



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS  
SUPERIORES UNIDAD MORELIA**

**Pensar el imaginario: La patria de Camarena  
en los libros de texto gratuitos**

**TESIS**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA:

**JENNIFER MELISSA AGUILERA NORBERTO**

DIRECTOR DE TESIS

Francisco Javier Ramírez Miranda

**ESCUELA  
NACIONAL  
DE ESTUDIOS  
SUPERIORES**  
  
**UNIDAD MORELIA**

ENES Morelia, 2021.



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA  
SECRETARÍA GENERAL  
SERVICIOS ESCOLARES

**MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE**

DIRECTORA

DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

**PRESENTE**

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión extraordinaria 09** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **10 de febrero del 2021**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional de la alumna **Jennifer Melissa Aguilera Norberto** adscrita a la Licenciatura en Historia del Arte con número de cuenta **417087371**, quien presenta la tesis titulada: "Pensar el imaginario: La patria de Camarena en los libros de texto gratuitos" bajo la dirección como **tutor** del Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

<b>Presidente:</b>	Dra. Itzel Rodríguez Mortellaro
<b>Vocal:</b>	Dr. Israel Rodríguez Rodríguez
<b>Secretario:</b>	Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda
<b>Suplente 1:</b>	Dra. Mónica Lizbeth Chávez González
<b>Suplente 2:</b>	Lic. Yaret Verónica Sánchez Barón

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente  
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"  
Morelia, Michoacán a 19 de octubre del 2021.

**DRA. YESENIA ARREDONDO LEÓN**  
**SECRETARIA GENERAL**

---

**CAMPUS MORELIA**

Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta  
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)56.23.73.00, Extensión Red UNAM: 80614  
[www.enesmorelia.unam.mx](http://www.enesmorelia.unam.mx)

## AGRADECIMIENTOS INSTITUCIONALES

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia.

A los docentes de la Licenciatura en Historia del Arte por acompañarme en mi formación

A los miembros de mi jurado: Dra. Itzel Rodríguez, Dr. Israel Rodríguez, Dra. Mónica Chávez y Lic. Yaret Sánchez; puesto que considero que sus consejos no solo fueron de ayuda para la realización del presente trabajo, sino que me servirán para proyectos futuros.

Al Dr. Javier Ramírez por su acompañamiento como asesor en el proceso de realización del presente trabajo de investigación.

## AGRADECIMIENTOS PERSONALES

A lo largo de mi formación recibí el apoyo de diversos programas, así como también de muchas personas. Considero que este trabajo es producto de un esfuerzo personal como producto de una gran red de apoyo que me acompañó en todo este camino. Después de un arduo trabajo que conllevó investigar, redactar y llegar a conclusiones a veces olvidamos la parte humana que rodea el desarrollo de una investigación. No creo ser capaz de terminar de agradecer a todas y cada una de las personas que me permitieron dar un paso más en el ámbito académico, por lo que pido una disculpa de antemano ante la omisión de nombres puesto que limitaré la lista al núcleo central de esta inmensa red.

Agradezco a mis padres, Eudelia Norberto y Antonio Aguilera, por darme libertad en el sendero y guiarme con las herramientas que tuvieron en esta vida con el fin de ser mejor. A mi hermana Irais por su apoyo a lo largo de la vida y a mi sobrina Hikuri por darme miles de razones para seguir adelante. Agradezco a mis entrañables amigos cánidos por las horas de acompañamiento a lo largo de la realización del presente trabajo y la vida.

A Ivonne López y Claudia Márquez por su amistad y consejo a lo largo de este proceso, puesto que sin ellas el camino se hubiera convertido en un espacio demasiado empedrado.

Por último, agradezco nuevamente al Dr. Javier, no solo como el docente que me acompañó a lo largo de mi formación, sino también por ser un entrañable amigo con quien pude contar ante las dificultades. De todo corazón agradezco su tiempo, empatía, apoyo y amistad.

# CONTENIDO

Resumen .....	6
Abstract.....	7
Introducción.....	9
Hacia una nueva educación nacional – Raíz Fasciculada.....	12
El libro – Raíz primera .....	14
Raíz cero: primeros antecedentes .....	15
Administración primera: 1945.....	19
Administración segunda: 1958 .....	26
Jorge González Camarena – Raíz segunda.....	32
El cromo: patria desde el folclor .....	33
Síntesis: la obra mural .....	35
Intersección: Patria .....	38
<i>La patria</i> de Camarena – Inflorescencias .....	44
<i>La patria – De nuestro centro a la periferia</i> .....	45
La importancia del discurso: Personificar y apropiar .....	47
América salvaje a patria .....	49
Ramaje .....	55
Triple empuje.....	61
Ramaje a la Patria.....	66
La patria y el libro .....	73
Soporte.....	77
El discurso .....	80
Reminiscencias .....	82
Conclusiones.....	89
Referencias: .....	93

## RESUMEN

La presente investigación está centrada en el estudio de La Patria (1962), obra realizada por el artista mexicano Jorge González Camarena. Dicha imagen fue utilizada como portada dentro de los libros de texto gratuitos en México de 1962 a 1972 en calidad de portada única, posteriormente se utiliza del año 2008 al 2011 en los libros de cívica y ética y, en fechas recientes, se reprodujo nuevamente como portada única del año 2014 al 2020.

En el año de 1959 se crea la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG), la cual se encarga desde entonces hasta la fecha de la edición y distribución del material de lectura obligatorio dentro de la educación primaria en México. Actualmente esta obra es utilizada no solo por el Estado, sino también dentro de espacios de opinión pública, como una imagen para visibilizar las problemáticas que afronta el país en materia de educación. De igual manera, la reinterpretación de la imagen es común en espacios como periódicos, revistas y viñetas para realizar una crítica al sistema educativo.

En resumen, La patria de González Camarena, a diferencia de otro tipo de imágenes similares como son los símbolos patrios, es apropiada por la ciudadanía como parte del imaginario colectivo. Surge entonces la pregunta: ¿Cuáles son los procesos que permiten a La patria ser una imagen relevante dentro del proyecto nacional de educación? ¿Qué permite que dicha imagen pueda ser retomada dentro de espacios de opinión pública? ¿A qué necesidades, tanto del Estado como de la ciudadanía, responde esta imagen?

Este proyecto de investigación pretende ahondar en los elementos que permiten la inserción de La patria dentro del discurso nacionalista planteado desde la SEP. Para dicho propósito, se estudiarán elementos que nos permitan comprender la relación entre imagen y libro en el México Postrevolucionario, identificar qué elementos perviven en la imagen del discurso educativo y su relación con el proceso de formación de la identidad.

## ABSTRACT

This research is focused on *La Patria* (1962), a painting made by the Mexican artist Jorge González Camarena. This image was used as a cover of the textbooks used in the public school in Mexico from 1962 to 1972. Later, it was use from 2008 to 2011 in the Civic and Ethic books and, recently, it was reproduced again as the unique cover from 2014 to 2020.

In 1959, the “Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos” CONALITEG was created. This commission has been in charge of publishing and distributing the reading material for the primary education in Mexico until the actuality. Currently the painting *La Patria* is used by public opinion to make visible problems about the country in terms of education. In the same way, the reinterpretation of this image is common in spaces such as newspapers, magazines and cartoons to criticize the educational system.

In summary, *La patria* by González Camarena, unlike other similar images such as national symbols, is appropriated by citizens as part of the collective imaginary. The question arises: What are the processes that allow to the *La patria* to be a relevant image within the national education project? What allows this image to be retaken within spaces of public opinion? And, what needs of the State and of the citizens does this image respond?

This research project aims to delve into the elements that allow the insertion of *La patria* within the nationalist discourse proposed by the SEP. For this purpose, elements will be studied that allow us to understand the relationship between image and book in Post-revolutionary Mexico, identify what elements survive in the image of educational discourse and its relationship with the identity formation process.



ILUSTRACIÓN 1 *LA PATRIA* (1962) JORGE GONZÁLEZ CAMARENA. ÓLEO SOBRE TELA

## INTRODUCCIÓN

En el año de 1962 Jorge González Camarena realiza *La patria* (Il.1), se trata de un óleo sobre tela con una dimensión de 120 x 160 cm. En él se nos muestra a la alegoría de la patria mexicana sosteniendo la bandera de México que ondea a sus espaldas. Vestida con una túnica blanca, la patria hecha mujer sostiene del lado un libro del cual brota una cascada. Una serie de elementos que referencian a la agricultura, además de construcciones arquitectónicas pertenecientes a diversas culturas surgen de la cascada y son cobijados en el tercer plano por el ala de un águila. Por último, el ala desemboca en la cabeza del águila devorando a la serpiente que se encuentra en la zona posterior del lado derecho. Esta obra se realizó a petición de la Secretaría de Educación Pública (SEP) a través de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG) y fue reproducida como portada única de la segunda generación de libros editada el mismo año.

La CONALITEG, creada el 12 de febrero de 1959 por decreto del presidente Adolfo López Mateos, se trató de uno de los proyectos más ambiciosos con respecto a la realización de material didáctico que se distribuyó gratuitamente a nivel nacional. Actualmente cuenta con diez generaciones de libros, de los cuales *La patria* fue reproducida como portada única en la segunda generación (1962 - 1971); posteriormente fue portada del libro de Cívica y Ética en la sexta (1993 - 2007) y octava generación (2010 - 2013); por último, en la novena generación (2014 - 2020) se utilizó nuevamente como portada única.

Aun con los periodos en que la imagen no es portada de los libros, estuvo presente en otros medios de reproducción masiva como lo son boletos de lotería, estampas postales y reproducciones murales elaboradas en escuelas primarias. Sin embargo, los espacios donde esta imagen es reproducida o reinterpretada no se limitan a los mencionados, ya que la imagen en diversas ocasiones ha sido intervenida por artistas plásticos, caricaturistas y colectivos que buscan a través de esta obra, interpelar a la opinión pública, sobre todo en temas relacionados a política educativa y la unión de la nación mexicana.

La presente tesis tiene por objetivo indagar en los posibles factores que permiten a *La patria* de Jorge González Camarena insertarse dentro del imaginario colectivo nacional. Esto a partir de preguntarse tanto por los elementos en la conformación de la alegoría de la patria

mexicana, como una serie de personajes y acontecimientos que ponen a la imagen y el libro como algunos de los elementos más relevantes dentro de la estructuración de la SEP. Es por ello que para la presente investigación recuperamos el concepto de *imaginario colectivo*, basado en las ideas de Benedict Anderson sobre las naciones como comunidades imaginadas y en la concepción de Maurice Halbwachs sobre la memoria colectiva. El primero de ellos define de esta manera a las naciones puesto que “aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán si quiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.”<sup>1</sup> Por otro lado Halbwachs busca explicar cómo los recuerdos de un colectivo se forman a través de los recuerdos individuales que los miembros comparten entre sí habiéndolos vivido o no. Esta memoria para Halbwachs no puede ser reducida a fechas y hechos, sino que al ser conformada de nociones abstractas el opina que se “... puede sustituir ideas por imágenes e impresiones.”<sup>2</sup>

Ambos autores, coinciden de manera general en que la imagen es un elemento presente en la conformación de imaginarios, ya sea la de compatriotas que jamás se conocerán o de un evento histórico que conocemos a través de la memoria de otros y que complementamos a partir de las imágenes que la rodean. Es por ello que podemos decir que al ser la nación un espacio imaginado, tiende a crear imágenes que la representen ante el colectivo y cree ejes referenciales identitarios.

Para el desarrollo de esta tesis usaremos como analogía la estructura de una planta de nombre *Asclepia Verticillata* a partir de elementos referentes a su morfología. En el primer capítulo se busca trazar las raíces fasciculadas, donde se vinculan los tres elementos que se reúnen en torno a *La patria* de González Camarena: Educación, Arte y Libro; y cómo es que pensar patria juega un papel de suma importancia para poder llegar a las condiciones en que el óleo *La patria* es realizado. El personaje que nos permitirá comprender la transición de ideas hasta la década de los sesentas será Jaime Torres Bodet, quien participó activamente desde la creación de la SEP y aportó diversas iniciativas como secretario de educación.

Desde la primera generación de libros (1960 - 1961) que la CONALITEG editó y distribuyó se buscó que tanto contenidos como imágenes estuvieran estrechamente

---

<sup>1</sup>Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

<sup>2</sup> Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, trad. Inés Sáncho-Arroyo, 1º (Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004) pp.58 – 60.

conectados a la idea de unidad nacional y patriotismo. La representación de personajes célebres de la historia de México buscaba instruir a los alumnos un sentido de pertenencia y deber frente a la nación. En el caso de *La patria* de González Camarena podemos identificar el impacto que la imagen ha tenido dentro de la memoria colectiva a través de cómo el colectivo la ha intervenido, reelaborado y reinterpretado incluso hoy en día.

Para nuestro segundo capítulo, nos centraremos en el ramaje de imágenes que nos lleven a comprender el trasfondo de *La patria* de González Camarena. A partir de la descripción formal y la comparativa con versiones anteriores de la alegoría a la patria mexicana, se espera indagar en los usos de la imagen y cómo es que en ella influyen el soporte y el discurso. Las formas en que florecen estas imágenes dan pie a que nuevas formas de representar a la patria mexicana sean posibles, y es a partir de este sistema de ramajes y floraciones que podemos llegar a conocer más sobre cómo *La patria* responde a las necesidades de su época.

Por último, en el tercer capítulo se busca establecer la importancia del libro como soporte para la exposición masiva de la imagen, además de cómo es que en ella se hace presente la adecuación del discurso en su momento de creación. De igual forma, se busca ejemplificar cómo *La patria* de González Camarena crea sus propias inflorescencias y permite sus propios sistemas ramificados a través de la apropiación de la imagen por parte de la nación imaginada.

# HACIA UNA NUEVA EDUCACIÓN NACIONAL – RAÍZ FASCICULADA

Trazar el camino de las cosas, nos permite mayor claridad de pensamiento. Si bien no podemos fijar los acontecimientos que recorreremos a lo largo del presente capítulo, se pretende hacer un recorrido que nos permita conocer las raíces que dan pie a la concepción de los libros de texto gratuitos en México y, por consiguiente, uno de los soportes que da mayor exposición a nuestra imagen de estudio.

En el año de 1959 se creó la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG), que se encargó de la elaboración y distribución de los textos obligatorios para la educación elemental en México. La CONALITEG, como producto de un ambicioso proyecto educativo desarrollado a finales de la década de los 50, planteó seguir con la erradicación del analfabetismo, apostando por la homogenización de la educación pública en el país.

En la historia del arte, encontramos una gran cantidad de ejemplos que refieren a la inserción del arte en la propuesta educativa planteada por el Estado que, junto a los avances tecnológicos desarrollados durante el siglo XX, da pie a nuevas formas de reproducción y difusión de las imágenes, al igual que a una serie de cambios al discurso nacionalista.

Las imágenes que se tejen alrededor del ámbito educativo poseen dos posibles caminos: el del recuerdo y el del olvido. ¿Qué imágenes marcan, más que un momento de la historia, la intención de un discurso? Pensar la nación en sí misma, es entrar al terreno del imaginario,<sup>3</sup> la imagen se convierte – refiriéndome a la imagen visual – en el objeto que plasma y muestra lo que se crea en el discurso; sin embargo, está constantemente ante la posibilidad de la destrucción y el olvido. Didi Huberman escribe “¿Qué clase de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este conocimiento por medio de la imagen? [...] habría que reescribir toda una *Arqueología del saber de las imágenes*”.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> La definición de Nación para motivos de este trabajo es la desarrollada por Anderson Benedict que la define como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”, definición que buscaré ampliar posteriormente en el texto. Anderson Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 2006) p. 23.

<sup>4</sup> Didi-Huberman, George *Arde la imagen* (México: Series Ve, 2012). p. 11.

Hablar de educación o modos de educar lleva, a lo largo de la historia y de manera repetida, al uso de la imagen. Se apela al estudiante y este se convierte en parte de *los lugares de la imagen*<sup>5</sup>, permanece y se transforma. La imagen al ser producto de un proceso de simbolización<sup>6</sup>, dota al sujeto de ejes referenciales de identidad, lo que contribuye a su sentido de pertenencia; sin embargo, la pregunta siempre nos lleva al pronombre interrogativo *cómo*.

La existencia y producción de imágenes que son creadas desde el Estado con fines nacionalistas en México son vastas, las hay en grandes y pequeños formatos, con más o menos elementos referenciales a otras imágenes elaboradas con la misma intención. Sin embargo, aquellas que prevalecen en la memoria, no dependen de una simple exposición del sujeto a ellas, sino que hacen referencia a un proceso más complejo para la introducción de ciertas imágenes a la *nación imaginada*. Reconocer en la imagen su capacidad educativa en distintos momentos de la historia conlleva no solo ver su papel inmediato, sino indagar en las raíces de su tradición, usos y relaciones de familiaridad con otras imágenes.

Pensar los medios utilizados para educar que se insertan en el sistema educativo nacional<sup>7</sup>, nos dirige a pensar las formas de educar: cada imagen, espacio, programa, institución y elemento desarrollado para el funcionamiento del sistema, conlleva el análisis del discurso planteado. La transformación y producción de los elementos disponibles para lograr los objetivos concretos de un plan educativo, por lo que es relevante el análisis de cada parte que lo conforma y, por lo tanto, a la elección de los medios y soportes que se utilizarán.

Los elementos, sucesos y oportunidades que permiten su lugar dentro del imaginario colectivo a *La Patria* de Jorge González Camarena son diversos y complejos de definir, sin embargo, uno de los soportes principales que le permite su despliegue a nivel nacional es el

---

<sup>5</sup> Hablo de Lugar de las imágenes desde lo planteado por Hans Belting que escribe: “Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino – algo completamente distinto – como “lugar de las imágenes” que toma posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes auto engendradas, aun cuando siempre intente dominarlas.” Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Madrid: Katz Editores, 2007) pp. 14 – 15.

<sup>6</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Madrid: Katz Editores, 2007) p. 14

<sup>7</sup> Con respecto al uso del término de dispositivo, se hace uso a partir de lo planteado por Michelle Foucault, quien entiende por dispositivo “un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas.” Michelle Foucault, «El juego de Michel Foucault», trad. Javier Rubios, *Revista Diwan*, 1978, Disponible en <https://forofarp.org/beta/wp-content/uploads/2019/02/EIJuegoDeMichelFoucault.pdf> (Consultado el 01/10/2020)

libro de texto. Pensemos entonces a libro como uno de los tantos productos del largo camino que comprendió la formación del sistema de educación pública en México.

*La Patria* fue elaborada por González Camarena en 1962, mismo año que se utilizó como portada para los libros de textos que lanza la CONALITEG. Para este año, la crítica en torno a los libros creció debido a que su condición de ser un material único y obligatorio. Se consideró la implementación de este material como una medida antijurídica que atentaba el derecho de los padres por elegir la educación que sus hijos deberían recibir y también atentaba ante la libertad de cátedra de los maestros.<sup>8</sup> La patria se vio entonces rodeada de una larga discusión en torno a los límites entre la gratuidad de la educación y la injerencia del estado dentro de la educación nacional.

Para poder establecer las condiciones que rodean a *La patria* de González Camarena, analizaremos las dos raíces que conforman nuestros antecedentes: como primera raíz el establecimiento del libro de texto gratuito dentro del sistema nacional de educación, la segunda se centrará en el trabajo del artista Jorge González Camarena; por último, realizaremos el estudio de la intersección que une a las dos raíces a través del concepto *patria* y los debates de medio siglo sobre el nacionalismo.

## EL LIBRO – RAÍZ PRIMERA

Si bien *La patria* de Jorge González Camarena se trata de un óleo sobre tela, es en su reproducción como portada de los libros de texto gratuitos el primer soporte que permite a la imagen su despliegue a nivel nacional. La CONALITEG como la comisión que hace posible la elaboración y de dicho soporte a todo el país, es producto de una larga historia de experimentación dentro de la SEP donde confluyen el libro y la imagen para la estructuración de un método para el aprendizaje primario. En este primer apartado nos centraremos en la concepción del libro como un elemento fundamental dentro de la educación en México, de manera específica en cómo a través del tiempo se traza la concepción de la CONALITEG. Dentro de esta primera raíz estableceremos el lugar del libro para la época de 1959 y los proyectos que fungen como antecedentes para poder pensar la concepción de la CONALITEG. Para trazar esta raíz será necesario voltear la mirada hacia un personaje clave

---

<sup>8</sup> Cf. Cecilia Greaves L., *Del radicalismo a la unidad nacional. Una visión de la educación en el México contemporáneo 1940 - 1964* (México: Colegio de México, 2008). pp. 154 – 163.

que aparece dentro de la política pública en torno a la educación: Jaime Torres Bodet. Este poeta y diplomático nació en la ciudad de México y estuvo presente dentro de la esfera pública desde antes de la creación de la SEP: al principio como secretario personal del rector José Vasconcelos y después, una vez se crea la SEP, es designado como encargado del Departamento de bibliotecas;<sup>9</sup> posteriormente fungió como Secretario de Educación en dos ocasiones: en 1943 durante el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho; y en 1959 bajo la presidencia de Adolfo López Mateos.

## **RAÍZ CERO: PRIMEROS ANTECEDENTES**

Torres Bodet mantuvo a la producción y edición de libros como una de las tareas fundamentales a lo largo de su vida como diplomático. Podemos rastrear sus primeras reflexiones en torno al libro desde que estuvo a cargo del Departamento de Bibliotecas en 1921. En su obra autobiográfica titulada *Tiempo de Arena*, Torres Bodet recuerda los primeros encuentros que tuvo con Vasconcelos, y cómo se impregnó de las ideas que este planteó para la creación de la SEP. Torres Bodet escribe:

Tenía el proyecto [Refiriéndose a Vasconcelos] de crear una Secretaría de Educación Pública Federal, organismo de funciones amplísimas, compuesto – según una fórmula trinitaria en la que no sé si su ánimo filósofo veía, como yo, una evocación de los tres dantescos estados de la Comedia – por tres poderosos departamentos: el escolar, el de bibliotecas y el de bellas artes. Esa división – afirmaba él – era uno de los rangos más significativos del texto de ley que había sometido al Congreso y que, precisamente en aquellos días, iban los diputados a discutir.<sup>10</sup>

Las ideas de Torres Bodet concordaban, en ese entonces, con el plan de tres ejes que Vasconcelos tenía para la Secretaría de Educación, los cuales se reflejaron en los departamentos que lo conformó la SEP: Escolar, Bellas Artes y Bibliotecas. Esta división administrativa nos permite dimensionar la importancia que toma en la educación nacional la edición de libros y el ámbito artístico al ser considerados pilares estructurales de la secretaría.

---

<sup>9</sup> Cf. Pablo Latapí, «Introducción», en *Textos sobre educación* (México: Cien de México, 2005) pp. 11 – 39.

<sup>10</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005). p. 44.

En este periodo el poeta da cuenta de la importancia que tiene la lectura y la edición de libros en el proyecto de nación. Consideró el alfabeto como una de las herramientas necesarias que permitirían al hombre ejercer su derecho al acceso a la cultura.<sup>11</sup> El departamento a cargo de Torres Bodet tuvo como metas aumentar la cantidad de obras literarias y ejemplares existentes en bibliotecas no solo de la capital, sino también en todos los Estados; organizar la forma en que las bibliotecas públicas y escolares debían funcionar, además de establecer dentro de centros urbanos espacios de lectura para los obreros.<sup>12</sup> Las reflexiones en torno a la importancia de la alfabetización que realiza el poeta lo llevan a considerar estas acciones un medio por el cual se puede acceder a la cultura. Reflexiona:

Nunca he creído que deba darse al pueblo una versión degradada y disminuida de la cultura. Una cosa es enseñarle, humildemente, cuáles son los instrumentos esenciales y más modestos, como el alfabeto. Y otra, muy distinta, sería pretender mantenerle en una minoría de edad frente a los tesoros de la bondad, de la verdad y de la belleza.<sup>13</sup>

Torres Bodet en estos primeros momentos dentro de la educación pública, participó en diversos proyectos en los que se pretendía, a través de medios escritos difundir tanto la cultura universal. La lectura es vista como una de las herramientas principales del movimiento educativo, sin embargo, la importancia del libro no se limita solo a la edición y publicación de estos. La redacción de material nacional para su publicación también era fundamental si el camino se dirigía a crear una cultura propia. Es por ello que tanto en la secretaría como en la Universidad Nacional de México se elaboraron diversas revistas de índole educativo y culturales, los cuales se dirigían a diversos estratos de la sociedad. Ejemplo de ello es la revista titulada *El maestro*, la cual se dirigía al público en general, tanto niños, como también a adultos y profesores.

El primer número de *El maestro* se publicó en el mes de abril de 1921, pretendía ser una revista que sirviera para el esparcimiento de la cultura en todos los estratos sociales de la sociedad. Dentro de cada número, se realizaron reseñas tanto de obras nacionales, al igual

---

<sup>11</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 44

<sup>12</sup> Jaime Torres Bodet, «El libro y el pueblo», en *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 48 – 52.

<sup>13</sup> Jaime Torres Bodet, «El libro y el pueblo», en *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005). p. 50.

que la traducción de obras literarias extranjeras; también la revista contaba con secciones dedicadas a la poesía, el ensayo y las artes, además una sección para el público infantil.<sup>14</sup>

Tanto Jaime Torres Bodet como Vasconcelos escribieron para la revista en su primer número: el primero realizó un texto titulado “*El Emilio*” de Juan Jacobo Rousseau dentro de la sección llamada *Pláticas Constructivas*, espacio dedicado a exaltar el deber del pueblo frente a la educación. En este texto, Torres Bodet hace un análisis para la reflexión del ámbito educativo infantil, la manera en que estos deben ser educados y cómo es imprescindible que el niño esté siempre cercano a las tradiciones de su país.<sup>15</sup> Mientras que el segundo escribe un texto que lleva por nombre *Un saludo cordial* en el cual ofrece mirada general al proyecto educativo, pero sobre todo define el papel de los círculos intelectuales frente al pueblo como una obligación.

La característica por la cual *El maestro* funge como un antecedente de vital importancia en nuestra investigación es su carácter gratuito. En este material, tal como Joaquín Blanco denotó en su texto se llamaba José Vasconcelos, era posible encontrar pequeñas frases en la contratapa como: “Revista gratuita para ‘lectores de marcada pobreza’ y para el resto \$5.00 oro.”<sup>16</sup> La gratuidad para el mexicano necesitado es establecida como parte de los derechos al acceso a la cultura. Algunas otras frases como “¿Sabe usted leer y escribir? Enseñe, pues, a los que no saben. Es un deber que le corresponde como mexicano y como hombre. Pida hoy mismo a la Universidad Nacional su nombramiento de Profesor Honorario.”<sup>17</sup>, o “... de usted a cuantos le rodean y sin desfallecimientos ni dudas, de una parte, de lo que tiene, enseñándoles a leer y escribir. Así cumplirá usted con un sagrado deber y contribuirá a consolidar nuestra nacionalidad.”<sup>18</sup>, interpelan al lector para realizar su deber como mexicano. En publicaciones que se dieron durante la época como lo fue *El maestro*, la idea de patria se hace presente. La complicidad de la revista con el plan de educación busca incentivar a partir del llamado a la población letrada a trabajar a favor del país.

---

<sup>14</sup> José Joaquín Blanco, «Se llamaba Vasconcelos», en *Revistas literarias mexicanas modernas: El Maestro 1921 – 1923* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979) pp. VII – XII.

<sup>15</sup> Cf. José Joaquín Blanco, «“El Emilio” de Juan Jacobo Rousseau», en *Revistas literarias mexicanas modernas: El Maestro 1921 – 1923* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979). pp. 33 – 36.

<sup>16</sup> Cf. José Joaquín Blanco, «Se llamaba Vasconcelos», en *Revistas literarias mexicanas modernas: El Maestro 1921 – 1923* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979) pp. 106 – 109.

