



UNIVERSIDAD MICHOCANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE HISTORIA

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN HISTORIA

Imaginarios de victoria. Alegorías y representaciones triunfantes en las constituciones y el arte en México (1857-1917)

Presenta

Juan Michel Quesada Sánchez

Asesora:

Mtra. Andrea Silva Cadena

Morelia, Michoacán. Abril de 2019

Agradecimientos.

Quizá este apartado sea el más importante para comprender cómo se realizó la investigación y cómo a partir del apoyo colectivo pude concluir este periodo de investigación y escritura, ya que sin la ayuda de las personas que estuvieron conmigo y las que aun ahora son conmigo no estuviéramos escribiendo este apartado.

De manera directa voy a comenzar agradeciendo a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, a la Facultad de Historia que a partir del ingreso económico anual de las y los trabajadores de México siguen haciendo posible la educación pública. A las y los maestros que trabajaron en mi formación, a los empleados que mantienen nuestra universidad en óptimas condiciones para el desarrollo intelectual.

Mi gratitud se debe de manera particular a mi asesora Andrea Silva Cadena por motivar el pensamiento crítico a través de la discusión, de las tutorías y recomendaciones teóricas que constituyeron una guía fundamental para el desarrollo de la investigación. De la misma manera agradecer a las y el lector, sinodales y sinodal por el tiempo de leer y corregir mi trabajo y hacerpreciadas recomendaciones.

De manera institucional agradecer al Centro de Estudios de Historia de México-CARSO por becar esta investigación durante el periodo (2016-2017) y contribuir a que mi trabajo obtuviera un gran avance.

A quien tengo que agradecer imprescindiblemente es a mi familia y con ellos a mis amigos, amigas, a mi compañera y a mis camaradas. Son y siempre serán el pilar fundamental de mi crecimiento y mi vida. Fueron ustedes por quienes se terminó esta investigación.

De manera partícular agradecer a mis padres Sergio E Quesada López y Adriana Sánchez Campos, que siempre han apoyado cada decisión en mi camino y que la han respetado teniendo confianza en mí como persona, resultado de esto es la formación que concluyo con este trabajo.

A mis primos y primas que son muchos, que me han guiado hacia el pensamiento humano y me han hecho aprender cada particularidad de las ciencias humanas, vital aprendizaje para el oficio. Quisiera seguir mencionando y agradecer a cada persona que cruzó en mi camino y que incentivó el pensamiento como mi amiga Ivonne Díaz con quien mantuvimos interesantes discusiones acerca de la historia del arte, o mi amigo y camarada Adalberto que es guía en cada ámbito de la vida. A personas que educan como los maestros

José Ledezma y Esperanza Castro, que me han apoyado continuamente de manera indescriptible.

Sin más quiero dedicar este trabajo a mi compañera Lluvia Fernanda Ledezma Castro que sin su apoyo incondicional no hubiera sido posible terminar esta investigación.

Dedicarla a las y los mexicanos, a los nadie y a los que están en camino de no pertenecer a una sola patria...

INDICE.....	4
Introducción.....	6
Antecedentes.....	14
I. Historia de las constituciones.....	14
II. Héroes y mártires.....	19
III. La historia social del arte y el marxismo en los estudios sobre imaginarios, alegorías y representaciones.	20
1. Capítulo I: Preludio del imaginario.....	24
1.1. Contexto.....	24
1.2. El materialismo histórico como una base crítica en el análisis del nacionalismo mexicano.....	29
1.3 El imaginario como creación incesante y construcción social.....	32
1.3.1. La construcción del imaginario como construcción colonial de la identidad.....	38
1.4. El imaginario de la victoria en la totalidad histórico-social.....	45
1.5. La alegoría, la representación y el imaginario triunfante como parte del proceso de construcción de la ideología nacional.....	51
2. Capítulo II: La revolución Ayutla, la constitución de 1857 y la reforma: Del discurso y el arte en el nuevo proyecto de nación.....	55
2.1. Alegorías, representaciones e imaginarios triunfantes en los inicios del liberalismo en México.....	55
2.1.1. La Alegoría de la Constitución de 1857: El triunfo liberal de la nación.....	57
2.1.2. La pintura militar: Alegoría de guerra, del pueblo mexicano y los caudillos militares.....	65
2.1.3. Escalante y la acción de masas: una alegoría heroica del pueblo de México.....	70

2.2. El proyecto liberal en la constitución de 1857 y la pintura histórica: representaciones e imaginario instituyente.....	74
2.2.1. Felix Parra “El primer pintor mexicano”.....	77
2.2.2. La denegación del perdón y la sumisión del viejo mundo.....	86
2.3. La crítica del arte desde la prensa de centavo.....	94
2.3.1. La reproducción técnica y la crítica: El espectador ante una nueva sociedad.....	97
3. Capítulo III: El imaginario instituido, el nacionalismo y el nuevo Estado Mexicano.....	104
3.1. La revolución de Tuxtepec y el inicio de la modernidad en México: Legitimar la nueva ley.....	104
3.1.1. La ruptura con la pintura histórica en México.....	109
3.2. El Modernismo: contribución al imaginario triunfante desde la modernidad.....	114
3.2.1. El Fastuoso Fauno Julio Ruelas.....	120
3.2.2. “El primer dibujante de la República.” La modernidad occidental en las ilustraciones del presidente Porfirio Díaz.....	126
3.3. Imaginario triunfante en la constitución de 1917.....	133
4. Conclusiones generales y panorama de estudio e investigación.....	140
5. Bibliografía general.....	145
6. Acervos documentales consultados.....	151
7. Documentos consultados.....	152
8. APÉNDICE.....	155

Resumen

La presente investigación aborda el proceso de construcción de los imaginarios triunfantes en México durante el periodo de 1857-1917, como parte fundamental de la ideología nacional. Las categorías y conceptos que usamos para el análisis responden a la necesidad de la realidad concreta del siglo XIX e intentan problematizar cada aspecto político y social del tema de estudio. Se puede observar plenamente que la construcción de los imaginarios sociales coincide plenamente con las condiciones políticas y económicas de la sociedad mexicana decimonónica.

Con el estudio de la producción de ideología en imágenes y de la ideología jurídica se va acotando cada fragmento específico de la identidad nacional, de su desarrollo a partir de la necesidad de constituir un Estado-nación que garantizara una armonía social y una prosperidad económica. En este sentido, el arte y las constituciones fungen como insumos de análisis para fundamentar el proceso de construcción de los imaginarios en México.

Abstract

The present investigation approaches the process of construction of the triumphant imaginaries in Mexico during the period of 1857-1917, as a fundamental part of the national ideology. The categories and concepts that we use for the analysis respond to the need of the concrete reality of the 19th century and try to problematize every political and social aspect of the subject of study. It can be fully observed that the construction of social imaginaries fully coincides with the political and economic conditions of Mexican nineteenth-century society.

With the study of the production of ideology in images and legal ideology, each specific fragment of the national identity is delimited, its development starting from the need to constitute a nation-state that guarantees social harmony and economic prosperity. In this sense, art and constitutions serve as analytical inputs to support the process of construction of imaginaries in Mexico.

Palabras clave: ideología, nacionalismo, modernidad, liberalismo, victoria.

INTRODUCCIÓN

Cuando se comenzó con la investigación se pretendió analizar sólo la cuestión del arte plástico como referente productivo en el cual se representó el imaginario triunfante del siglo XIX, por supuesto se tuvo que ampliar el espectro de análisis para encontrar otro referente en el cual se pudiera contrastar el estudio y los posibles resultados; se necesitó ampliar los objetivos y las fases que son una guía en el presente ejercicio, así se planteó de manera general describir, caracterizar y analizar la construcción del imaginario triunfante, las alegorías y representaciones de la victoria, a través de la pintura en México, así como en las constituciones de 1857 y 1917, definiendo una parte fundamental del nacionalismo mexicano.

Lo anterior representa una serie de dificultades que se transformaron en problemas específicos que se fueron superando para lograr el objetivo central. En un primer momento la implicación teórico-metodológica que exigieron las categorías, llevó a analizar la importancia del marxismo en los estudios sobre los imaginarios, alegorías y representaciones en relación con la formación del nacionalismo en México. Con la anterior estructura base el estudio se pudo evocar al desarrollo concreto y material del imaginario.

De manera consecuente el siguiente paso fue ubicar la función de las alegorías y representaciones en la producción de imágenes y del discurso jurídico constitucional. En este sentido se podría dilucidar su papel e importancia en la construcción del imaginario de la victoria. En esta tarea las representaciones fueron tomando forma y nombre en la medida que se logró configurar una ecuación con dos aristas determinadas: victoria y derrota. En la primera parte el héroe y el mártir se configuraron con representaciones de la victoria, dejando a los vencidos en una invisibilidad de la cual incluso hoy en día no se pueden reivindicarse, se configuraron ideológicamente como víctimas. Aquí se habla del verdadero vencido, de las masas populares que no figuran en la historia nacional, no se refiere a los enemigos de la “nación” derrotados en el campo de batalla. En este sentido analizar su formación y continuidad funge como una parte clave de la investigación.

De los demás problemas que resaltan se puede decir que al menos son tres los importantes: 1.- ubicar la crítica a la producción de las imágenes y las contribuciones de las distintas fuerzas políticas en las constituciones, para lo anterior fue debido analizar la sociedad en términos de la formación económico-social y en su retrospectiva en la totalidad histórico social, así pudimos situarnos en un plano concreto de la construcción de la nación

mexicana. 2.- Que el estudio del imaginario y sus fases nos lleva forzosamente bajo nuestra óptica al análisis de las imágenes y del discurso jurídico como regiones ideológicas centrales en el nacionalismo moderno en México. 3.- Fue necesario resaltar los márgenes de continuidad de análisis en los cuales el imaginario de la victoria se pudo ir configurar y reproduciendo durante el siglo XX y de esta manera hacer visible al imaginario triunfante como ingrediente específico del nacionalismo y el cambio del mismo según las condiciones concretas en la historia de México.

Los presentes objetivos pretenden guiar la investigación con una estructura horizontal, vertical, lineal, como mejor se perciba, que pueda cumplirse con el desarrollo de los capítulos, diríamos que son dos objetivos por capítulo y se desarrollan de dicha manera. Para seguir tal esqueleto es preciso hacer cortes en el periodo de investigación, siendo el primero de 1857 a 1876, el segundo de 1876 a 1910 y el tercero de 1910 a 1917. Los anteriores cortes permiten ver cómo se desarrolla de mejor forma la investigación, pero también permite ubicar y centrar los antecedentes del periodo en general y por supuesto visibilizar la continuidad de nuestro problema de investigación.

El contexto histórico en el cual se sumerge la siguiente investigación ha sido estudiado ampliamente por la historia como disciplina científica en sus múltiples ramas, dejando como resultado interpretaciones que entran en debate o que se respaldan unas con otras, para esto no se necesita ejemplos.

Desde la historia del arte la investigación pretende acercarse a un proceso de formación ideológica que surge dentro de una interfaz de relaciones con los distintos procesos políticos y económicos. Lo anterior es un ejercicio que de manera concreta se ha logrado sólo en pocas investigaciones y por lo tanto se tiende a llevar a cabo un trabajo que contemple esta perspectiva. Durante de los años 50' del siglo pasado hasta los años 90' se realizaron obras con dicha perspectiva y retoman su cauce de nuevo a partir de los inicios de nuestro siglo; cada uno de ellos atiende su propio contexto y particularidades concretas, además de una visión general acerca de la historia. Por mencionar algunos está *Historia del arte y lucha de clases* de Nicos Hadjinicolaou¹, en el cual el autor marca la línea teórica y metodológica para el estudio científico de la historia del arte, haciendo una propuesta para la

1 Nicos Hadjinicolaou. *Historia del arte y lucha de clases*. Siglo XIX editorial. Decimoquinta impresión. México. 2015. pp. 231.

transformación de las categorías “tradicionales” de estudio. Para el contexto concreto mexicano guían obras como *Modernización y modernismo en el arte mexicano* de Fausto Ramírez² que se adentra en la periodización exacta del surgimiento de la “vanguardia” en México. También libros como la de Ida Rodríguez Prampolini *llamada La crítica de arte en México en el siglo XIX*, responden a esa necesidad de las fuentes primarias para el estudio del arte y su composición política y social. Estas obras las tocaremos más adelante de forma más amplia.

Añadir el objeto de estudio del “arte” a la historia conlleva una mayor amplitud del método que se aplica en el desarrollo de la investigación, así como una sistemática acotación de las fuentes de análisis y de los materiales que nos puedan servir como herramientas para lograr nuestro objetivo. En la historia se pretende partir de un presente donde existe un imaginario contemporáneo de la nación, de la historia y del triunfo de la “nación” (en abstracto) por encima de los intereses de otras naciones. Esta concepción naturalizada como relación intrínseca de los sujetos con su pasado es lo que denominamos nacionalismo.

