, *El divino Bolívar. Ensayo sobre una religión republicana*, Madrid, Catarata, 2003.
- Prieto, Guillermo, *Lecciones de historia patria, escritas para los alumnos del Colegio Militar*, Cuarta edición notablemente corregida, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893.

- Ramírez, Fausto, “Tipología de la escultura tumbal en México, 1860-1920”, en *Arte Funerario. Coloquio internacional de Historia del Arte. Vol I*, México, UNAM-IIIE, 1987, p. 183-208.
- Roeder, Ralph, *Juárez y su México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *Variaciones sobre el arte*, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 1992.
- Rodríguez Prampolini, Ida, “La figura del indio en la pintura del siglo XIX, fondo ideológico”, en *La iconografía en el arte contemporáneo. (Coloquio Internacional de Xalapa)*, México, UNAM, 1982.
- Rodríguez Prampolini, Ida (coord.), “Siqueiros y la revolución”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, volumen XIV, número 56, 1986, p. 113-120.
- Rodríguez Prampolini, Ida (coord.), *Muralismo mexicano 1920-1940. Crónicas*, México, Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica, INBA, Conaculta, UNAM, 2012.
- Rodríguez Prampolini, Ida (coord.), *Muralismo mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I*, Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica, INBA, Conaculta, UNAM, 2012.
- Rodríguez Prampolini, Ida (coord.), *Muralismo mexicano 1920-1940. Catálogo razonado II*, Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica, INBA, Conaculta, UNAM, 2012.
- Ruedas de la Serna, Jorge, María Luna Arguín y Leticia Algaba, *La tradición retórica en la poética y en la historia*, México. UAM-Azcapotzalco, 2004.
- Salado Álvarez, Victoriano, *Refutación de algunos errores del señor don Francisco Bulnes. El papel de Juárez en la defensa de Puebla y en la campaña del 63*, México, Tipografía Económica, 1904.
- Saint Girons, Baldine, *Lo sublime*, Madrid, Machado Libros, 2008.
- Sierra, Justo, *Juárez: su obra y su tiempo. Obras completas XIII*, México, UNAM. 1991.
- Sierra, Carlos J., *La prensa valora la figura de Juárez. 1872-1910*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1963.
- Sierra, Carlos J., *Presencia de Juárez en los gobiernos de la revolución. 1911-1963*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964.
- Tibol, Raquel, *Siqueiros: introductor de realidades*, México, UNAM, 1961.
- Vázquez Mantecón, María del Carmen, *Muerte y vida eterna de Benito Juárez, el deceso, sus rituales y su memoria*, México, UNAM-IIH, 2006.
- Vázquez, Josefina (coord.), et al., *Juárez. Historia y Mito*, Colegio de México, 2010.

- Wang, Ban, *The Sublime Figure of History. Aesthetics and Politics in Twentieth-Century China*, California, Stanford University Press, 1997.
- Weeks, Charles A., *El mito de Juárez en México*, México, Editorial Jus, 1977.
- Weiskel, Thomas, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1986.
- White, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Zárate Toscano, “Piadosa despedida, funerales decimonónicos”, en Manuel Ramos Medina (comp.), *I Coloquio. Historia de la Iglesia en el siglo XIX*, México, El Colegio de México, El colegio de Michoacán, UAM, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, Condumex, 1998, p- 334-335.
- Zayas Enríquez, Rafael, *Benito Juárez: su vida, su obra*, México, Tipografía de la Viuda de F. Díaz de León, 1906.

#### PERIÓDICOS:

- *El Colmillo Público*, México.
- *El Demócrata*, México.
- *El Diario del Hogar*, México.
- *El Diario Oficial*, México.
- *El Distrito Federal*, México.
- *El Ferrocarril*, México.
- *El fronterizo*, Tucson, Arizona.
- *La Gaceta de Puebla*, Puebla.
- *Impacto*, México.
- *El Imparcial*, México.
- *Jueves de Excelsior*, México.
- *El Nacional*, México.
- *El Padre Cobos*, México.
- *El País*, México.
- *El Partido Liberal*, México.
- *La Patria*, México.
- *El Pueblo*, México.
- *Revista Positiva*, México.

- *El Monitor Republicano*, México.
- *Nueva Era*, México.
- *La Orquesta*, México.
- *El Siglo Diez y Nueve*, México.
- *El Universal*, México.
- *La Voz de México*, México.

**ACERVOS:**

- Colección Helen Escobedo, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- Hemeroteca Nacional Digital de México. UNAM.

### CAPÍTULO 1. LOS PASOS DE JUÁREZ

#### **Ilustración 1. Dos imágenes:**

1. Izquierda: Pelegrín Clavé, retrato de Benito Juárez, óleo sobre tela, 74 x 60 cm., Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec, 1861-182.
2. Derecha: Santiago Rebull, retrato de Benito Juárez, óleo sobre tela, Colegio de las Vizcaínas, ca. 1862.