<sup>17</sup> Monteverde, Enrique coord., en *Revistas Literarias mexicanas modernas: El Maestro 1921 – 1923*, (México: Fondo de cultura económica, 1979) p. 98.

<sup>18</sup> Monteverde, Enrique coord., en *Revistas Literarias mexicanas modernas: El Maestro 1921 – 1923*, (México: Fondo de cultura económica, 1979) p. 210.

Un último aspecto a denotar de la revista es la relación entre texto e imagen que se nos presenta. Si bien las muestras artísticas más aclamadas de la época fueron de grandes formatos como el muralismo, la elaboración de imágenes con un fin pedagógico durante la época no se limitó solo a este género. Las imágenes que referencian a la identidad nacional se plasman en diversos formatos, y sobre todo en diversos soportes. En *El maestro* se puede encontrar en sus portadas diversos grabados que refieren tanto a la cultura universal como a la nacional, al igual que fotografías de temas variados.

El libro no es solo un acceso a la cultura universal, sino que también en él se encuentra la pregunta constante por lo mexicano. La SEP se convierte en el espacio para la rearticulación nacional de la educación. La Secretaría de Educación será el punto clave para pensar en construir una nación con la mirada hacia el pueblo, proveer a este de elementos identitarios, construir una cultura nacional, hablar de la moral, la higiene y, sobre todo, del sentido de pertenencia y deber frente a la nación.

A través de estos ejemplos, podemos notar que a Jaime Torres Bodet le tocó presenciar y trabajar activamente en el proceso de cimentación del sistema público de educación nacional. La amplia experiencia y acercamiento que tuvo con el espíritu vasconcelista, fue un antecedente de vital importancia cuando tomó el cargo de Secretario de Educación Pública en el año de 1943. Tomemos entonces a Jaime Torres Bodet como el eje que conecta los saltos temporales y que nos permitirá movernos hacia el año de 1959 que es cuando la CONALITEG se crea bajo su segunda administración como Secretario de Educación.

## ADMINISTRACIÓN PRIMERA: 1945

Otro de los cargos que marcan un antecedente dentro de la biografía de Torres Bodet es 1943 cuando toma el puesto como Secretario de Educación. El contexto que abraza en este periodo las acciones de Torres Bodet, las preguntas y necesidades son distintas puesto que, por un lado, el país de forma interna pasó durante los años cuarenta por un periodo de disgregación política a causa de las diferencias de opinión entre el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas y la toma de posesión de Manuel Ávila Camacho. Por otro lado, a nivel mundial, el inicio de la segunda guerra mundial llevó a diversos estratos sociales a preguntarse por el posicionamiento político del país con respecto al conflicto.<sup>19</sup>

El periodo presidencial de Lázaro Cárdenas dejó una serie de tensiones en el ámbito educativo. La implementación de la llamada educación socialista, deja una serie de problemáticas en torno a las discusiones del papel del Estado frente a la Educación. Una de las primeras acciones que realizó Cárdenas fue la reforma del artículo 3ro de la Constitución Mexicana, el cual tomó un enfoque socialista de la educación.<sup>20</sup> La reforma trajo consigo un cambio en la organización y concepción de la educación; se puso especial interés en las escuelas rurales construyendo más en estas zonas; el Estado estableció mayor control frente al manejo/control de la educación quitando así cierto poder a las instituciones religiosas, producto también de lo que se conoce como la *segunda cristiada*; de igual manera, en este periodo encontramos uno de los antecedentes de mayor importancia con respecto a la elaboración de libros de texto redactados desde una visión socialista.<sup>21</sup>

La oposición ante la educación socialista vino de diversos frentes, por un lado, las organizaciones clericales hicieron frente a las políticas del Estado. Las acciones ejercidas en contra de las escuelas bajo tutela clerical trajeron consigo diversos enfrentamientos violentos,

---

<sup>19</sup> Cf. Luis Medina Peña, «Origen y circunstancia de la idea de unidad nacional», *Foro Internacional*, 1 de enero de 1974, 265-90 Disponible en <https://forointernacional.colmex.mx/index.php/fi/article/view/652> (Consultado el 15/10/2020)

<sup>20</sup> Cf. Laura Dino, «Debate Legislativo y Educación. El Artículo Tercero a Cien Años de La Constitución Política de 1917», accedido 16 de noviembre de 2020, pp. 61 – 76 Disponible en *Academia* (Consultado el 16/11/2020) [https://www.academia.edu/37957550/Debate\\_Legislativo\\_y\\_Educaci%C3%B3n\\_El\\_Articulo\\_Tercero\\_a\\_Cien\\_A%C3%B1os\\_de\\_la\\_Constituci%C3%B3n\\_Pol%C3%ADtica\\_de\\_1917\\_pdf](https://www.academia.edu/37957550/Debate_Legislativo_y_Educaci%C3%B3n_El_Articulo_Tercero_a_Cien_A%C3%B1os_de_la_Constituci%C3%B3n_Pol%C3%ADtica_de_1917_pdf)

<sup>21</sup> Cf. Iris Guevara González, *La educación en México S XX* (México: UNAM, 2002) pp. 17 – 23.

ejemplo de ello son los acontecimientos dados en el estado de Aguascalientes, donde se realizaron diversas huelgas, enfrentamientos armados, escuelas clandestinas, etc.<sup>22</sup> Por otro lado, el conflicto magisterial frente al poder que habían tomado tanto caciques de las comunidades como el sector agrícola sobre la educación, provocaron una serie de descontentos por parte del magisterio al considerar la pérdida de su libertad de enseñanza. El magisterio se encontraba en conflicto de forma interna: las diferencias entre los maestros rurales y los federales ante las políticas, aunado a la inconformidad ante la injerencia del Estado en el ámbito educativo, produjo la fragmentación del magisterio en diversas organizaciones sindicales.<sup>23</sup>

Antes de que Jaime Torres Bodet fuera designado por el presidente como secretario de educación, el puesto fue ocupado por Luis Sánchez Pontón quien a lo largo de su labor buscó conciliar la opinión sobre la educación socialista sin conseguir los frutos esperados. Cecilia Greaves relata:

La oposición hacia Sánchez Pontón fue en aumento; no solo exigía remover a elementos comunistas dentro de la SEP sino también su renuncia por considerarlo partidario de la educación socialista y protector de los grupos radicales del magisterio. [...] en septiembre de 1941, Sánchez Pontón presentaba su renuncia “por motivos de salud”, a solo diez meses de iniciada su gestión. Con ello, la propuesta educativa del cardenismo quedaba totalmente olvidada.<sup>24</sup>

Queda entonces en el cargo, Octavio Véjar Vázquez quien al igual que su antecesor, buscó estrategias de conciliación, Véjar pensaba en retirar la concepción de una educación socialista a partir de su proyecto educativo que denominó *Escuela del amor*.<sup>25</sup> Aunque su

---

<sup>22</sup> Para un recorrido más amplio de los enfrentamientos entre Estado y clero. Véase Susana Quintanilla, «Los principios de la reforma educativa socialista: imposición, consenso y negociación», *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 1, n.º 1 (1996), disponible en Redalyc (consultado el 11/10/2020) <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14000110>.

<sup>23</sup> Susana Quintanilla, «Los principios de la reforma educativa socialista: imposición, consenso y negociación», *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 1, n.º 1 (1996), disponible en Redalyc (consultado el 11/10/2020) <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14000110>.

<sup>24</sup> Susana Quintanilla, «Los principios de la reforma educativa socialista: imposición, consenso y negociación», *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 1, n.º 1 (1996), disponible en Redalyc (consultado el 11/10/2020) <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14000110>.p. 46

<sup>25</sup> Cf. Federico Lazarín Miranda, «México, la UNESCO y el Proyecto de Educación Fundamental para América Latina, 1945-1951», *Signos históricos* 16, n.º 31 (junio de 2014): 89-115, disponible en (Consultado el

propuesta fue bien recibida por los grupos de derecha, en palabra de Cecilia Greaves: “Consolidar el proyecto educativo requería también solucionar el conflicto magisterial. Pero Vejar Vázquez no pudo subsanar las diferencias e incluso las agudizó.”<sup>26</sup> Es así que para el año de 1943 Jaime Torres Bodet se convierte en el sucesor del puesto como Secretario de Educación Pública.

El entonces Secretario de Relaciones Exteriores fue llamado por el presidente Ávila Camacho para ocupar el puesto de Secretario de Educación. Las habilidades de conciliación y amplia experiencia que Jaime Torres Bodet tenía, lo convertían en un personaje adecuado para la situación actual. En las memorias del escritor, es posible darnos cuenta de que era consciente de las tensiones, aciertos y fallos de sus predecesores en el cargo, escribe:

Las dificultades con que habían tropezado los dos secretarios de Educación de don Manuel Ávila Camacho me indicaban hasta qué punto coincidía mi aspiración con la realidad de México. El licenciado Sánchez Pontón había sido visto como una víctima de los “líderes” que agitaban el magisterio [...] El licenciado Véjar Vázquez creyó necesario adoptar sistemáticamente, actitudes contrarias a las del licenciado Sánchez Pontón. [...] estimó indispensable obrar con severidad.<sup>27</sup>

Por esta razón, las primeras estrategias de conciliación pensadas por Torres Bodet, se centraron en acercarse a uno de los grupos con mayor peso de opinión en el ámbito educativo: el magisterio. Para el año de 1943 la pluralidad de organizaciones sindicales realizadas por maestros no permitía un diálogo unificado. A finales de ese año, la llegada de Torres Bodet a la secretaría coincidió con la creación del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) que, en opinión de Ricardo Pérez Montfort, “[unificó]... tendencias y contrarios, pero sin dejar de polemizar sobre la implantación de las teorías pedagógicas pro estatales.”<sup>28</sup>

---

28/10/29)

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-44202014000100003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202014000100003&lng=es&nrm=iso)

<sup>26</sup> Cecilia Greaves L., *Del radicalismo a la unidad nacional. Una visión de la educación en el México contemporáneo 1940 - 1964* (México: Colegio de México, 2008), p. 51.

<sup>27</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) pp. 69 – 70.

<sup>28</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de Historia y Cultura en México 1850 – 1950* (México: Centro de investigaciones y estudios superiores en Antropología social, 2000) p. 458.

El libro volvería a tomar un papel central durante la administración de Jaime Torres Bodet, sin embargo, sería necesario primero tratar uno de los temas más importantes del ámbito educativo: el analfabetismo. Las labores para alfabetizar a la población iniciadas desde época de Vasconcelos, aunque habían sido notorias, no habían alcanzado las expectativas esperadas, puesto que para la década de los cuarenta el 55% de la población era analfabeta.<sup>29</sup> Se hizo necesario entonces implementar un plan de acción que permitiera reducir el porcentaje, tarea que sería complicada ante las grandes masas analfabetas y la falta de recursos.

Torres Bodet presenta al presidente Ávila Camacho el proyecto de una campaña de alfabetización, en la cual toda persona que supiera leer y escribir se viera impulsada a enseñar a otros. Las campañas tomarían un aire esperanzador y patriótico que, a sugerencia dada a Torres Bodet por el presidente de la república, debía tomar el nombre de *Campaña contra el analfabetismo*, puesto que haría responder con mayor regocijo la sensibilidad de los mexicanos.<sup>30</sup>

La estructuración de la campaña tenía un enfoque patriótico que buscó unir a la población en pro de la patria. Para Jaime Torres Bodet la campaña no era una idea novedosa, puesto que recuerda la labor realizada por José Vasconcelos frente al problema del analfabetismo. Sin embargo, en el discurso que se decidió manejar, se buscó hacer una analogía de la campaña con los conflictos externos por los que el país pasaba al participar en los conflictos bélicos en la Segunda Guerra Mundial, tan es así que Jaime Torres Bodet escribe:

¿No era el analfabetismo un enemigo interior, en nuestro país? ¿Y no resultaba justo movilizar a la población letrada contra ese enemigo interno, ya que los acontecimientos internacionales no la habían constreñido a verter su sangre – o la de sus hijos – en los frentes de una batalla, que era también la nuestra: la que estaban librando las democracias contra el enemigo del exterior?<sup>31</sup>

---

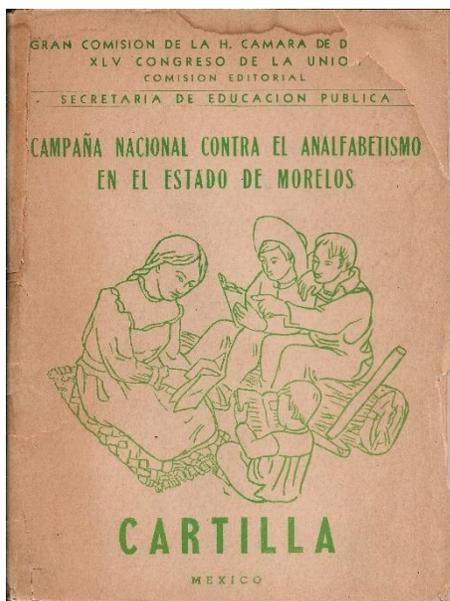
<sup>29</sup> Cecilia Greaves L., *Del radicalismo a la unidad nacional. Una visión de la educación en el México contemporáneo 1940 - 1964* (México: Colegio de México, 2008) p. 128.

<sup>30</sup> Esto es relatado por Jaime Torres Bodet en sus memorias, bajo el título de *Historia de un error*, texto donde cita las palabras de Manuel Ávila Camacho durante la junta donde le presenta el plan para las campañas. Véase Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) pp. 88 – 89.

<sup>31</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 89.

Por medio de la Ley de Emergencia de 1944, se decretó que “Todo mexicano (de más de 18 y menos de 60 años), que supiese leer y escribir, debería enseñar a leer y escribir a un analfabeto, menor de 40.”<sup>32</sup> Podemos hablar entonces, de la existencia de una ley que remarca el deber de la población mexicana ante el enemigo interno que amenaza la patria. Al ser convocado *todo mexicano* que tuviera la capacidad de leer y escribir, fue necesario la elaboración de material que permitiera apoyar a la enseñanza, como también servir para enaltecer los ideales de unidad. Es por ello que, a cargo de las maestras Carmen Cosgaya y Dolores Uribe, se creó una cartilla que contenía tanto una guía para quien impartiría el conocimiento – en caso de no ser maestro o dedicarse a una actividad afín – como también una serie de ejercicios prácticos.

Podemos considerar a estas cartillas uno de los antecedentes más importantes en el camino al establecimiento del libro de texto gratuito, no solo por ser un material didáctico de lectura y escritura elaborado por órdenes explícitas de la SEP, sino también por el tiraje de impresión que fue de 10 000 000 de cartillas repartidas a lo largo del territorio mexicano.<sup>33</sup> Su estructura era simple, la portada contenía una ilustración sin mucho detalle en la que se



**ILUSTRACIÓN 2 PORTADA CARTILLA DE ALFABETIZACIÓN (1965)**

podía apreciar a un grupo de personas de diversas edades (Il. 2): en la zona derecha de la imagen una mujer sentada en un petate hojea la cartilla, al igual que el niño sentado frente a ella; en la zona derecha se mira a dos hombres sentados en un tronco de madera leer con atención otra cartilla. Tenemos de manera global una imagen de la familia que, sin importar su edad, aprende a través de la lectura. Los colores de la bandera mexicana rodean la imagen, enalteciendo los valores patrióticos que conllevan acciones tan nobles como lo es luchar contra el analfabetismo.

Otro aspecto a resaltar de las cartillas es el contenido patriótico de sus lecciones. En las primeras

<sup>32</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 89.

<sup>33</sup> Cf. Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 102 – 103.

hojas, se ofrecía una guía rápida para aquellos que apoyaran en el aprendizaje de la lectura y la escritura y cómo utilizarla. Se iniciaba por las vocales para luego estudiar su combinación con las consonantes; también se agregaban una serie de lecturas cortas que ayudarían a la práctica. Dichas lecturas se centraban en el enaltecimiento de elementos identitarios<sup>34</sup>, bajo preceptos para establecer quién puede considerarse mexicano, la bandera mexicana como símbolo de la patria y la referencia a diversos personajes importantes en la historia de México.

Para Jaime Torres Bodet, las cartillas para alfabetizar serían un elemento con gran peso durante su administración para inculcar valores cívicos, reflexiona: ¿Qué mensaje podríamos transmitirles en esas páginas, dedicadas principalmente a ejercicios sencillos, de identificación de letras, formación de sílabas, integración de palabras cortas en frases breves e inteligibles?<sup>35</sup> Torres Bodet puso énfasis en que las 10 000 000 de cartillas contuvieran un *diálogo cívico* para “robustecer la unión de los mexicanos”.<sup>36</sup> Tanto fue así que el mismo secretario se dio a la tarea de redactar algunas de las lecciones que contendría el material, las cuales trataban temas vigentes de la época como fue la guerra exterior y el papel de México en esta.

Aunque las imágenes al interior eran simples, contenían de forma general la reproducción del discurso inscrito en los textos, pero de forma visual. Ejemplo de ello son las cartillas regionales para la alfabetización de pueblos indígenas al castellano, las cuales aparecieron en el año de 1946 para comunidades mayas, purépechas, otomíes y nahuas. En estas se hacía referencia a personajes célebres de cada zona, como lo fue en Michoacán el Tata Vasco de Quiroga, al igual que a los personajes de índole nacional como Miguel Hidalgo, Benito Juárez, Francisco I. Madero, etc.<sup>37</sup> Las cartillas apoyaban a la creación de una memoria histórica a partir de personajes claves, y la referencia visual de estos estaba presente en casi todas las lecciones que contenían referencias cívicas.

---

<sup>34</sup> El estudio de las Cartillas utilizadas en la Campaña contra el analfabetismo, se realizó con un ejemplar que pertenece al año de 1965, sin embargo, tras la comparación de lo escrito por investigadoras como Cecilia Greaves, el contenido de las cartillas varió en pocos aspectos referentes al contenido concreto, sin embargo, el tema de la identidad mexicana es una constante. De igual forma, el mismo Jaime Torres Bodet menciona en sus memorias que las cartillas fueron reeditadas, pero que la mayoría de las lecciones se mantenían intactas Cf. Cecilia Greaves L., *Del radicalismo a la unidad nacional. Una visión de la educación en el México contemporáneo 1940 - 1964* (México: Colegio de México, 2008) pp. 128 – 136. Y Cf. Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 110.

<sup>35</sup> . Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 109.

<sup>36</sup> . Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 109

<sup>37</sup> . Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) pp. 111 – 113.

Por último, en las cartillas el personaje principal y mayormente representado fue el mexicano. En gran parte de las lecciones podemos apreciar a mujeres, niños y hombres realizando diversas actividades, siempre referentes a los textos que acompañan: laboran, estudian, cocinan y trabajan; se busca dar una mirada global a los diferentes mundos, tanto la ciudad como el campo, siendo aquello que los une el ser mexicanos. Las últimas lecciones, pusieron mayor interés en el forjar un sentido de pertenencia, pues se presentan textos con títulos como: *¿quiénes son mexicanos?*, *El símbolo de la patria*, *Por México*, *Tenemos a honra ser mexicanos* y *La mujer mexicana*.<sup>38</sup>

Las cartillas para alfabetizar a la población son un referente importante en la estructuración del material de lectura como medio para crear identidad a lo largo de la historia de la SEP. Durante la administración de Jaime Torres Bodet, que va de 1944 hasta que finaliza el sexenio de Manuel Ávila Camacho, se estableció el papel de la redacción de textos de índole educativo. No solo fueron vistos como un medio de aprendizaje, sino que se pretendía que las cartillas fueran un referente de vital importancia al ser elaboradas directamente por el Estado: se puso especial cuidado en la redacción y fueron utilizadas a lo largo del territorio nacional con un fin pedagógico, cívico y nacionalista.

La labor de Torres Bodet como secretario durante este periodo, lo llevó a reflexionar en la importancia del libro de texto para la educación primaria. Durante estos años, la elección de libros de texto se realizó a partir de una comisión encargada de revisar diversos materiales y proponer una lista de aquellos que la secretaría consideraba adecuados para utilizar en las aulas de clase. Las escuelas tenían la libertad de elegir los libros de la lista seleccionada, sin embargo, cuando Torres Bodet la revisó opinó que no eran completamente adecuados, escribe:

Pensé en la conveniencia de organizar concursos, y de que publicase el gobierno los manuales escritos por autores que resultaran triunfantes en los certámenes. Algo hice, a ese respecto, durante la administración del general Ávila Camacho. Pero fue bien poco. Y hube que esperar a que transcurrieran tres lustros para dar amplitud a esa antigua idea y, sobre todo, para ponerla en ejecución.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Cf. SEP, *Cartilla Campaña nacional contra el analfabetismo en el Estado de Morelos* (México: SEP, 1965) pp. 98 – 103.

<sup>39</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 99.

El vínculo entre educación, libro e imagen se hizo más estrecho en las ideas de Jaime Torres Bodet. Ese vínculo se formó desde su participación en la administración de José Vasconcelos, y se reafirmó durante su administración a partir del año 1944; fue necesario, como el autor menciona, una segunda vez frente a la secretaría para la elaboración de una nueva campaña que tuvo como objetivo no unificar, sino homogeneizar la educación.

## **ADMINISTRACIÓN SEGUNDA: 1958**

Hacemos un salto ahora hacia el año de 1958, época en la cual el Licenciado Adolfo López Mateos fue presidente de la república. Para este año, el país se encontraba en una situación económica estable, situación que no se replicó en el ámbito educativo. La explosión demográfica de la época, llevó a que los centros de estudios no fueran suficientes para subsanar la demanda educativa.<sup>40</sup>

La inconformidad de los maestros había traído fuertes enfrentamientos con el Estado los años anteriores, uno de los más relevantes fue la huelga de septiembre de 1958. Desde el mes de abril, se realizaron diversas manifestaciones con el fin de exigir un aumento salarial del 40% , al mismo tiempo, se dieron actos de represión durante huelgas y marchas realizadas por los maestros.<sup>41</sup> En el mes de septiembre, ya con el candidato electo para el siguiente periodo presidencial, en palabras de Othón Salazar “... se desató la represión más brutal.”<sup>42</sup> En el conflicto diversos manifestantes fueron arrestados, entre ellos el maestro Salazar, quien fue el principal dirigente frente al movimiento.

El ámbito educativo fue descuidado frente a las necesidades de la época y por esta razón, Adolfo López Mateos nombró entre los objetivos de su gobierno realizar diversas mejoras al sistema de educación pública, sobre todo en la educación primaria y media. Es de

---

<sup>40</sup> Cf. Cecilia Greaves Laine, «Política educativa y libros de texto gratuito. Una polémica en torno al control de la educación», *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 6, n.º 12 (2001) Disponible en (Consultado el 22/08/2020) <https://www.redalyc.org/revista.oa?id=140>

<sup>41</sup> Cf. Enrique Krauze, «Las enseñanzas del maestro Othón en Reforma», *Letras Libres*, 2 de septiembre de 2003, disponible en (Consultado el 04/11/20) <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/las-ensenanzas-del-maestro-othon>

<sup>42</sup> . Enrique Krauze, «Las enseñanzas del maestro Othón en Reforma», *Letras Libres*, 2 de septiembre de 2003, disponible en (Consultado el 04/11/20) <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/las-ensenanzas-del-maestro-othon>

tal importancia la situación, que en el discurso de toma de protesta dedicó las siguientes palabras al tema:

La Educación Pública es una de las mayores preocupaciones nacionales. En primer término, y como condición esencial, procuraremos mejorar la calidad de las enseñanzas, adaptando de manera menos teórica los planes de estudio a las necesidades reales de nuestro pueblo y modernizando en lo posible los métodos y los procedimientos.<sup>43</sup>

La administración de la Secretaría de Educación Pública, era un puesto que requirió de un arduo trabajo de conciliación ante las tensiones, por lo que López Mateos realizó reuniones en diversas ocasiones con Jaime Torres Bodet para ofrecerle dicho puesto. En sus escritos auto biográficos, Torres Bodet recuerda los primeros encuentros que tuvo con Adolfo López Mateos, situaciones en las cuales buscó evadir el puesto de secretario de educación, al ser consciente de las dificultades que conllevaría estar al frente del conflicto. Sin embargo, aceptó el cargo al sentir el apoyo presidencial a los proyectos que este tenía pensados.<sup>44</sup>

De las primeras acciones que realizó frente a la secretaría fue tratar de mediar la situación con el magisterio, invitando a varios de ellos a dialogar el mismo día que José Ángel Cenicero – Secretario de Educación durante el gobierno de Ruiz Cortines – le entregó el cargo en el edificio de la Secretaría de Educación.<sup>45</sup> Entre las peticiones del magisterio se encontraban la liberación de maestros como Othón Salazar, mediaciones que llevó a cabo Torres Bodet. Lograr la comunicación con el sindicato de maestros fue de suma importancia en el plan de educación, sin embargo, estaba claro que no se lograría a partir de las estrategias e ideales propuestos por sus antecesores, ni siquiera, desde la visión de su mentor José Vasconcelos, escribe: “¿Qué había ocurrido durante mi ausencia? Ni los programas de 1944 dieron los frutos que supusimos, ni los nuevos egresados de las normales querían oír hablar de *apostolados* o de *misiones*.”<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Adolfo López Mateos, «Discurso del Lic. Adolfo López Mateos, al protestar como Presidente de la Republica ante el Congreso de la Unión, el 1° de diciembre de 1958», vol. IV (México: XLVI Legislatura de la Cámara de diputados, 1966) disponible en (Consultado el 04/11/20)

<http://lanic.utexas.edu/larrp/pm/sample2/mexican/history/4/6603802d.html>

<sup>44</sup> Cf. Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 233 – 242.

<sup>45</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) 233 – 242.

<sup>46</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 243.

En diciembre de 1958 se envía a la cámara de diputados la iniciativa del *Plan Nacional para el mejoramiento y la expansión de la Educación Primaria en México*, mejor conocido como *Plan de once años*. Esta iniciativa fue escrita por Torres Bodet por órdenes del presidente, con el objetivo de cubrir las necesidades educativas de la época ante el crecimiento de la población.<sup>47</sup> El plan se mostró ambicioso por la cantidad de presupuesto requerido para la creación de nuevas escuelas, materiales y centros de capacitación para maestros, sin embargo, a partir del estudio de las estadísticas y colaboración con la Secretaría de Gobernación y la Secretaría de Hacienda, se esperó tener el presupuesto necesario, así como el apoyo suficiente para llevar a cabo la iniciativa.

Una vez aprobado el Plan de once años, siguió en la lista del secretario una idea surgida desde su administración en 1944: que la misma SEP elaborara y distribuyera los libros de texto para trabajar en las aulas de clase. La comisión se encargaría de la redacción de los textos, su fabricación en masa y distribución a lo largo de todas las escuelas con el fin de proporcionar los elementos necesarios para la educación de los alumnos. La edición de libros y su distribución por parte del Estado no fue una idea nueva, surgió de labores realizadas por personajes como Vasconcelos con la edición de clásicos, así como la publicación de revistas culturales como lo fue *El maestro*; Jaime Torres Bodet laboró en ambos proyectos, además de ejercer los propios durante su dirección de la secretaría en 1944 con las Cartillas de la Campaña contra el analfabetismo.

La experiencia de Jaime Torres Bodet, al igual que sus ideales, marcaba la responsabilidad del Estado de proveer los materiales necesarios ante las necesidades educativas de los mexicanos. Torres Bodet reflexiona: “Desde 1944 me había preocupado aquel gran problema. Hablábamos de educación primaria, gratuita y obligatoria. Pero al mismo tiempo exigíamos que los escolares adquiriesen libros – muchas veces mediocres – y a precios, cada año, más elevados.”<sup>48</sup>

De igual manera, el libro de texto gratuito con el carácter obligatorio, presentaba la posibilidad de una educación nacional con mayor homogeneidad en cuanto a los temas vistos en clases como en los aprendizajes cívicos.<sup>49</sup> Para Torres Bodet, el libro de texto gratuito

---

<sup>47</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) P. 243.