Así también surge la necesidad de un análisis crítico y retrospectivo de esta visión nacional, ir a la propia raíz o raíces de formación, para dilucidar el propio proceso de la conciencia histórica del mexicano, cómo se construye esta subjetividad, si parte de un grupo, de cuál o cuáles imaginarios, de cuáles alegorías o representaciones y cómo lo anterior se encuentra dentro de un proceso de formación de determinadas clases polarizadas y antagónicas. Precisamente si es la ilusión de esa conciencia, la alienación de la subjetividad la que ha mutilado otros imaginarios invisibilizando la memoria y el pasado de otros pueblos, que abonarían a fortalecer otra concepción de las necesidades históricas del presente; encontrar los puntos de constitución del sujeto nacional y su contraparte desarropada, aquel que no se encuentra y sucumbe en la penumbra del olvido es indispensable para zurcir las partes del pasado que nos ayuden a comprender el imaginario actual de nuestro país, pero al mismo tiempo cómo es posible cambiarla o transformarla incorporando a la memoria colectiva a los pueblos, su pasado y sus visiones.

La historia que actualmente tiene posición en México no se ha encargado de comprender esta gran parte del pasado mexicano desde una perspectiva crítica, desde la

2 Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano* de Fausto Ramírez. Universidad Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2008. pp. 477.

historia de la lucha de clases, que nos genere esa composición concreta y material de la sociedad pasada y de su pensamiento y subjetividad. En esta medida la presente investigación enfatiza en la construcción de imaginarios, alegorías y representaciones como parte de la conformación de la ideología hegemónica en México, cuyo desarrollo atisbó el transcurso del siglo XIX tras la heterogeneidad que lo caracteriza.

Para entender la participación del arte, de las imágenes y demás productos ideológicos, como las constituciones, en lo que comúnmente llamamos sentimiento nacional o nacionalismo, en donde se inmiscuye el vanaglorioso pensamiento de la victoria del pueblo mexicano, conlleva hacer un esfuerzo para asignar categorías y conceptos de análisis a tales productos ideológicos que convengan a definir la relación de lo material con lo subjetivo. Esta categorización es una propuesta metodológica que llevamos a cabo para lograr nuestro objetivo central.

Una parte fundamental para el estudio del problema planteado es la antítesis del nacionalismo, la derrota como arista de la memoria sobre esa configuración común de lado del olvido, eliminando varias consideraciones que observamos como reproductoras ideológicas. Se reviven entonces debates acerca de la historia de una nación y, por así decirlo, echar abajo cierta historiografía moderna y contemporánea, aunque este no es el propósito actual, lo que se quiere lograr es clarificar las fallas o mejor dicho, contradicciones de las condiciones del XIX, su formación económico-social y la tendencia histórica que hoy consideramos legítima en el discurso nacional y en todo el armatoste de tonelada que cargamos en el encéfalo. Podemos al mismo tiempo hacer visible el posicionamiento de los y las artistas en contradicción con la visión que se proyecta en las imágenes producidas bajo su autoría, del pasado y de la historia, nociones generales que se integran en sus obras y que se desglosan mucho después en lo que ahora se entiende como la *Historia de México*.

Por supuesto que no se apunta a cerrar una discusión o una cuestión que ya se viene desmenuzando ante la crítica en todo el siglo pasado, puesto que sería demasiado ambicioso y hasta imposible realizarlo, lo que se intenta alcanzar es un punto nodal para la transformación de la memoria de un país, demandando desde el pasado un debate con las ideas dominantes de hoy en día y al mismo tiempo dilucidar un punto fundamental para la construcción del nacionalismo mexicano y por supuesto de la misma nación.

En este sentido se concibe que los mismos procesos de opresión que vinieron formulando una transfiguración, una malversación de los hechos en la escritura y narración de los mismos, son procesos subjetivos que pueden alcanzar una maduración a partir de resolver la contradicción con el sujeto vencido: el oprimido, las clases dominadas. Dentro de la historia y del arte, la idea de victoria, el imaginario y sus representaciones fue (y es) una herramienta necesaria para el desarrollo de las actuales condiciones ideológicas y su reproducción; la idea de la derrota como una derrota generalizada, no derrotas aisladas de pueblos ajenos (cuando un pueblo cae, toda la humanidad sufre) es un imaginario que puede aspirar a la composición de un nuevo grado de desarrollo de la subjetividad de dichos individuos, mismo imaginario que nos llevaría a otra formación económico-social.

Para avanzar un poco en el tema, sabemos que el arte en el siglo XIX en México estuvo comprendido por múltiples facetas, distintos cambios que lo llevaron a convertirse en un referente para todo un periodo de análisis que centraliza un cambio estructural de sociedad, en el cual resaltan las imágenes como un medio de representación de los distintos devenires del embrión o embriones nacionales que se fecundaban y morían en el transcurso del cambio hacia otro esquema de vida. Una nación independiente demandaba su propia identidad, sus propias costumbres y tradiciones, su propio discurso hegemónico que armonizara las fuerzas políticas dentro del territorio, así como la delimitación de fronteras simbólicas que permitieran diferenciar lo mexicano de lo no mexicano, aunque esto siga líneas casi teológicas para hacerlo. Esto en la escala internacional formó parte del esfuerzo de defensa para evitar los nuevos intentos de invasión y conquista por otras naciones. Se termina con la colonia, pero al mismo tiempo comienza otra forma de dominación que es intrínseca a la misma formación de las naciones: el imperialismo.

Cada acción, altercado y situación se explica dentro de la niebla (vaya disertación) que la propia época constituía, de los nuevos ejes discursivos que poco tenían que ver con el fin de la dependencia a través de una visión occidental impuesta como una colonialidad dominante, en donde la nación tenía que apropiarse o incluso imponer debido a sus condiciones, formas de organización y visión ajenas, símbolos que transformaban el imaginario. Lo anterior jugó un factor necesario para evitar que México se perdiera bajo la sombra de un nuevo imperio.

Con este pensamiento se fue conformando una ideología nacional que derrumba las apreciaciones románticas de la misma, dónde una totalidad subjetiva absorbe una multiplicidad de visiones acerca del territorio que se habita. La visión dominante se impuso y pregonó que el progreso de los pueblos y su unión de concepciones implicaban la trascendencia general de la sociedad. Se podría decir que México caminó hacia la modernidad, que se ubicó en proceso hacia ella, y comprobó y demostró que existía una cultura general, una tradición nacional, bajo canon internacional, capaz de controlar y subsumir a los habitantes de su territorio, arrojando como resultado la armonía con las demás naciones del mundo. Así una nueva nación independiente fue libre para vivir su propia historia.

Para poner énfasis en la sección que le corresponde a esta investigación, es donde el quehacer artístico y el histórico se ligán para formar una concepción propia de nación, pero al mismo tiempo del ser nacional, el mexicano, de la subjetividad coherente. La subjetividad no es algo que sólo se explica en el pensamiento, forma parte y se maquila en los crisoles de los procesos políticos, sociales y económicos, no podemos pensar que la unificación de una sola visión se logró solo a través del devenir cultural, de la educación y de la ciencia, las subjetividades se transforman al mismo tiempo que las condiciones de vida de las personas son cambiadas por su acción concreta. La relación entre arte e historia se profundiza al explicar a través de las fuentes cómo fue la formación de un imaginario triunfante y cómo este es pieza clave para la formación de una subjetividad que perdura a través de la sutura ideológica, del nacionalismo.

Con el proceso de modernización y de progreso que obligó a mutar los simbolismos desde el hecho y transformarlos de una derrota veraz a una exaltación gloriosa de la victoria se transforman incluso las concepciones de estos dos opuestos con la mezcla de características religiosas y míticas que van del sufrir al martirio. Este último concepto que concibe la derrota concreta y material como una victoria hacia un plano espiritual más elevado. La derrota y la victoria en su nueva composición como binomio se inmiscuyen en un pensamiento social, en una visión general que justifica el dominio y la opresión de los pueblos y su memoria, por el sacrificio de lograr una nación gloriosa.

En el arte plástico decimonónico, precisamente la producción de imágenes³ en México durante el siglo XIX, sobre todo la producción académica es donde recae la tarea de formular un imaginario triunfante a partir de representaciones del pasado que aparecen con las mismas características. Es debido analizar de manera sistemática estos recursos para la comprensión del arte en México, pero también para la comprensión de la historia y justamente vislumbrar la correlación del arte con el discurso hegemónico, sus contradicciones, pero sobre todo historiar la forma en que se construye un imaginario mexicano de la victoria, partiendo de los huesos del México derrotado.

Los elementos que nos permiten evidenciar la contribución de la producción del discurso de la misma manera como contribuyó la producción de imágenes, se encuentra en el desarrollo de una región ideológica distinta a la de las imágenes, esta región corresponde al desarrollo de instrumentos legales para el control de los individuos de un territorio, es decir, de las normas, leyes y valores que debía poseer el sujeto nacional. Para dar un ejemplo concreto, se contempla a las constituciones como esa producción de ideología jurídica que hace correspondencia hacia las demás regiones ideológicas de la sociedad que germina en el siglo XIX. Igualmente, como la imagen, una ley es un compendio de representaciones y alegorías que se expresan a través del discurso y que son practicadas desde las instituciones por los individuos dentro de ellas. Este proceso de institución de un imaginario es parte del proceso político de la formación de las naciones.

Al elegir dos regiones ideológicas distintas y problematizarlas se intenta explicar que la construcción del imaginario triunfante es una parte fundamental del nacionalismo, no se detiene en explicar a través del arte, solamente y en su plano más desarrollado, sino comparar con el plano jurídico las acciones que se legitiman, la visiones que adquieren un carácter de legalidad al margen del cambio de sociedad y de la formación económica-social que adquiere. Aunque es necesario una profundización particular de ambos temas, aquí nos abordamos la totalidad histórico-social a partir de la relación entre ambas regiones ideológicas. Es así solamente como podremos explicar la relación que guarda la composición de los imaginarios para la formulación de las ideologías, y en particular del nacionalismo mexicano.

3 Nicos Hadginicolaou. *Historia del arte y lucha de clases. Op. Cit.* p.99.

ANTECEDENTES DE LA CUESTIÓN

I. Historia de las Constituciones.

En la historiografía de las constituciones se encuentran múltiples variantes de análisis de los documentos que dieron origen a las distintas constituciones en país, así como de las interpretaciones que surjan de estas en cada periodo determinado. También se engloban los estudios acerca de los participantes en los periodos constituyentes con las participaciones y propuestas que confluyeron en el papel rector de las naciones. Las amplias investigaciones se ven reforzadas por las disciplinas afines que se interesan en la particularidad de cada carta magna escrita, desde la disciplina del derecho en su carácter rector de la vida de los habitantes de un territorio, hasta la pedagogía buscando la función didáctica y formadora que pudieron dotar las diversas constituciones; todas en un sentido de vislumbrar el carácter general civilizatorio para el sujeto que integra una nación desde la normatividad.

Y es que la misma elaboración de las constituciones como conjunto de leyes que regula a los habitantes de un territorio, se adentra en el mismo proceso de formación del nacionalismo y de las naciones, es decir, hablamos entonces de la construcción del nacionalismo moderno entendido este primer elemento como “principio que afirma que la unidad política y nacional debería ser congruente” donde la unidad política con base en la organización se “impone a todas las demás obligaciones públicas y en los casos extremos (tales como las guerras) a todas las otras obligaciones, del tipo que sean.”⁴

Para reforzar la idea entonces se entiende que la nación “Pertenece exclusivamente a un período concreto y reciente desde el punto de vista histórico. Es una entidad social sólo en la medida en que se refiere a cierta clase de estado territorial moderno, el «estado-nación», y de nada sirve hablar de nación y de nacionalidad excepto en la medida en que ambas se refieren a él.” El nacionalismo “Por otra parte, al igual que Gellner, yo recalcaría el elemento de artefacto, invención e ingeniería social que interviene en la construcción de naciones.”⁵

Dentro de la estructura que invierte en construir la nación mexicana surgen sus constituciones como ese mecanismo necesario que logre una cohesión lógica a partir de la

4 Eric Hobsbawm. *Nación y nacionalismo desde 1780*. Editorial Grijalbo. Tercera reimpresión. 1998. España. P. 17.

5 *Ibid.* P. 18.

contribución de una ideología jurídica para una nueva subjetividad. En esta subjetividad fue necesario resaltar el aspecto glorioso que se introdujo como parte fundamental o pieza base de la formación del Estado.

En la presente investigación nos centramos en dos constituciones desarrolladas en México, la primera es *La Constitución Política de la República Mexicana* de 1857 y la segunda *La Constitución Políticas de los Estados Unidos Mexicanos* de 1917. Ambas cartas mantienen una relación directa en los principios que mantienen. El contexto en el cual se desarrollan estos documentos compone el periodo en el cual surge el nacionalismo en México a partir del imaginario triunfante que se desarrolla intrínsecamente a este, es un periodo en el cual la alternancia constitutiva selló con las letras las disputas por el dominio entre las élites. Así en cada fecha concreta en que surgen las cartas magnas podemos observar claramente los intereses que representaba cada documento, es decir podemos observar las manifestaciones de fenómenos que se consolidaron en productos jurídicos específicos y podemos vislumbrar la lucha y formación de las clases sociales.