#### **Ilustración 2. Dos imágenes:**

1. Izquierda: Fotografía de Benito Juárez, ca. 1858, Biblioteca Nacional, UNAM.
2. Derecha: Fotografía de Benito Juárez, s/f, colección Recinto de Homenaje a Don Benito Juárez, Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

**Ilustración 3.** "El presidente carga a la República como San Cristóbal", caricatura de *El Boquiflojo*, México, 25 de octubre de 1870, Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional.

**Ilustración 4.** Litografía de la Capilla ardiente de Juárez, s/f, publicada en *El Americano*, París, 14 de octubre de 1872.

**Ilustración 5.** Litografía del cortejo fúnebre en el entierro de Benito Juárez, verificado el 23 de julio de 1872, s/f.

**Ilustración 6.** Litografía del cortejo fúnebre del presidente Juárez, s/f, publicada en *El Americano*, París, 14 de octubre de 1872.

**Ilustración 7.** "El último patriota mexicano. Entre Scila y Caribdis", ilustración de "Fígaro" publicada en *El Hijo del Ahuizote*, 17 de julio de 1887.

**Ilustración 8.** Rufino Tamayo, "Homenaje a Juárez", óleo sobre tela, 60 x 75 cm., Colección Museo de Arte Moderno, INBA-Conaculta. 1932.

**Ilustración 9.** José Clemente Orozco, "Juárez y la caída del Imperio (Juárez redivivo)", fresco sobre aparejo, 395 x 650 cm, Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec, 1948.

**Ilustración 10.** David Alfaro Siqueiros, Benito Juárez, piroxilina, colección particular, 1956.

## CAPÍTULO 2. EL LENGUAJE RETÓRICO EN TORNO A LA FIGURA DE JUÁREZ. MODALIDADES Y ESTRATEGIAS

### Ilustración 1. Cuatro imágenes:

1. Superior izquierda: Felipe Castro Felipe Castro, "Benito Juárez", óleo sobre tela, 1873.
2. Superior derecha: José Escudero y Espronceda, "Benito Juárez", óleo sobre tela. 1872. Colección Recinto de Homenaje a Don Benito Juárez. SHCP.
3. Inferior izquierda: Enrique Delauney, "Benito Juárez", óleo sobre tela, 1958. Copia del original de Tiburcio Sánchez realizado en 1889. Colección Recinto de Homenaje a Don Benito Juárez. SHCP.
4. Inferior derecha: Retrato de Benito Juárez. Grabado publicado en Evert A. Duykinck *Portrait Gallery of Eminent Men and Women of Europe and America*, Nueva York, Johnson, Wilson ed., 1872.

### Ilustración 2. Cuatro imágenes:

1. Superior izquierda: "A Benito Juárez en el XVI aniversario de su muerte". Ilustración de "Fígaro" publicada en *El Hijo del Ahuizote* el 22 de julio de 1888.
2. Superior derecha: "18 de julio de 1899", ilustración publicada en *El Hijo del Ahuizote* el 16 de julio de 1899.
3. Inferior izquierda: "Benito Juárez. Benemérito de América", ilustración publicada en *El Hijo del Ahuizote* el 14 de julio de 1901.
4. Inferior derecha: "A Benito Juárez en el 17º aniversario de su muerte". Ilustración de "Fígaro" publicada en *El Hijo del Ahuizote* el 14 de julio de 1889.

### Ilustración 3. Tres imágenes:

1. Superior: Tres timbres de 1c, 5c y 10c, respectivamente, grabados por Tomás de la Peña, impresos en hojas de 100. Papel delgado y muy delgado. Perforación 12. Segunda serie para correo exterior de la *Emisión Juárez 1879-1883*, 1º de julio de 1882.
2. Inferior izquierda: Cayetano Ocampo. Siglo XX. Modelo para medalla (cera): Benito Juárez (anverso). Museo Nacional de Historia INAH.
3. Cayetano Ocampo. Siglo XX. Modelo para medalla (cera): Benito Juárez (reverso). Museo Nacional de Historia INAH.

**Ilustración 4.** Recuerdo del Centenario; serie de monogramas cromolitográficos de algunos personajes destacados de la historia de México; dibujos de M. Álvarez, s/núm., s/ed., 1910, AGN.

### **Ilustración 5. Dos imágenes:**

1. Postal que muestra el monumento que se erigió e inauguró en nombre de Juárez el 18 de septiembre de 1910, como parte de la celebración del Centenario. Imagen reproducida en Alejandra Osorio Olave y Felipe Victoriano Serrano, *Postales del Centenario. Imágenes para pensar el porfiriato*, México, UAM, 2009, (Colección privada de Raúl Torres y Carlos Villasana Suveza), p. 119 (Imagen 103).
2. Tarjeta Postal alegórica de Juárez. En ella se anota la célebre frase: "El respeto al derecho ajeno es la paz". La leyenda al pie de página reza así: "La firmeza de carácter de los grandes hombres es un ideal de moralidad vivo y luminoso que la historia recoge en sus páginas y que obra siempre en la vida de los pueblos". Imagen reproducida en Alejandra Osorio Olave y Felipe Victoriano Serrano, *Postales del Centenario. Imágenes para pensar el porfiriato*, México, UAM, 2009, (Colección privada de Raúl Torres y Carlos Villasana Suveza), p. 125 (Imagen 112).