<sup>48</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) P. 261.

<sup>49</sup> Mayra Margarito Gaspar realiza un estudio más detallado respecto a la elaboración de los contenidos dentro de los libros de texto, las dificultades que surgieron entre maestros al considerar los materiales como

sería una noble labor que, aunque no se comparaba con las ediciones de materiales en administraciones anteriores, permitiría llegar al ideal de una educación gratuita ofrecida por el Estado. La idea fue aprobada por el presidente de la República, sin embargo, Jaime Torres Bodet relata: “Los hombres de letras me miraron como un ser raro, que concedían incomprensible importancia a tan modesta literatura.”<sup>50</sup> Los libros de la antigua lista de selección eran elaborados por diversas editoriales y fluctuaban tanto en contenidos como en precio, lo que para el secretario de educación reflejaba un gran problema en la homogenización de la educación. Aun así, la elaboración de los libros por parte de la secretaría se avecinaba como un proyecto con diversas dificultades, las cuales se hicieron presentes desde el mes de febrero de 1959, en el cual se autorizó el decreto para la creación de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG).

El decreto enviado al Diario Oficial de la Federación el 13 de febrero, fue escrito por Jaime Torres Bodet. Se hizo énfasis en el cumplimiento del artículo tercero de la constitución puesto que: “... dicha gratuidad solo será plena cuando además de las enseñanzas magisteriales los educandos reciban, sin costo alguno para ellos, los libros que les sean indispensables en sus estudios y tareas...”<sup>51</sup>

Torres Bodet propuso a Martín Luis Guzmán como encargado de la comisión, decisión que trajo consigo muchas dudas al presidente, puesto que el escritor era conocido por las críticas que a lo largo de su vida realizó hacia el Estado y sus formas de gobierno. Jaime Torres Bodet recuerda:

El presidente no se había equivocado al prever que la reacción acusaría al gobierno de “partidismo” por el nombramiento de Martín Luis Guzmán. [...] La designación de Guzmán significaba [citando palabras de Pedro Vázquez Cisneros] tanto como “poner la Iglesia en manos de Lutero”.<sup>52</sup>

---

imposiciones en contra de la libertad de enseñanza. Cf. Mayra Margarito Gaspar, «Los primeros cincuenta años de los libros de texto gratuitos para la educación primaria», en *Los avances del México contemporáneo: 1955-2015. IV. La educación y la cultura. Colección INAP* (México: Cámara de Diputados, LXII Legislatura, Centro de Estudios de las Finanzas Públicas, 2015) pp. 169 – 188, disponible en (consultado 12/09/2020) <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/11/5084/11.pdf>

<sup>50</sup> Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 261.

<sup>51</sup> Secretaría de Educación Pública, «Decreto que crea la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito», *Diario Oficial de la Federación*, 14 de febrero de 1959, disponible en (Consultado el 06/11/2020) [http://www.dof.gob.mx/nota\\_to\\_imagen\\_fs.php?cod\\_diario=196156&pagina=4&seccion=0](http://www.dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?cod_diario=196156&pagina=4&seccion=0)

<sup>52</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 263.

Las críticas fueron en aumento una vez comenzadas labores durante 1959 y se fueron extendiendo a otros asuntos y temas relacionados con los libros de texto para el siguiente año en que fueron repartidos los primeros. Dentro de la comisión, se pensó en la participación de los medios de comunicación, sobre todo de los periódicos. Se esperaba que fueran de ayuda en la difusión del proyecto y realización de las convocatorias para el concurso de redacción, sin embargo, Cecilia Greaves denota que “... las páginas de estos diarios, principalmente de *Excelsior* y *El Universal* se vieron involucradas en la polémica, insertando entre sus páginas los ataques violentos de la derecha contra los libros de texto gratuitos.”<sup>53</sup>

La noticia de los libros no fue bien aceptada desde el comienzo por las editoriales independientes que solían elaborar los libros de texto para el concurso anual; de igual forma los maestros tomaron el proyecto como una pérdida en la libertad en la enseñanza, campaña a la cual se les sumó algunas asociaciones de padres de familia.<sup>54</sup> Torres Bodet recordó en sus memorias las publicaciones de opinión en periódicos y actos de protestas:

Durante el viaje que hizo a León, en enero de 1963, para inaugurar la Ciudad Deportiva del estado de Guanajuato, el presidente se vio asediado por niños que obedecían consignas de críticos invisibles. Ostentaban, en un cartel, esta frase cínica: “El texto único es una vergüenza para México.” ¿Qué intentaban con esa injuria? ¿acusarnos de ejercer una “esclavitud mental”: la que, según sus ocultos guías estábamos imponiendo a los escolares mediante el reparto de los libros de texto gratuitos?<sup>55</sup>

El libro de texto fue fuente de crítica, tachado como una intervención directa del Estado en el ámbito educativo. Todo lo que rodeó al proyecto fue puesto bajo la lupa de la oposición incluyendo las imágenes. La discusión en torno al libro de texto gratuito acarrea con todo un pasado histórico de la educación pública en el país, en el cambio de ideales, aciertos y tensiones entre los diversos grupos de injerencia.

---

<sup>53</sup> Cecilia Greaves Laine, «Política educativa y libros de texto gratuito. Una polémica en torno al control de la educación», *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 6, n.º 12 (2001): 10., p. 5, disponible en Redalyc Consultado el 01/11/2020) <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14001203>

<sup>54</sup> Cecilia Greaves Laine, «Política educativa y libros de texto gratuito. Una polémica en torno al control de la educación», *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 6, n.º 12 (2001): 10., p. 5, disponible en Redalyc Consultado el 01/11/2020) <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14001203>

<sup>55</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 264.

Tenemos, a manera de resumen, un actante que conecta el desarrollo de políticas educativas con la creación del discurso creado por la Secretaría de Educación Pública, que va desde los inicios de la SEP, hasta entrada la década de los sesenta: Jaime Torres Bodet. Considerémoslo un elemento clave para la estructuración de las raíces que hemos marcado aun cuando no lo podamos considerar una raíz pivotante. Mantenemos la mirada tripartita de esta investigación, al considerar a cada uno de los elementos que lo componen como fundamental en el sistema radical que nos concierne: educación al pilotaje de Torres Bodet, libro como un medio constante en la cimentación de las políticas educativas y el arte como el medio para plasmar la complejidad del discurso. Es de esta red compleja de raíces de donde surge una gran diversidad de estrategias discursivas por parte de la SEP con el fin de plasmar los ideales y objetivos de la secretaría.

## JORGE GONZÁLEZ CAMARENA – RAÍZ SEGUNDA

Una vez establecida nuestra primera raíz a través de las administraciones de Jaime Torres Bodet, la segunda estará centrada en la obra del artista que da lugar a la creación de *La patria*: Jorge González Camarena. En este apartado se buscará encontrar en otras obras del artista elementos que nos permita pensar en la época y propuestas visuales que existían al momento de la elaboración de *La patria* (1962).

González Camarena inició sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes a los catorce años y se convirtió en aprendiz de Gerardo Murillo.<sup>56</sup> Su vocación hacia la obra mural se vio marcada desde su colaboración con el Dr. Atl durante la restauración de los murales



**ILUSTRACIÓN 3 ALEGORÍA DE ZIMAPÁN (1939) JORGE GONZÁLEZ CAMARENA. MURAL**

de Huejotzingo en 1932, sin embargo, tuvo que esperar hasta 1939 para realizar su primer obra mural de carácter propio en Zimapán, Hidalgo (Il. 3).<sup>57</sup> En este mural se muestra a una mujer con el pecho desnudo que lleva sobre su cabeza un paño y carga una olla de barro amarrada con un lazo. A la altura de su vientre se miran algunas casas pueblerinas, rocas y elementos que refieren a la metalurgia. La mujer recarga su brazo sobre una colina, mientras observa el trabajo realizado en la zona minera del lado derecho del cuadro. Una pila de lingotes de metal abre paso a las minas humeantes en las cuales un hombre se adentra.

Si bien esta es de las primeras obras del artista y, por lo tanto, no puede considerarse aún un estilo bien sedimentado dentro de su obra o técnica; nos permite encontrar la relación

<sup>56</sup> Cf. Marcel González Camarena y Montoya, *Jorge González Camarena El pintor de la Patria*, (México: Fundación Cultural Jorge González Camarena, A.C., 2020) p. 7 – 9.

<sup>57</sup> Marcel González Camarena y Montoya, *Jorge González Camarena El pintor de la Patria*, (México: Fundación Cultural Jorge González Camarena, A.C., 2020) p. 7 – 9.

entre imagen e identidad que construye el pintor dentro de su obra. Realizaremos un recorrido puntual por el camino que la obra del pintor toma a lo largo del tiempo y cómo él consolida un estilo propio dedicado a la síntesis identitaria a través del nacionalismo. Esto nos permitirá conocer las raíces y el contexto en que la Patria es creada.

## EL CROMO: PATRIA DESDE EL FOLCLOR

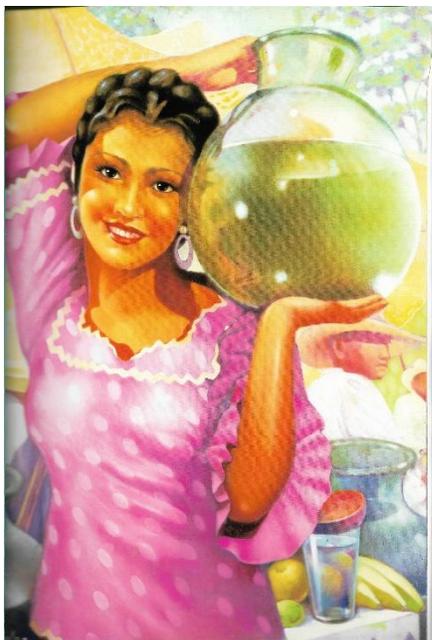


ILUSTRACIÓN 4 AMECAMECA (S.F.)  
JORGE GONZÁLEZ CAMARENA.  
ÓLEO SOBRE TELA

Invitan a un bodegón oculto y tres hombres que visten ropajes blancos; juventud, belleza y tradición artesanal son los elementos principales de este óleo.

Si bien entre el mural de *Atizapán* y el cromo *Amecameca* no podemos encontrar similitud ni en técnica o estilo, el tema que González Camarena marca como una constante es claro: identidad y nacionalismo. La manera en que trató estos temas en cada pintura es distinta, en el caso de *Amecameca* responde a las necesidades tanto estilísticas como utilitarias que los

Durante la década de los cuarenta el pintor trabajó realizando cromos para Galas de México, empresa dedicada a la impresión de calendarios. Los óleos que realizó para reproducirse en forma de cromos, nos muestran la capacidad del pintor al momento de retratar imágenes de índole nacionalista desde el folclor mexicano. Ejemplo de ello son óleos como *Amecameca* (Il. 4), en el que se nos muestra en primer plano a una joven que sonriente carga un cántaro en tonos verdes. Tanto su postura como su gesto se mantienen son estáticos y aun siendo el punto focal dentro del cuadro, es un elemento que no interpela al espectador, sino más bien pasivo a un nivel decorativo. Detrás de ella es posible ver más cántaros, algunos frutos y agua que

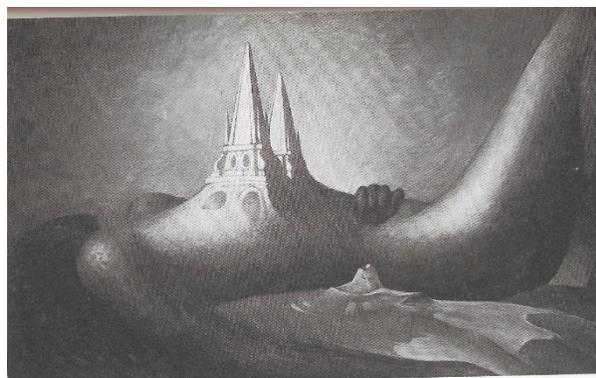


ILUSTRACIÓN 5 ILUSTRACIÓN 26 GUADALAJARA  
Y SUS TORRES (S.F.) JORGE GONZÁLEZ  
CAMARENA. ÓLEO SOBRE CARTÓN

calendarios de Galas de México solicitaban; mientras que en el mural de *Atizapán* tomó elementos representativos y los combinó. Sin embargo, en ambos queda claro uno de los recursos principales de los que se hace el autor: el cuerpo femenino. Ejemplo claro de ello es el óleo sobre cartón titulado *Guadalajara y sus torres* (Il. 5), en el cual las torres de la catedral de la ciudad son los elementos protagónicos del cuadro y surgen del cuerpo de la mujer que descansa sobre el suelo. La mujer es fuente de vida y base fundamental en gran parte de las obras del pintor.

Por otro lado, el trato del cuerpo masculino es un elemento dinámico que como en el caso de los impresos que realizó para Cemento Cruz Azul se relacionan al trabajo. En *El indio fuerte* (Il. 6), el cuerpo indígena masculino es el elemento central. El hombre que lleva el pecho descubierto carga en sus manos un costal de cemento y una pala; mientras que a su alrededor se encuentran escombros de construcciones, aviones y metales. Al fondo, se yergue la ciudad comprendida por altos edificios que se pierden detrás de una neblina dorada. La importancia que González Camarena da a la geometría es visible en los cuerpos y los elementos que los rodean; esto da mayor énfasis al trabajo de síntesis identitario que se busca reflejar para la empresa de material de construcción.



ILUSTRACIÓN 6 EL INDIU FUERTE (S.F) JORGE GONZÁLEZ CAMARENA. ÓLEO SOBRE TELA

## SÍNTESIS: LA OBRA MURAL

Jorge González Camarena se formó en la pintura mural durante su juventud, en un principio a partir de la restauración de obras murales como en el convento de Huejotzingo, trabajo a cargo de Gerardo Murillo. Como se comentó al principio del apartado, realizó su primera obra mural en el año de 1932 y a partir de entonces comienza un trabajo de experimentación para la síntesis visual de elementos que permitan pensar al hombre desde su corporalidad.

Su segundo mural realizado en 1942 se trató de dos tableros ubicados en el Edificio Guardiola y que fueron destruidos en 1957. En uno de los tableros se nos mostraba el cuerpo masculino donde el sol y el trueno se hacen presente a través de las arterias que nacen de sus órganos sexuales y lo llevan a levantar su puño. En el segundo tablero se tiene a la mujer acompañada de la luna, se trata de un cuerpo desnudo en completo reposo. El brazo que reposa sobre su frente con el puño cerrado es el elemento que, a partir del uso de luces y sombras, se destaca tanto en fuerza como dinamismo. Este díptico estuvo colmado de críticas por ser considerado “unas pinturas capaces de causar escándalo aún en una de esas casas que algunos llaman ‘malas’...”<sup>58</sup>. En el año de 1957 a causa de un terremoto el edificio sufre una serie de grietas y el díptico es destruido.<sup>59</sup> El cuerpo en la obra de González Camarena es un elemento fundamental, especialmente el de la mujer con rasgos indígenas. Es en estas primeras obras donde el autor nos permite notar el especial interés que tiene por mostrar tanto un ideal como una propuesta estética.

Para la década de los cincuenta el artista vivió una época de cambio en la concepción de la plástica mexicana, la cual se desarrolló en espacios alternativos como la Galería Prisse (1952), posteriormente en las galerías Poteo, Havre y Tussó.<sup>60</sup> Una generación de artistas jóvenes surgió de estos espacios, abrieron el panorama de las artes en México y realizaron una visión crítica hacia el muralismo y sus tres grandes exponentes: Rivera, Siqueiros y

---

<sup>58</sup> Fernández Ramírez, Carta a la prensa. Recuperado por Luna Arroyo, Antonio, *Jorge González Camarena en la Plástica Mexicana* (México: UNAM, 1981) p. 192.

<sup>59</sup> Marcel González Camarena y Montoya, *Jorge González Camarena El pintor de la Patria*, Fundación Cultural Jorge González Camarena, A.C. (México, 2020) p. 10.

<sup>60</sup> Cf. Rita Eder, «LA RUPTURA CON EL MURALISMO Y LA PINTURA MEXICANA EN LOS AÑOS CINCUENTA.», *Red Universitaria de Aprendizaje*, s.f., disponible en: <https://www.rua.unam.mx/portal/recursos/ficha/18708/la-ruptura-con-el-muralismo-y-la-pintura-mexicana-en-los-anos-cincuenta>

Orozco. Al mismo tiempo, en este intermedio un grupo de muralistas jóvenes, que comenzó a desarrollar su obra desde la década de los treinta, ya se había establecido. A esta generación perteneció Jorge González Camarena junto a otros exponentes como Raúl, Anguiano, Pablo O'Higgins, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Mérida, entre otros.

La obra mural que desarrolló Jorge González Camarena durante las décadas de los cuarenta y cincuenta giró en torno a tres temas principales: representaciones alegóricas como en el tríptico a *La industria* (s.f.), la representación de hechos históricos como en el mural *La erupción de Xitle* (1947), y ser humano y el trabajo como en *La vida y la industria* (1949). En gran parte de ellos, el cuerpo humano toma un lugar principal dentro de la obra, el cual



ILUSTRACIÓN 7 LA FUSIÓN DE DOS CULTURAS (1960) JORGE GONZÁLEZ CAMARENA

se acompaña del dinamismo que logra a través de las formas geométricas que están alrededor de él. A lo largo de su desarrollo como artista, tanto en obra mural como en óleos de gran formato y hasta escultura; González Camarena dejó claro su interés por desarrollar obras en que los elementos que las conforman sinteticen un aspecto identitario del ser mexicano.

La relación entre imagen e historia fue fundamental dentro de su campo de sentido. Es por ello que, en sus obras posteriores ya con un estilo más definido, podemos observar que los elementos comienzan a tomar una mirada alegórica que llama a la memoria del colectivo. El carácter histórico de los elementos que Jorge González Camarena sintetizó dentro de sus obras, es una de las razones por las cuales su obra se utilizó en varias ocasiones dentro de espacios de reproducción masiva. Ejemplo de ello es la reproducción en billetes nacionales de cincuenta mil pesos a partir del 2 de diciembre de 1986<sup>61</sup> de la obra *La fusión de dos culturas* (Il. 7). Esta pintura la creó González Camarena en el año de 1960, en ella se muestra una batalla llena de dinamismo entre el soldado y el guerrero águila. Esta pintura

---

<sup>61</sup> Banco de México, «Billetes desmonetizados de la familia A, desmonetizados, Banco de México», disponible en Banco de México (accedido 02/01/2021) <https://www.banxico.org.mx/billetes-y-monedas/billetes-desmonetizados-a-des.html>

guarda similitud con otra obra del pintor titulada *El abrazo* (Il. 8), en la cual se representa una batalla entre los dos personajes. En ambas obras soldado y guerrero pierden rostro y nombre, sin embargo, son los elementos que portan los que hablan en la escena. Las lanzas y espadas dotan a la imagen de dinamismo. Las tonalidades rojizas y una gran cantidad de líneas diagonales realzan la vitalidad del enfrentamiento. Pocos son aquellos objetos reconocibles que reposan sobre el suelo, como lo son escudos y banderas destruidas, sin embargo, la dificultad de diferenciar estos elementos, permiten apreciar a las imágenes como lo que son: una síntesis compleja de elementos que se dirige a la memoria colectiva.

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, Jorge González Camarena realizó una serie de obras murales en espacios públicos de suma importancia, como el mural a *Belisario Domínguez* (1957) en la antigua sede del Senado de la república, *Liberación* (1963) tríptico localizado en el palacio de Bellas Artes, *Las razas* (1964) en el Museo Nacional de Antropología y



ILUSTRACIÓN 8 EL ABRAZO (1980) JORGE GONZÁLEZ CAMARENA

Presencia de América Latina (1965) en la Universidad de Concepción, Chile.<sup>62</sup> Son estas obras una muestra del gusto por la temática histórica que tenía el pintor. Se da dentro de ellas lugar a los elementos alegóricos nacionales para formar su narrativa visual. Es en el medio de estos años, en los cuales Jorge González Camarena tiene una proliferante producción plástica, que es convocado en 1960 a realizar la obra de *La patria*.

---

<sup>62</sup> Dentro del Opúsculo escrito por Marcel González Camarena, se hace un recorrido por algunas de las obras realizadas por el pintor, aportando datos sobre el uso de estas imágenes en espacios de reproducción masivas, como lo fue la lotería, estampas postales, monedas, billetes, etc. Cf. Marcel González Camarena y Montoya, *Jorge González Camarena El pintor de la Patria*, Fundación Cultural Jorge González Camarena, A.C. (México, 2020).

## INTERSECCIÓN: PATRIA

Una vez establecidos nuestros dos primeros pilares para la presente investigación, queda preguntarse el cómo estos elementos confluyen en torno al tema retratado por Jorge González Camarena: La patria. Se trata de una palabra presente para nosotros desde la infancia y son de nuestros primeros aprendizajes en cánticos y juramentos cívicos recitados cada lunes a las 8 de la mañana.

Patria como definición de diccionario refiere a la tierra natal donde se crean vínculos jurídicos, históricos y afectivos.<sup>63</sup> Y si bien existe una larga y compleja red de ramificaciones en las cuales el tema de pensar *patria* puede desembocar, para la presente investigación nos centraremos en la concepción patria postrevolucionaria, específicamente en cómo se llevó la discusión a mediados del siglo XX y su relación con el ámbito educativo.

Se trata de una palabra constante en los discursos planteados por el Estado, no solo durante este periodo, sino que es relevante a lo largo de la historia de México como país independiente. Sin embargo, la Revolución mexicana trajo un cambio en la manera de concebir y sobre todo de reflexionar sobre el ser mexicano que se reflejó en varios medios como lo fue el arte.

La diversidad de discursos en torno a la discusión del lugar y función del arte en México, comprendió una gran cantidad de posturas que comenzaron a tomar forma durante el periodo armado. Sin embargo, el sin fin de posibilidades, discursos y campos de estudio se dirigieron a un solo objetivo: mostrar y forjar la existencia de un arte nacional.

Tomemos de ejemplo *Forjando patria*<sup>64</sup> de Manuel Gamio, libro publicado en 1916, en pleno movimiento revolucionario. No gratuitamente el autor escribió entre paréntesis *pro nacionalismo*, puesto que a lo largo del texto podemos encontrar su posicionamiento frente a la estructuración de un arte nacional. Entre la gran cantidad de subtítulos que comprenden el texto, Gamio dedicó algunas páginas a la producción artística, a esta sección la tituló *La*

---

<sup>63</sup> Cf. RAE- ASALE, “Patria” en Diccionario de la lengua española, Edición del Tricentenario, accedido (22/06/2021) <https://dle.rae.es/patria>

<sup>64</sup> En este libro el antropólogo da conocer su trabajo en relación al estudio de asentamientos prehispánicos, además de una serie de ideas en torno a la concepción de la nación y el deber del Estado. Manuel Gamio, *Forjando Patria (pro nacionalismo)* (México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916).

*Dirección de las Bellas Artes*.<sup>65</sup> Ahí, el antropólogo hace una fuerte crítica a la falta de un arte nacional, además de la urgente necesidad de un instituto que facilite y dirija el camino a la creación, escribe: “México no produce obra de arte legítimo, porque el legítimo tendría que ser el propio, el nacional, el que reflejara intensificados y embellecidos los goces, las penas, la vida, el alma del pueblo...”<sup>66</sup>

La inquietud de los artistas jóvenes ante la revolución afloró y surgió la necesidad de plasmar un arte propio. La técnica predilecta que tomó relevancia fue el muralismo. Para sus exponentes, el movimiento muralista pretendió “socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo...”<sup>67</sup>; la idea de un arte público, monumental y al que todos puedan tener acceso se convirtió en un ideal que se busca fervientemente, al igual que la pérdida del individualismo conlleva la formación de un grupo. En el mismo manifiesto del *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* el arte es una herramienta de la lucha estético-educativa<sup>68</sup> que alimentaría el espíritu y llevaría a su mejoramiento, así se forjaría un camino hacia la modernidad. Sobre este tema Jean Charlot escribe:

Independientemente de su valor estético, el uso que el nacionalismo hizo de lo mexicano prometía suavizar algunas dificultades previas. En términos filosóficos, líneas, colores, proporciones y ritmos, independientemente del tema, eran herramientas con las cuales se podría forjar un estado ideal de la sociedad.<sup>69</sup>

La concepción de un arte nacional, provee tanto de ejes referenciales para identificarse con el colectivo, como también interpela a partir de determinar modelos de la mexicanidad.

---

<sup>65</sup> Cf. Manuel Gamio, *Forjando Patria (pro nacionalismo)* (México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916). pp. 89 – 93.

<sup>66</sup> Manuel Gamio, *Forjando Patria (pro nacionalismo)* (México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916) p. 92.

<sup>67</sup> David Alfaros Siqueiros, «Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores», *El machete*, junio de 1924, disponible en Artemex (Consultado el 04/10/20)

<https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>

<sup>68</sup> Dentro del Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores se termina llamando al grupo de artistas e intelectuales para unirse al movimiento “en la lucha social y estético-educativa” que se buscaba dentro del sindicato. Op. Cit. <sup>68</sup> David Alfaros Siqueiros, «Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores», *El machete*, junio de 1924, p. 2, disponible en Artemex (Consultado el 04/10/20)

<https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>

<sup>69</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920–1925*, Reimpresión (Ciudad de México: Editorial Domés, 1985), pp. 121 – 122 <https://jeancharlot.org/books-booklets..>

Aun cuando pareciera un diálogo unidireccional (de Estado/élite intelectual a pueblo), el colectivo toma o rechaza lo que se ofrece, al mismo tiempo de que la responsabilidad de lo aceptado en conjunto aparece. Como plantea Monsiváis “... más que un saber, se estableció un «deber» ser para la cultura de ese pueblo mexicano que rápidamente se fue separando de las esferas de lo real para pasar al espacio de lo ideal.”<sup>70</sup>

Si bien no podemos poner un medidor de qué tan mexicano es o no algo o alguien, no se puede negar el valor intrínseco que guardan las imágenes producidas en el colectivo. La *anomalía del nacionalismo*<sup>71</sup>, trae consigo la pregunta constante del cómo y el por qué dentro de la comunidad es posible crear lazos emocionales ante la identidad colectiva.

Si bien el movimiento muralista tuvo gran auge a lo largo de la década de los veinte y treinta, para los años cuarenta una nueva generación de artistas y filósofos comenzó a cuestionar los temas retratados dentro del muralismo y sus exponentes. En publicaciones como *El hijo pródigo* (1943 – 1946) en los cuales trabajaron Octavio Paz, Octavio Barreda, Samuel Ramos, entre otros; fue donde estos y otros escritores dieron su opinión no solo sobre literatura sino también una crítica al arte nacionalista.<sup>72</sup> Ejemplo de ello es el texto realizado por Octavio Barreda sobre la obra de Rufino Tamayo en 1944, en el cual criticó a la pintura mural, escribe:

Se alega con insistencia que el muro va y llega a las masas, que es para ellas. Tamayo y la mayoría de nosotros sus contemporáneos, nunca hemos dudado de eso; pero hasta la fecha los defensores del muro no nos han podido convencer de que el cuadro de caballete no llegue y vaya también a las masas, quizá en mayor proporción o magnitud que los muros.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Ricardo Pérez Montfort, *La cultura México (1880 – 1930)* (Madrid: Fundación Mapfre/Taurus, 2015) p. 34, disponible en [www.fundacionmapfre.com](http://www.fundacionmapfre.com)

<sup>71</sup> Dentro de Comunidades Imaginadas, Benedict Anderson realiza un largo recorrido hacia la construcción del nacionalismo moderno. Utiliza dentro de su introducción el término de anomalía del nacionalismo para contrastar con los regímenes anteriores como lo es el feudalismo. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 2006) pp.17 – 25.