Cómo ya lo decíamos, estudios sobre las leyes y constituciones en México son variados, múltiples y bastante amplios, lo que nos interesa de la cuestión son los estudios que centran su tesis en las constituciones como alegoría, representación o imaginario, pues “...en los textos constitucionales están contenidos los ideales de la sociedad política de los diversos momentos de nuestra historia.”⁶ De esta forma ligaremos de manera precisa el arte y las constituciones como nodos centrales de la investigación y del proceso de construcción de la ideología del Estado Mexicano.

Las constituciones podrán significar diferentes visiones, pueden ser determinadamente concretas o bien aludir a abstracciones de un ideal de sociedad mejor y más justa, también puede ser pensada cómo un instrumento formador para las generaciones que rija dentro de un territorio, elevar su conciencia es decir “un texto didáctico para enseñar al pueblo los conceptos fundamentales de igualdad, libertad, seguridad y prosperidad.”⁷

Hay obras consagradas a tales visiones, pero las que nos interesan varían en la relación política-ideológica, que resalten los intereses de las élites en la conjunción de la

6 Patricia Galeana. (Comp.) *México y sus constituciones*. Fondo de Cultura Económica. Segunda reimpresión. 2003. México. p. 7.

7 *Ibid.* p. 9.

política y su relación con la cultura de un país. En la obra antes citada resaltan algunos estudios que mencionaré a continuación, como es el caso de Horacio Labastida en su texto *Historia política de la Constitución de 1857*.⁸

La tesis central del autor pone énfasis en la alternancia política que se detona en el país a partir de la revolución de independencia en relación al pensamiento de las élites intelectuales liberales que se iban formando y consolidando como élite gobernante. De manera adecuada se centra en los debates que se forman entre tales figuras, así cualquier investigador puede señalar las contradicciones entre la realidad concreta y los ideales, pero también los disensos entre los grupos que hace difícil la tarea de amalgamar un sólo imaginario de constitución. Decimos entonces que hay imaginarios y todavía, incluso con la constitución ya formulada, no existió un sólo imaginario, aunque si uno hegemónico.

La función del anterior texto es ilustrar sobre las corrientes de pensamiento que tienen espacio en la batalla de las ideas ardua y con fuerza que se concreta en una constitución y su consecutividad, es un estudio bien logrado para visibilizar el continuum histórico del pensamiento liberal en México. El estudio comparativo que complementa a Labastida es el de Ignacio Carrillo, que señala los puntos de ruptura política entre centralismo y federalismo, conservadurismo y liberalismo, ubicando concepciones de democracia, así como el encuentro del sujeto de la nación consigo mismo, es decir, la formación de la conciencia nacional: “El mexicano quería dejar de ser la propiedad o la casa de esas potestades para acabar de reconocerse como persona”⁹. De esta manera relaciona la revolución de Ayutla perfectamente con el pensamiento del constituyente del 1856-1857.¹⁰

Josefina Zoraida Vázquez impulsa nuestra tesis sobre la recomposición histórica desde la reconstrucción de proceso de formación de las ideas que dieron origen a las constituciones, en relación con la historia política, centrándose en las transformaciones, aunque la divergencia teórica entre nuestra investigación y la de la autora es clara, tenemos ese punto de acuerdo.

En la obra *La fundación del Estado mexicano, 1821-1855*, en particular su contribución titulada “De la difícil constitución de un Estado: México, 1821-1854”, la autora reconoce los

8 *Ibid.* p. 243-271.

9 *Ibid.* p. 275.

10 *Ibid.* p. 271-283.

errores históricos del historicismo y de la historia de héroes y villanos, malos y buenos, centralistas y federalistas¹¹ que el nacionalismo ha difundido, sin poner en el contexto político los hechos y la relación con las ideas, los imaginarios y sus representaciones.

En esta compilación de textos podemos encontrar otro artículo, de Reinaldo Sordo Cedeño que me parece podemos aprovechar, “el proceso de institucionalización”¹² del Estado Mexicano, que aunque se reconocen sus limitantes, da cuestiones concretas que no dejan en el aire el ambiente amplio de la batalla de ideas y su concreción en una constitución.

Sin duda hay obras bastante enriquecedoras que me gustaría añadir a este estado de la cuestión sin embargo por la importancia de la obra solo remitiré el texto de *Las ideas de la Reforma en México (1855-1861)* de Jacqueline Covo¹³ que toca ampliamente los debates, el proceso de construcción de las ideas que germina en un nacionalismo mexicano a base de una *Constitución*, las discusiones fueron en torno a construir una nación y no un solo se evocó un texto jurídico que auspiciara nuestra civilización. Pero en particular me inquieta la decisión de la autora de no llamar a ese conjunto de ideas bajo la categoría de ideología, en lo que puedo estar de acuerdo de algún modo sobre todo porque me parece que en ese momento se formaban los primeros imaginarios de nación y de victoria que consensuaron con otros contenidos para formar eso que definimos como ideología nacional. Es también un debate histórico abierto hoy en día y que está en constante alimentación.

Acerca de la constitución de 1917 nos podemos apoyar en varios textos que varían en historiar distintos procesos y sujetos alrededor de la revolución mexicana. Una constitución como la de 1917 merece precisamente contemplar obras que reivindiquen las ideas del movimiento heterogéneo que tuvo lugar en esos años, porque fueron esos movimientos los que refrendaron la carta magna que nos rige hoy en día. Por ejemplo, los distintos artículos que publicaron los hermanos Flores Magón y los miembros del *Partido Liberal Mexicano* en el periódico *Regeneración*¹⁴.

11 Josefina Zoraida Vázquez (Coord.) Interpretaciones de la historia de México. La fundación del Estado Mexicano, 1821-1855. Ed. Patria. México.1994. p. 9-37

12 *Ibíd.* p 135-178.

13 Jacqueline Covo: *Las ideas de la Reforma en México (1855-1861)*. Traducción de María Francisca Mourier- Martínez . México. Universidad Nacional Autónoma de México , 1983, 668 pp .

14 Ricardo Flores Magón, et al. *Regeneración 1900-1918*. Ediciones Era-Secretaría de Educación Pública. México. 1977. pp 437.

Lo que interesa de entrada dejar en claro es la relación entre los textos constitucionales y el arte como puntos referenciales que dan vida a los ideales, a los imaginarios, es por eso que cada obra que retomamos aquí es consultada en ese sentido y contribuye a la realización de dicho propósito. Vale la pena tomar en cuenta los estudios acerca del contexto político que se experimentó durante la Revolución Mexicana, para nutrir las ideas formuladas a partir de los hechos del momento. Incluso podemos comparar perspectivas que nos ayuden a sintetizar una noción precisa acerca de la formación de las ideas, representaciones y alegorías triunfantes. En este sentido dos textos parecen ser fundamentales el primero es de Alan Knight denominado *La Revolución Mexicana*¹⁵ sobre todo, en la primera parte cuando recurre a los hechos e ideas que fueron fundamentales para lograr un régimen constitucional, aunque conservando argumentos revisionistas y concentrándose en un posición cuasi positivista acerca de la veracidad de los hechos por encima de los procesos ideológicos y el desarrollo de sus fenómenos. El segundo texto que hace la balanza es un estudio de Arnaldo Córdova denominado *La ideología de la Revolución Mexicana*¹⁶ cuyo texto centra su tesis e ideas centrales en el desarrollo ideológico de los movimientos que confluyeron en la Revolución, sobre ideas obreras-campesinas que germinaron en la constitución de 1917. Estas obras se complementan por diversos artículos u obras que tienen que ver con el génesis y desarrollo de la Revolución Mexicana y con la formación del nacionalismo en México.

La disertación sobre los temas de análisis que abarquen en lo general al nacionalismo mexicano tiene aristas en diferentes polos, la mayoría de estos se centra en problemas sobre identidad y símbolos patrios, la semiótica de estos en la construcción de la nación, aunque el gran número lo complementan análisis desde la ideología dominante, oficiales, de legitimación para nuestro presente, sobre todo legitimador del régimen institucional actual, para esto no es necesario poner ejemplos, tampoco citar autores, no porque demerite su obra, la pongo en su justa dimensión, sino porque a pesar de tomarlos en cuenta su enfoque de análisis no es conmensurable con el que se propone en esta investigación. Incluso en palabras de Hobsbawm:

“...no puedo por menos de añadir que ningún historiador serio de las naciones y el nacionalismo puede ser un nacionalista político comprometido, excepto en el mismo sentido en que los que creen en la

15 Alan Knight. *La Revolución Mexicana. Del porfirismo al nuevo régimen constitucional*. Fondo de Cultura Económica. México. 2010. 1405 pp.

16 Arnaldo Córdova. *La ideología de la Revolución Mexicana*. Ediciones Era-Digital. México. 2013. 100 pp.

veracidad literal de las Escrituras, al mismo tiempo que son incapaces de aportar algo a la teoría evolucionista, no por ello no pueden aportar algo a la arqueología y a la filología semítica. El nacionalismo requiere creer demasiado en lo que es evidente que no es como se pretende. Como dijo Renán: «Interpretar mal la propia historia forma parte de ser una nación.»¹⁷

II. Héroes y mártires.

Un punto importante son las alegorías que encuentran figuración y representación con los procesos de consenso nacional, es ejemplo el mártir religioso que inicia proceso de transformación en el virreinato y la dualidad del héroe/mártir como expresión del imaginario de la victoria durante el siglo XIX. Lo anterior es un factor crítico y de cambio donde para hablar de derrota tenemos que hablar de victoria como referentes directos para a la identidad mexicana. Para esto la cuestión se ha tratado en una policromía de enfoques aportativos y que sirven de base para la presente investigación. Por ejemplo para lo que comprende la formación del Estado-nación que comprende el periodo de estudio y que además se relacionan desde el héroe y el martir, la obra de Manuel Chust y Victor Mínguez,¹⁸ funge como un primer acercamiento al tema, levanta el telón del problema, pero no lo profundiza.

En este sentido, de los análisis de los héroes, su estudio y su explicación en el periodo 1808-1847 se construye desde las fuentes literarias que son marcadamente extensas y por la cual tienen más contacto con lo popular y con la amplia masa¹⁹.

Para la cuestión de la figura del mártir como esta confabulación de cierta relatividad de victoria encontrada, primeramente, en la máxima gloria que podía tener un individuo al morir por la fe cristiana, y secundariamente, ya en el periodo de construcción de la nación mexicana, al morir por la patria, producto de la nunca victoria idealizada conseguida, Antonio García Rubial localiza el inicio de esta gloria: “En los siglos IV y V escribieron varias relaciones de los mártires con un estilo ya claramente hagiográfico [...] desde entonces morir

17 Eric Hobsbawm. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Op. Cit. p. 21.

18 Manuel Chust, Victor Mínguez, (eds). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Universitat de València. España. 2003. p. 10

19 *Ibid.* p. 11.

por la fe fue una de las principales muestras de santidad y a ello debían estar dispuestos todos los cristianos, pues esa era la mayor gloria que podía tener un creyente.”.²⁰

También concluye que para finales del siglo XVIII y principios del XIX, las figuras de mártires eclesiásticos ya no representaban la unión de la colectividad en una sola identidad:

“...para esa época fray Margil ya no era un símbolo cohesionador. En siglo XVIII su figura había sintetizado de alguna forma todos los modelos de santidad (ermitaño, místico, mártir, prelado y misionero) y había servido para intentar la unificación territorial novohispana. [...] el periodo virreinal no había conseguido uniformar la diversidad étnica, social y cultural del territorio, y sus héroes frustrados se habían mostrado poco efectivos en tal proceso. [...] La nueva nación tenía ante sí el reto de crear una conciencia colectiva unificadora que ni fray Margil, ni ningún otro venerable o beato, podían conseguir.

”²¹

A lo que finalmente añade para la formación de héroes nacionales en el siglo XIX que “Muy posiblemente, la frustración de no tener santos propios propició en el México independiente el gran desarrollo del culto a los héroes libertadores del siglo XIX.”

Los procesos de heroificación²² han sido estudiados, aunque no en paralelo y en relación con los mismos procesos de estetización, es así como lo simbólico, el héroe se vuelve bello y queda perpetuado.

III. La historia social del arte y el marxismo en los estudios sobre imaginarios, alegorías y representaciones.

La historia del arte que comprende la problematización de los procesos ideológicos no sólo engloba estudios dentro de nuestro país como único paradigma aislado, se ha trabajado de la misma manera la mayoría de los países de Latinoamérica, haciendo un paralelismo de los procesos históricos a nivel continental en la misma formación de los Estados-naciones. De la misma manera la creación legislativa se engarzaba para constituir de manera política los territorios, así como para lograr el producto necesario para regir la sociedad con mayor orden, pero también para establecer una línea de dominación. Las constituciones y el arte

20 Antonio García Rubial. *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. UNAM. FCE. 1999. p. 141.

21 *Ibíd.* p. 297

22 Federico Navarrete, Guilhem Olivier (coords). *El héroe entre el mito y la historia*. UNAM, México. 2000. p. 7

eran discutidas casi siempre por los mismos círculos de intelectuales que figuran hoy en la historia de América latina y de nuestro país.