**Ilustración 6.** "Coronas para el sepulcro de Juárez a propósito del 18 de julio de 1889", litografía de *El Hijo del Ahuizote*, año IV, tomo IV, núm. 182, México, 2 de julio de 1889.

**Ilustración 7.** "Los mochos en la tumba de Juárez. Actualidades," 1887, litografía de *El Hijo del Ahuizote*, año II, tomo II, núm. 42, México, 24 de julio de 1887.

**Ilustración 8.** "Medalla conmemorativa del 18 de julio", caricatura de *El Hijo del Ahuizote*, 18 de julio de 1897, p.16.

**Ilustración 9.** "El valor civil de Bulnes", ilustración de *El Colmillo Público*, 11 de septiembre de 1904.

**Ilustración 10.** Manuel Ocaranza, "La negación del indulto a Maximiliano", fotografía ca. 1872-1874 de la obra desaparecida y pintada a lo largo de dos años (1871-73). La fotografía se encuentra hoy en el acervo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Información de Esther Acevedo, "Entre la ficción y la historia. La denegación del perdón a Maximiliano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 78, 2001.

**Ilustración 11.** Leopoldo Méndez, "Juárez y los diplomáticos", linografía, s. XX, Colección Academia de Artes. Imagen reproducida en *Juárez a una tinta. El Benemérito de las Américas visto por 12 artistas gráficos, 1806-2006*, México, INAH, 2006.

**Ilustración 12.** Alberto Beltrán, "El pueblo responde", linografía, s. XX, Colección Academia de Artes. Imagen reproducida en *Juárez a una tinta. El Benemérito de las Américas visto por 12 artistas gráficos, 1806-2006*, México, INAH, 2006.



### CAPÍTULO 3. JUÁREZ SUBLIMADO

**Ilustración 1.** Dos imágenes. El cuerpo de Benito Juárez de la escultura de San Fernando (detalle). Las fotografías son mías.

**Ilustración 2.** El templete del mausoleo de San Fernando. La fotografía es mía.

**Ilustración 3.** Dos imágenes. La doliente en la escultura de San Fernando (detalle). Las fotografías son mías.

**Ilustración 4.** El rostro de Juárez en el mausoleo de San Fernando (detalle). La fotografía es mía.

**Ilustración 5.** El rostro de la doliente en el mausoleo de San Fernando (detalle). La fotografía es mía.

**Ilustración 6. Cuatro imágenes:**

1. Superior izquierda: David Alfaro Siqueiros, Benito Juárez, piroxilina, colección particular, 1956.
2. Superior derecha: David Alfaro Siqueiros, Retrato de Benito Juárez, acrílico sobre madera, colección particular, 1971.
3. Inferior Izquierda: El Taller de Siqueiros, Benito Juárez, óleo en masonite, Recinto a Juárez, Palacio Nacional, 1972.
4. Rufino Tamayo, "Homenaje a Juárez", óleo sobre tela, Museo de Arte Moderno CNCA-INBA, 1932.

**Ilustración 7. Cuatro imágenes:**

1. Superior izquierda: Adolfo Mexiac, "Contra los fueros eclesiásticos", linografía.
2. Arturo García Bustos, "Margarita Maza de Juárez y el Benemérito", linografía.
3. Fanny Rabel, "Alegoría de Benito Juárez", linografía.
4. Leopoldo Méndez, Benito Juárez, linografía.

Imágenes reproducidas en *Juárez a una tinta. El Benemérito de las Américas visto por 12 artistas gráficos, 1806-2006*, México, INAH, 2006.

**Ilustración 8. Dos imágenes:**

1. Luis Arenal, fotografía del diseño en plastilina de Cabeza de Juárez, Archivo Luis Arenal.
2. Luis Arenal, fotografía del modelado en yeso de Cabeza de Juárez, Archivo Luis Arenal.

Imágenes reproducidas en *Juárez señal de la patria*, México, Gobierno del D.F., Delegación Iztapalapa, 2000.

**Ilustración 9. Tres imágenes:**

1. Izquierda: Fotografía del Monumento Cabeza de Juárez, Archivo CNCRPAM-INBA. Imagen reproducida en *Juárez señal de la patria*, México, Gobierno del D.F., Delegación Iztapalapa, 2000.
2. Superior derecha: Fotografía del monumento Cabeza de Juárez, 1976, Archivo Luis Arenal. Imagen reproducida en *Juárez señal de la patria*, México, Gobierno del D.F., Delegación Iztapalapa, 2000.
3. Inferior izquierda: Fotografía del Monumento a Juárez, Paolo Gori, 1980, IIE-Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Colección Helen Escobedo.