<sup>72</sup> Cf. Rita Eder, «la ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta», *Red Universitaria de Aprendizaje*, s. f., disponible en: <https://www.rua.unam.mx/portal/recursos/ficha/18708/la-ruptura-con-el-muralismo-y-la-pintura-mexicana-en-los-anos-cincuenta>

<sup>73</sup> Octavio Barreda, «Tamayo en 1944», en *El hijo pródigo IV*, abril - junio 1944 (México: Fondo de Cultura Económica, 2019) pp. 468.

Por otro lado, el crecimiento de la discusión en torno a lo mexicano a un nivel filosófico fue notable a finales de la década de los cuarenta. Esto se puede ver con la aparición de Grupo Hiperión que estuvo activo de 1948 a 1952.<sup>74</sup> Se conformó por diversos escritores y filósofos como Emilia Uranga, Luis Villoro, Leopoldo Zea, entre otros. Desarrollaron lo que se denominó *filosofía de “lo mexicano”*. Sobre esto Monsiváis resume: “El conocimiento de los problemas de nuestra vida cultural haría que la filosofía en México abandonase su condición de imitación estéril de doctrinas importadas para convertirse en un conjunto de problemas que siendo universales serían también nuestros.”<sup>75</sup>

Para el año de 1950 Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad*. El escritor retomó para su reflexión textos de otros escritores contemporáneos que unas décadas antes habían publicado con respecto al tema como *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos publicado en 1934. En este texto el escritor realiza un estudio de la mexicanidad a partir de su historia y vida cotidiana. Aun con el descenso en el auge del estudio de lo mexicano, el texto de Octavio Paz se mantuvo vigente, puesto que en palabras de Carlos Monsiváis: “El libro fija un criterio cultural en su instante de mayor brillantez, y su lenguaje fluido y clásico transmite la decisión de aclarar y de aclararse una sociedad a partir del examen (controvertible) de sus impulso y mitos primordiales.”<sup>76</sup> Si bien el auge de lo mexicano disminuyó durante la segunda mitad de la década, había quedado como uno de los referentes para pensar el cómo se había formado la nación y lo que era ser mexicano.

Tenemos entonces por un lado a un grupo de filósofos y escritores interesados en explicar los aspectos que se fueron formando a través de la historia de la nación para su construcción; y por el otro a una nueva generación de artistas que desarrollaron en su plástica una crítica a las expresiones plásticas que se desarrollaron bajo el mecenazgo del Estado durante la década de los veinte y treinta. ¿Cómo posicionar la obra de Jorge González Camarena durante estos años?

González Camarena concentró su obra en torno al problema de la identidad y cómo sintetizar conceptos e ideas a través de las referencias identitarias. En su obra la alegoría a lo

---

<sup>74</sup> Guillermo Hurtado, «El hiperión», en *El Hiperión y su tiempo* (México: UNAM, 2006) disponible en (Consultado 22/06/2021) [http://dcsh.izt.uam.mx/cen\\_doc/cefilibe/index.php/encic-inicio](http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibe/index.php/encic-inicio)

<sup>75</sup> Carlos Monsiváis, «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX», en *Historia General de México* (México: Colegio de México, 1997) p. 1472.

<sup>76</sup> Carlos Monsiváis, «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX», en *Historia General de México* (México: Colegio de México, 1997) p. 1472.

mexicano a través de elementos típicos y reconocibles es fundamental, sobre todo en las obras realizadas sobre los muros. En 1950 el artista tuvo una gran producción de obras murales donde el tema patrio fue el principal tanto en instancias públicas como privadas: *México* (1950) obra localizada en el edificio del IMSS en reforma, *El triunfo de la cultura* (1954) en el Instituto Tecnológico de Monterrey, el mural a *Belisario Domínguez* (1957) en el Senado de la República o *Revolución constructiva* (1958) realizado en Chihuahua.

Cuando Adolfo López Mateos inició su periodo presidencial, se encontró ante una situación delicada a causa de los distintos levantamientos por parte de diversos sindicatos, entre los cuales se encontraban los maestros. Aun cuando se esperaba que la designación de Jaime Torres Bodet como secretario de educación disminuiría las tensiones a través de tácticas como el plan de once años, en la realidad las propuestas que surgieron de este periodo fueron fuertemente criticadas. José Agustín Ramírez encuentra que las políticas de López Mateos tomaron como estandarte la *mexicanización* como lo fue la creación de la Comisión Federal de Electricidad, reflexiona: “López Mateos se esforzaba por dar una imagen ‘revolucionaria’, hablando de reparticiones y nacionalizaciones, para contrarrestar los efectos casi numinosos, mitopoyésicos, de la revolución cubana entre la juventud y cierta clase media...”<sup>77</sup> Otro ejemplo posterior es la construcción e inauguración el recinto en Chapultepec del Museo Nacional de Antropología e Historia, lugar donde González Camarena realizó *Las razas* (1964)

El libro de texto es una de las propuestas que se adhieren a esta agenda política, en los cuales se concentran una serie de lecciones y discursos que se dirigen a “propiciar en el niño la identificación de patria y gobierno.”<sup>78</sup> La obra de Jorge González Camarena tiene las similitudes en discurso necesarias que se consideraron para el proyecto. El interés por lo mexicano se une a la idea de la universalidad dentro de su obra, dejando una imagen clara de la patria mestiza/construida mostrada con un porte digno y suntuoso. Para el año de 1962 que *La patria* aparece en los libros de texto gratuitos y formó parte del eco del nacionalismo que había comenzado a apagarse desde los años cincuenta y que permanece solo en el discurso oficial. Aun con todo ello la imagen prevalece con el paso del tiempo, convirtiéndose en una

---

<sup>77</sup> Ramírez, José Agustín, *La tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*, vol. 1 (México: Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V., 2007).

<sup>78</sup> Ramírez, José Agustín, *La tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*, vol. 1 (México: Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V., 2007) p. 185.

de las más representativas de la obra de González Camarena. Queda para el siguiente apartado encontrar en la imagen los elementos que le permiten florecer, tanto de su pasado como de las imágenes que la anteceden en el ramaje alegórico.

## LA PATRIA DE CAMARENA – INFLORESCENCIAS

Dimos un largo recorrido por las raíces de la unión tripartita entre educación, libro y arte; estas raíces que seguimos desembocan en diversas formas, espacios, situaciones y productos. Si bien la ruta de este sistema de raíz fasciculada puede desembocar en diversos temas del mismo sistema, la presente investigación se concentra en una de sus posibles inflorescencias: *La patria*. Para su estudio la trataremos como las inflorescencias de una *Asclepia verticillata*.<sup>79</sup>

Como breve descripción de esta planta, reconocemos en ella una raíz fasciculada como la que planteamos en nuestro primer capítulo, de ella crecen tallos delgados con multiplicidad de nudos que desembocan en inflorescencias cimosas. Visualmente tenemos un crecimiento ramificado de la planta – el cual no es único ni determina el fin del brote – cuando muere una de las inflorescencias, surgen nuevas ramas que dan pie a otras. Todo lo que florece y muere pertenece inherentemente a la *Asclepia verticillata* y a las mismas raíces fasciculadas que le dan vida en la tierra; todo surge del mismo tallo que se crea, aun cuando algunas ramas mueran, siempre puede crecer alguna ramificación alterna a florecer.

En el primer capítulo nos concentramos en las raíces que marcamos, ahora lo haremos en el tallo que se ramifica. Tenemos frente a nosotros una gran cantidad de florescencias que podemos sentarnos a analizar y descomponer, sin embargo, nuestro camino se dirige a una sola de ellas, concentrada en una imagen: *La patria*, óleo sobre tela pintado por Jorge González Camarena en el año de 1962.

Elegida la inflorescencia cimosa a estudiar, solo falta pautar la forma de estudio que se tomará alrededor de ella. Regresamos de nuevo a observar la estructura de la *Asclepia verticillata* en su florecer: la cima da lugar a distintas flores que nacen de la misma ramificación como un conjunto, se trata de pequeños brotes blancos que florecen de forma umbeliforme, primero las flores del centro y son las flores periféricas las últimas en florecer. Entonces bien, esta investigación tomará la licencia poética de desarrollarse de la misma manera, estudiar *La patria* desde su centro y mirar lo que brota a su alrededor, no solo lo que

---

<sup>79</sup> La descripción formal de la *Asclepia verticillata* está basada en los datos recopilados por Francisco Hernández, quien fue un médico e historiador durante la Nueva España, se dedicó al estudio de la recopilación de las diversas plantas que existían dentro del territorio. Francisco Hernández, *Historia de las plantas de Nueva España*, ed. Isaac Ochoterena, vol. I (Instituto de Biología UNAM, 1943) p. 44 Disponible en IBiología UNAM (Consultado 17/11/2020) <http://www.ibiologia.unam.mx/plantasnuevaespana/index.html>

representaba en su momento de creación, sino también lo que carga del imaginario para florecer en uno nuevo.

## *LA PATRIA – DE NUESTRO CENTRO A LA PERIFERIA*

Nuestra imagen principal es *La patria* de Jorge González Camarena, por lo que comenzaremos por analizar cada uno de los elementos que la componen. Es necesario detener la mirada, escudriñar cada elemento visual para desplegar lo que compone la imagen. Al mirar sus elementos, podremos distinguir aquellos que se mantienen unidos a las tradiciones de representación o que mueren y abren la brecha a nuevas ramificaciones con el fin de comunicar un discurso nuevo.

Tenemos en nuestro centro un óleo sobre tela pintado en 1962. La imagen nos presenta en el primer plano a una mujer que lleva por vestimenta una túnica de usanza romana. De su hombro derecho cae la palla la cual, a partir del uso de la línea que la terminan, pareciera ser movida por el viento, dotando a la escena de vitalidad. Su cuerpo se muestra firme e inamovible, su rostro mira hacia afuera del cuadro, mientras que el gesto en la mano izquierda pareciera presentar dignamente lo que cae de ella. El gesto firme remarca las facciones de su rostro: de cejas curvadas prolijamente delineadas, se da énfasis a su mirada. La seriedad de su gesto se realza por las comisuras de los labios caídas, lo que enaltecen su porte. Su cabello ondulado se muestra recogido, lo que permite dejar libre su rostro para apreciar el juego de tonalidades cálidas que hace sobre su piel el artista. Jorge González Camarena realizó un juego con la luz sobre la piel de la patria, la dota de vitalidad a partir de dar luz a ciertas partes de su cuerpo y detalles rojizos tanto en sus mejillas como en su pecho.

La mujer que daría rostro a *La patria* de González Camarena fue María Victoria Dorantes Sosa, mujer indígena tlaxcalteca, modelo frecuente en las obras del pintor desde finales de la década de los cincuenta. El rostro de Victoria se convierte en el rostro recurrente para representar la belleza indígena en la obra del pintor. Podemos nombrar obras como *La raza y la cultura* (1964), mural en el Museo de Antropología o *Presencia de América Latina* (1965) pintado en Chile, al igual que diversos retratos como lo fue *Tercer Victoria*. La presencia de Victoria Dorantes/Dornelas en el trabajo de Camarena, toma su lugar como el idílico de la belleza indígena, del pasado, el presente y el futuro tanto de México como de los países latinoamericanos.

El rostro de Victoria Dorantes nos marca un discurso que difiere a las representaciones de la patria que el mismo artista realizó en años anteriores. Ejemplo es el cromo titulado *La vendimia nacional* (Il. 9). Realizado durante la época en que Jorge González Camarena trabajó para *Galas de México*, empresa dedicada a la elaboración de calendarios. En esta obra, nos encontramos con la representación de

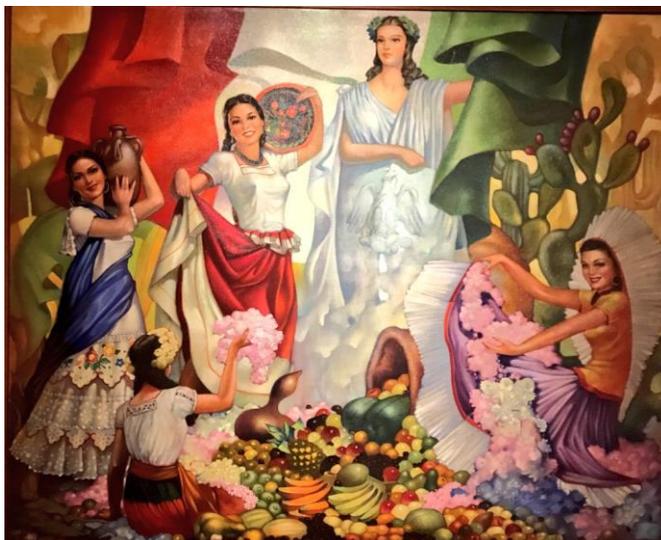


ILUSTRACIÓN 9 LA VENDIMIA NACIONAL (1946) JORGE GONZÁLEZ CAMARENA. CROMO

la patria, rodeada de cinco mujeres que visten trajes típicos y muestran riquezas naturales y culturales correspondientes al folklore mexicano. El estilo de esta obra responde a los requerimientos estéticos de Galas de México, miramos una patria de tez blanca, lleva sobre su cabeza un tocado de laureles y viste una paya blanca. En la zona de su vientre los pliegues de su ropaje se convierten en el águila sobre un nopal devorando la serpiente. La patria que aparece en esta obra del año de 1946 es distinta al rostro y tez que González Camarena representa en la obra de 1962, sin embargo, su postura al sostener la asta bandera y la disposición en que ondea la bandera nacional es semejante.

La elaboración de cromos fue, en la biografía del artista, uno de los primeros trabajos que realiza después de trabajar junto al Dr. Atl en dar color al libro *Iglesias de México* y en la restauración de los murales de la iglesia de Huejotzingo. El mundo de los cromos está indudablemente unido a la creación de un imaginario: en él se entrelaza la historia, cultura, folklore y la relación de semejanza que existen entre imágenes anteriores y presentes. Todos estos elementos desembocan en una épica e idealización del momento a partir de las formas de representar. Pensemos como ejemplo el mundo de los cromos, en *Vendimia nacional* se nos presentan mujeres jóvenes, en posiciones de pasividad que sugieren la contemplación de su belleza. La mujer es objeto que se muestra, pero no interpela a quien le mira. En este cuadro sonrían plácidamente, destacando solamente la mirada solemne que guarda la patria. La obra que Jorge González Camarena realiza para Galas de México nos deja entrever la

versatilidad del pintor para comprender la estructuración de un discurso y plasmarlo dentro de lo visual.

La característica a destacar en las obras seleccionadas para nuestro camino por la alegoría de la patria en los siguientes párrafos, es su capacidad de alcance. Ya sea por medio de la monumentalidad o las técnicas de reproductibilidad de la imagen, las representaciones de la patria mexicana tienden a estos formatos para ser vistas por un colectivo y que este encuentre en ella ejes referenciales que forjen su identidad. La patria es entonces, una imagen que surge de la construcción del discurso por la identidad mexicana, el cual no es único y cuya ramificación da pie diversas floraciones/imágenes. Por ello es necesario indagar en los ramajes con los que González Camarena puede converger dentro de lo visual y utilitario.

## LA IMPORTANCIA DEL DISCURSO: PERSONIFICAR Y APROPIAR

La personificación de la patria mexicana carga consigo un largo camino alegórico. Al nacer de la necesidad de pensar la identidad, se vuelve necesario el voltear la mirada a las ramificaciones con las que Camarena entrelaza en su imaginario para la creación de *La patria* de 1962. Nuestro punto de inicio será la alegoría de América y las personificaciones de la Nueva España que aparecen a partir del siglo XVI.<sup>80</sup> Es importante tener claro que el origen de estas imágenes es en un primer momento a partir de la mirada ajena y, en su mayoría, elaboradas a partir de relatos escritos por viajeros y no por una mirada *in situ*. Para tener una idea de las representaciones de América me gustaría retomar dos: el primero se encuentra en el

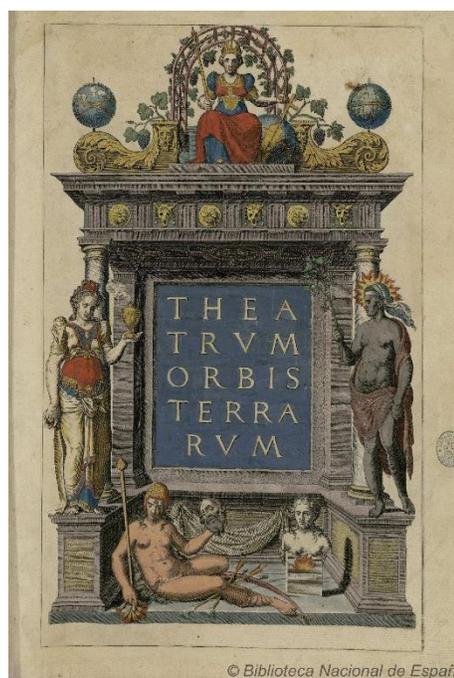


ILUSTRACIÓN 10 ATLAS DE ORTELIUS (1571)

<sup>80</sup> De los estudios hechos al recorrido de formas de representar la Patria mexicana, destaca la obra de Enrique Florescano titulada *Imágenes de la Patria*, libro el cual ha servido de referencia principal para la selección de imágenes dentro de esta tesis. Cf. Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria* (México: Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., 2005).

*Atlas de Ortelius (Theatrum Orbis Terraum)* (Il. 10) en el año de 1571.<sup>81</sup> En este grabado podemos apreciar a América representada junto a las otras partes del mundo. América recostada en la zona inferior del grabado, lleva consigo una flecha y una cabeza humana entre las manos. Su cuerpo desnudo destaca en contraparte a Europa, que se encuentra en la zona superior del grabado entronizada, lo que permite verle en una jerarquía por sobre las otras partes del mundo. Con respecto a la cabeza humana y las flechas, más adelante veremos que estos elementos perviven en la personificación de América, al igual que su desnudez. De este grabado, me gustaría destacar la cercanía y similitudes que hay entre cada una de las partes del mundo. La diferencia entre la desnudez con la que se representa a África (a la cual solo cubre una tela sobre su entrepierna) y América frente a Asia y Europa es visible. Existe también un interés por destacar la coloración de la piel que no podemos ver en las otras dos partes del mundo.

Como segundo ejemplo tenemos *Iconología* de Cesare Ripa, libro publicado por primera vez en Roma el año de 1593. Sus primeras ediciones consistieron de descripciones referentes a pasiones, artes, partes del mundo, emociones, etc.; sin embargo, a partir de la edición de 1906 en Roma, algunas descripciones se acompañaron por grabados<sup>82</sup>. Esta versión es de especial relevancia por ser la primera donde América apareció como la cuarta parte del mundo.<sup>83</sup>

Sobre la personificación de América, encontramos que Cesare Ripa escribe lo siguiente: “La pintamos sin ropa por ser costumbre y usanza de estos pueblos el andar siempre desnudo, aunque es cierto que cubren las vergüenzas con ciertos paños que hacen de algodón y cosas semejantes.”<sup>84</sup> Es aquí donde Ripa nos permite divisar que tuvo acceso a relatos similares a los que en su momento llegaron a revisar personajes como Theodor de Bry, sobre las nuevas tierras y sus habitantes.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Esta figura es mencionada por Mauricio G. Oviedo en la siguiente fuente: Oviedo Salazar, Mauricio G., «La supervivencia de una alegoría: América como independiente, comerciante y civilizada», *ESCENA. Revista de las artes* 75, no. 1 (2015): 69-87.

<sup>82</sup> Cf. Allo Manero, Adita, «Introducción», en *Iconología I*, trad. Juan Barja y Yago Barja (Madrid: AKAL, 2007).

<sup>83</sup> Cf. Morales Figueroa, José Miguel, «La iconografía de los cuatro continentes. Creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica», en *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación* (Madrid: Turpin, 2013).

<sup>84</sup> Ripa, Cesare, *Iconología I*, trad. Juan Barja y Yago Barja (Madrid: AKAL, 2007). p. 109.

<sup>85</sup> Las partes del mundo de Theodor de Bry, quien en el año de 1590 da inicio a la serie de tomos que contendría sus obras más importantes conocida como *Grandes Viajes*. En los nueve tomos que componen estas publicaciones, Theodor de Bry hace una serie de grabados representando paisajes y habitantes de otras partes

Algunos de los atributos que nombra Ripa para la representación de América son: el tocado de plumas, cabellos revueltos y mirada fiera con arco y flecha a mano, el caimán a los pies de la mujer al igual que una cabeza humana.

La personificación de América representada como una mujer salvaje, que se crea desde la mirada ajena, busca entender y conocer lo exótico del nuevo mundo. Sin embargo, mientras más avanzamos en la historia, nos damos cuenta de cómo la alegoría de la Patria se transforma a la llegada del México Independiente.

## **AMÉRICA SALVAJE A PATRIA**

El inicio del movimiento por la independencia de México toma como estandarte y por primera imagen patria a la Virgen de Guadalupe, si bien dentro de esta investigación se debe resumir sobre este punto, es importante recalcar que se trata de una imagen que ejemplifica cómo estas pueden ejercer un lugar primordial dentro de la elaboración de un discurso. Sobre este tema Jaime Cuadriello escribe:

Tengo para mí que el cura Miguel Hidalgo, al tomar en Atotonilco el estandarte guadalupano como enseña de campaña, lo hizo con plena conciencia de su valor legal intrínseco... Tan sólo invocando el nombre de una "reina soberana". al gritar "¡Viva la Reina de Guadalupe! ¡Viva la religión!", a la que se le reconocía autoridad y potestad, se podría justificar el alzamiento contra lo que el mismo párroco llamaba "el mal gobierno",

---

del mundo. El tercero de estos tomos es nombrado *Americae Tertia Pars*. Está basado en los viajes a la actual zona de Brasil, donde habitaban los tupinambás, quienes realizaban distinto tipo de costumbres como el canibalismo. Aun cuando Theodor de Bry no viajó nunca a América, para realizar los grabados utilizó relatos escritos por Hans Staden en 1557 y Jean de Léry en 1578. De estas dos fuentes, destaca el relato de Hans Staden y su naufragio y aprisionamiento entre los Tupinambá, en donde presencié distintos tipos de prácticas de estos grupos como el aprisionamiento y asesinato de prisioneros que terminarían en prácticas de canibalismo. Es interesante pensar el cómo después de la muerte de Theodor de Bry, los últimos tres tomos que sus hijos publicaron con respecto a la conquista, marcan un discurso distinto, en donde los indios fueron los perpetrados y no los perpetradores, o en palabras de Alfredo Bueno: "un claro contraste entre la rapacidad e hipocresía de los castellanos y la inocencia de los nativos americanos". Para mayor información se pueden consultar las siguientes Fuentes, incluyendo la cita proporcionada: Cf. Bueno Jiménez, Alfredo, «Hispanoamérica en el imaginario de los europeos: De bry y Hulsius» (Doctorado en Historia, España, Universidad de Granada, 2013). Aucardo Chicangana, Yobeni, «El festín antropofágico de los indios tupinambá en los grabados de Theodor de Bry, 1952», *Fronteras de la Historia*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, n.º 10 (2005) pág. 19 - 24.

al tiempo que reclamaba justicia para los americanos agraviados, hijos predilectos de María, pero lastimosamente olvidados de la conciencia real.<sup>86</sup>

Los procesos hacia un México independiente hacen propia la pregunta por la identidad. La creación de imágenes que surgen al pensar la Patria respondió a los discursos planteados por quienes tomaban el poder dentro del territorio. La imagen de la patria aparece y se adecúa al discurso en turno, por lo que para abordar las imágenes de la patria elaboradas en el México independiente que guardan vínculos visuales con *La patria* de Camarena, retomaremos algunas obras realizadas a partir de 1822.

En estas imágenes, existe un salto abismal en la forma de representar la personificación de América, sin embargo, no se puede negar la reutilización de elementos alegóricos<sup>87</sup>. El uso de la alegoría de América es en México y otros países latinoamericanos un recurso referencial, el cual permite adaptar los elementos alegóricos que la componen para la creación de personificaciones de su patria. Cada país retoma de América los elementos que le parecen relevantes para construir un discurso histórico que legitime su historia y, por lo tanto, sus ejes referenciales de identidad y pertenencia durante sus primeras décadas independientes.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Jaime Cuadriello, «Del escudo de armas al estandarte armado», en *Los pinceles de la historia de la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, primera edición (México: Museo Nacional de Arte, 2000) pp. 44 – 45.

<sup>87</sup> Esther Acevedo, «Entre la tradición alegórica y la narrativa factual», en *Los pinceles de la historia de la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, primera edición (México: Museo Nacional de Arte, 2000), 114-31 pp. 14-31

<sup>88</sup> Un ejemplo de estudio de la readaptación de la alegoría de América en países latinoamericanos es realizado por María Luisa Soux, quien realiza un rastreo del cambio de la América Bárbara a las representaciones de las *nuevas Repúblicas*, realiza un recorrido por aparición de La india de la libertad en Colombia (1819) y diversas representaciones de La América India en Bolivia. Cf. Soux, María Luisa, «De la América bárbara a la Patria ilustrada: Alegorías de América, la igualdad y el mito del buen salvaje», *Estudios Bolivianos*, n.º 19 (2013).



**ILUSTRACIÓN 11 ALEGORÍA DE MÉXICO (S. XIX)**

De las imágenes elaboradas en México, se destacan las diferencias físicas y étnicas en la transición de la personificación de América y la patria mexicana. En su mayoría se encuentran representaciones de patrias con tez clara y ropajes nobles.<sup>89</sup> Portan sobre su cabeza, al igual que la alegoría de América un tocado de plumas, sin embargo, se les caracteriza por el plumaje en tonalidades verdes, blancas y rojas, referentes a los colores utilizados en la bandera mexicana a partir del año de 1821 (Il. 11). El arco y la cabeza humana se convirtieron en una cornucopia que muestra la riqueza que le rodea. A sus pies se encuentra la bandera tricolor y el águila separada de su ferocidad – no se muestra devorando la serpiente – y dotada de nobleza acompañando a la patria, en algunas

ocasiones coronándola o en posición firme a un costado de ella.

Un elemento clave y que une en semejanza a todas las imágenes de la patria, es que están ligadas al discurso en turno. La imagen representa y en momentos crítica tajantemente los ideales y promesas que le rodean, cada elemento que le compone y acompaña denota un motivo y un fin. Tomemos como ejemplo las imágenes de la patria realizadas durante el imperio de Agustín Iturbide.

La celebración a causa de la entrada del Ejército Trigarante comandado por Agustín Iturbide a la capital el 27 de septiembre de 1821, trajo consigo la necesidad de construir imágenes y formas de representar que se adecúen al magno evento. ¿Cómo expresar y plasmar un acontecimiento tan abstracto y simbólico como lo es independizarse? Javier Ocampo encuentran la importancia de la alegoría dentro de los festejos en torno a este evento puesto que:

Las formas de expresar la idea de independencia son presentadas por los artistas en las alegorías. En ellas hacen el delineamiento del magno acontecimiento por medio de

---

<sup>89</sup> Enrique Florescano hace un recorrido dentro del libro *Imágenes de la Patria* de las diversas representaciones que existen de La patria mexicana en diversos momentos de la Historia de México. Dentro de las primeras dos décadas de México independiente.

personajes y otras figuras escogidas, dispuestas de tal forma que a primera vista dejan entender lo que se quiere expresar: el significado, una máxima, un valor moral, o escenas destacadas del acontecimiento histórico.”<sup>90</sup>

Investigaciones como las de Javier Ocampo nos permite saber que la alegoría de América fue una de las más utiliza durante la celebración por la entrada del Ejército Trigarante, Ejemplo de ello es lo que se describe sobre el decorado de las carrozas conmemorativas el 27 de octubre del 1921:

[...] se organizó un templete en el cual se dispuso un trono magníficamente adornado con un sitial enfrente, en el cual se hallaban colocados el cetro y la corona imperiales. La américa representado con todos los símbolos y vestida del manto soberano sube por las fradas conducidas por su hijo el “grande Iturbide”.<sup>91</sup>

Representaciones como estas fueron hechas en diversos estados de la República, la alegoría de américa junto a Iturbide se convirtió en la imagen que condensaba una idea principal: américa liberada por quien sería por un breve tiempo su emperador. La imagen de Agustín de Iturbide junto a América será constante durante este periodo, la construcción del discurso será mirar a Iturbide como el libertador. Ejemplo de ello es una imagen titulada *La resurrección política de la América* (Il. 12) en esta imagen podemos apreciar a la alegoría de américa que yace en el suelo y extiende su mano hacia Iturbide.