Los grupos que comenzaron en dicha formulación fueron en su mayoría burgueses y pequeño burgueses (conformadas de esa manera ya las clases sociales en México), ya para nuestro periodo de análisis, si bien algunos militares de carrera también socavaron la cuestión del nacionalismo dentro de ambas manifestaciones ideológicas. Un estudio en este sentido es el de Laura Malosetti Costa²³, de principal fundamento de su introducción a nuestras primeras páginas, menciona en dichos grupos “la pretensión de dotar de un fundamento estético -ideológico tanto a las obras como al público que imaginaba para éstas, se perciben con particular nitidez en el terreno de las artes plásticas...”²⁴.

Su estudio me parece en que aporta en demasía a la relación de los procesos políticos en Latinoamérica así como de la formación de los discursos y los productos culturales que darían coherencia a la organización embrionaria de las naciones. El uso de la imagen puede ejemplificarse a través de “un auto con varios pasajeros incógnitos” es decir la imagen puede figurar cómo vehículo ideológico, pero que también dentro de su contexto adquiere funciones con la sociedad en general, funciones de formación y de respuesta a lo que ocurría en la opinión pública, que se impulsaron desde la figura del artista y del intelectual. “El lugar de los artistas de esta llamada generación del 80 como impulsores de la creatividad artística, su valor como ‘educadores’, como ‘organizadores’ de la escena artística en nuestro medio, fue unánimemente reconocido por la historiografía del arte nacional. Pero la valoración crítica de su producción no tuvo la misma suerte.”²⁵ Como finaliza la autora en esta cita, es precisamente cómo se observa la relación historiográfica del arte en México, son pocas las obras que tratan críticamente la historia en nuestro país.

Una buena parte de esta investigación está investida por reconsideraciones teórica y metodológicas de la historia social del arte, cuyos fundamentos en origen provienen de la escuela de Frankfurt, incluso un debate que aun parece actual acerca de la categoría de autonomía, “contribuyó a una de las transformaciones más fundamentales de la experiencia de la obra de arte, iniciando el giro que Walter Benjamin, en la década de 1930, llamó

23 Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica. Segunda reimpresión. Buenos Aires. 2007. 455 pp.

24 *Ibid.* p. 16.

25 *Ibid.* p. 19. La autora hace una periodicidad de un poco más de una veintena de años de 1870 a 1896. Por eso la mención a la generación de artistas de los años 80 del XIX.

transición histórica desde un valor de culto a un valor de exhibición. Estos ensayos han llegado a ser considerados universalmente como los textos fundacionales de una teoría filosófica de la historia social del arte.”²⁶

Desde lo anterior centramos los principios con los cuales se piensa el arte, cómo una imagen no autónoma que se da en relación a su función política y social y que tiene que ver más con la percepción de la audiencia, con la concepción del espectador acerca de lo que está viendo, acerca del discurso con el cual se forma y apropia. “Este enfoque nos permitirá no sólo diferenciar de manera más idónea estos proyectos de vanguardia, sino que nos ayudará a comprender que el ascenso de una estética de la reproducción técnica (diametralmente opuestas a una estética de la autonomía) surge en el instante mismo de la década de 1920 en que la esfera pública burguesa comienza a desvanecerse.”²⁷ Este instante concreto al final de la investigación permitirá concretar el cambio desde las vanguardias artísticas, el muralismo, y la formación de una nueva condición jurídica del mexicano, ambas en una marcha paralela hacia una supuesta homogeneidad nacional.

En cuando a esa homogeneidad hacemos referencia al proceso que surge desde la representación y su relación con la formación de identidad como mecanismo para construcción de la nación mexicana. Ida Rodríguez Prampolini²⁸ propone una historia de la arte en México que parte de la propia crítica del arte decimonónico, pero también de la misma crítica a la modernidad y su influencia colonialista en la formación de los sujetos y de los imaginarios. Me parece que la ruptura estructural que ubica con la revolución de independencia es fundamental para entender la necesidad del nacionalismo y del imaginario vencedor, así interpretarla más allá de un simple cambio económico-político, es decir, un cambio de espíritu, de ideología, de superestructura, pues escribe “la independencia de México no solo es una revolución, sino que, a mi parecer, es ante todo una crisis espiritual profunda”²⁹ antes de esto ya justificaba diciendo:

“...la necesidad de definirse en términos modernos, el forcejeo constante por encontrar el camino rápido y seguro que los condujera a la cima del progreso, es la otra preocupación que determina al

26 AAVV. Arte desde 1900. Madrid. Akal editores. 2006. p. 24.

27 *Ibid.* p. 25.

28 Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 1997.

29 *Ibid.* p. 17.

hombre del siglo XIX en México. Por eso es que, dentro de la crítica de arte, esos problemas que no debían distanciarse dentro de la tensión general, son los que saltan a la vista de una manera dominante”³⁰

Comenzar bajo la consideración de estas obras me parece es redituable para la composición de la investigación, sin duda mucha obra acerca del arte en México trata temas sobre el arte decimonónico, empezar con los que aquí destacan es sin duda un carácter de enfoque para la fácil sistematización de la discusión y el debate.

³⁰ Ibid. p. 16.

1. CAPITULO I: Preludio del imaginario triunfante.

1.1. Contexto

La representación visual de héroes, de antihéroes de villanos, tiranos, mártires y demás iconos simbólicos que figuran ahora dentro del nacionalismo se encaminaron por grandes borradores, por bocetos que no precisamente significan lo que hoy, aquel valor de exposición que adquirieron a partir de la imagen se convierte ahora en un valor cultural, “en otras palabras: el valor único de la obra artística -auténtica- se funda en el ritual en el que tuvo por primera vez su original valor de uso. Por más mediado que esté, puede reconocerse dicho fundamento como ritual secularizado hasta en las formas más profana del culto a la belleza. Desde que en nuestros días ha sufrido su primera conmoción de gravedad, ese culto profano a la belleza, que surgió durante el Renacimiento y mantuvo su predominio durante tres siglos, hoy deja a la vista dichos fundamentos.”³¹ Los amplios procesos políticos que ha experimentado nuestra nación en dos siglos esclarecen lo representado en la plástica decimonónica, como aquello que engloba la victoria nacional, se descubre su valor de uso, la función en su tiempo, así como los cambios en los que se ve inmerso en los inicios del siglo XX.

La fecha de la cual se parte para adentrarnos en el análisis es el año de 1837 no porque sean años determinantes para la producción artística, sino que es un año en el cual México empieza un periodo de disputa política internacional después de ya consumada la independencia. Bustamante en la presidencia y el conflicto particular al año siguiente, me refiero a la guerra de los pasteles en abril de 1838, esto asevera la fragilidad del régimen mexicano y de sus mecanismos políticos y sociales de cohesión y consenso. Un régimen de la vertiente conservadora propugnó por una formación ideológica de lo propio, aunque no de lo mexicano como se concibe ahora, fue mejor dicho un símbolo que amortizó los sentimientos y los condensó en una nebulosa fuerte que abarcó grandes sectores de la población.

El pasado punto propone un enlace en la partida de los procesos políticos y la representaciones configuradas al margen de estos, lo que se pinta, lo que cobra vida en el caballete, se va instituyendo, se va transformando en un referente concreto del pasado en

31 Walter Benjamin. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. El cuenco de plata. Buenos Aires. 2011. p. 15-15.

común, un pasado mexicano. Ahora bien, empezar con la producción artística y los estilos que se produjeron al margen de estos hechos nos permite poner de primera, la relación ideológica que se lleva a cabo para formar y construir el imaginario victorioso, sin embargo lo que conlleva el estilo deberá ser analizado al margen de sus contradicciones políticas, es decir la relación con la expresión humana y las condiciones históricas que le permiten persistir y trascender hacia un plano de cohesión nacional.

Caracterizar los momentos y las fuerzas políticas desde la ideología en imágenes (estilo) dentro de la relación con los cambios, permanencias, rupturas, etc..., es una tarea que no se separa de ninguna manera de los signos culturales colectivos, es fundamental tomarlos en cuenta fuera de cualquier concepción “culturalista” o “historicista”, es hacer un análisis concreto y objetivo del periodo histórico en el cual se surge México como nación.

Me parece que partir de la caracterización de las fuerzas políticas, el proceso de desarrollo durante todo el periodo es más adecuado, pues son éstas las que en una visión unificada, representan y a su vez son representadas. El instante indeleble en con el cual se inicia es precisamente un momento de crisis del régimen político, una ruptura que por supuesto se gesta durante la revolución de independencia generando un cambio estructural que permite el inicio de la transformación de las clases sociales, la formación de nuevos grupos y entidades que buscan y disputan el poder, pero también de un nuevo vulgo, una masa, un público, un consumidor, un dominado heterogéneo que aún no era conformado precisamente por el proletariado. Esto implica que las relaciones sociales y de poder cambian, pero no en el periodo de 10 años, sino que tardará más de un siglo para lograr la consolidación de un proyecto, de un Estado que pueda controlar hegemonícamente, todo ámbito de la sociedad política y de la sociedad civil.

Lo que la crisis significa aquí es una ruptura económica-política, pero también una ruptura de espíritu, de ideas, de aquel contenido ideológico que dote de coherencia el permanecer en un territorio, así mismo se hace realizable el controlar, o dominar, el gobernar. Se entiende que los grupos insurgentes que optaron por sacrificar no sus condiciones de vida, sino incluso la vida misma por la independencia, perdieron y no consumaron lo que para ellos parecía inminente, esto quiere decir que los grupos que encabezaban la nueva nación fueron grupos incluso que llegaron desde la oposición a la insurgencia. El Imperio con Iturbide es el ejemplo por antonomasia que permite que la continuidad simbólica de Antiguo Régimen se plasme en la plástica decimonónica, como los

proyectos, los ideales e imaginarios que se entablaron desde Europa hacia todo el círculo azul, creando un factor de inicio y reproducción de la colonialidad como mecanismo de control de los territorios que comenzaban a experimentar una sociedad distinta, pero que aún no conseguían una total autonomía. Sin embargo es debido decir que las formulaciones imaginarias a partir de los grupos insurgentes tuvieron una continuidad ideológica más allá del hecho que vivieran o no los ideólogos principales por así decirlo. Visibilizar esta trascendencia es un objetivo elemental de nuestro trabajo.

Los grupos de poder se fueron delineando cada vez más a medida que el “quehacer” sobre la nación fue necesario, las ideologías que se deslindan del pensamiento liberal burgués que proviene de la Revolución francesa es un hincapié en cómo las facciones se integran, a partir de los pensamientos de teóricos como Rousseau y Montesquieu y sobre todo Comté o Spencer, de cómo el progreso, la modernidad, la Ilustración tiene que conformarse dentro de todo aquello que se haga llamar nación. No solo lo que deriva del pensamiento burgués es lo que se encuentra en pugna, sino aquello que aún se niega a desaparecer, el pensamiento conservador que se liga a las últimas disertaciones monárquicas, donde la influencia eclesiástica no deriva la forma de seguir con las antiguas condiciones de existencia pues de un frente se le ataca para reformarse y burocratizarse y del otro a perder terreno en la sociedad política.

Conforme a esto podemos ubicar la llegada de las llamadas logias masónicas, Escocesa (liberales moderados) y Yorkina (liberales radicales), que por la consideración de Torcuato's Di Tella, dentro de los primeros, los núcleos sociales que tenía cabida ahí era “la burguesía comercial y financiera, que a menudo también tenía inversiones mineras y agroganaderas, y entre los intelectuales y profesionales más acomodados desde la plutocrática pero progresista familia de los Fagoaga hasta clérigos sin sotana como José María Luis Mora. La facción más radical de los liberales se nutría de una fuerza popular, de la clase media, de funcionarios y artesanos.”³² Los rasgos de que ahora parecen de facción en su preciso tiempo eran considerados incluso antagónicos entre sí, irreconciliables, lo que por su puesto costó el derrame de bastante líquido vital sobre el territorio que hoy pisamos.

32 Torcuato's Di Tella. *Ciclos políticos en la primera mitad del siglo XIX*. En: Josefina Zoraida Vázquez (Coord.) *La Fundación del Estado Mexicano. 1821-1855*. Editorial Patria. México. 1994. p. 124.

La crisis diametral que atravesó la población después de la guerra de independencia abrió camino para que grupos mejor consolidados política y económicamente tomaran el poder, mientras una gran fuerza popular que se había cohesionado durante la insurgencia fue desintegrada pues "...la ausencia de una participación popular auténtica en la política del país a nivel nacional entre 1821 y 1854 dejó abierto el camino para la monopolización de los procesos políticos por facciones criollas y militares"³³, que fueron grupos que se habían gestado durante la revolución de independencia.

En este primer momento de un protonacionalismo, la gestión de la representación política desde la academia se puso en práctica por parte de los ideales conservadores, que como figuras directivas que conformaban la Academia de San Carlos, guiaban la producción artística, por tanto toda simbología expuesta, y su configuración en un discurso como expresión de un imaginario colectivo, la presencia aún de temas religiosos fue consecuente y más que evidente, al menos en esta línea siguió hasta que el liberalismo venció, pero la representación expuesta consolidó una continuidad que está impresa dentro de "nuestra identidad", el más grande mito.

Para el periodo concreto, que es de donde parte la investigación, la crisis y la tensión de los discursos y de la práctica artística es del año 1857 a 1867, los sucesos políticos que marcan precisamente esto pueden ser adivinados, la intervención de Estados Unidos y en conciso la batalla de Chapultepec, la guerra de Reforma (1857-1861), La batalla de Puebla, el Segundo Imperio (1862). Estos dos sucesos marcaron la prioridad estética y representativa que concibió por primera vez el esbozo de imaginario nacional triunfante, el primer suceso o choque configurado en su presente y el segundo significado y estetizado cuando ya había caído el Segundo Imperio. Dentro de este contexto se desarrollan dos proyectos, que a pesar de ser antagónicos en la pugna ideológica y hegemónica tanto como en lo concreto por la disputa del poder económico y político, se condensaron en el desarrollo del de la historia a partir de la solución de sus contradicciones. La visión liberal representando la historia de México alegóricamente desde el "indio" prehispánico colocado en una epopeya gloriosa, y la visión conservadora asimilando partes de la historia virreinal con la santidad y la ideología religiosa e independiente desde las figuras de los héroes nacionales.

33 Brian Hammnett. *Faccionalismo y poder personal en la política mexicana de 1821-1854*. p.76.

Los artistas de un bando como de otro, encontraron en esta tensión un mercado para sus propias ideas, uno muy bien remunerado. Artistas como Joaquín Ramírez, Petronilo Monroy, Ramón Pérez, José Obregón y Santiago Rebull nutrieron los pilares conservadores/imperiales. La facción liberal impulsada en dos momentos, antes y después del segundo imperio, principalmente desde la academia, contrajo artistas como Ramón Alcaraz, Salvador Murillo, Ramón Lascurain, director en 1877 de la ya Escuela Nacional de Bellas Artes donde impone un tema de cultura nacional oficial, estetizando y dotando de ideología todo aquello en lo cual México había fallado.

Con el triunfo liberal, el fusilamiento de Maximiliano, el fin del segundo imperio, el proyecto artístico liberal se consolidó como el discurso hegemónico nacional. Es aquí donde el imaginario triunfante se instituye en la academia, y donde se instituye el germen del nacionalismo mexicano dejando atrás nociones objetivas de las derrotas, de las pérdidas humanas que el país sufrió. El artista entonces se reconfiguró también a la par de su contexto, de su propuesta y de su mercado. Los indicados en este periodo fueron artistas como Félix Parra, José María Obregón, José Jara, Rodrigo Gutiérrez, Leandro Izaguirre, Manuel Vilar, German Gedovius, Saturnino Herrán, entre otros.

Algunos de los dichos artistas parece que tambalean en el simbolismo, sin embargo es la técnica y la temática lo que diferencia a unos de otros y no tanto el estilo. Esto llega a un límite hasta la “juventud del ateneo” y “la generación azul”, donde el cambio estético, sensible y simbólico abandona los lares epopéyicos y se adentra al intimismo, a la fatalidad propia del fin del siglo, del discurso total de la modernidad y de las nuevas características del inicio del siglo XX, pero incluso en este horizonte que parece fulminante con los rayos del sol, nutre la planta fortalecida en la tierra, es decir, la idea de modernidad complementa la idea nacional.

Con la instauración del porfirismo y el inicio de siglo se marcaron ya novedosas tendencias del arte, donde el imaginario ya instituido de la victoria se mueve dentro de un grupo docto y nacionalista, así como en estratos donde la educación comienza en el albor de las aulas laicas, aunque dentro también de la religiosas, la estabilidad política y el comienzo del corporativismo propio de la época permite que este imaginario se introduzca en las amplias masas populares garantizando la hegemonía del régimen durante el siglo XX, a pesar del gran impacto de la revolución.

1.2. El materialismo histórico como una base crítica en el análisis del nacionalismo mexicano.

Precisamente reconoce Edgardo Landern que “difícilmente estaríamos en condiciones de comprender la actual dinámica expansiva del capitalismo mundial, conocida como proceso de globalización neoliberal, si dejamos de lado las herramientas teóricas y perspectivas de análisis del capital aportadas por el marxismo. [...] las herramientas teóricas heredadas del marxismo, en este contexto, todavía tienen mucho que aportarnos a la comprensión y crítica de las relaciones de producción capitalistas...”³⁴

Quería empezar con esta cita precisamente para enfocar el aspecto teórico desde el cual se puede comenzar el análisis retrospectivo crítico para el nacionalismo mexicano como construcción ideológica del Estado que se ha formado hasta nuestro siglo donde podemos situar un punto nodal de inicio para su formación y para la formación de la clase que consiguió la hegemonía en este amplio proceso. El hecho tuvo lugar en el siglo XIX en la formación de las naciones modernas como un proceso global del cual México no escapó, ciclo que se acompaña con la maquilación del imaginario victorioso, cómo uno de sus componentes de mayor fortaleza.

Para que se haga visible la relación entre los procesos de producción capitalistas, la modernización y por supuesto el colonialismo y el nacionalismo es necesario ahondar en el factor explicativo a partir de la categoría de Estado Ampliado y Hegemonía, así mismo explicar la relación con los procesos ideológicos y de formación del imaginario al que se intenta historiar, sin esta categoría se podría perder la relación entre capital y nacionalismo, entre los procesos económicos y los procesos políticos, sociales e ideológicos y sobre todo entre un cambio de estructura o movimiento orgánico y un cambio coyuntural o movimientos de coyuntura. En términos simples de la propuesta dada por Antonio Gramsci:

“Al estudiar un periodo histórico se presenta la gran importancia de esta distinción. Se tiene, por ejemplo una crisis que a veces se prolonga durante decenios. Esa excepcional duración significa que se han revelado en la estructura contradicciones insanables (las cuales han llegado a su madurez) y que las fuerzas políticas que actúan positivamente para su conservación y la defensa de la estructura misma

34 Edgardo Lander. “Marxismo, eurocentrismo y colonialismo” En: *La teoría marxista hoy*. En: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/marxis/P1C5Lander.pdf>. 29 de noviembre de 2018.

se esfuercen por sanarlas y superarlas dentro de ciertos límites. Esos esfuerzos incesantes y perseverantes [...] constituyen el terreno de lo “ocasional”, en el cual se organizan fuerzas antagónicas que tienden a demostrar (demostración que, en último análisis, sólo se consigue y es “verdadera” si convierte en nueva realidad, si las fuerzas antagónicas triunfan, pero que en lo inmediato se desarrolla a través de una serie de polémicas ideológicas, religiosas, filosóficas, políticas, jurídicas, etc cuya concreción puede estimarse por la medida en la que consiguen ser convincentes y alteran la disposición preexistente de las fuerzas sociales) que existen ya las condiciones necesarias y suficientes para que puedan, y por tanto deban, resolver históricamente determinados problemas...”³⁵

La dirección teórica de la investigación, el llamado modelo que puede darle sentido y coherencia a todos los argumentos desarrollados no es un modelo monotípico, la problemática a investigar requiere el uso de herramientas metodológicas distintas modelos, sin que estos lleguen por supuesto a ser inconmensurables; es mediante esta lógica que se articula el método, las categorías y los conceptos como ese andamiaje, el esqueleto del texto.

Tomar categorías de las diversas corrientes historiográficas o de algún pensador, no nos dice nada si éstas no se relacionan de manera directa con el problema analizar puesto que este problema determina cuales categorías son soslayables y cuales no son adecuadas para llegar a comprobar, positiva o negativamente, la hipótesis observada.

Es claro que la perspectiva del análisis del arte y la constitución como productos pero también como piezas para la formación ideológica, emprende un derrotero que parte desde los procesos políticos decimonónicos, y que a partir de éste se teje la relación estética y de representación con los diversos estilos de la época. Lo anterior nos ayuda a vincular la perspectiva de la historia de la lucha de clases en su amplitud definiendo nuevos debates y estudios como los contemporáneos acerca de colonialidad del poder³⁶ los que nos arrojan la posibilidad de la crítica hacia la historiografía de la formación de la identidad y de la nación.

Si se hace hincapié en este enfoque teórico es porque precisamente la memoria histórica cobra sentido a partir de lo escrito, de aquel recuerdo transformador que no se articula en la sociedad actual, en ese sentido es crítico a toda estructura que se sujeta del a

35 Antonio Gramsci. “Análisis de las situaciones. Correlaciones de fuerzas. La tendencia a disminuir al enemigo”. Asociación Nueva Antropología A.C. Nueva Antropología, vol. IV, núm. 16, diciembre, 1980, p. 4.

36 Anibal Quijano. Colonialidad del poder y clasificación social. En: Journal of World-Systems Research, VI, Nº2, summer/fall, *Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein*. USA. 2000, 342-386.

la formación económico-social vigente. Es por eso que lanzamos una pregunta central a medida de relacionar los ejes nodales de la investigación: ¿Que tiene que ver la modernidad y el progreso con el imaginario triunfante, el nacionalismo y la identidad? Bueno, en un primer momento logramos observar a los tres ejes como construcciones sociales de carácter hegemónico, es decir que son estructuras imaginadas que logran imponerse ante otras visiones latentes en un territorio, estas nociones centrales se vuelven parte del ser y actuar del sujeto actual, se comportan como sentido común o normalidad dentro de la formación de las naciones, en México en específico, con la actividad práctica de cada mexicano dentro y fuera de la nación. Después podemos aseverar que el triunfalismo, el nacionalismo, la modernidad y la identidad que se genera concretamente, son parte de un proceso histórico mundial o al menos, occidental.

Bajo la perspectiva de la historia de la lucha de clases como historia de la humanidad, las cuestiones de modificación de método y de concepto tienen que hacerse en base al análisis de la realidad pasada, no podemos implementar herramientas fuera del contexto de la época que sean anacrónicamente incorrectas. Es por eso que a través del materialismo histórico se busca analizar el proceso de construcción del imaginario triunfante a partir de ponerlo en relación con la generalidad, desde las mismas relaciones que lo ligan a la continuidad de la historia moderna. Para no caer en el estudio mecanicista observamos también que el marxismo hoy ha cambiado tanto en la academia como en la praxis, la simple razón es que la misma realidad desde la que partimos lo ha hecho, “la verdad es siempre concreta”.

En este sentido tomamos en gran mayoría un método de análisis que va en dirección a resolver nuestro dilema, aborda nuestra perspectiva y delimita categorías, así como la forma de usar la producción artística y compararlas con otras formas de producción ideológica. El método es el que desarrolla Nicos Hadjinicolau en dos obras: 1.-*La historia del arte y la lucha de clases*³⁷ y 2.-*La producción artística frente a sus significados*.³⁸ Dicho método lo abordaremos más adelante en relación con la ideología.

Es por el rumbo ideológico que el marxismo toma posesión de nuestra investigación como crítica, en primera parte pero también como reconfiguración de tesis históricas que nos

37 Nicos Hadjinicolau. *La historia de arte y la lucha de clases*. Op. Cit. pp. 231.

38 Nicos Hadjinicolau. *La producción artística frente a sus significados*. Siglo XXI editores. México. 1981.

ayuden a avanzar en el conocimiento científico de hoy en día. Una de estas tesis es la formación del nacionalismo en occidente.

Abordando nuestro tema, el imaginario como parte de la ideología integra una parte estructural de la formación del nacionalismo, y es preciso analizar esta configuración social, cultural y política bajo esta premisa, sólo entonces le daremos sentido objetivo donde el imaginario sea un hecho y no solo un aspecto subjetivo de la imaginación de los pueblos. Dentro de la formulación de las naciones modernas estamos entonces hablando de una nueva configuración que hasta ese momento no se había dado, la nación adquiere otro sentido al momento que se le incorpora paralelamente la formación del Estado moderno. “Antes de 1884, la palabra nación significaba sencillamente «la colección de los habitantes en alguna provincia, país o reino» y también «extranjero». Pero en 1884 se daba como definición «estado o cuerpo político que reconoce un centro común supremo de gobierno» y también «territorio que comprende, y aun sus individuos, tomados colectivamente, como conjunto»”³⁹

La imagen, la producción de ideología en imágenes (que después se problematiza), se ancla a este puerto, y logra certificarse históricamente a partir de la vigencia del método que utilizamos. El marxismo retoma vigencia en la medida que podamos demostrar que el imaginario es una cuestión histórica y no un cuestión coyuntural y mucho menos subjetiva.