América se presenta de forma distinta a las imágenes que describimos anteriormente: viste ropajes nobles y, además del tocado de plumas sobre su cabeza, no queda en su imagen ningún rastro de salvajismo. Lo que dirige nuestra mirada al lado izquierdo de la imagen es un águila imperial que dirige su vuelo hacia Agustín de Iturbide. Ahí podemos ver al personaje extender su mano a América; la escena culmina con un amanecer en la zona posterior. Debajo de esta imagen encontramos la siguiente octava:

---

<sup>90</sup> Ocampo, Javier, *Las ideas de un día: El pueblo mexicano ante la consumación de su Independencia* (México: Colegio de México, 1969) p. 23.

<sup>91</sup> Ocampo, Javier, *Las ideas de un día: El pueblo mexicano ante la consumación de su Independencia* (México: Colegio de México, 1969) p. 15.

Octava.

Cual Cadáver la América yacía  
inmóvil y sin vida se notaba;  
ni arcos, ni flechas, ni carcax tenido  
y una dura cadena la enlazaba.  
Su Águila hermosa para que dormido  
Y ninguna esperanza le quedaba;  
Más Iturbide le extendió su mano,  
Y revivió el Imperio Mexicano.



ILUSTRACIÓN 12 LA RESURRECCIÓN  
POLÍTICA DE AMÉRICA (1821)

Dentro del discurso, la América se convierte en una noble doncella rescatada por un libertador que le devuelve su gloria. Esta declaración envuelve no solo la creación de una identidad como imperio libre, sino que lleva implícito que antes de la conquista existía una gloria ancestral que pertenece a los nacidos en estas tierras después de la conquista. Recordemos que Agustín de Iturbide logra llegar al poder a partir de estrategias militares y alianzas, de cierta manera existe la necesidad de enaltecer su mandato frente al imperio.

Gran ejemplo de ello es el óleo titulado *La coronación de Agustín de Iturbide* (Il. 13) pintado por José Ignacio Paz en 1922. Tenemos dentro de esta imagen un discurso complejo y detallado a partir del uso de la alegoría. Se muestra ante nosotros a Agustín de Iturbide ser coronado Hércules y por quien en primera instancia pensaríamos se trata de la personificación de América. Nuestra supuesta América sostiene con su mano izquierda una flecha, el arco ha desaparecido y las vestiduras que porta son nobles y se asemejan en riqueza a las que Iturbide porta. La épica de esta escena se ve rodeada de una gran cantidad



ILUSTRACIÓN 13 LA CORONACIÓN DE AGUSTÍN DE  
ITURBIDE (1922) JOSÉ IGNACIO PAZ. ÓLEO SOBRE TELA.



**ILUSTRACIÓN 14 LA PERSONIFICACIÓN DEL IMPERIO MEXICANO (CA. 1821)**

de elementos alegóricos. La religión representada en el lado izquierdo del cuadro se hace visible dentro de la imagen en aras de aprobación ante la coronación, mientras que del lado derecho una pila de elementos alegóricos a la cultura universal se hace presente; y sobre estos elementos el águila del imperio mexicano devora al león, símbolo de España.

Tenemos ante nosotros ya no a la imagen de la América salvaje, sino a la representación del Imperio Mexicano. Es el pueblo dentro del cuadro de José Ignacio Paz un personaje<sup>92</sup> representado en la esquina superior que ovaciona la coronación. La presencia de la patria dentro de estas pinturas denota el interés que había por enaltecer la figura de Agustín de Iturbide, como

también dotar a América de nobleza.

Una última pintura para ejemplificar este punto es un cuadro de autor desconocido titulado *La personificación del Imperio Mexicano* (Il. 14). En él podemos apreciar el retrato de una mujer con ropajes nobles, sobre su cabeza porta un tocado de plumas tricolor, carga sobre su espalda flechas en remembranza a la alegoría de América y cruza sobre su pecho una banda tricolor, sobre su regazo, podemos apreciar un cuerno de la abundancia. En la zona inferior de la imagen se puede leer “Dis agris et auro ditior ingeniis adhuc” [Tierra rica en campos y oro, y más rica todavía en ingenios]<sup>93</sup> En esta imagen el imperio mexicano muestra la riqueza y presencia que la alegoría de América no tuvo, el salvajismo es matizado.

Por otro lado, el rostro que toma lugar como personificación del imperio se ha especulado en épocas recientes que es un retrato de Ana María Huarte, esposa de Agustín de

<sup>92</sup> He decidido pensar al pueblo como personaje, puesto que en estas imágenes no hay la búsqueda de representar individualidad. Una posible razón es que realmente en esta época no se podía pensar en una unidad e identidad única, puesto que no era si quiera factible en el imaginario, la diferencia de grupos y castas era marcado, lo que no permitía condensar la idea del ser mexicano. Sin embargo, cabe mencionar que durante estos primeros años del México independiente comienza el largo camino por el pensar la identidad y desemboca con el paso de las décadas en publicaciones dentro de diversos ámbitos. Ejemplo de ello son las publicaciones como *Los niños pintados por sí mismo* (1841) o *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854). Cf. *Los mexicanos pintados por sí mismos*, *Los mexicanos pintados por sí mismos* (México: MA Porrúa, 2013).

<sup>93</sup> Olvera moreno, Anacarolina, «Litografía», *Cultura y Diseño* (blog), 3 de febrero de 2017, (Consultado el 11/12/2020) <https://olveramorenoanacarolinadbt55web.wordpress.com/2017/02/03/litografia/>

Iturbide.<sup>94</sup> Si bien podríamos notar un parecido de esta personificación tanto en la posición del cuerpo y algunos rasgos faciales, el parecido queda aún en una interrogante. La posibilidad de ser una personificación elaborada a semejanza de la emperatriz consorte mexicana, podría mostrar la importancia de la imagen dentro de la elaboración de un discurso identitario de manera política. La imagen representa y vuelve tangible aquello que no es presente más que de manera simbólica, y se hace de los elementos que la rodean en su momento histórico para comunicar más allá de los atributos tradicionales que la alegoría suele denotar.

A comienzos de la República, se cimentan las características de la patria mexicana, donde se rescata la utilización de los elementos alegóricos. Sobre este tema Enrique Florescano resume: “La imagen que representa la patria en el siglo XIX es la de una mujer mestiza, adornada con collares de perlas y vestido mexicano, y acompañada por el carcaj o las flechas, el cuerno de la abundancia que denota su riqueza [...] Ésta es la imagen canónica que se reprodujo a lo largo del siglo con ligeras variantes.”<sup>95</sup> Por último, me gustaría destacar que a partir de entonces, las variantes que menciona Florescano no se debe solo a un capricho estilístico, sino que en diversas ocasiones responden a alguna necesidad para comunicar dentro del discurso.

## **RAMAJE**

La importancia de la reproductibilidad de la imagen es otro de los ramajes que se deben tratar en torno a esta investigación. La capacidad de reproducir imágenes en grandes cantidades a un bajo costo cambió la manera en la cual la información, la política, el discurso y el arte se desarrollan en una sociedad. Investigadores como Walter Benjamin ampliaron el panorama en la relación entre reproductibilidad y obra de arte. Uno de los puntos que me gustaría recalcar de lo escrito por Benjamin se encuentra concentrado en la siguiente cita: “Hace, sobre todo, que ella [refiriéndose a la obra de arte] esté en posibilidad de acercarse al

---

<sup>94</sup> Registro de ello es un material elaborado por el Museo Nacional de Arte de México titulado *Yo el rey: la monarquía hispánica en el arte*, en el cual se hace mención a esta obra con el nombre alterno de *Retrato de Ana María Huarte o de la reina María Isabel de Braganza*. MUNAL, «Yo el rey: la monarquía hispánica en el arte» (Exposición, MUNAL, 2015), disponible en MUNAL [web] (Consultado el 14/12/2020) [www.munal.mx](http://www.munal.mx)

<sup>95</sup> Florescano, Enrique, *Imágenes de la Patria* (México: Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., 2005) p. 123.

receptor...”<sup>96</sup> Si bien los estudios de Walter Benjamin estaban principalmente centrados en la llegada de la fotografía, no niega el hecho de que la reproducción técnica siempre ha existido, gran ejemplo de ello, y que concierne a nuestra investigación, es la litografía.

La llegada del primer taller litográfico a México fue en el año de 1826 a cargo del italiano Claudio Linati<sup>97</sup>, acontecimiento que cambió la forma en que las personas convivían con las imágenes: la litografía permitía la reproducción de escritos e imágenes en mayor número de ejemplares, lo que los hizo más accesibles para la ciudadanía en general. Es a partir de la década de los 30, el inicio de un auge de la litografía, la cual acompañó a cancioneros, periódicos, manuales o cuadernillos.

La litografía tuvo un fuerte impacto a la cultura visual de la ciudadanía, como Esther Pérez Salas describe: “El empleo de imágenes cambió significativamente el nexo del receptor con los libros, pues le ofreció una relación claramente establecida entre texto e imagen que resultaba sumamente atractiva.”<sup>98</sup> La importancia de la llegada de la litografía como medio masivo de difusión, aunada a la urgencia de consolidación de la Nación y de un sentido identitario, la llevó a ser un elemento de suma importancia para la proliferación de imágenes nacionalistas e identitarias, que se consolidaron a partir de la segunda mitad del siglo.

Aparecieron una gran cantidad de publicaciones que tiene a la litografía como acompañante central de los textos. Los avances que se lograron a lo largo del siglo XIX dieron pie a otras formas de reproducción de las imágenes, existió el interés sobre todo en aquellas que permitían la impresión de imagen a color por ejemplo la cromolitografía. Esta técnica al ser industrial, permitió una mayor cantidad de reproducciones a menor costo. Se convirtió en una de las técnicas favoritas para ser utilizadas con fines comerciales a finales del siglo XIX, y tuvo su mayor auge a principios del siglo XX. Si bien el trabajo realizado con la técnica cromolitográfica no fue bien recibido al considerarse inferior al trabajo y calidad de otras técnicas,<sup>99</sup> las imágenes cromolitográficas proliferaron para la producción de cancioneros, ilustración de paisajes, libros etc.

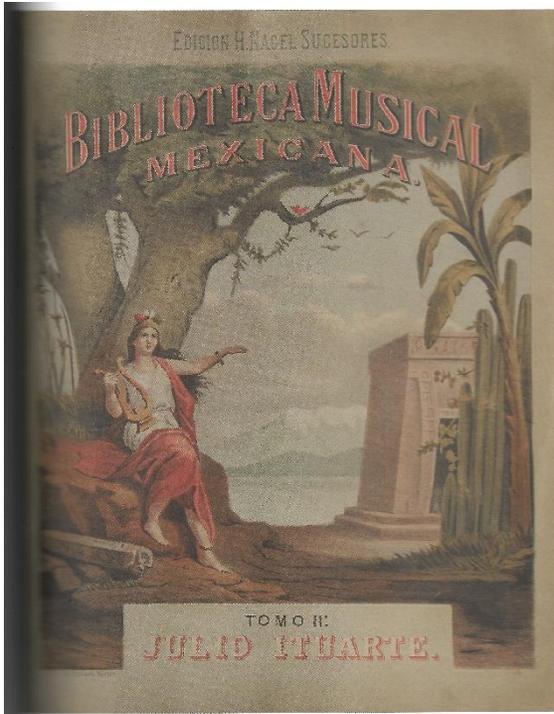
---

<sup>96</sup> Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert (México: Editorial Itaca, 2003). p. 43.

<sup>97</sup> Pérez Salas Ma. Esther, «La gráfica en el siglo XIX», en *La gráfica en el siglo XIX” en Impresiones de México: La estampa y las publicaciones ilustradas en el siglo XIX* (México: INBA, 2018). pp. 14, 15.

<sup>98</sup> Pérez Salas Ma. Esther, «La gráfica en el siglo XIX», en *La gráfica en el siglo XIX” en Impresiones de México: La estampa y las publicaciones ilustradas en el siglo XIX* (México: INBA, 2018). p. 19.

<sup>99</sup> Mercurio López y Gustavo Amézaga denotan que a la proliferación del uso de la técnica del cromo trajo cierto descontento, puesto que la técnica desplazaba el trabajo artesanal. Ese fue el caso de obras como el Álbum



**ILUSTRACIÓN 16 BIBLIOTECA MUSICAL MEXICANA (CA. 1880)**

Es aquí de donde surge la siguiente imagen a mencionar, se trata de la portada de un libro de composiciones para piano de Julio Ituarte, de la serie *Biblioteca Musical Mexicana* (II. 15). Dentro de esta imagen podemos observar a una patria-américa distinta a las anteriores: Lleva sobre su cabeza el tocado de plumas, sin embargo, sus vestiduras recuerdan más a los ropajes clásicos, manteniendo una referencia a la música por medio de la lira que sostiene. Guarda semejanza con América liberada al llevar en su muñeca izquierda las cadenas rotas, mientras que se rodea de diversas piezas arqueológicas pertenecientes a culturas

mesoamericanas. Esta personificación de la patria proliferó durante la época, y a su alrededor se colocaron diversas figuras y referencias culturales.

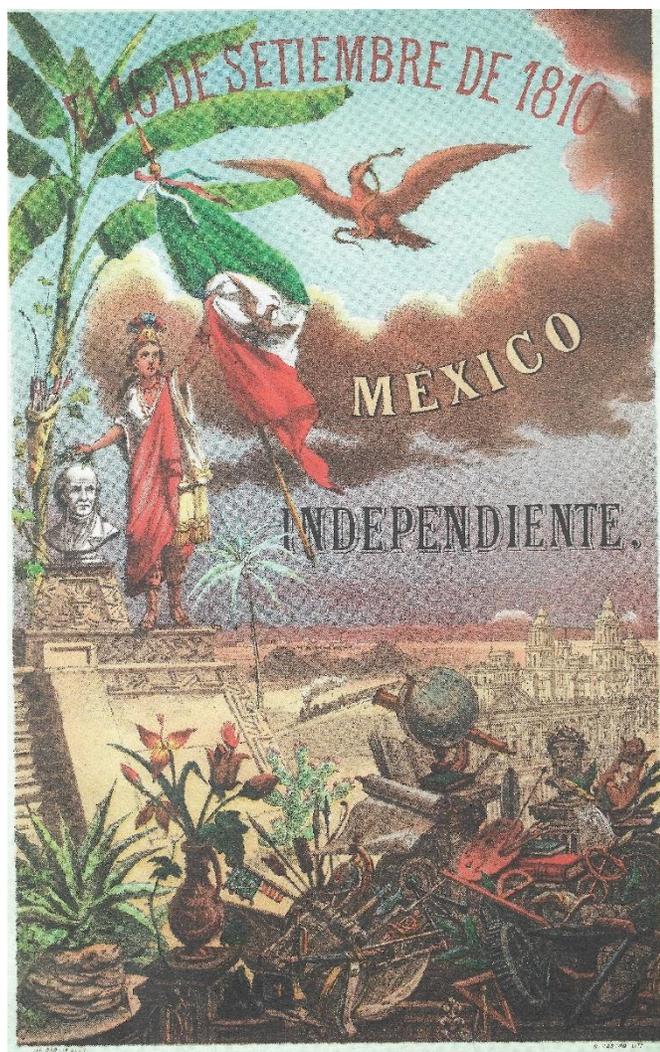
Ejemplo más claro de esto es una estampa cromolitográfica realizada para la conmemoración del 76 aniversario de México independiente (II. 16). La patria levanta la bandera nacional con una mano mientras que con la otra sostiene una corona de laurel sobre un busto de Miguel Hidalgo. Sobre una palmera cuelga el carcaj con flechas en remembranza a la América salvaje. Esta parte de la escena se encuentra encima de una estructura talud tablero, tal como se acostumbraba en las culturas mesoamericanas.

En la zona inferior se puede apreciar un cúmulo de objetos que referencian a la cultura universal: la fuerza militar, la medicina, las culturas clásicas europeas, geografía, astronomía,

---

del Ferrocarril Mexicano, del cual Manuel Manuel Toussaint expresó: “Aunque se anuncian pomposamente como cromo-litografías, estas veinticuatro láminas son muy inferiores, revelan ya un trabajo mercantilista y parecen anunciar la época en que imperará el gusto por el abominable ‘cromo’”. Toussaint, Manuel, *La litografía en México en el siglo XIX* (México: Estudios Neolitho, 1934), citado por por López Casillas, Mercurio y Amézagas Herias, Gustavo, «Apuntes para la historia de la estampa en las publicaciones ilustradas del siglo XIX, en la ciudad de México», en *Impresiones de México: La estampa y las publicaciones ilustradas en el siglo XIX* (Mexico: INBA, 2018) p. 97.

arquitectura y las artes; estos elementos que, como en el cuadro de la Coronación de Iturbide de Ignacio Paz (1822), se muestra a los pies de la patria que los presenta victoriosa. Con respecto al paisaje, podemos apreciar construcciones arquitectónicas como iglesias que rememoran la época de la colonia. Más al fondo del paisaje se puede apreciar a la modernidad representada por el ferrocarril, el cual refleja la construcción ferroviaria que se realizó durante esta época. A la lejanía, podemos apreciar la construcción de basamentos piramidales mesoamericanos. Por último, en el cielo se alza el águila devorando a la serpiente envuelto por nubes en tonos rojizos que realzan la épica escena.



**ILUSTRACIÓN 3 ESTAMPA CROMOLITOGRAFICA EN 16 DE SEPTIEMBRE DE 1910. MÉXICO INDEPENDIENTE 76° ANIVERSARIO (1886)**

Imágenes como esta nos permite comprender cómo la personificación de la patria contiene la singularidad de poder adaptarse a las necesidades del discurso en turno. Sobrepuesto a la imagen se puede leer “16 de septiembre de 1810 México Independiente.” Además de ser una imagen conmemorativa al aniversario de la independencia, la imagen refleja tanto la tradición alegórica, como también la carga histórica que tiene la imagen por sí sola. Se carga de distintos significados a través de los elementos que la rodean, en este caso, tenemos a una patria realizada desde la visión porfiriana: se



ILUSTRACIÓN 17 SIN TÍTULO (CA. 1910) ACERVO CASASOLA

resaltó los avances de la época, como también la construcción del discurso nacionalista, donde es la patria era la heredera de las antiguas culturas – tanto las mesoamericanas como de las europeas –. Estos elementos prevalecieron aun con la llegada del siglo XX y la caída del gobierno porfirista.

Durante la Revolución Mexicana, en palabras de James Oles “Como no había ningún gobierno o ejército federal poderoso que pudiera encargarse ‘arte de guerra’ oficial, la Revolución no fue tema de la pintura o la escultura hasta que terminó el conflicto.”<sup>100</sup> Si bien el periodo de encuentros armados durante la Revolución Mexicana es considerado como un espacio de tiempo donde la labor artística se vio limitada y, por lo tanto, las representaciones de alegorías como la patria podrían considerarse inexistentes, hay dentro de este periodo un cambio que repercutió posteriormente en los estudios relacionados al nacionalismo mexicano.

Las imágenes que proliferan durante este periodo se concentraron en torno a medios como la litografía – sobre todo en los primeros años con exponentes como José Guadalupe Posadas, quien realizó sus últimos grabados durante esta época –y la fotografía. Destaca entre los acervos fotográficos existentes el Acervo Casasola, el cual contiene una gran cantidad de fotografías que pocas veces retrataron directamente los enfrentamientos bélicos. Una parte



ILUSTRACIÓN 4 SIN TÍTULO (CA. 1910) ACERVO CASASOLA

<sup>100</sup>Oles, James, *Arte y Arquitectura en México*, trad. Abdel Macías Arvizu (México: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. DE C.V., 2015) p. 223.



ILUSTRACIÓN 5 MUJERES BUSCANDO ALIMENTO (CA. 1915) ACERVO CASASOLA

considerable de las fotografías presentan otras caras del conflicto (Il. 17, 18, 19): podemos apreciar a guerrilleros armados posar ante la cámara sin la presencia necesaria de algún alto mando, fotografías de mujeres que buscan comida con canasta en mano ante los bloqueos a causa de los enfrentamientos, guerrilleras sentadas en vagones que miran directamente a la cámara, etc. Estas imágenes son una

representación fehaciente de la patria mexicana que se muestra a través del pueblo. La existencia de estas imágenes avvicina lo que a partir de la década de los veinte será una constante dentro de la producción visual durante los próximos treinta años.

Ricardo Pérez Montfort encontró que los treinta años de transición al inicio del periodo revolucionario fueron “ricos en discusiones de índole nacionalista” que llevaron a la pregunta constante por la identidad.<sup>101</sup> Podría considerarse que no es hasta la creación de la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes en el año de 1921 que existió nuevamente la posibilidad de un florecimiento cultural. El renacimiento de las artes se enlazó con una de las mayores herencias que dejó la Revolución para su estructuración política, cultural y artística: la presencia del pueblo como un elemento clave para la reformulación de la identidad nacional.

Dentro del México postrevolucionario el pueblo se presentó como un personaje principal dentro del discurso político y patriótico del país. Como vimos en nuestro primer capítulo, fue a partir de la creación de la Secretaría de Educación Pública en 1921 que la posibilidad de un florecimiento artístico y cultural con mayor estabilidad fue posible a partir del mecenazgo del Estado. La importancia que toma las manifestaciones artísticas dentro de la formación de la identidad nacional del país, se concentra en las técnicas con un perfil público como lo fue el muralismo, aunado a formas de representar e imágenes propias. La

---

<sup>101</sup> Ricardo Pérez Montfort, «Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950)», *Política y Cultura*, n.º 12 (1999) pp. 178

creación de imágenes y discursos quedó en manos de artistitas e intelectuales que tenían frente a ellos la nueva pregunta por lo mexicano.<sup>102</sup>

La formación del nacionalismo mexicano postrevolucionario, se convirtió en una propuesta centralista que buscó crear un sentido identitario amplio para todo el territorio. Se esperó lograrlo a partir de la creación de un cúmulo de imágenes que reflejaran un sentido de pertenencia al colectivo. Por esta razón, podemos decir que durante las décadas de 1920 y 1930 se produjo un gran cúmulo de imágenes que se ramifican: nacen, mueren o permanecen dentro del imaginario; se rescataron entre sí o se recordaron mutuamente en ademanes, colores, posiciones, gestos o representación.<sup>103</sup> Son estas ramificaciones la cuna de la cual surge el camino a trazar para poder pensar *La patria* de Jorge González Camarena.

## TRIPLE EMPUJE

Una vez pautado el ramaje central de nuestra imagen, queda a su alrededor una serie de elementos que no son gratuitos en la composición. Cada elemento se muestra como un *síntoma de la memoria*, de esos que tanto interesaron tanto a Freud como a Warburg.<sup>104</sup> Dentro del apartado anterior hemos mencionado algunos de ellos, sin embargo, cabe resumirles nuevamente a partir de una referencia directa: *La patria* de Jorge González Camarena.

Después de este largo recorrido por los síntomas, regresamos a la descripción de lo visible dentro de nuestra imagen de estudio. La patria toma un objeto en cada mano: por un lado, sostiene un libro abierto del cual surge un engrane y brota una cascada; con su mano derecha sostiene la asta que yergue a la bandera mexicana ondulante en el tercer plano.

---

<sup>102</sup> Esto se puede ver en diversos textos como lo es el Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores a las masas y Escultores donde se hace referencia constantemente a pensar en qué tipo de arte se debe ofrecer al pueblo, la importancia de rechazar algunos tipos de formatos que no permiten que la obra sea pública, etc. David Alfaro Siqueiros, «Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores», *El machete*, junio de 1924, disponible en Artmex (Consultado el 11/12/2020)

<https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>

<sup>103</sup> Recordando los estudios que hace Warburg entorno a la imagen y como estas *sufren de reminiscencias* de manera constante, no podemos negar que las imágenes que se producen durante la primera mitad del siglo XX en México consiente e inconscientemente hacen presente la remembranza a otras imágenes que nutren la historia de la imagen. Cf. Didi-Huberman, George, *La imagen superviviente: La historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava (México: Abadad Editores, 2009) pp. 277 – 283.

<sup>104</sup> Didi-Huberman, George, *La imagen superviviente: La historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava (México: Abadad Editores, 2009) pp. 277 – 283.

Del lado izquierdo del cuadro la patria presenta los elementos que caen del conocimiento que sostiene, engranaje central de la nación. La cascada da apertura entonces a todo aquello que la patria ha de proveer, son las hojas del trigo y el maíz quienes adornan el cesto que contiene a las mandarinas, nísperos, calabazas y otros alimentos, elementos que recuerdan la riqueza de las tierras y la importancia que tiene la agricultura dentro de la estructura económica del país.

De entre las hojas surgen, al igual que el maíz, una serie de columnas y construcciones arquitectónicas de diversos orígenes, destacan de entre ellos los elementos referentes a las culturas clásicas, como es la columna jónica que se iguala dentro del cuadro a la estructura talud/tablero de uso prehispánico. El tenue trato que se tiene en la imagen con el pasado prehispánico nos es tan familiar, que no podemos más que aceptarlo con naturalidad en su convivencia con los elementos clásicos. González Camarena representó a estas construcciones con tal similitud que no se diferencian a primera vista, caso contrario a estampas como la del 76 aniversario de México Independiente. Los elementos siguen presentes, pero sus diferencias se han vuelto tenues. Del libro que sostiene *La patria* surgen los elementos descritos, se presentan como objetos nacidos en forma de cascada; todo ello, dentro del sistema, se convierte en engrane de la Nación. Elementos que se funden y desprenden de sus diferencias con la finalidad de lograr el avance a la esperada modernidad y, por lo tanto, a una nueva promesa de progreso.

El segundo plano se conforma por construcciones que refieren a la industria, las fábricas se diluyen con el ala del águila que abraza las promesas que trae consigo la personificación de la patria mexicana. Son cascada y tormenta lo que se concentran en este cúmulo a la izquierda del cuadro que, a partir de pinceladas rojizas se convierten en el humeral del águila. La línea recorre hasta el hombro de la patria, permitiendo un juego visual de pertenencia – ¿es quizá de ella el ala? – sin embargo, del lado derecho del cuadro, surge el águila devorando la serpiente.

Esta icónica representación, imagen que es utilizada al hablar sobre educación en México actualmente, fue pintada por Jorge González Camarena en tonalidades grisáceas. El uso de estos colores, crea una sensación escultórica que cobija y cimenta el impulso de la nación hacia los tres ejes principales que eligió el gobierno de Manuel Ávila Camacho. A partir de aquí, retomamos la historia que dejamos inconclusa en las raíces de nuestro primer

capítulo, puesto que una planta no es más que consecuencia de su crecimiento y el ramaje que le rodea. Todo surge de las mismas raíces.