1.3. El imaginario como creación incesante y construcción social.

Dentro del uso del imaginario como categoría de análisis nos encontramos con amplios debates desde distintas disciplinas humanas cada una incluso con sus propios debates haciendo marcada diferencia en el uso de la categoría. Lo que nos interesa delimitar a continuación es la tendencia desde la cual se parte para el uso del imaginario, así como enunciar las características que de éste se ramifican en pro de una continuidad analítica e investigativa.

Es de precisar que la categoría de imaginario no se aborda desde la historia cultural, sino desde el marxismo contemporáneo presente en ejercicios que se delinean en la

39 Eric Hobsbawm. *Nación y nacionalismo desde 1780. Op. Cit.* p. 25.

sociología y que me parecen más precisos para acercarnos a la realidad social del siglo XIX, tomamos la categoría directamente de los productos teóricos de Cornelius Castoriadis en los cuales se entiende *el imaginario*⁴⁰, no como simple reflejo o reproducción de la realidad, es considerado una creación. En palabras del teórico:

“Es creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórico y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales puede tratarse de “alguna cosa”. Lo que llamamos “realidad” y “racionalidad” son obras de ello.”⁴¹

Esta premisa básica tiende a soslayar el sentido que nuestro imaginario, el de la victoria, con el cual se construye y se forma en un proceso propio que se enlaza y relaciona social e históricamente en la continuidad del tiempo. Es necesario puesto que además realidad y racionalidad en sentido ideológico pueden encontrarse ocasionalmente opuestas, o con una contradicción interna que explicaría al imaginario como parte de un proceso de construcción de subjetividad.

Algunos autores precisan aún más las facetas por la cuales se constituye el imaginario, describiendo que dichos estadios van desde un grupo, colectivo, hasta llenar completamente el campo social. Las temporalidades para que la construcción se lleve a cabo son mayormente anacrónicas, específicamente en México por la heterogeneidad que lo compone sucedió de esta manera. En el mismo periodo de tiempo un imaginario puede parecer congelado y no mutar para nada con los fenómenos, culturales, políticos y sociales, puede ser invisibilizado y condenado solamente a permanecer en la memoria, o incluso sólo con breves registros sobre el papel.

Hay formas de interpretar la formación del imaginario y sobre todo de explicar esta elaboración, una de estas, desde la sociología, aborda la categoría a partir de fases o estadios por lo cuales puede pasar un imaginario hasta encontrar terreno hegemónico. En el primer estadio del imaginario, es decir el imaginario colectivo, Mañero Brito menciona que “La imaginación colectiva es así un proceso que se da en el tiempo, la recuperación de los complejos procesos de la identidad colectiva al cuestionamiento de las perspectivas

⁴⁰ Las cursivas son mías y la uso en el sentido de diferenciar el concepto. En adelante este tipo de cursivas aparecen con la misma función.

⁴¹ Cornelius Castoriadis. La institución imaginaria de la sociedad. Tusquets editores.2007.pp9 -10

simplificadoras, para su elucidación nos ejemplifica, así, un posible acercamiento al concepto de imaginario social.”⁴²

La representación de un sujeto victorioso en el la pintura del siglo XIX, comienza por así decir en una colectividad simple, en un grupo, en una élite, y precisamente es ese factor, el origen de la clase, que genera un discurso de sí misma, lo que produce es un imaginario, el producto que se instituye, que se rubrica exponencialmente reproducido en el nacionalismo mexicano que comienza apenas ha ganado el proyecto liberal. Discurso e imaginario, son inseparables, por eso “imaginario social es inseparable de algo que el mismo Castoriadis llamó significaciones imaginarias”⁴³ Lo que aseguró que triunfara este imaginario y se asegurara de permanecer en la subjetividad colectiva por la temporalidad que lo ha hecho tiene que ver con su mismo triunfo dentro de un proyecto que se edificó como hegemónico y dominante.

Antes de poder observar la luz interna, las distintas visiones, de la victoria, del mexicano, y de su polimorfía como mexicano victorioso, tuvieron que enfrentarse distintas visiones dentro de un vientre oscuro, pero nada acogedor, fueron batallas de las cuales la sangre de los derrotados fue vertida literalmente, sobre el suelo de la nación. Si bien a medida que el imaginario ya como un discurso consensuado desde la punta de la pirámide suscribiría su propio camino a seguir, defendido, y por supuesto, difundido hacia todo extremo donde fuese posible llegar.

Valdría la pena entonces preguntarnos ¿por qué el imaginario de la victoria, se clarifica de las tesis de Castoriadis como un imaginario social y por supuesto histórico? ¿Qué es lo que lo coloca en un ámbito de esa magnitud? Y continuar el con el porqué de la perspectiva histórica. Para las primeras dos asevera Castoriadis diciendo que el imaginario “...es social porque la capacidad imaginativa, propia del ser humano, es una facultad que se despliega en las vida histórica de las sociedades; es histórica porque el hombre es consciente de su tiempo, porque se construye en el tiempo, porque configura su historia; es psíquico porque es fuente de representaciones que lo obedecen en una lógica ortodoxa[...]

42 Roberto Mañero Brito. “El concepto de imaginario en la psicología social. Notas para su problematización. TRAMAS 17. UAM-Xochimilco. México 2001. p. 108.

43 *Ibid.* p.116. Para una mayor ilustración revisar la cita de la misma página.

en una palabra, es la unión y la tensión de la sociedad instituyente y la sociedad instituida, de la historia hecha y de la historia que se hace.”⁴⁴

Versando una dirección que releve nuestro enfoque y perspectiva de análisis del imaginario, que por supuesto es la histórica, esto es lo que nos permite investigar una época, su contenido psíquico y racional, así como sus ideas, sus visiones, representaciones, imágenes y prácticas que producen esta conjunción panóptica a partir de los hechos político y sociales. Desde este punto de vista podemos dar con la personalidad cultural, o mejor dicho, con la ideología con la cual tienden a vivir hombres y mujeres del diecinueve. Así “La idea de imaginario para los historiadores podría resumirse como el conjunto de representaciones colectivas relativas a cada sociedad.”⁴⁵

Para lograr la relación del imaginario como categoría de análisis e imaginario triunfante a partir de lo desarrollado y planteado con anterioridad en el principio del capítulo, es necesario extender y dibujar una línea que va de la mano con la misma crítica que nuestro marco teórico-metodológico pueda arrojar a lo largo de la investigación, una crítica a la modernidad y a la sociedad contemporánea, donde precisamente podemos afirmar que las condiciones de explotación también se rigen desde una subjetividad consensuada que ejerce en cada individuo la dominación del hombre por el hombre, de una clase sobre otra, en México podemos decir que de una clase, sobre el un sujeto social heterogéneo, compuesto, sí por el proletariado y los campesinos, pero también, por indígenas, afromexicanos, mujeres, y grupos que se derivan de la opresión en distintos campos de la vida social, todos, en este momento, viviendo y observando el mundo como mexicanos.

En esta perspectiva plantea Escobar que “...los imaginarios pueden definirse como los conjuntos de ideas-imágenes que sirven de relevo y de apoyo a otras formas ideológicas de

44 Cornelius Castoriadis, *Op cit. p. 11*. Vale la pena enunciar y diferenciar aquello a lo que la imaginación en Castoriadis se refiere, pues es ya mencionado que esta categoría procede más de la psicología hacia el campo social. Así delimitando podemos ubicar dos campos de la imaginación 1) Imaginación radical y 2) La Imaginación magmática, aunque ambas están relacionadas el segundo esquema es donde la institución social cobra sentido dentro de la de ser-hacer historia del imaginario colectivo. Según Castoriadis, “*es desde allí, desde esta creación magmática de significaciones sociales imaginarias, desde donde se genera la institución social del individuo. Las latencias grupales, los supuestos básicos, toda esta panoplia de figuras imaginarias originadas en los pequeños grupos, deberían de considerarse un imaginario segundo: un producto cualquiera de lo imaginario instituyente. Sin embargo, reconocemos en este imaginario grupal, formas subordinadas de creación de significaciones imaginarias propias*” Para una mayor profundidad acerca del tema y entendimiento de la cita vease Roberto Mañero Brito, *Op. Cit. P117*. Así como la obra anterior citada.

45 Pedro Antonio Agudelo. “(Des) hilvanar el sentido/ los Juegos de Penélope. Una revisión del concepto de imaginario y sus implicaciones sociales.” UNI-PLURI/VERSIDAD. Vol. II. No. 3. Facultad de Educación. Universidad de Antioquía, Medellín. Colombia. 2011. p. 6.

las sociedades tales como los mitos políticos fundadores de las instituciones de poder”.⁴⁶ Lo anterior se convierte entonces en una visión compleja donde “la primera exigencia del Estado-nación es entonces desaparecer la sociedad heterogenea y destruir los “cuerpos”, “culturas diferenciadas”, “etnias” y “nacionalidades””.⁴⁷

Es por lo anterior que Agudelo menciona que “... el concepto de representación es fundamental por cuanto se convierte en una herramienta primordial para la investigación social.”⁴⁸ Entonces el imaginario, la representación y alegoría se transforman en una triada categórica-conceptual para el análisis de la ideología y sobre todo del análisis concreto de la formación del nacionalismo.

Queda entonces bajo márgenes sutiles pero a la vez muy establecidos. El mismo proceso del imaginario es el proceso de la historia de México, de su visión, de sus mitos, de sus condiciones reales, de aquella realidad plásticamente y discursivamente representada. Para reforzar el análisis y la explicación de ese proceso e ir más allá de fases o estadios del imaginario podemos recurrir a la relación diferenciada entre el imaginario instituido y el imaginario instituyente.⁴⁹

La construcción de la victoria así mismo incluye la construcción simbólica y totalmente imaginaria, con la ambivalencia de sentido, es decir, que no solo esta se encuentra en la construcción instituyente misma sino que usa la fantasía y las estructuras psíquicas homogéneas para la creación de un enemigo al cual vencer, por supuesto que es una justificación desde la cual se puede homogeneizar a la población pues si no estás conmigo, estas con el otro y eso es suficiente para que el Estado pueda coaccionarte, aplastarte; bajo esta lógica muchas visiones de los grupos subalternos fueron o exterminadas o instrumentalizadas al gran nacionalismo mexicano.

46 Citado en *Ibid.* p. 5.

47 Enrique Florescano. *Memoria Mexicana*. Tercera Edición. Segunda reimpresión. Fondo de Cultura Económica. México. 2010. p. 542.

48 *Idem.*

49 Castoriadis distingue dos tipos de imaginarios que es uno solo, esa relación diferenciada o contradictoria que se sintetiza históricamente. De un lado está el imaginario social efectivo o instituido, al que pertenecen los conjuntos de significaciones que consolidan lo establecido. (tradicción, costumbre, memoria); de otro, el imaginario social radical o instituyente, el cual se manifiesta en el hecho histórico y en la constitución de sus universos de significación (lo nuevo, las nuevas formas de ver y pensar la realidad, los modos, los cambios, las revoluciones). El primero opera desde las significaciones sobre los actos humanos, estableciendo lo permitido y lo prohibido, lo lícito y lo ilícito; el segundo opera desde lo especular, sobre lo que no está presente. El imaginario social efectivo mantiene unida la sociedad, la cohesiona; el imaginario social radical fragmenta, crea, fisura, hace posible la transformación social. Véase. Pedro Antonio Agudelo. *Op. Cit.* p. 10. y Cornelius Castoriadis. *La institución imaginaria de la sociedad. Op. Cit.*

Tenemos que mencionar y diferenciar a lo largo de la investigación entre ambas cualidades del imaginario, e incluso acotarlo a los tiempos de su generación y sus permanencias anacrónicas en la conformación de un nuevo proyecto de nación. Señalar que parte del discurso, como por ejemplo la constitución de 1857 esta dentro de ese imaginario radical e instituyente, “el victorioso”, y que otras partes como la tradición católica siguen conviviendo con la forma liberal del pensamiento y de la cotidianidad económica.

Las representaciones del “enemigo”, como ese “otro” se encuentran en el arte y equivalen a un supuesto alegórico de lo externo, del peligro latente, del miedo, a veces ese enemigo está caracterizado con rasgos que se traducen como inferiores, pero en veces ese enemigo ya vencido, posee magnitudes sustanciales mayores a las del propio héroe, eso hace aún mayor la gloria de lo representado, de lo que ha resultado victorioso, no podemos entonces decir que este mecanismo no haya sido utilizado anteriormente, ni que no siga utilizándose, incluso en los discursos subalternos, o de otro tipo de proyecto político.

Entre las naciones como en ellas mismas, el antagonismo ha visto a los proyectos nacionales con un atavío de lo grande y próspero para ejercer también en la subjetividad el dominio de los individuos, el mismo hecho de tener un enemigo al cual hacerle frente conlleva hacer visible la importancia de sí mismo, que la nación no es una nación débil, o el sujeto no es un sujeto que pueda ser dominado con respecto a los demás. Los enemigos, la mayoría de las veces son inventados, no son dotados fidedignamente de sus características, pues aunque pueden salir a la luz los antagonismos, nunca son por los intereses reales de los grupos que representan, sino que se totalizan los intereses de los individuos que comparten el territorio, así poder tener control de su decisión de luchar o no luchar contra el enemigo común y de cómo pueden estos vivir en el territorio compartido.