Retrocedemos entonces algunas imágenes atrás para comprender más sobre *La patria*. Como se comentó en el primer capítulo, en febrero de 1959 se creó la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG) por orden del presidente Adolfo López Mateos y del secretario de educación Jaime Torres Bodet, y se dejó como encargado de la comisión a Martín Luis Guzmán. Los libros trajeron gran cantidad de problemáticas, puesto que fueron considerados por miembros del magisterio, padres de familia y grupos editoriales, una intromisión del Estado en la libertad de enseñanza. Aun con este descontento, el proyecto de la CONALITEG siguió en pie, y los libros fueron repartidos a partir del año de 1960. Se trataron de textos que iban de prueba a error, buscando la elaboración que diera los frutos esperados para obra tan noble, pero de impacto tan amplio como lo es una campaña a nivel nacional. El Secretario de Educación, Jaime Torres Bodet reflexiona:

El manual más sencillo es el futuro de una evolución cultural prolongada, compleja y honda. Emanan de experiencias históricas muy profundas. Representa la síntesis de una lenta alquimia docente, literaria, científica – y hasta política. En los Estados jóvenes, los libros de texto adolecen a menudo de inmadurez, improvisaciones, encogimientos o, al contrario, de súbitas petulancias. Sin embargo (a pesar de sus deficiencias), los que distribuimos constituían un esfuerzo sin precedente en la América Latina. Renovarlos, mejorarlos y actualizarlos – como lo aconsejan ciertos educadores – será, sin duda, muy provechoso.

Los libros coincidieron con el cincuenta aniversario de la revolución mexicana y el 150 aniversario de México Independiente, por lo que para las portadas se optó por la representación de personajes importantes dentro de la conformación del país. Los pintores a cargo de la tarea fueron: David Alfaros Siqueiros, Alfredo Zalce, Fernando

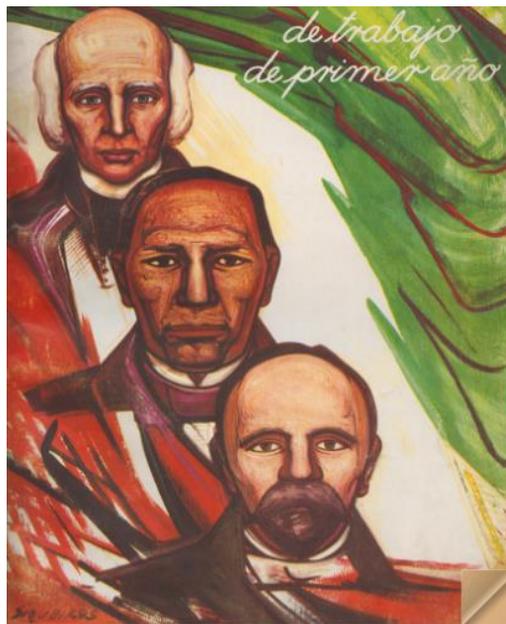
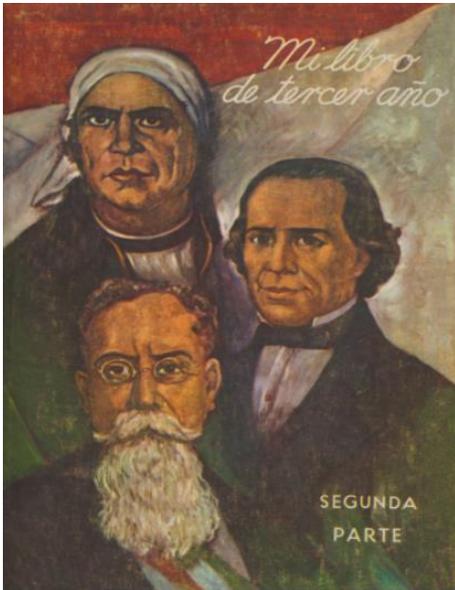


ILUSTRACIÓN 20 PORTADA MI LIBRO DE TRABAJO DE PRIMER AÑO (1960) DAVID ALFAROS SIQUEIROS



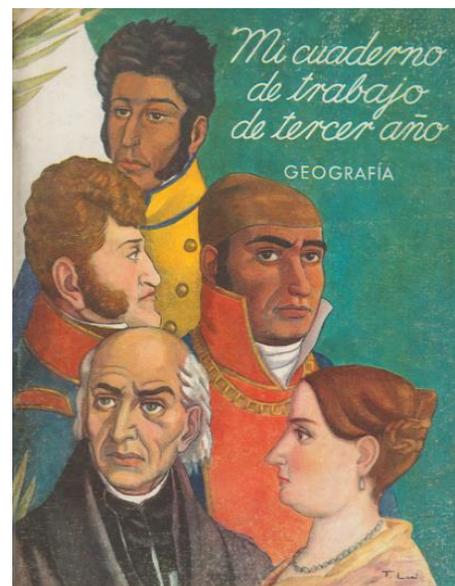
**ILUSTRACIÓN 21 PORTADA MI LIBRO DE TERCER AÑO (1960) ROBERTO MONTENEGRO**

Leal, Raúl Anguiano y Roberto Montenegro. La presencia de estos reconocidos pintores, dedicados a la creación de imágenes de índole nacionalista, y las imágenes que crean para los libros de texto, fueron expuestas a la tensión en torno a la discusión que rodea a la recién creada CONALITEG.

Lo que caracteriza de manera general a las portadas (Il. 20, 21, 22), es la representación de personajes tales como Miguel Hidalgo, Francisco I. Madero, Vicente Guerrero, Margarita Maza o José María Morelos. En ellas se muestra a los personajes célebres como un conjunto, sin ninguna distinción más que sus rasgos físicos, usualmente con los colores de la bandera mexicana de fondo.

Lo que dejan entrever estas imágenes, es una síntesis identitaria, donde el educando se encontraba ante estos personajes que le refieren a la historia de su país, al recuerdo que le pertenece y que va más allá de su memoria, pues pertenece al colectivo. Son imágenes que no necesariamente reconocía al instante, pero le podían ser familiares puesto que le pertenecían desde su nacimiento como mexicano y, por consiguiente, se tratan de un saber preconcebido. Hará falta solo que al educando le reiteraran, a partir de lecciones dadas en la escuela, ceremonias cívicas y en la familia, el recuerdo de esos rostros y el legado que le han dejado como mexicano.

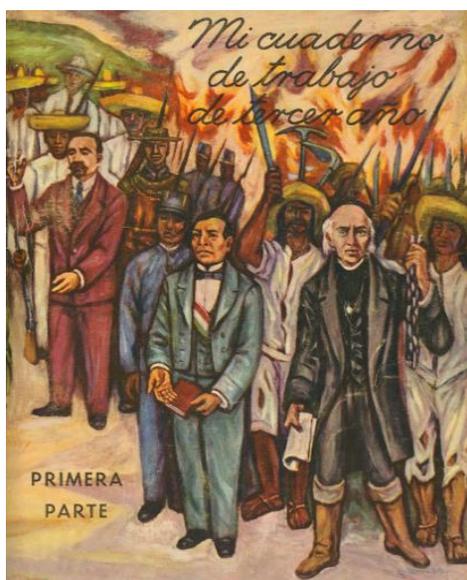
Cabe destacar que, dentro de esta primera generación de libros, la mayoría de las imágenes se trataron de conjuntos de retratos que tenían un fondo simple compuesto por los colores de la bandera. En la zona de la contraportada se mostraba solo un diseño simple tricolor con hojas de acanto o lirios, dando un sentido patriótico a los libros. El único pintor que sale



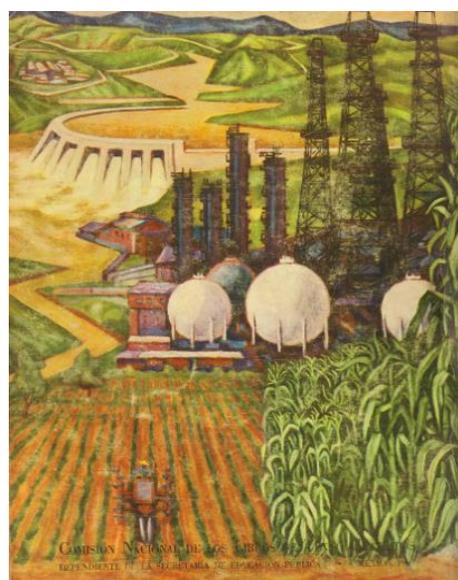
**ILUSTRACIÓN 22 PORTADA MI CUADERNO DE TRABAJO TERCER AÑO (1960) FERNANDO LEAL**

de este patrón fue Alfredo Zalce, quien pintó una escena más elaborada (Il. 23, 24): Miguel Hidalgo, Benito Juárez y Francisco I. Madero, comandan al pueblo que, en armas, camina hacia adelante; en la contraportada se puede observar un sembradío al que le sigue una fábrica y una gran presa.

La problemática en torno al libro de texto, envolvió a las portadas dentro de la discusión. Ejemplo de ello es la elección de David Alfaro Siqueiros como uno de los pintores, puesto que, en cartas de opinión pública que se enviaron a los periódicos de la época, se calificó como una decisión con falta de “escrúpulo idealístico”.<sup>105</sup> Estas imágenes, de una manera u otra, marcaron un cambio en la relación entre el libro de texto gratuito y la imagen que, dada las condiciones políticas, se ve en la necesidad de encontrar una estrategia para apaciguar a la opinión pública.



**ILUSTRACIÓN 23 PORTADA MI CUADERNO DE TRABAJO DE TERCER AÑO (1960) ALFREDO ZALCE**



**ILUSTRACIÓN 24 CONTRAPORTADA MI LIBRO DE TERCER AÑO (1960) ALFREDO ZALCE**

<sup>105</sup> Zamora Orozco, Valentín, “Al Sr. Lic. Adolfo López Materos, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos y a la opinión pública” en *Excelsior* (1960) citado por Cecilia Greaves L., *Del radicalismo a la unidad nacional. Una visión de la educación en el México contemporáneo 1940 - 1964* (México: Colegio de México, 2008) p. 155.

## RAMAJE A LA PATRIA

Una vez establecido el camino de imágenes, regresamos al ramaje de *La patria*. Como habíamos dicho en los apartados anteriores, las discusiones en torno al libro de texto gratuito, trajo consigo una serie de dificultades para su aceptación tanto por los maestros como por la Unión Nacional de Padres de Familia. Se acusaba que los libros de texto eran “*sospechosamente iguales* a los sistemas implantados en Rusia y Cuba por descuidar los conocimientos fundamentales y tratar de educar al niño a base de un trabajo manual menospreciando los *altos valores del espíritu*”.<sup>106</sup>

Aun con estas dificultades, el proyecto de la CONALITEG siguió adelante. Tanto el presidente Adolfo López Mateos como Jaime Torres Bodet y Martín Luis Guzmán, reiteraron en diversos discursos su compromiso con el proyecto y hacían respuesta a los comentarios de la oposición. Un ejemplo claro de ello es la mención del libro de texto a lo largo de las sesiones ordinarias frente al Senado de la República. El 21 de septiembre de 1959, el presidente de la República dedica unas cortas líneas a la implementación del libro de texto gratuito, donde dice:

En un país con tantos desheredados, la gratuidad de la educación primaria supone el otorgamiento de libros de texto: hemos resuelto que el Gobierno les done a los niños de México para lo cual se procede a la impresión de 16 000 000 de ejemplares que serán distribuidos por todo el país en 1960.<sup>107</sup>

Aun con un aire esperanzador por la llegada de los libros de texto, estas líneas muestran que a los inicios de la Comisión se buscó traer a colación el cumplimiento de la gratuidad en la educación pública del país. Fue en el informe del siguiente año, cuando entre las líneas dedicadas al ámbito educativo, el presidente dejó entrever la polémica que creció alrededor de la comisión:

---

<sup>106</sup> López Mateos, Adolfo, en *Los presidentes de México ante la Nación (1934-1966)*, vol. IV (México: XLVI Legislatura de la Cámara de diputados, 1966) p. 167 disponible en <http://lanic.utexas.edu/larrp/pm/sample2/mexican/history/4/6603802d.html>

<sup>107</sup> López Mateos, Adolfo, en *Los presidentes de México ante la Nación (1934-1966)*, vol. IV (México: XLVI Legislatura de la Cámara de diputados, 1966) p.700 disponible en <http://lanic.utexas.edu/larrp/pm/sample2/mexican/history/4/6603802d.html>

Generalizando el texto gratuito como respuesta a una necesidad nacional, los maestros podrán recomendar, sin carácter obligatorio, libros complementarios y de consulta, dentro de las listas que al efecto apruebe un cuerpo de pedagogos designados para formularlas<sup>108</sup>.

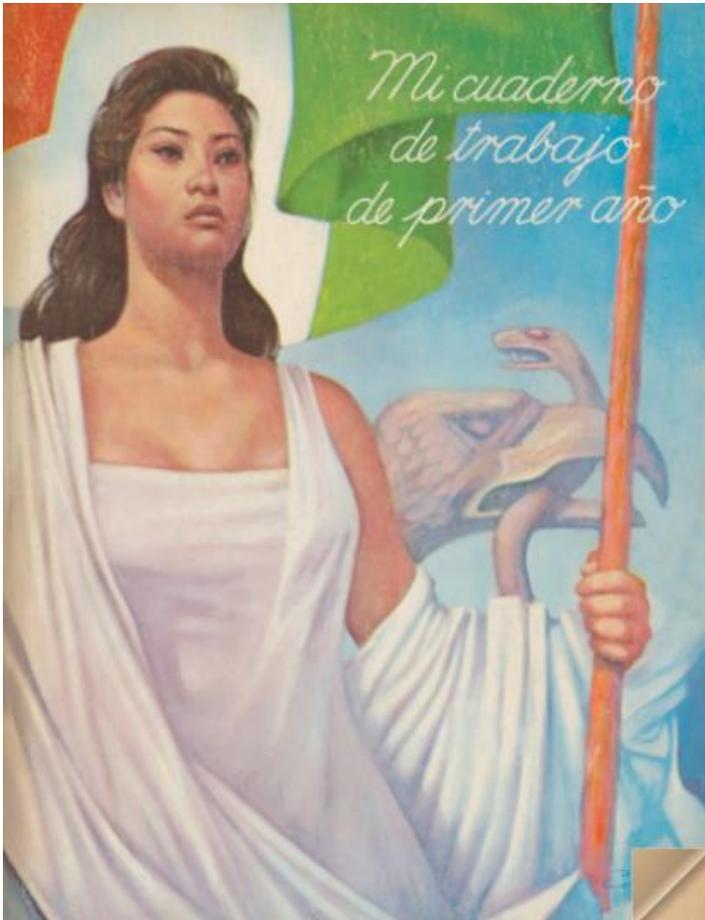
Estas declaraciones fueron una de las tantas respuestas pronunciadas por Adolfo López Mateos ante las acusaciones de *ejercer una esclavitud mental* y la injerencia del gobierno dentro de las labores del magisterio. Para las sesiones ordinarias de 1961 solo se mencionó el lanzamiento de una nueva convocatoria para la elaboración de los libros, con lo que se buscó proveer una mejor calidad dentro del material proporcionado por la SEP.<sup>109</sup> Será en estos libros que aparecerá *La patria* como portada en el año de 1962.

Marcel González Camarena y Montoya relata que su abuelo fue convocado para la elaboración de una imagen que fungiera como portada de los libros de texto desde el año de 1960. Sin embargo, fue hasta dos años después que el pintor hizo entrega del óleo *La patria*

---

<sup>108</sup> López Mateos, Adolfo, *El Lic. Adolfo López Mateos al abrir el Congreso de sus sesiones ordinarias, el 1° de septiembre de 1960*, vol. IV (México: XLVI Legislatura de la Cámara de diputados, 1966) p. 731 disponible en <http://lanic.utexas.edu/larrp/pm/sample2/mexican/history/4/6603802d.html>

<sup>109</sup> Cf. López Mateos, Adolfo, *El Lic. Adolfo López Mateos al abrir el Congreso de sus sesiones ordinarias, el 1° de septiembre de 1960*, vol. IV (México: XLVI Legislatura de la Cámara de diputados, 1966) p. 749 disponible en <http://lanic.utexas.edu/larrp/pm/sample2/mexican/history/4/6603802d.html>



**ILUSTRACIÓN 6 LA PATRIA COMO PORTADA DE MI CUADERNO DE TRABAJO DE PRIMER AÑO (1962) JORGE GONZÁLEZ CAMARENA**

elementos que caen de su mano. Es crucial en la intervención de la imagen la contraportada, puesto que dentro del libro de texto se hace una referencia hacia los elementos que ahí se representan.

A partir de una nota dentro de las primeras páginas de cada libro se mencionó sobre la imagen lo siguiente: “Cubierta de Jorge González Camarena (Es la reproducción de un cuadro que representa a la nación mexicana avanzando al impulso de su historia y con el triple empuje – cultural, agrícola, industrial – que le da el pueblo.)”<sup>111</sup>

Estas líneas, más que un simple elemento para dar los créditos de la elaboración de la portada, marcaron una diferencia entre los libros de la generación anterior, no solo por

a la CONALITEG, imagen única que acompañó a los libros de texto durante los siguientes diez años.<sup>110</sup>

Dentro de nuestra descripción de *La patria* nos hemos quedado en los elementos que aparecen en el lado izquierdo del cuadro. La agricultura, la cultura y la industria representada como los objetos que caen de la mano de la patria. En estos elementos se ve la intervención de la imagen al pasar de un soporte a otro: es dividida en dos partes, en la pasta delantera divisamos la zona en que se muestra a la patria sosteniendo la bandera mexicana y el águila devorando la serpiente; en la contraportada quedan los

<sup>110</sup> Marcel González Camarena y Montoya, Sobre Jorge González Camarena, entrevistado por Jennifer Melissa Aguilera Norberto, Teléfono, 2/12/2020.

<sup>111</sup> CONALITEG, *Mi libro de primer año* (Mexico: SEP, 1962), disponible en CONALITEG (Consultado 18/01/2021) <https://historico.conaliteg.gob.mx/?g=1962&a=1>

convertirse en imagen única para todo libro que elaborará la SEP hasta el año de 1972, sino también por conceder a la imagen el peso de concentrar los ideales discursivos planteados por el gobierno en turno.

...representa a la nación mexicana avanzando al impulso de su historia y con el triple empuje [...] que le da el pueblo, dentro del cuadro encontramos un campo de sentido que se puede estudiar a partir de sus características semióticas. El texto que acompaña a la imagen se convierte en una guía para descifrar cada parte del discurso visual ofrecido por la imagen. Es necesario descomponer el fragmento seleccionado y permitirle dialogar con la imagen. Los elementos del *triple empujen* por el cual se aboga, será la noble herencia que trae la patria.

que le da el pueblo son las palabras que culminan la frase. ¿Dónde queda el pueblo dentro de esta imagen? Como hemos denotado en apartados anteriores, el trabajo de Jorge González Camarena crea redes referenciales que se concentran en medios como la alegoría.

La obra nos permite en un primer momento pensar al pueblo como un elemento extradiegético en la obra del pintor, sin embargo, sería simplista dejar la presencia de este como un elemento sobrentendido. ¿a quién se dirige la imagen y qué ademanes utiliza para comunicarse?

Después del largo recorrido que hemos realizado en torno a la historia de *La patria*, tenemos dentro del ramaje de imágenes incidencias y discrepancias con sus imágenes antecesoras. Formas que mueren y otras que prevalecen son notables: tenemos la piel morena como elemento que rompe con las representaciones anteriores de la alegoría, por un lado, los rasgos



ILUSTRACIÓN 7 CONTRAPORTADA MI CUADERNO DE TRABAJO DE PRIMER AÑO (1962) JORGE GONZÁLEZ CAMARENA

Europeos desaparecen de la representación, lo que da un matiz distinto a la idea de mestizaje; por otro lado, aun con el uso de una tez morena y la presencia del ideal de belleza indígena del autor. La imagen no llama a la memoria de la América india convertida en patria, sino que fusiona los elementos a tal punto que la alegoría de la patria muestra una nueva cara de su ser mestizo. La raíz indígena de la modelo, Victoria Dorantes, se desprende de su rostro para convertirse en la patria mexicana, mientras que el pueblo se reconoce a través de los frutos de su historia.

El pueblo es un personaje que se reconoce en la pintura como rostro y herencia de la misma patria. Completa por sí misma la oración que finaliza el discurso: los frutos se convierten en libro. La materialidad original de *La patria* es un óleo sobre tela que tiene una dimensión de 120 cm. X 160 cm, sin embargo, debemos recordar que la imagen como tal, fue pensada para su reproducción en el formato de una portada. Podríamos considerar que, desde su concepción, se trata de una inflorescencia que tiene como fin la imprenta en masa, al libro y llegar a los niños que cursaban la educación primaria en México.

La implementación de esta imagen coincidió con una baja en la tensión entre el Estado y la oposición. Para las sesiones ordinarias de septiembre de 1962, el presidente dedicó párrafos de mayor extensión a los avances de la CONALITEG y sus objetivos. En un afán de contestar a la oposición escribió:

Cuando el Gobierno se empeña más que nunca en cumplir los mandatos de nuestros grandes movimientos de independencia, autodeterminación y justicia social, sorprende que haya quienes invoquen lo que llaman dolosamente libertad de enseñanza para luchar contra la enseñanza.<sup>112</sup>

La defensa del libro de texto gratuito se inclinó a que su fin era meramente nacionalista. Este material se consideró esencial para asegurar el cumplimiento de una educación gratuita, tal como se estipulaba en la constitución mexicana. “La Unidad patriótica de México ha de afirmarse desde las aulas”<sup>113</sup> era el objetivo no solo de la creación de la

---

<sup>112</sup> López Mateos, Adolfo, *El Lic. Adolfo López Mateos al abrir el Congreso de sus sesiones ordinarias, el 1º de septiembre de 1962*, vol. IV (México: XLVI Legislatura de la Cámara de diputados, 1966) p. 782

<sup>113</sup> López Mateos, Adolfo, *El Lic. Adolfo López Mateos al abrir el Congreso de sus sesiones ordinarias, el 1º de septiembre de 1962*, vol. IV (México: XLVI Legislatura de la Cámara de diputados, 1966) p. 782

CONALITEG, sino de manera general del plan de educación y las reformas educativas que realizaron dentro del plan de once años.

La impresión de este material se trató de una tarea de grandes dimensiones. Para el año de 1962 se declaró que la comisión había editado 58 000 000 de ejemplares, cifra que aumentó año con año.<sup>114</sup> Ha esto se agrega que las instalaciones propias de la comisión no fueron posibles hasta el año de 1964. Por estas razones, la elección de una sola imagen que concentrara el objetivo primario de la CONALITEG permitiría, no solo bajar los costos de producción al utilizar una sola imagen para las portadas, sino también dotaría de identidad a la comisión.

Se necesitaba entonces de una imagen que albergara y, sobre todo permitiera expresar los ideales que existían alrededor del plan educativo, al igual que reflejar los objetivos del plan sexenal. La modernidad se hacía presente nuevamente como una promesa que acarrea consigo la patria y, por lo tanto, representaba el más grande regalo que cualquier mexicano tendría de su historia. Dentro de sus memorias, Jaime Torres Bodet dedicó un texto breve a la creación de la CONALITEG donde expresa: "... no habría ya en nuestro país, en lo sucesivo, niño que careciese (si asistía a un plantel primario) del material de lectura que todo estudio requiere. [...] La patria, representada en la primera página de su texto, le infundiría valor para persistir."<sup>115</sup>

Podemos decir que la patria pertenece irrevocablemente a la memoria de la infancia, una imagen que se presenta como un recuerdo preconcebido. Aparece como portada de todos los libros de texto de 1962 a 1972, posteriormente en la generación 2008 - 2011 dentro del libro de Cívica y Ética, y regresa como portada única en el año 2014 hasta el año 2020. Aun con la irrupción en su reproducción, la imagen de La patria se fija en la memoria colectiva como una imagen presente hasta para aquellos que no convivieron directamente en las aulas de clase con ella. Es necesario abordar esta imagen como lo que Warburg consideraba un *fenómeno antropológico*<sup>116</sup>, y una vez marcada las raíces y ramificaciones, es fundamental

---

<sup>114</sup> López Mateos, Adolfo, *El Lic. Adolfo López Mateos al abrir el Congreso de sus sesiones ordinarias, el 1º de septiembre de 1962*, vol. IV (México: XLVI Legislatura de la Cámara de diputados, 1966).

<sup>115</sup> Jaime Torres Bodet, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005) p. 266.

<sup>116</sup> Dentro de La imagen superviviente Didi Huberman reflexiona respecto a cómo para Warburg la imagen era "una condensación particularmente significativa de lo que es una <<cultura>> (Kultur) en un momento dado de su historia George Didi-Huberman, *La imagen superviviente: La historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava (México: Abadad Editores, 2009) p. 43.

poner especial atención a los nudos que nacen de *La Patria* y permiten que la imagen prevalezca.

## LA PATRIA Y EL LIBRO

Didi Huberman escribió: “Sabemos perfectamente que toda memoria está siempre amenazada de olvido.”<sup>117</sup> Por lo que la permanencia de cualquier imagen en el tiempo nos habla de una serie de condiciones y acontecimientos que le permitieron subsistir. Las imágenes nos envuelven en la pregunta constante por la memoria, nos vuelven parte de sus ramas y se reproducen mientras, sin darnos cuenta, nos convertimos en parte de los lugares que las albergan.<sup>118</sup> Hemos realizado un largo camino entre las raíces y ramajes que dan lugar a la inflorescencia de *La patria*, sin embargo, para la presente investigación es relevante el establecer los puntos que la propia imagen desprende para la creación de inflorescencias alternas.

Una inflorescencia se caracteriza de manera común por tratarse de una rama que tiene por objetivo dar pie a la floración. Nace del tallo a partir de un nudo, pero no determina el fin de la planta, sino que permite al tallo seguir su crecimiento para crear nuevos nudos y, por lo tanto, otras inflorescencias. *La patria* es entonces producto de la raíz que trazamos, se encamina a partir de sus inflorescencias predecesoras, crea su propio nudo, florece y se convierte en eco de aquello de lo que surge.

Si bien los elementos para explicar ese camino ya han sido descompuestos y seleccionados dentro de la investigación, hace falta concretar las características que le permiten ser parte del imaginario colectivo. Para ello propongo el desglose de la importancia de su soporte, medios, el discurso adjunto y la resonancia que produce. Para Hans Belting la imagen “se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva”, razón por la cual es necesario desglosar los procesos que le rodean.<sup>119</sup>

En primera instancia tenemos que establecer la naturaleza de la imagen ya que, a partir de comprender las necesidades a las que responde, es posible conocer más sobre sus

---

<sup>117</sup> Didi-Huberman, George, *Arde la imagen* (México: Series Ve, 2012), p. 17.

<sup>118</sup> Esto a partir de lo que Hans Belting propone, donde el cuerpo puede convertirse en medio de la imagen ya sea a partir de “la distinción de estas a partir de memoria [Gedächtnis] como archivo de imágenes propio del cuerpo y recuerdo [Erinnerung], como producción de imágenes propias del cuerpo. Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Madrid: Katz Editores, 2007) p. 17

<sup>119</sup> Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Madrid: Katz Editores, 2007) p. 14.

usos. Hasta el momento hemos relatado cómo la imagen hace presencia en un momento de tensión a causa de la intervención del Estado en el ámbito educativo, y cómo esto afectaría la libertad de enseñanza o no. El libro de texto gratuito desde su implementación se convirtió en tema de discusión entre el Estado y diversos grupos de opinión entre los que destacaban maestros, asociaciones de padres de familia y editoriales. Por otro lado, *La patria* es una imagen que guarda una temática nacionalista, concentra dentro de sí un largo camino de transformaciones y adecuaciones que ha sufrido la alegoría a lo largo de su historia. Cada uno de sus elementos marcan un cambio en el discurso, ya sea a partir de que se mantengan o se quiebren las forma de representar.