Lo que resulta en detrimento de esto es que el mismo proceso de construcción del imaginario de la victoria es el proceso de supresión de los imaginarios subalternos, que se convirtieron en vencidos, y su memoria se estancó en un pasado que parece olvidado. Pues ese antagonismo real de la clase oprimida o de los grupos que han salido de la subalternidad, se invisibiliza a través de la imposición de una visión totalizante del antagonismo compuesta por alegorías y representaciones que niegan dentro de un imaginario instituido: “el malo, el monstruo, Goliat, el diablo”. Así mismo entonces ponemos hincapié en que este mismo hecho hace que el imaginario de la victoria sea un imaginario

con una relación de dominio hacia las visiones dominadas, precisamente su carácter de triunfo se lo da la relación con el grupo dominante que representa, el liberal, cuando todo el proyecto político triunfa y se instituye con la construcción general del nacionalismo, el imaginario de la victoria es el imaginario de la victoria nacional tanto en el arte como en las constituciones.

1.3.1. La construcción del imaginario como construcción colonial de la identidad.

Hablar de hegemonía y colonialismo en el imaginario es referirse a las relaciones de poder centralizadas por el discurso y la representación como única visión, que aunque parece ya que es dar demasiado énfasis en su origen, debemos decir que dicha visión o tanto imaginario instituido como instituyente es eurocéntrico.⁵⁰ Después de que termina el movimiento independentista y su revolución, México entra en un periodo de continuas contradicciones, fuerzas que chocaban entre sí, el consenso en el territorio poco tenía que ver con una visión de nación, es decir, que la vida en sí estaba todavía regida por cuestiones análogas a la religión, al misticismo, a cierto distanciamiento entre los sujetos desde las relaciones sociales.

Ahora desde la contemporaneidad podemos observar que “...el imaginario sobre lo que se ha sido, se es y se puede llegar a ser como pueblos, lejos de ser exquisitos asuntos de especialistas en epistemología, son pensados como cuestiones de medular importancia política y cultural. Se considera que las formas hegemónicas del conocimiento sobre estas sociedades han operado como eficaces artefactos de legitimación y naturalización de la jerarquización y exclusión social que ha prevalecido históricamente en dichas sociedades”⁵¹. El imaginario en construcción, el glorioso se conforma desde su génesis en relación al pasado ajeno al territorio, no al pasado híbrido, no porque no existiese ésta mestización, sino que son las condiciones concretas de la época lo que obliga a declinar la balanza hacia el viejo mundo, hacia lo instituido que representó para ese momento un glorioso referente sobre el cual postrar las plantas de los pies.

50 Edgardo Lander. *Op cit.* p. 210

51 *Ibid.* p. 211.

A partir de un pequeño avance político en el país se fueron conformando grupos de intelectuales con posiciones económicas importantes en el nuevo régimen, a la par sucedía también la conformación de una burocracia no especializada entre grupos de militares que habían resultado victoriosos en batallas con otros países y donde su gloria hizo crecer su posición política. Hablamos de hacendados y terratenientes militares cuyas familias conservaron poder económico y militar siendo una élite heredada de antiguo régimen; dentro de estos núcleos se comenzaron a pensar los esbozos de nación.

No debemos de ninguna manera menospreciar las mentes que en cierto sentido colaboraron en este periodo, sin embargo observamos que dentro del contexto lo que guio la lógica del momento, fue una sola idea que marcó el camino: Entrar a las relaciones internacionales como un Estado-nación moderno, para garantizar la independencia y autonomía de la clase que estaba en formación y así mismo lograr el desarrollo de sí misma a partir del desarrollo de su proyecto.

Cuando se enquistaba la modernidad dentro del incipiente mexicano se funda la misma como una dualidad modernidad/colonialidad, es desde esta ambivalencia como ha fluctuado a lo largo de ya casi dos siglos. Sin embargo debemos decir que para hablar de modernidad se tiene que retomar una definición precisa, esa noción la observamos a partir de los trabajos de Enrique Dussel, donde la modernidad está rota desde dos puntos normativos, y el punto de “inicio” se encuentra en otra periodicidad a partir del contacto con occidente, así entendemos modernidad 1. Como proceso histórico desde el cual Europa podría desarrollarse en un nuevo panorama humano y 2. Como proceso histórico que comienza en 1492 con la llegada de Colón a América con lo cual se constituye una historia mundial, ante esto Europa se coloca como centro.⁵² La hecatombe de la modernidad entonces sería un mito, uno que se rubricaría con sangre no solo en México, sino en todo el continente Americano; el segundo punto normativo en la partida de análisis desde el cual proponemos una estructura continua de la construcción de imaginario.

Acerca de la modernidad sólo resumiré dos características observables en nuestro periodo de análisis, 1. Ante el proyecto modernizador, el bárbaro (el indio, el afrodescendiente, el conservador, el liberal jacobino etc...) posee una “culpa” por oponerse a la modernidad, eso permite a la misma visión dominante ejemplificarse como proyecto

52 Edgardo Landern. *Op cit.* p. 212.

emancipador, inocente del sufrimiento de las víctimas. 2. Que todo sacrificio y sufrimiento en pro de la modernidad es inevitable, pero al mismo tiempo justificado y glorificado (lo veremos en la representación plástica del siglo XIX).⁵³

La construcción del nacionalismo en su origen se fue desarrollando en un proceso que tardaría más de un siglo, los diferentes imaginarios, el mismo movimiento que la sociedad impulsaba desde la interiorización de lo representado y es plenamente reconocido hoy en día; en la cotidianidad está el invento mítico homogéneo del ser. A esta ecuación social también le podemos denominar un pleonasma ideológico, pues no es más la que la victoria de la victoria; sin embargo quedó un rastro fulminante de caídos y vencidos durante esa batalla, por ese golpe detonante, por el rayo modernizador, por la tempestad de la que hablaba Walter Benjamin.⁵⁴

Bajo el contexto posterior a los conflictos bélicos de gran envergadura, cuando las facciones liberales habían triunfado, habían conseguido tomar el poder para continuar reformulando todo carácter social desde su proyecto, hasta el punto de conformar una ideología hegemónica en el territorio, desarrollado y expresado a través de distintas regiones como lo jurídico y como la imagen. Este punto es crucial para la historia y la construcción de imaginario, es un momento en el cual México abre sus puertas a la cultura moderna decimonónica de occidente y sus visiones del pasado, en términos artísticos podemos decir que toda tendencia de las academias, francesa e italiana, principalmente, traducidos bajo nuestro punto de vista, México abrió toda la palapa a la decoración occidental buscando acomodarla, donde yació un suelo de tierra apisonada, a la luz de la vela, se impuso un contenido ajeno a las condiciones concretas.

Muchas pseudoteorías como la de la superioridad de la raza entraron en vigor desde este momento, también la teoría social de Comte y Spencer, el positivismo, así como una jerarquización racionalista se incrementó en medida que la clase burguesa ascendía en Europa y a lo largo del globo azul. Con lo propio de su consecuencia, se iban incrementando los oprimidos, grupos que parecían cada vez más distintos, iban conformando un nuevo sujeto oprimido, una nueva clase social. Entonces ¿En qué función se encaminó el imaginario que encubre la derrota de un pueblo? Nada más y nada menos, que en la

⁵³ *Ibid.* p. 213.

⁵⁴ Walter Benjamin. *Tesis de filosofía de la historia. Ensayos escogidos*. Coyoacán. 1999. p. 69.

naturalización de las relaciones coloniales de dominación, en la naturalización de las condiciones de explotación⁵⁵ porque aunque a través de la plástica se colocaba al indio, al “buen indio” en un proceso histórico cuasi paralelo al Europeo, en realidad, la relaciones sociales se iban configurando como relaciones de dominación, el indio dejó de existir para configurar al indígena.

La identidad colonial que genera el principio de subjetividad gira alrededor de un proceso de clasificación social donde el tejido se componía cada vez más por líneas de conflicto, donde una totalidad se imponía en medio de una gran heterogeneidad, el proceso de subjetivación social constituía y posteriormente instituía a un gran sujeto colectivo: el mexicano/vencedor. A este respecto refiere Quijano que “...sólo los procesos de subjetivación cuyo sentido es el conflicto en torno de la explotación/dominación, constituye un procesos de clasificación social. [...] todo poder requiere de ese mecanismo para su reproducción.”⁵⁶

Precisamente a esto anterior es a lo que nos referimos cuando hablamos de colonialidad, a esa repetición constante de poder material pero a la vez subjetivo, entre individuos, entre colectivos entre subjetividades. La constante ya enunciada se legitima y forma nuevas identidades, visiones, imaginarios, mentalidades, no es entonces un sistema meramente subjetivo sino que la formación del nacionalismo vive un proceso constante de producción y reproducción de discurso y representación donde los vehículos son distintos, pero en todos la racionalización de los contenidos es instrumentalizada, es cooptada por un proyecto político en busca de consenso.

Para complementar lo anterior y cerrar nuestra idea del imaginario colonizado sólo citaré este enunciado de nuestro autor anterior : “A lo largo de todo el mundo eurocentrado se fue imponiendo la hegemonía de modo eurocéntrico de percepción y de producción de conocimiento y en una parte muy amplia de la población mundial el propio imaginario fue, demostradamente, colonizado.”⁵⁷. Podemos observar que esa parte “demostradamente” aún no ha concluido en este pequeño subtema, es tarea que se desarrollará en lo continuo de la escritura, pero se acotará en un tercer subtema de este capítulo cuando se aborde la totalidad historico-social.

55 Edgar Lander. *Op cit.* P 215.

56 Anibal Quijano, *Op cit.* p. 373.

57 *Ibid.* p. 378.

Hay que entender que la construcción de imaginarios engloba un proceso que va desde un grupo, colectivo, hasta tener un alcance social, una clase dominante, pero también una clase oprimida, es la misma conformación de un sujeto predilecto nacional. Las temporalidades para el desarrollo del mismo son en su mayoría asincrónicas aunque podemos ubicarlas en algún punto sincrónicas dentro del mismo proceso. A lo largo de un siglo un imaginario puede seguir siendo colectivo, una subjetividad colectiva, o está puede ser arrojada a constituir un bloque de la hegemonía. En nuestro caso podemos decir que tal institución, fue integrada totalmente en la subjetividad hacia finales del siglo XX.

Esto cae a cuenta que el proceso de construcción es un proceso humano y se encuentra en relación a otros (político, estético, jurídico, educativo, económico, etc...) entonces el imaginario decanta como un proceso histórico, entre ambos se profundiza una relación que no aborda linealidades, ni sentidos cíclicos, es una relación dialéctica.

“...estos procesos tuvieron todavía un desarrollo más vasto. Su influencia y repercusión en todos los órdenes de la vida mexicana fueron profundas y decisivas. La moderna tendencia secularizadora se tradujo, por ejemplo, en una firme voluntad política de construir un Estado autónomo desligado de otros dominios del poder, y superior a ellos, lo que condujo a una conflictiva y prolongada lucha por separarse de la Iglesia, y por obligar a ésta a reconocer la autoridad del Estado en el ámbito de la jurisdicción civil.”⁵⁸

Hay una idea profunda que quisiera resaltar, me parece que es la base y fundamento con el cual germina el nacionalismo mexicano a la que ha contribuido en demasía la historia de México y así mismo la historiografía en todas sus variantes metodológicas pero de un mismo centro, el principio del “mexicano” como sujeto único de la historia nacional⁵⁹. A partir de esta idea las subjetividades virarán en un sentido homogeneizante que buscará la identidad, esto significa para la formación de hegemonía un instrumento de cohesión, que puede fácilmente ser instituido tanto en la sociedad civil, cómo en la sociedad política, armando una estructura sólida del Estado nacional. Con lo que continúa Bartra, es que no sólo el sujeto como tal actúa en su historia, sino que su esencia empapa los procesos culturales a lo largo de dos siglos, desde la representación y el discurso, desde el lenguaje se compone lo mexicano.⁶⁰

58 Fausto Ramírez. *Modernidad y modernismo en el arte mexicano*. Universidad Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2008.

59 Roger Bartra. *La jaula de la Melancolía*. Grijalbo. México. 1987. p. 21.

60 *Idem*.

La construcción de un mito, de un sujeto a partir de un tiempo y espacio permite que las relaciones de dominación se enquisten en la misma subjetividad en composición. Este sería un inicio instrumentalizado para determinar las relaciones sociales y reducirlas a una dominación colonial que permanece hasta hoy en día. El mito victorioso forma parte de la identidad nacional, fue su origen pues “la idea de -nacionalidad- hasta 1850 fue por lo menos ambigua”⁶¹ en Latinoamérica. La nacionalidad siempre es parte de un proyecto político dominante para amalgamar las diferencias, para homogeneizar muchas visiones en una sola, o si no es de esta manera, subordinar otras visiones a una dominante.