Las condiciones en que esta imagen se encuentra son lo que Benedict Anderson consideró como la *anomalía del nacionalismo*,<sup>120</sup> es decir el estudio de un conjunto de elementos que interceden dentro de la formación del nacionalismo en la comunidad imaginada. Cabe entonces preguntar cuáles son los elementos presentes en esta imagen que están vinculados a la creación de esta comunidad. Las imágenes dentro de la formación del nacionalismo son de suma importancia, pues son ellas una de las posibles formas en que el sujeto construye un sentido identitario.

Anderson considera a la Nación como una comunidad política imaginada, puesto que logra a partir de la percepción y lo sensible hacerse presente, escribe: “Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.”<sup>121</sup> Los sujetos viven su pertenencia a la nación a través de imágenes, y en palabras de Hans Belting “... nuestros cuerpos representan también un lugar en el que las imágenes que captamos dejan tras de sí una huella invisible.”<sup>122</sup>

Si consideramos al *cuerpo como lugar de las imágenes*, nos damos cuenta de cómo estas nos afectan, nos convertimos en un colectivo expuesto a un mismo cúmulo de

---

<sup>120</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

<sup>121</sup> A Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 2006). p. 23.

<sup>122</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Madrid: Katz Editores, 2007) p.73

imágenes.<sup>123</sup> Como relatamos en el segundo capítulo, ya sea a partir de la representación de héroes nacionales a los que se les definen elementos que los caracterizan, el rescate de símbolos, construcciones o alegorías para representar una historia en común, etc.; tienen la posibilidad de convertirse en un recuerdo compartido por la comunidad imaginada. Para autores como Maurice Halbwachs, la memoria colectiva se compone de las memorias individuales, es a partir de evocar la memoria de otros que encontramos ejes referenciales de pertenencia al grupo,<sup>124</sup> el autor escribe:

Llevo conmigo un bagaje de recuerdos históricos, que pueden aumentar conversando o leyendo. Pero se trata de una memoria que he copiado y no es la mía. En el pensamiento nacional, estos hechos han dejado una profunda huella, no solo porque las instituciones han sido modificadas por ellos, sino porque la tradición sigue estando muy viva en una u otra región del grupo, partido político, provincia, clase profesional, o incluso en una u otra familia...<sup>125</sup>

Tal como los libros, el mito, el ritual o el acto cívico, la imagen aparece ante nosotros y queda atrapada en nuestra memoria. Compartimos el recuerdo para convertirse en memoria colectiva, desconocemos si todo aquel que se identifica con la nación imaginada guarda de la misma manera las imágenes que se encuentran en nuestro recuerdo, sin embargo, la presencia de éstas en el imaginario se hace visible cuando se reproduce en una revista, nota periodística, billete de lotería, estampa postal o hasta en una conversación casual entre colegas.

La memoria juega dentro del colectivo con la preguntar *¿recuerdas?*, obligando al cuerpo a asir dentro de sí la reconstrucción del pasado. En el caso del colectivo nacional los recuerdos de una persona se convierten en evocaciones al recuerdo de los otros.<sup>126</sup> La nación

---

<sup>123</sup> Hans Belting propone que “Nuestro cuerpo natural representa también un cuerpo colectivo, y es también en este sentido un lugar de las imágenes, a partir de las cuales existen las culturas. Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Madrid: Katz Editores, 2007) p.75.

<sup>124</sup> Cf. Maurice Halbwach, Halbwachs, Maurice, *La memoria Colectiva* trad. Inés Sancho-Arroyo (Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004) pp. 53 – 60.

<sup>125</sup> Maurice Halbwach, Halbwachs, Maurice, *La memoria Colectiva* trad. Inés Sancho-Arroyo (Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004) p. 54.

<sup>126</sup> Maurice Halbwachs reflexionar en torno al colectivo nacional al cual perteneció, y lo considera un “teatro de determinados hechos de los que digo acordarme, pero solo conocí por los periódicos o los testimonios de quienes estuvieron directamente implicados en ellos.” Maurice Halbwach, Halbwachs, Maurice, *La memoria Colectiva* trad. Inés Sancho-Arroyo (Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004) p. 54.

se construye mediante imágenes y nuestro cuerpo individual se convierte en lugar y medio de transmisión para su prevalencia, todo esto a partir de la evocación del recuerdo. Recordar es en el imaginario una red compleja que envuelve y recurre a los puntos de referencia que el colectivo fija, o en palabras de Halbwachs “para evocar su propio pasado, un hombre necesita recurrir a los recuerdos de los demás.”<sup>127</sup>

Si bien no podemos rastrear en su totalidad cómo estas imágenes se insertan dentro de la memoria colectiva, cuando se hacen presentes y se materializan a través de los soportes, nos es posible seguir parte del camino que atraviesan y el cómo se transforman. El cuerpo perece, sin embargo, su fragilidad no impide a la imagen su prevalencia, tiene la capacidad de convertirse en medio para la transmisión de imágenes y, en palabras de Belting: “En tanto fundadoras y herederas de las imágenes, las personas se encuentran involucradas en procesos dinámicos en los que las imágenes son transformadas, olvidadas, redescubiertas y cambiadas de significado.”<sup>128</sup>

Concentremos esta recopilación de ideas en torno a *La Patria* de Jorge González Camarena, esta imagen es el eco y la reminiscencia de una larga tradición alegórica que se transforma al igual que la pregunta por lo mexicano. Sin embargo, aquello de lo que surge y fue sigue ahí, mientras que los elementos que difieren nos hablan del cambio que responde a alguna necesidad. En nuestro caso de estudio, es pertinente fijar algunos de los elementos que intervienen a la imagen, y cómo esto les permite adherirse a la memoria colectiva.

Hasta el momento hemos marcado 3 elementos principales: El soporte, el discurso y las reminiscencias. Sin embargo, hace falta definir o ejemplificar cómo es que estos elementos tienen un peso en el camino de la imagen hacia la memoria colectiva. Si bien no se busca limitar la injerencia de la imagen a la simplicidad de estos rubros, – puesto que como hemos desarrollado a lo largo de los dos capítulos anteriores se trata de una red compleja de evocaciones a la memoria histórica – se busca señalar la capacidad de la imagen de tomar su lugar dentro del individuo y permitirle identificar en ella la pertenencia al colectivo.

---

<sup>127</sup> Maurice Halbwach, Halbwachs, Maurice, *La memoria Colectiva* trad. Inés Sancho-Arroyo (Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004) p. 54

<sup>128</sup> Maurice Halbwach, Halbwachs, Maurice, *La memoria Colectiva* trad. Inés Sancho-Arroyo (Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004) p. 74.

## SOPORTE

La materialidad original de la imagen se comprende de óleo sobre tela con una dimensión de 120 x 160 cm. Este es el soporte primigenio por el cual la imagen se hace presente. Sin embargo, recordemos que la obra se realizó con el objetivo de ser reproducida de forma masiva, lo que la condiciona al estado constante de reproducción. El óleo y la tela permiten la primera existencia de la imagen, pero no la única para la cual fue pensada, puesto que está vinculada al libro. Cabe preguntarse si se puede considerar que la imagen en el óleo y la del libro es la misma, pregunta que trataremos en el siguiente apartado.

Hablamos entonces de una imagen que es susceptible a la reproducción masiva, solo durante la primera década en que hizo parte de los libros de texto, el tiraje fue de 523 millones de copias.<sup>129</sup> La pregunta por si *La patria* tendría la misma influencia sin ser reproducida, en épocas actuales ya no tiene cabida. Nos rodeamos de la reproducción de imágenes y conocemos a partir de ellas.

El óleo propiedad de la Secretaría de Educación Pública se encuentra en una de las oficinas de la secretaría, solo a la vista de grupos reducidos de personas y, ocasionalmente, en alguna exposición al público en general. En cambio, la imagen que se plasma en los libros la podemos imaginar en cualquier estante, mochila, mesa de estudio o pila de reciclaje. ¿Cómo pensar que la obra pierde algo de su aura si su motivo de elaboración tenía por objetivo su reproducción?

Como hemos anotado en el capítulo anterior, las imágenes de la patria suelen representarse en medios masivos: presente en estampas, en portadas de diversos compendios y publicidades de índole nacionalista; son algunos de los ejemplos que tratamos en el capítulo anterior. Es pertinente en *La Patria* de González Camarena estudiar al libro como soporte para la difusión de la imagen.

El libro de texto gratuito fue desde su creación, concebido como un dispositivo que albergaría los conocimientos a los que todo infante mexicano tenía derecho a acceder durante su educación primaria. Las transformaciones que se presentaron en cada una de las ediciones de estos libros responden a saberes necesarios, tanto de materias particulares como también de un sentido de pertenencia a la Nación. Para estudiar la importancia del libro como soporte

---

<sup>129</sup> González Camarena y Montoya, Marcel *Jorge González Camarena El pintor de la Patria*, Fundación Cultural Jorge González Camarena, A.C. (México, 2020).. p. 14.

de nuestra imagen propongo se divida en los siguientes puntos: primero El papel del libro dentro de la CONALITEG, segundo qué ofrece este soporte a la imagen y a qué le abre lugar y tercero cómo afecta el cambio de soporte a la imagen.

Acerca del primer punto, debemos tomar en cuenta que la CONALITEG es la comisión encargada de la elaboración y distribución del material. La condición del libro de texto en su carácter obligatorio, agrega una responsabilidad mayor, puesto que se pretende sea el material principal en la educación primaria en México. Es por ello que el cómo se presenta la información y cómo se representa, fue a principio de los años sesenta puestos en tela de juicio por el magisterio, los padres de familia y las casas editoriales.<sup>130</sup>

Respecto a la forma de clasificar los libros de texto, algunos investigadores los agrupan en 3 generaciones que responden a los contenidos, es decir en cómo y por quién fueron redactados.<sup>131</sup> Sin embargo, por la naturaleza visual de esta investigación, propongo reagrupar dichas generaciones para que su clasificación responda más que a los contenidos propios de las materias, a las propuestas o discursos visuales que acompañarán a los textos. El mayor referente para dicha clasificación serían las portadas, puesto que son el primer contacto con la identidad visual del libro. Existen entonces de 1959 al 2021 un total de 10 generaciones, de las cuales *La Patria* de Jorge González Camarena formó parte en tres.

Para la primera generación publicada en el año de 1960, se invitó a pintores mexicano reconocidos por su trabajo mural de índole nacionalista durante la época. Sin embargo, las obras seleccionadas no fueron grandes murales apropiados para su reproducción – fenómeno que sí se realizó en generaciones posteriores – sino que fueron obras realizadas en óleo que tenían por objetivo ser reproducidos. En estos libros es visible que la temática y los elementos a representar fueron predispuestos por parte de la CONALITEG, ya que aun cuando fueron

---

<sup>130</sup> Un ejemplo de ello es la controversia en torno a la educación sexual y la forma de representar el cuerpo humano dentro de los libros. Tanto contenido de educación sexual como imágenes han sido motivo de discusión, uno de los casos más importantes fue la reforma de 1971, momento en el cual se agregó por primera vez contenido referente a la educación sexual. Esto trajo consigo una serie de discusiones con Asociaciones de Padres de familia y otros grupos eclesiásticos. Cf. Camacho Sandoval, Salvador y Padilla Rangel, Yolanda, «Educación Sexual, Libros de Texto y Oposición Conservadora en México: 1974, 2006 y 2016» (Ponencia, XIV Congreso Nacional de Investigación Educativa, 2017) disponible en COMIE (Consultado el 02/02/2021) <https://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v14/doc/1921.pdf>

<sup>131</sup> Véase la obra de Mayra Margarito Gaspar, «Los primeros cincuenta años de los libros de texto gratuitos para la educación primaria», en *Los avances del México contemporáneo: 1955-2015. IV. La educación y la cultura. Colección INAP* (México: Cámara de Diputados, LXII Legislatura, Centro de Estudios de las Finanzas Públicas, 2015), disponible en (consultado el 18/01/2021) <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/11/5084/11.pdf>.

diversos pintores los que participaron, todos representaron de manera similar a un grupo de personajes de la historia de México. Si bien no se trataba de una portada única, la representación de héroes de la patria con elementos que los acompañan – ejemplo de ello es Morelos que siempre es representado con un paliacate en la cabeza o Hidalgo como un hombre de avanzada edad – muestra un interés por establecer imágenes que hagan referencia a la historia nacional y por lo tanto a la historia de los mexicanos.

La presencia en 1962 de *La patria* en los libros de texto gratuitos, nos deja entrever una forma de representar la comunidad imaginada distinta. Ya no se hacía referencia a un personaje que existió físicamente en la historia de México, sino que se remite a la creación de la misma comunidad imaginada. Se dota a la imagen de una agencia que realza el espíritu y la pertenencia, capaz *de infundir valor para persistir*.<sup>132</sup>

Sin embargo, la característica más importante que da el libro a la imagen es la capacidad de exposición. Además de su presencia en los libros de texto, la imagen fue reproducida en diversos medios de difusión masiva como lo fueron revistas, notas de opinión en periódicos, sellos postales y en una ocasión como boleto de lotería.<sup>133</sup> El libro ofrece a la imagen alcance, quita la sacralidad del óleo –la costumbre del no se toca y se mira a una distancia prudente – y le otorga, en palabras de Benjamin “poner la réplica del original en ubicaciones que son inalcanzables para el original. Hace, sobre todo, que ella esté en posibilidad de acercarse al receptor...”<sup>134</sup>

Por último, es visible el cambio de disposición que toma la imagen al cambiar su soporte al libro, en primera instancia las dimensiones son alteradas al convertirse de un óleo de gran formato a un libro que cabe sin ningún problema en una mochila. La imagen se ve dividida en dos bloques – portada y contraportada – permitiendo a la imagen dar protagonismo en un primer momento a la alegoría de la patria y posteriormente a los frutos que caen de su mano. Para introducir el siguiente apartado, el libro ofrece a la imagen un discurso que puede fluctuar según los contenidos que se encuentran en el libro.

---

<sup>132</sup> Jaime Torres Bodet califica de esta manera a la imagen dentro de sus memorias de la siguiente manera: “Recordé un retrato conmovedor: el de una niña que sostenía, entre sus frágiles dedos, un libro del primer grado. [...] La patria, representada en la primera página de su texto, le infundiría valor para persistir.” Torres Bodet, Jaime, *Textos sobre educación*, ed. Pablo Latapí (México: Cien de México, 2005).p. 266.

<sup>133</sup> Cf González Camarena y Montoya, Marcel, *Jorge González Camarena El pintor de la Patria*, Fundación Cultural Jorge González Camarena, A.C. (México, 2020) p. 14.

<sup>134</sup> Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert (México: Editorial Itaca, 2003) p.43.

## EL DISCURSO

La relevancia que tomó la imprenta dentro del plan educativo de la SEP desde su creación, se vio íntimamente ligada a los intereses por hacer cumplir los ideales de la revolución. Desde la creación de la SEP el libro tiene un lugar fundamental en la estructuración de la secretaría.

El interés de que los libros de texto fueran editados por el mismo Estado, aun cuando era una propuesta realizada por Jaime Torres Bodet, fue un tema de interés de administraciones en años anteriores. Para ejemplificar tomemos la Secretaría de Instrucción Pública, antecesora de la SEP creada para hacerse cargo de los temas relacionados a la educación y las bellas artes. El secretario Félix Palavicini crea el área editorial con el fin de publicar textos que, en palabras de Engracia Loyo, “... popularizarían *las ideas buenas* y se extendería el gusto por las ciencias y las artes.”<sup>135</sup>

La propuesta surgía de la carencia de material de lectura accesible que interesara a los nuevos lectores. La creación del departamento editorial fue aplaudida en su momento por escritores como Manuel Gamio, quien dedica algunas líneas a la importancia del libro dentro de su obra *Forjando Patria*:

En lo sucesivo, el indio que a duras penas aprendió a leer en las pobres escuelas de la sierra y que aparte de su humilde silabario no tiene donde ampliar sus rudimentarios conocimientos, podrán adquirir a precios insignificantes o sin costo alguno, obritas elementales de doctrina utilitaria, pues le hablarán objetivamente de los campos que habitan, del modo de sembrarlos y de cultivarlos...<sup>136</sup>

Se pretendía desde entonces, que los libros de texto proveyeran del buen conocimiento que todo mexicano debía adquirir para cumplir su deber frente a la patria, ya fuera campesino, obrero, madre o soldado. Si bien la Secretaría de Instrucción Pública fue disuelta el mismo año y no se pudo avanzar en el proyecto del departamento editorial, su existencia marca un precedente dentro de la concepción del libro a nivel discursivo. Dentro del mismo texto, Gamio termina su reflexión diciendo: “Imparcialmente puede asegurarse

---

<sup>135</sup> Engracia Loyo, «LECTURA PARA EL PUEBLO, 1921-1940», *Historia Mexicana* 33, n.º 3 (1984): 298-345, disponible en (Consultado 02/02/21) <https://www.jstor.org/stable/25732113>

<sup>136</sup> Gamio, Manuel *Forjando Patria (pro nacionalismo)* (México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916) p. 293.

que entre las innovaciones trascendentales que la Revolución ha impuesto, la relativa al Departamento [...] es de las más importantes.”<sup>137</sup>

Este departamento de bibliotecas llevaría a cabo, además de lo ya mencionado, la elaboración e impresión de material original que sería repartido para apoyar la misión de educar. Ejemplo de ello es el *Libro nacional de lectura y escritura*, material gratuito para alfabetizar al pueblo.<sup>138</sup> Acciones como estas marcan un precedente de cómo el libro debe considerarse un bien gratuito que el Estado provea. Para el año de 1962, cuando la CONALITEG se crea, ya se tiene recorrido un largo camino de ejemplos donde en los libros de la educación primaria se busca establecer los ideales del gobierno en turno. Ya sea la visión vasconcelista, la implementación de la educación socialista o la idea de unión nacional, el libro de texto fungió como un recurso en el cual plasmar sus ideales.

Aunque los primeros libros que edita la CONALITEG tienen ya integrada la idea de utilizar la obra de arte como un medio de comunicar el sentido identitario, no es hasta la edición de 1962 que, con el uso de *La patria*, explotan dentro de este soporte el recurso de la imagen en complemento con el discurso. *La patria* es dentro de todas las generaciones de libros, la única imagen a la cual se le dedica unas líneas al inicio del texto para describir lo que en ella se representa.

El libro es por sí solo un medio para reiterar su existencia como un bien producto de la Revolución y por lo tanto recordar a los estudiantes su deber ante la patria. En las primeras y últimas páginas de cada libro, se puede encontrar dos especies de contratos en los cuales los niños deben expresar su compromiso de utilizar estos libros dentro de su formación, además de establecer su condición de gratuidad. De igual manera, se adjunta una lista de principios de conducta titulado *Mi servicio a México*, en el cual se establece el deber frente a la patria.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Gamio, Manuel *Forjando Patria (pro nacionalismo)* (México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916) pp. 94 – 95.

<sup>138</sup> Cf. Mayra Margarito Gaspar, «Los primeros cincuenta años de los libros de texto gratuitos para la educación primaria», en *Los avances del México contemporáneo: 1955-2015. IV. La educación y la cultura. Colección INAP*, ed. Raúl Martínez Almazán (México: Cámara de Diputados, LXII Legislatura, Centro de Estudios de las Finanzas Públicas, 2015) pp. 169 – 172, disponible en <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/11/5084/11.pdf>

<sup>139</sup> Cf. CONALITEG, *Mi libro de quinto año* (México: SEP, 1969) p. 214.

Libro, imagen y discurso, integrados como parte de un mismo aparato discursivo, en el cual el libro se convierte en el soporte de la imagen que se integra al discurso. *La patria* de González Camarena responde a la tradición que la alegoría conlleva, apropia el largo camino de historia que esta tiene para comunicar nuevos ideales para establecer una identidad mexicana. Todos estos elementos de los que se hace la imagen, le permiten prevalecer y crearse un lugar dentro de la memoria.

## REMINISCENCIAS

Hemos hablado a lo largo del primer y segundo capítulos de las reminiscencias que hay tanto en la imagen, como los aspectos que perviven de los inicios del sistema educativo público nacional. En la imagen resuena el eco de una tradición tanto alegórica como de usanzas, en ella se hace presente las raíces y ramajes que abrieron las condiciones de existencia y proyección. Falta dedicarnos a la propia agencia que tiene la imagen puesto que, aunque solo participó en tres ocasiones como portada, es una imagen recordada y utilizada cuando se habla del ámbito educativo.

Si bien la existencia de la imagen se posibilita a través de las condiciones que hemos relatado en el camino trazado, por sí sola hace suyos los medios que le rodean y se expone desde su naturaleza ligada a la reproducción. Después de ser portada única durante 10 años, la imagen es utilizada ocasionalmente como portada del libro de cívica y ética; también es reproducida desde los años ochenta en otros medios como lo son boletos de lotería y estampas postales. Es en 2014 cuando la imagen regresa como portada única en los libros de texto de la CONALITEG, momento en que coincide una nueva gran reforma educativa que causa controversia y disgusto a diversos grupos de oposición.

Los ecos de lo que fue esta imagen frente a las problemáticas de 1962, son rescatadas conscientemente por la comisión en el 2014, cuando se decide dedicar unas palabras en las primeras hojas respecto al porqué reutilizar una vez más esta imagen:

Esta obra ilustró la portada de los primeros libros de texto. Hoy la reproducimos aquí para mostrarte lo que entonces era una aspiración: que los libros de texto estuvieran entre los legados que la Patria deja a sus hijos<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> CONALITEG, *Español. Libro para el alumno* (México: SEP, 2016) p. 3.

Esta cita quita protagonismo a los primeros libros de 1960 y se lo otorga a los de 1962, cuando *La patria* es portada. La cita al igual que la imagen se mantienen vigentes hasta el año 2020, cuando el material es nuevamente editado y se decide utilizar los murales del edificio de la Secretaría de Educación Pública como portadas.

*La patria* deja de ser imagen y se convierte en recuerdo difuso de la infancia apropiado por el colectivo. Al momento de prestar atención a los periodos que estuvo presente en los libros, es muy difícil que todos hayan podido convivir en las aulas de clase con ella. Sin embargo, es posible que *La patria* estuviera presente, ya sea en las mochilas de sus hijos, en la portada de alguna revista, la representación en alguna escuela pública de forma mural o la exposición del óleo en algún museo. La imagen se alimenta del recuerdo del individuo para asentarse en la memoria colectiva, Halbwachs reflexiona sobre la memoria colectiva nacional:

el grupo nacional del que formaba parte fue el teatro de determinados hechos de los que digo acordarme, pero sólo los conocí por los periódicos o los testimonios de quienes estuvieron directamente implicados en ellos. Ocupan un lugar en la memoria de la nación. [...] Se trata de una memoria que he copiado y no es la mía. En el pensamiento nacional, estos hechos han dejado una profunda huella<sup>141</sup>

La memoria colectiva se encuentra en constante reconfiguración, sin embargo, mantiene dentro de sí una serie de pilares que dan sentido a cómo el discurso se desarrolla. Espacios como las escuelas, se convierten en centros para obtención de la memoria nacional: los actos cívicos, las clases, y los libros de textos son medios y depositarios de aquello que une a la nación imaginada. Los espacios donde la memoria actúa dentro de la conformación de una identidad nacional, se vuelven cruciales para comprender la importancia de la relación con el discurso, los medios y el sujeto. Hace un referente histórico colectivo y en la espera que con el paso del tiempo se convierta en un punto de referencia dentro de la memoria

---

<sup>141</sup> Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, trad. Inés Sáncho-Arroyo, 1º (Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004) p. 54

colectiva. Es por eso que podemos decir que: “remite a una singularidad que se elige, una especificidad que se asume, una permanencia que se reconoce”.<sup>142</sup>

Reconocemos que existen diversos niveles de la memoria, dependiendo si hablamos de lo social, colectivo o lo intrínseco. Es por esta pluralidad y hasta cierto punto subjetividad de la memoria, que no podemos hablar de una memoria, de las memorias o de una memoria colectiva uniforme. Existe una serie de dispositivos y espacios que permiten crear un colectivo de imágenes las cuales se pretende, queden en la memoria de un grupo con rasgos característicos o espacios en común. En *Comunidades Imaginadas*, Anderson reflexiona a partir del periódico el cómo “el mundo imaginado está visiblemente arraigado en la vida cotidiana”<sup>143</sup>,



ILUSTRACIÓN 24 LA PATRIA EN SU MES  
(2013) ROCHA

pues es a partir de actos tan simples como la lectura que ese encuentra la conexión entre los individuos. *La patria* encuentra su lugar como una imagen de la cotidianeidad, su primer lugar perteneció a las aulas de clases, y posteriormente como imagen de la infancia, es el eco del recuerdo individual que se adhiere a la memoria colectiva.

Hemos hablado hasta el momento de esta imagen como producto del camino que la alegoría a la patria mexicana ha tenido. Pero aún falta desglosar dos aspectos poco perceptibles, pero siempre presentes dentro de los usos de esta alegoría y que, actualmente, permite a *La patria* de González Camarena seguir como una imagen vigente: la apropiación y reinterpretación.

El cómo la reproducción permite a nuestra obra de estudio un largo alcance, no es la única manera en que se hace presente dentro de la sociedad mexicana. A lo largo de los casi sesenta años de existencia de esta versión de la alegoría ha sido reutilizada y reinterpretada.

---

<sup>142</sup> Villa-Gómez , Juan David y Avendaño-Ramírez, Manuela, «Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política», *Revista Colombiana de Ciencias Sociales* 8, n.º 2 (1 de julio de 2017) p. 506, disponible en <https://doi.org/10.21501/22161201.2207>

<sup>143</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 2006) p. 61.

Ejemplo de ello son técnicas como la caricatura realizada para periódicos de difusión nacional.

En el año 2013 “Rocha” elabora para la sección *Cartones* del periódico *La jornada* una reinterpretación de la obra de González Camarena. *La patria en su mes* (Il. 24) se trata de la caricatura en la cual se representa un *close-up* del rostro de la patria que, con sus ojos cerrados, llora mientras llueve a su alrededor. Atrás solo es visible el águila devorando la serpiente y parte de la bandera nacional ondeante como se muestra en la pintura original. La imagen no trae consigo más descripción que su título, es interesante como esta caricatura utiliza la crítica social sin la necesidad de agregar un diálogo explícito, puesto que utiliza lo icónico de la imagen original y la readapta para dar paso a que el llanto de la alegoría sea el que perturbe la imagen y comunique algo distinto.



ILUSTRACIÓN 25 PORTADA LETRAS LIBRES NO. 249 (2019)

Además de la caricatura, la versión de la alegoría de González Camarena ha sido reinterpretada y utilizada en muchos otros ámbitos, siempre con el fin de apelar a la nacionalidad mexicana. En revistas, periódicos, programas de televisión y páginas web, la imagen sigue ejerciendo un lugar dentro de la memoria colectiva. Frases como *La democracia te necesita*<sup>144</sup> (Il. 25) en reelaboraciones de la alegoría o *¿Qué es la patria?*<sup>145</sup> (Il. 26) son ejemplos donde pintura se ve reconfigurada dentro del discurso a través de los elementos que le rodean, pero la alegoría se mantiene similar a la original con el fin de hacerle referencia.

<sup>144</sup> Título del no. 249 en la revista Letras Libres donde una reelaboración de La patria fue portada. Cf. Letras Libres, «La democracia te necesita», Revista, Letras Libres, 2019, disponible en <http://www.letraslibres.com/mexico/revista/la-democracia-te-necesita>.

<sup>145</sup> Cf. Ávila Rueda, Alfredo y Hernández Jaimes, Jesús, «¿Qué es la Patria?», *Relatos e Historias en México*, 2 de septiembre de 2016, disponible en (Consultado el 11/03/2021) <https://relatosehistorias.mx/la-coleccion/97-que-es-la-patria>



ILUSTRACIÓN 26 HISTORIAS EN MÉXICO (2019)



ILUSTRACIÓN 27 LA PATRIA (2011) JORGE RENDÓN ALVERDI

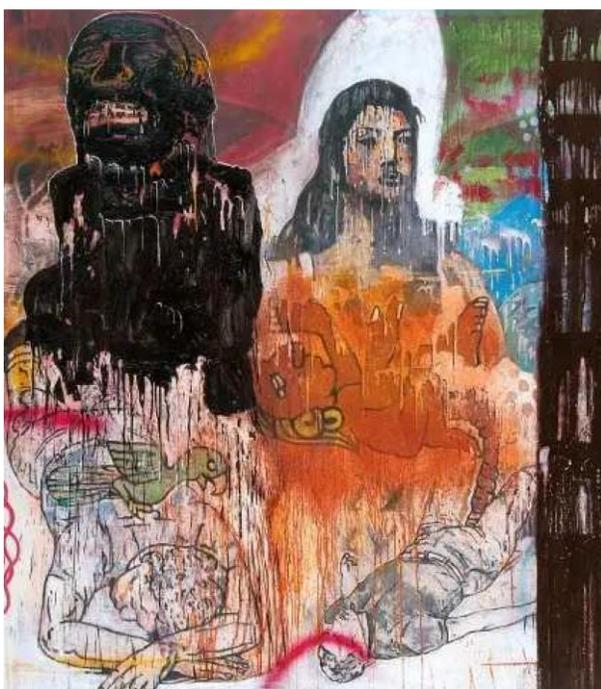
“Una pequeña ayudadita al cuadro de González Camarena *La Patria*” es el texto que acompaña a una reelaboración realizada por Jorge Rendón Alverdi (Il. 27).<sup>146</sup> Dentro de la imagen podemos notar que respeta tanto la iconografía realizada por González Camarena, como los elementos que la acompañan. Sin embargo, en el libro que sostiene la patria se puede leer *2 de octubre*, mientras que ha forma de textura, se puede distinguir el logo de las olimpiadas del año 1968 en México.



ILUSTRACIÓN 28 LA PATRIA DESGARRADA (2018)

<sup>146</sup> Rendón Alverdi, Jorge, *2 de octubre ¡no se olvida!*” en *My Drawings*, 2 de octubre de 2011, Disponible en Blogspot, 2 de octubre de 2011, disponible en (Consultado el 20 de febrero del 2021) <http://jorgerendonalverdi.blogspot.com/2011/06/2-de-octubre-no-se-olvida.html>.

La pintura de González Camarena se ha utilizado en diversas manifestaciones visuales para la reflexión de los acontecimientos de represión, principalmente en aquellos que involucran la participación de grupos estudiantiles como el año de 1968 en Tlatelolco. Otro ejemplo de ello es el proyecto realizado desde el Centro de Expresión y Pensamiento Crítico de la Universidad Iberoamericana titulado *La patria desgarrada* (Il. 28). Se trata de una obra de gran formato realizada sobre textil, en la cual se aprecia una reelaboración de La patria de Jorge González Camarena. A lo largo de diez meses, la obra fue intervenida por alumnos de la universidad con el fin de hacer “un ejercicio crítico [para] hacer visibles las cicatrices que los momentos dramáticos como la desaparición de los 43 han dejado en nuestro país.”<sup>147</sup> La imagen juega un papel clave dentro del discurso al ser una representación de la nación mexicana y, sobre todo, tiene un peso dentro del ámbito educativo al ser este donde se da a conocer.



**ILUSTRACIÓN 29 LA PATRIA I (2010) DEMIAN FLORES.**  
ÓLEO SOBRE LINO.

Por último, me gustaría ejemplificar cómo se ha establecido la versión de la alegoría a la patria mexicana que realiza González Camarena dentro del ámbito artístico a través de la obra de Demián Flores Cortés. Artista oaxaqueño que realiza en el marco de actividades en torno al bicentenario de la independencia de México y centenario de la revolución una exposición titulada *La patria* en el Centro de Cultura Casa Lam, dedica su obra a pensar en la identidad y el lugar del mestizaje y su relación con la construcción discursiva del país a través de la imagen. A lo largo de las piezas, se puede apreciar

cómo utiliza la alegoría a la patria de González Camarena como uno de los recursos visuales principales dentro de su obra.

---

<sup>147</sup> Ibero Diseño, «Instalan Comité Interuniversitario M-68: IBERO llama a cambiar la historia», Post en Facebook, Ibero Diseño (blog), 15/08/2018, disponible en (consultado el 21/02/2021) <https://www.facebook.com/IberoDis/posts/1815874445145277/>

En una serie de pinturas tituladas *La patria* (Il. 29, 30,), realizadas en óleo sobre lino, la alegoría mantiene su semblante y de los elementos originales que acompañan la obra de González Camarena, solo queda la bandera que ondea detrás suyo. A su alrededor una serie de elementos que pertenecen a otros medios como la publicidad o el grafiti, dan como resultado una lectura distinta con tintes críticos. Christine Frérot encuentra dentro de la obra de Demián Flores una reflexión en torno a qué papel juega el imaginario colectivo y cómo este no es inamovible, puesto que el artista “propone una reflexión sobre la



ILUSTRACIÓN 30 LA PATRIA II (2010) DEMIAN FLORES. ÓLEO SOBRE LINO.

permanencia del imaginario colectivo histórico en la realidad del México actual”<sup>148</sup>

La obra de Flores se ve inmersa en la pregunta por la identidad y su relación con las imágenes, recurre a la alteración dichos elementos arraigados en la memoria colectiva para realizar una crítica abierta al propio imaginario. La presencia de *La patria* de González Camarena dentro de su obra nos deja entrever el posicionamiento de la imagen como un elemento que se pretende sea reconocible por el común de la nación imaginada.

“La pintura, al nutrirse de la pintura, funda el mestizaje de las imágenes y de las formas...”<sup>149</sup> es una de las reflexiones finales que realiza Frérot sobre la obra de Flores. *La patria* de Jorge González Camarena, ha sido parte de este largo camino en que las imágenes se alimentan unas de otras, nacen, sobreviven, son destruidas, olvidadas o consagradas dentro de la memoria. Si bien no podremos conocer en su totalidad las raíces, ramajes e inflorescencias, nos podemos encontrar con el eco que resuena de ese largo camino en la imagen misma, en su florecer.

<sup>148</sup>. Frérot, Christine, «Demián Flores el artista antropófago», en *La patria* (México: Grupo Gráfico Romo, 2010) p. 14.

<sup>149</sup> Frérot, Christine, «Demián Flores el artista antropófago», en *La patria* (México: Grupo Gráfico Romo, 2010), p. 18.

## CONCLUSIONES

A lo largo del camino de raíces y ramajes que comprendió el presente trabajo de investigación, se ha buscado responder a cómo *La patria* de Jorge González Camarena se inserta dentro del imaginario colectivo. Los usos que ha tenido se encuentran ligados a los cambios que la alegoría ha sufrido a lo largo de su historia. Para ello analizamos el cómo la relación entre educación, arte y libro se va volviendo más estrecha a partir de 1921 en el México postrevolucionario, esto a partir tanto de imágenes, como en la formulación del discurso nacional en turno. El utilizar la analogía de pensar este trabajo como una *Asclepia Verticillata*, nos permitió comprender el camino de manera orgánica y sin que este fuera determinante ni único, pero sí pertinente dentro de la investigación, todo con el objetivo de analizar cómo *La patria* es inflorescencia y permite florecer a partir de la apropiación de la imagen por parte del colectivo.

Como vimos en el primer capítulo, la Revolución mexicana trajo una serie de cambios, lo que repercutió en diversos ámbitos de la gestión política del país. A partir de la década de 1920, la generación de intelectuales jóvenes que les toca vivir la Revolución, tuvo un papel de suma importancia en dicha reestructuración. Ejemplo de ello fue la concepción de la educación, la cual a partir de las ideas de personajes como José Vasconcelos gira la mirada a la importancia de la educación del pueblo.

La relación entre arte y educación se convierte en uno de los pilares en la estructuración de la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes. La presencia de las artes tendría entonces, un papel protagónico en el camino por construir una idea de Nación. El muralismo se convierte en una de las técnicas predilectas para la creación de imágenes, además de que se establece la relación con el público. El artista adquiere una responsabilidad ante la nación, y el gran bagaje de imágenes que se crean o rescatan de periodos anteriores, se cristalizan como parte de la memoria colectiva. Estas acciones repercuten en el establecimiento de un arte nacional y, por ende, en la creación de imágenes que evocaran un sentido de pertenencia.

La visión pedagógica de la imagen que se desarrolla durante los primeros cincuenta años de la SEP, nos permite notar el interés que existía por establecer formas de representar

y elementos alusivos que hablaran a un gran colectivo imaginario. A lo largo de esta investigación se nombraron diversos ejemplos donde se experimentó con el uso de imágenes para educar a la nación con un sentido de pertenencia. El mayor ejemplo de ello fueron los soportes impresos como cartillas, revistas, periódicos y material como los libros de texto.

La importancia del libro es recalcada después de la revolución mexicana a partir de la creación de la SEP al establecerse los tres departamentos: escolar, bibliotecas y bellas artes. El libro como uno de los pilares de la secretaría desplegaría desde entonces el interés por utilizarlo como medio para hacer valer las promesas de la revolución. Definimos en esta investigación que uno de los sujetos que nos permiten hacer un seguimiento hasta el tema del libro como soporte de La patria era Jaime Torres Bodet.

Torres Bodet al convivir con José Vasconcelos como su secretario personal, después como encargado del departamento de bibliotecas y posteriormente dos veces como secretario de educación en distintos periodos, nos permite divisar como su presencia constante en el ámbito educativo lo lleva a realizar diversas iniciativas para el mejoramiento de la educación en el país. El libro de texto es el ejemplo de uno dichos proyectos.

Si bien *La Patria* es realizada en un momento donde la plástica mexicana se ve dividida entre la tradición nacionalista y la búsqueda de un nuevo arte que respondiera a las necesidades del mundo moderno, el trabajo de artistas como Jorge González Camarena se encuentra vigente al heredar la tradición. La larga trayectoria del pintor en la realización de imágenes que referencian a la historia de México, nos permite comprender cómo es que *La patria* pudo responder a las necesidades que la CONALITEG tenía para la segunda generación de libros de texto.

Como relatamos en el segundo capítulo, la CONALITEG se haría cargo de la elaboración del material con el que todos los niños de la república trabajarían dentro de las aulas de clases. Al tratarse de un plan para homogeneizar la educación, acarreó una serie de críticas e inconformidades por parte del magisterio, casas editoriales y padres de familia. La llegada de *La patria* de González Camarena se da en un momento donde la tensión política había disminuido y su presencia por diez años como portada, le permite prevalecer dentro de la memoria.

Otro de los factores que intervinieron en el cómo nuestra imagen de estudio pudo mantenerse dentro del imaginario es que su naturaleza se liga a la difusión masiva a través

de su reproducción. Se trata de una imagen que se realiza con la idea de estar presente en lo cotidiano, por lo que su apropiación por la comunidad imaginada es posible. Si bien su uso fue intermitente, la naturaleza de la imagen permite que esté presente dentro de la memoria colectiva.

En el tercer capítulo de este trabajo, definimos tres elementos que son fundamentales en el establecimiento de nuestra imagen de estudio dentro de la memoria colectiva: el soporte, el discurso y las reminiscencias. Si bien *La patria* se trata de un óleo sobre tela como soporte original, el libro de texto aquel que aporta la cualidad de estar en múltiples lugares a la vez y pertenecer a todos. La reproducción masiva de la imagen es un factor decisivo para que pueda pertenecer al imaginario. Su uso intermitente no afecta la presencia de la imagen, puesto que después de los diez años como portada única, es utilizada en otros soportes de reproducción masiva como lo son los billetes de lotería, revistas y periódicos.

Es a partir del discurso que la imagen es intervenida, ya sea a partir de los elementos que la componen o como vimos en el caso de *La patria* por aquello que conforma al libro de texto. La importancia que toma él dentro del discurso como material esencial en la formación de los mexicanos, en el cual se transmiten los valores y conocimientos necesarios, nos permite dimensionar cómo la imagen se integra dentro de la herencia postrevolucionaria de la educación.

El largo recorrido que hicimos desde las raíces y ramajes, desemboca en el florecer de la imagen. Una de las formas en que podemos ver la vigencia de las imágenes dentro de la comunidad imaginada es a partir de la apropiación por parte del colectivo. En el caso de *La patria*, el hecho de que sea utilizada, reinterpretada o intervenida tanto por el mismo Estado como dentro de la crítica social, nos hace visible cómo es considerada una imagen capaz de comunicar a los otros miembros del grupo un mensaje.

Por otro lado, tenemos que *La patria* de Jorge González Camarena pertenece también a una larga tradición alegórica. Los cambios que surgen con respecto a su configuración y características, muestran una serie de diferencias en el discurso planteado. A partir de los elementos que conforma la imagen nos damos cuenta de cómo se ha transformado según las necesidades identitarias de cada época. Ya sea que podamos ver en ella reminiscencias a la alegoría de América, que se convierta en una noble doncella indígena o simplemente detalles como el color de tez y etnicidad con la cual se representa, nos habla de la estructuración del

discurso en el cuál la imagen se ve envuelta. *La patria* sufre dentro de su concepción reminiscencias del largo camino de imágenes. Encontramos entonces que existen imágenes como la alegoría a la patria mexicana que se van transformando a través de factores como el discurso, imágenes predecesoras que tenían usos similares, formas de representar y soportes.

El presente trabajo no define como ramas únicas los elementos mencionados dentro del camino hacia la inserción de *La patria* dentro del imaginario colectivo, sino que busca indagar en cómo las imágenes pueden adentrarse dentro de comunidades imaginadas que solo se hacen presentes a través de la creación de los elementos que ellas mismas contienen. Sin embargo, encontramos en *La patria* una serie de fisuras de la memoria que nos dejan la pregunta abierta por los límites que puede haber entre unas y otras. Ejemplo de ello es lo sucedido en 2019, cuando se hizo tendencia una noticia donde por medio de redes sociales, se acusaba al ministerio de educación el plagio de una pintura titulada *La patria* (1963) del artista Jesús Helguera. En las notas de diversos periódicos se afirma que esta obra fue la portada de los libros de texto gratuitos en México,<sup>150</sup> sin embargo, al mirar la imagen notamos que si bien tiene un parecido con *La patria* (1962) de González Camarena, se tratan de obras distintas.

Fenómenos como este nos permiten darnos cuenta que las imágenes no son estáticas, sino que están en constante reconstrucción dentro de la memoria. No podemos negar que mientras una imagen tenga mayor similitud a otra, será más propenso el confundirlas, pero queda abierta la pregunta de hasta qué punto una imagen puede considerarse la misma. Para finalizar, cabe entonces reflexionar en cómo las imágenes se encuentran siempre en una constante transformación, como se unen, chocan con otras y comparten su esencia. Es a partir de sus similitudes y discrepancias que es posible encontrar un camino que nos permita conocer más de cómo nos sentimos pertenecientes a un grupo o una comunidad tan grande como lo es una nación. La capacidad de las imágenes de permanecer en nuestra memoria y que podamos compartirlas es clave en la manera en que interactuamos y nos comunicamos dentro de este extenso sistema de raíces y ramajes que comprende a la comunidad imaginada.

---

<sup>150</sup> Excélsior, «Acusan a Brasil por presunto plagio de pintura mexicana», *Excélsior*, 9 de marzo de 2019, sec. Redacción, disponible en (Consultado el 10/03/2021) <https://www.excelsior.com.mx/global/acusan-a-brasil-por-presunto-plagio-de-pintura-mexicana/1300892>

## REFERENCIAS:

- . «Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950)». *Política y Cultura*, n.º 12 (1999).
- . *El Lic. Adolfo López Mateos al abrir el Congreso de sus sesiones ordinarias, el 1º de septiembre de 1962*. Vol. IV. México: XLVI Legislatura de la Cámara de diputados, 1966.
- . *La cultura México (1880 – 1930)*. Madrid: Fundación Mapfre/Taurus, 2015.  
[www.fundacionmapfre.com](http://www.fundacionmapfre.com).
- . *La imagen superviviente: La historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan Calatrava. México: Abadad Editores, 2009.
- . *Mi libro de primer año*. México: SEP, 1962.  
<https://historico.conaliteg.gob.mx/?g=1962&a=1>.
- . *Mi libro de quinto año*. México: SEP, 1969.
- . Sobre Jorge González Camarena. Entrevistado por Jennifer Melissa Aguilera Norberto. Teléfono, 2 de diciembre de 2020.
- Acevedo, Esther. «Entre la tradición alegórica y la narrativa factual». En *Los pinceles de la historia de la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, Primera edición., 114-31. México: Museo Nacional de Arte, 2000.
- Alfaros Siqueiros, David. «Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores». *El machete*. junio de 1924. <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducido por Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- ASALE, RAE-, y RAE. «patria | Diccionario de la lengua española». Diccionario de la lengua española- Edición del Tricentenario. Accedido 22 de junio de 2021. <https://dle.rae.es/patria>.
- Aucardo Chicangana, Yobeni. «El festín antropofágico de los indios tupinambá en los grabados de Theodor de Bry, 1952». *Fronteras de la Historia*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, n.º 10 (2005).

- Ávila Rueda, Alfredo y Hernández Jaimes, Jesús. «Qué es la Patria?» *Relatos e Historias en México*, 2 de septiembre de 2016. <https://relatosehistorias.mx/la-coleccion/97-que-es-la-patria>.
- Banco de México. «Billetes desmonetizados de la familia A, desmonetizados, Banco de México». Banco de México. Accedido 2 de enero de 2021. <https://www.banxico.org.mx/billetes-y-monedas/billetes-desmonetizados-a-des.html>.
- Barreda, Octavio. «Tamayo en 1944». En *El hijo pródigo IV*. abril - junio 1944. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. México: Editorial Itaca, 2003.
- Bueno Jiménez, Alfredo. «Hispanoamérica en el imaginario de los europeos: De bry y Hulsius». Doctorado en Historia, Universidad de Granada, 2013.
- Camacho Sandoval, Salvador y Padilla Rangel, Yolanda. «Educación Sexual, Libros de Texto y Oposición Conservadora en México: 1974, 2006 y 2016». Ponencia, XIV Congreso Nacional de Investigación Educativa, 2017. <https://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v14/doc/1921.pdf>.
- Cartilla Campaña nacional contra el analfabetismo en el Estado de Morelos*. México: SEP, 1965.
- Cesare Ripa. *Iconología I*. Traducido por Juan Barja y Yago Barja. Madrid: AKAL, 2007.
- Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920–1925*. Reimpresión. Ciudad de México: Editorial Domés, 1985. <https://jeancharlot.org/books-booklets>.
- CONALITEG. *Español. Libro para el alumno*. México: SEP, 2016.
- Cuadriello, Jaime. «Del escudo de armas al estandarte armado». En *Los pinceles de la historia de la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, Primera edición. México: Museo Nacional de Arte, 2000.
- Didi-Huberman, George. *Arde la imagen*. México: Series Ve, 2012.
- Dino, Laura. «Debate Legislativo y Educación. El Artículo Tercero a Cien Años de La Constitución Política de 1917 .Pdf». Accedido 16 de noviembre de 2020. [https://www.academia.edu/37957550/Debate\\_Legislativo\\_y\\_Educaci%C3%B3n\\_El\\_Articulo\\_Tercero\\_a\\_Cien\\_A%C3%B1os\\_de\\_la\\_Constituci%C3%B3n\\_Pol%C3%ADtica\\_de\\_1917\\_pdf](https://www.academia.edu/37957550/Debate_Legislativo_y_Educaci%C3%B3n_El_Articulo_Tercero_a_Cien_A%C3%B1os_de_la_Constituci%C3%B3n_Pol%C3%ADtica_de_1917_pdf).

- Eder, Rita. «LA RUPTURA CON EL MURALISMO Y LA PINTURA MEXICANA EN LOS AÑOS CINCUENTA.» *Red Universitaria de Aprendizaje*, s. f., 17.
- Enrique Krauze. «Las enseñanzas del maestro Othón en Reforma». *Letras Libres*, 2 de septiembre de 2003. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/las-ensenanzas-del-maestro-othon>.
- Excélsior. «Acusan a Brasil por presunto plagio de pintura mexicana». *Excélsior*. 9 de marzo de 2019, sec. Redacción. <https://www.excelsior.com.mx/global/acusan-a-brasil-por-presunto-plagio-de-pintura-mexicana/1300892>.
- Florescano, Enrique. *Imágenes de la Patria*. México: Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., 2005.
- Foucault, Michelle. «El juego de Michel Foucault». Traducido por Javier Rubios. *Revista Diwan*, 1978. <https://forofarp.org/beta/wp-content/uploads/2019/02/ElJuegoDeMichelFoucault.pdf>.
- Frérot, Christine. «Demián Flores el artista antropófago». En *La patria*, 14. México: Grupo Gráfico Romo, 2010.
- Gamio, Manuel. *Forjando Patria (pro nacionalismo)*. México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916.
- González Camarena y Montoya, Marcel. *Jorge González Camarena El pintor de la Patria*. Fundación Cultural Jorge González Camarena, A.C. México, 2020.
- Greaves L., Cecilia. *Del radicalismo a la unidad nacional. Una visión de la educación en el México contemporáneo 1940 - 1964*. México: Colegio de México, 2008.
- Guevara González, Iris. *La educación en México S XX*. Mexico: UNAM, 2002.
- Guillermo Hurtado. «El hiperión». En *El Hiperión y su tiempo*, 21. México: UNAM, 2006. [http://dcsh.izt.uam.mx/cen\\_doc/cefilibe/index.php/encic-inicio](http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibe/index.php/encic-inicio).
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Traducido por Inés Sáncho-Arroyo. 1°. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004.
- Hans Belting. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa. Madrid: Katz Editores, 2007.
- Hernández, Francisco. *Historia de las plantas de Nueva España*. Editado por Isaac Ochoterena. Vol. I. Instituto de Biología UNAM, 1943. <http://www.ibiologia.unam.mx/plantasnuevaespana/index.html>.

- Ibero Diseño. «Instalan Comité Interuniversitario M-68: IBERO llama a cambiar la historia». Post en Facebook. *Ibero Diseño* (blog), 15 de agosto de 2018.  
<https://www.facebook.com/IberoDis/posts/1815874445145277/>.
- Laine, Cecilia Greaves. «Política educativa y libros de texto gratuito. Una polémica en torno al control de la educación». *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 6, n.º 12 (2001): 10.
- Lazarín Miranda, Federico. «México, la UNESCO y el Proyecto de Educación Fundamental para América Latina, 1945-1951». *Signos históricos* 16, n.º 31 (junio de 2014): 89-115.
- Letras libres. «La democracia te necesita». Revista. Letras Libres, 2019.  
<http://www.letraslibres.com/mexico/revista/la-democracia-te-necesita>.
- López Casillas, Mercurio y Amézagas Herias, Gustavo. «Apuntes para la historia de la estampa en las publicaciones ilustradas del siglo XIX, en la ciudad de México». En *Impresiones de México: La estampa y las publicaciones ilustradas en el siglo XIX*. Mexico: INBA, 2018.
- López Mateos, Adolfo. «Discurso del Lic. Adolfo López Mateos, al protestar como Presidente de la Republica ante el Congreso de la Unión, el 1º de diciembre de 1958», Vol. IV. México: XLVI Legislatura de la Cámara de diputados, 1966.  
<http://lanic.utexas.edu/larrp/pm/sample2/mexican/history/4/6603802d.html>.
- López Mateos, Adolfo. *El Lic. Adolfo López Mateos al abrir el Congreso de sus sesiones ordinarias, el 1º de septiembre de 1960*. Vol. IV. México: XLVI Legislatura de la Cámara de diputados, 1966.
- Loyo, Engracia. «LECTURA PARA EL PUEBLO, 1921-1940». *Historia Mexicana* 33, n.º 3 (1984): 298-345.
- Luna Arroyo, Antonio. *Jorge González Camarena en la Plástica Mexicana*. México: UNAM, 1981.
- Margarito Gaspar, Mayra. «Los primeros cincuenta años de los libros de texto gratuitos para la educación primaria». En *Los avances del México contemporáneo: 1955-2015. IV. La educación y la cultura. Colección INAP*, editado por Raúl Martínez Almazán. Vol. IV. México: Cámara de Diputados, LXII Legislatura, Centro de Estudios de las Finanzas Públicas, 2015. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/11/5084/11.pdf>.
- Monsiváis, Carlos. «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX». En *Historia General de México*. Mexico: Colegio de México, 1997.

- Monteverde, Enrique, ed. «Se llamaba Vasconcelos». En *Revistas literarias mexicanas modernas: El Maestro 1921 – 1923*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Morales Figueroa, José Miguel. «La iconografía de los cuatro continentes. Creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica». En *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid: Turpin, 2013.
- MUNAL. «Yo el rey: la monarquía hispánica en el arte». Exposición, MUNAL, 2015.  
[www.munal.mx](http://www.munal.mx).
- Ocampo, Javier. *Las ideas de un día: El pueblo mexicano ante la consumación de su Independencia*. México: Colegio de México, 1969.
- Oles, James. *Arte y Arquitectura en México*. Traducido por Abdel Macías Arvizu. México: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. DE C.V., 2015.
- Olvera moreno, Ana Carolina. «Litografía». *Cultura y Diseño* (blog), 3 de febrero de 2017.  
<https://olveramorenoanacarolinadbt55web.wordpress.com/2017/02/03/litografia/>.
- Oviedo Salazar, Mauricio G.. «La supervivencia de una alegoría: América como independiente, comerciante y civilizada». *ESCENA. Revista de las artes* 75, n.º 1 (2015): 69-87.
- Peña, Luis Medina. «Origen y circunstancia de la idea de unidad nacional». *Foro Internacional*, 1 de enero de 1974, 265-90.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de Historia y Cultura en México 1850 – 1950*. México: Centro de investigaciones y estudios superiores en Antropología social, 2000.
- Pérez Salas Ma. Esther. «La gráfica en el siglo XIX». En *La gráfica en el siglo XIX” en Impresiones de México: La estampa y las publicaciones ilustradas en el siglo XIX*. México: INBA, 2018.
- Porrúa, Miguel Ángel. *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México: MA Porrúa, 2013.
- Quintanilla, Susana. «Los principios de la reforma educativa socialista: imposición, consenso y negociación». *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 1, n.º 1 (1996).  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14000110>.
- Ramírez, José Agustín. *La tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. Vol. 1. Mexico: Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V., 2007.

Rendón Alverdi, Jorge. *2 de octubre ¡no se olvida!* en *My Drawings*. 2 de octubre de 2011.  
Disponible en Blogspot. <http://jorgerendonaverdi.blogspot.com/2011/06/2-de-octubre-no-se-olvida.html>.

Secretaría de Educación Pública. «Decreto que crea la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito». *Diario Oficial de la Federación*. 14 de febrero de 1959.  
[http://www.dof.gob.mx/nota\\_to\\_imagen\\_fs.php?cod\\_diario=196156&pagina=4&seccion=0](http://www.dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?cod_diario=196156&pagina=4&seccion=0)

Soux, María Luisa. «De la América bárbara a la Patria ilustrada: Alegorías de América, la igualdad y el mito del buen salvaje». *Estudios Bolivianos*, n.º 19 (2013).

Torres Bodet, Jaime. *Textos sobre educación*. Editado por Pablo Latapí. México: Cien de México, 2005.

Villa-Gómez, Juan David, y Manuela Avendaño-Ramírez. «Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política». *Revista Colombiana de Ciencias Sociales* 8, n.º 2 (1 de julio de 2017): 502-35.  
<https://doi.org/10.21501/22161201.2207>.