Cuando el mismo imaginario se inmiscuye como dador de identidad desde las obras artísticas, se mete irremediabilmente en un proceso del cual no puede escapar muy fácilmente, no en ese tiempo, y no en un emblemático salto magnánimo, esas ligeras grietas de escape se invisibilizan, se pintan de verde, blanco y rojo. Un imaginario que se instituye en una sociedad imaginada, pero su institución primordial sólo da el punto de arranque con el cual se instituye a la vez una compleja subjetividad.

“La idea de que la independencia dio forma institucional a naciones preexistentes [...] es, en realidad, una construcción historiográfica muy posterior. Sin embargo, la urgencia por delimitar las respectivas identidades nacionales aparecía como ineludible una vez que las guerras por la independencia llegan a su fin.”⁶² Ante la opinión compartida del autor, acerca de la identidad entonces podemos decir que nuestro asunto, el imaginario gira en esa dirección, hacia delimitar una nación, hacia la construcción de identidad como medida que asegurara el porvenir del grupo dominante. En ese proceso las demás identidades de los grupos que integraban el territorio se subordinarán ante aquello que se enaltece como el más grande coloso capaz de mantener las mismas relaciones de propiedad de su presente, moviendo todo recurso que al mismo tiempo ayude al proceso de acumulación de capital para desarrollo nacional.

Parte de este aparente sin fin de conflictos violentos que atravesó el siglo XIX en México conllevaría un proceso parecido, con claras diferencia particulares, una de ellas por

61 José C. Chiaramonte. “El mito de los orígenes de la historiografía latinoamericana”. En: *Cuadernos del Instituto Ravignani*. 2. Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani. Facultad de Filosofía y Letras-UBA. Buenos Aires. 1991; En: Elías José Palti. “Imaginación histórica e identidad nacional en Brasil y Argentina. Un estudio comparativo. Revista Iberoamericana. Vol. LXII. No. 174. Enero-Marzo. 1996. p. 48.

62 Elías José Palti. “Imaginación histórica e identidad nacional en Brasil y Argentina. Un estudio comparativo”. Revista Iberoamericana. Vol. LXII. No. 174. Enero-Marzo. 1996. p 49.

ejemplo es la construcción de una diferencia como parte del proceso de clasificación social, es decir que esta diferencia no existía con anterioridad a través de su cualidad degradada, monstruosa, teñida con el color de inmundicia ante la luz del proyecto civilizatorio. Cualquier que se atreviese a ir en contra de la vertiente nacional, era tildado con epítetos despectivos que validaban automáticamente su represión o su desaparición desde la fuerza legítima de los embriones estatales. Parte de reducir a los otros a la nada conllevaría un proceso de mutilación epistémica de lo mismo, de subjetividades, de construcciones sociales y políticas. “-Olvidar o malinterpretar la propia historia- decía Renan, -son factores esenciales en la formación de una nación-. Hacer de muchos uno es siempre un proceso selectivo, significa, de hecho, construir una ficción de homogeneidad.”⁶³

Bajo este esquema, que se insiste, no es nuevo en la historia, por supuesto no comienza en México o con la formación de las naciones, aunque bajo estas adquiriera otras características del tiempo y el espacio, de sus condiciones concretas, la conciencia histórica se limita a una conciencia nacional, es decir que toda memoria, recuerdo es el mismo desde un presente homogéneo, por supuesto en el pasado no hay nada más, no existe, el propio proceso se ha encargado de que así sea. Con esto bajo pluma diríamos que la historia de México es olvido mismo de la historia del territorio en general, la historia en sí tampoco es homogénea.

Es claro que identidad y olvido van de la mano, ante este espectro el conflicto dentro de este proceso se agudiza y suaviza, hay una tensión constante dentro de esa contradicción, su expresión más visible la encontramos en levantamientos e insurrecciones, pero también la propia crítica a las representaciones, alguna es docta y se plasma sobre la prensa en el mismo siglo, alguna otra es más icónica y tiene formas difíciles de observar desde el presente, permanece aún escondida bajo los pilares del nacionalismo.

63 Elias José Palti. *Op. Cit.* p. 53.

1.4. El imaginario de la victoria en la totalidad histórico-social.

El imperioso camino que sigue el imaginario aborda distintos márgenes para nada determinados, donde símbolos, signos, y relaciones configuran su representación, de la cual tenemos mucho que escribir y para nuestra suerte su diversidad sin frontera nos lleva a un campo muy rico para amalgamar sus características, cualidades, lo no visto, lo invisibilizado, observar desde otros puntos y con distinta luz su conformación y liga con nuestro pasado y nuestro presente, es posible que con el imaginario ampliamente revisado se pueda vislumbrar un futuro. Es por lo anterior que nos acercamos a herramientas conceptuales que encajen con esta lógica y en continuidad con el análisis propuesto, pues son estas categorías las que guiarán coherentemente nuestra prosa.

Es la heterogeneidad de la historia y de la formación de la misma, así como del tiempo histórico y contexto donde se desenvuelve el régimen liberal, complica el método que define la función del imaginario en la formación del nacionalismo en México, el mismo imaginario tiene articulaciones diversas, conflictivas y heterogéneas, pueden existir errores de perspectiva y de visión si señalamos una sólo una simple estructura, es por eso que focalizamos la relación entre la divergencia de un extremo a otro, es cómo el movimiento de péndulo el cual se balancea de un lado a otro dejando una línea curva entre del punto de inicio a el punto final, así esa línea se vuelve referente de cada uno de los movimientos y cambios que el péndulo va sufriendo, sus vibraciones, su brillo, su retraso o aceleración.

Entonces ¿Cómo estudiaremos la relación del imaginario con las demás formaciones ideológicas que compone y de las cuales está compuesto? ¿Cómo observar su relación con las condiciones de producción y a la vez del nacionalismo mexicano? No es tarea fácil, sin embargo la categoría de Totalidad histórico-social propuesta por Aníbal Quijano⁶⁴ nos ayuda en marcar ésta parte fundamental de nuestra investigación.

Ubicar al imaginario en el margen de estudio de la totalidad histórico-social, nos permite decir que la misma construcción del imaginario fue hecha conforme a la articulación del poder en las relaciones sociales que trascendieron del XIX al XX, una orientación de dominio y conflicto. porque fue la articulación más persistente en los últimos dos siglos, través de una forma novedosa, no observada en otras épocas; además son fundamentales

64 Aníbal Quijano, *Op cit.*

dichas relaciones para entender la misma identidad que aún se sigue articulando cambiantemente. Se entiende la categoría en el sentido que “Una totalidad histórico-social es en un campo de relaciones sociales estructurado por la articulación heterogénea y discontinua de diversos ámbitos de existencia social, cada uno de ellos a su vez estructurado con elementos históricamente heterogéneos, discontinuos en el tiempo, conflictivos⁶⁵

Ya decíamos que la misma conformación del imaginario de la victoria fue y es una construcción discontinua, heterogénea y en veces conflictiva, su proceso es de larga duración con el cual deja el peligro del cambio histórico, latente, no sabiendo por donde se dirigió este entramado imaginado, o sí se estancará en un muro de tzompantli bien estucado y sin arrugas. Es de esta manera que se insiste de la misma forma en la heterogeneidad cómo cualidad estructural de nuestro referendo, porque es en esta anomalía, llámese así que se centra su utilización, dentro de la representación, cómo discurso de Estado, un elemento de consenso nacional, que precisamente tiende a homogeneizar un territorio, en un sujeto, en una nación.

Si aún hoy en día los procesos de subjetivación política⁶⁶ son el resultado de los conflictos, luchas y movimientos diversos que se configuran en el país. En el siglo XIX, México estaba demasiado lejos de ser homogéneo, podemos observar claramente en la prensa⁶⁷ cómo los conflictos armados, levantamientos campesinos, indígenas, confabularon para ser “el pan de cada día”, a pesar de que algunas esferas del territorio se designaban como apaciguadas y en plan de civilización, las subjetividades de los propios grupos se clasificaban socialmente en jerarquía desde la pugna, en sentido de una línea dominante a las demás subjetividades: La moderna; significaba la instauración de nuevas formas de dominación, donde nociones juzgadas por la vara del imperio se sometían a la nueva forma de conquista interna.

La modernidad como visión ha significado un pilar estructural de la subjetividad planteada en su origen de articulación y dominio, desde la imagen y el discurso, pero también de la praxis, sobre el trabajo, sobre la política, haciendo una acotación de lo diferente. Bajo esta premisa se entiende que las relaciones sociales sobre las cuales surgió

65 *Ibid.* p. 354.

66 Massimo Modonessi. *Subalternidad, Antagonismo, Autonomía. Marxismos y subjetivación política*. CLACSO. Buenos Aires. 2010.

67 Obsérvese por ejemplo el periódico “El Siglo XIX” en cualquiera de sus fechas al menos un párrafo habla de un conflicto en cualquier parte de la república.

el imaginario triunfante y finiquitó el duelo, la fase de la melancolía de la derrota, fueron relaciones que modificaron la memoria histórica desde el abandono de la justicia hacia los otros, fue necesario el olvido. Para que la nación una vez conformada se planteara como una totalidad fuerte e inquebrantable tuvo que fundar una subjetividad dentro de los individuos y con ellos en una colectividad invadiendo o fragmentando a la clase dominada para asegurar una cohesión, inventando algo nuevo que evitó el posible sometimiento por las potencias exteriores.

Para que se entienda un poco más lo conflictivo del imaginario y de las relaciones sociales que actúan en él no sólo basta con reconocer el carácter discontinuo y heterogéneo de las segundas, sino que además debemos definir las cualidades y tiempos de cada parte del imaginario, entre instituido e instituyente para lograr poner en marco establecido las partes que avanzan, las que reaccionan y las que transforman. Así por ejemplo cuando hablamos acerca de la discontinuidad nos referimos al tiempo, al pasado que viene a colarse en las relaciones sociales posteriores, es decir que pareciese que existió un desfase de las relaciones sociales respecto al modo de producción, una convivencia entre ambos imaginarios. Esta discontinuidad no fue más que la subsunción de los mecanismos de dominio y la persistencia de imaginarios tanto como relaciones sociales de antiguo régimen por el nuevo régimen.

Con la heterogeneidad abarcamos lo que conlleva el espacio a partir de la relación con la discontinuidad dentro del análisis esto se puede observar a partir del alcance que tiene el imaginario en ciertos lugares. Un alcance determinado por las herramientas que se tengan para reproducir cierta ideología tanto en las ciudades o puntos donde tiene efecto en un primer momento el pensamiento de las élites como en los lugares más alejados de la metrópoli. Por ejemplo no es lo mismo hablar de imaginario de victoria en la sierra de Guerrero u Oaxaca en las comunidades mixtecas y zapotecas del XIX que en la ciudad de México.

La ambivalencia y el juego entre discontinuo, anacrónico y heterogéneo genera contradicciones que se resuelven con el contexto de análisis, se centran con objeto de estudio y se delimita su actuar con las categorías que hacen coherente la investigación, así por ejemplo podemos decir que una totalidad histórico-social relaciona sistemáticamente los elementos conflictivos de una sociedad y los deja observar en su intrínseca particularidad.

Podemos observar las relaciones sociales de la manera anterior expuesta en la medida que tienen una expresión y una articulación que tampoco son la misma, sino que difiere una de otra, sin embargo tienen un hilo conductor en origen, el cual es el centro en sí de lo que se convirtió en el la Nación y por supuesto de en el Estado correspondiente con mecanismos que articularon una subjetividad indispensable para su misma reproducción.⁶⁸

Lo que pasa en la plástica a lo largo del XIX es que vamos a encontrar representaciones de estos mecanismos, o aparatos ideológicos del Estado como los denominaría Louis Althusser⁶⁹, pero también representaciones que plasman claramente la racionalidad instrumental como parte del proyecto modernista. Aquí es donde entra el imaginario de la victoria desde su temprano proceso de construcción, en ese punto de ruptura entre un pasado con el porvenir deseado, es al momento de negar los hechos de derrota, ocultarlos al ojo propio y al extranjero, que comienza la construcción de ese nuevo imaginario integrado por todo el peso racional de dominio.

La institución de un imaginario conlleva un proceso amplio de posicionamiento en la subjetividad histórico-social, los canales de legitimidad que se desarrollan son cuantificablemente variados y por su puesto tienen que poseer un valor infrácturable, constante en su crecimiento, es vital para los discursos que se colocan al margen del nacionalismo. Elías José Palti agrega como “característica adicional es que tal principio particular, debía ser, sin embargo, reconocible como universalmente valioso, es decir, reconocer valores incontestables, que justifiquen por sí su existencia y su defensa ante cualquier posible amenaza, interior o exterior. La historia nacional genealógica tendrá, pues, además un carácter eminentemente autocelebratorio, -Un pasado heroico, la gloria- decía Renan, -este es el capital social sobre el cual se basa una idea nacional-.”⁷⁰

Cualquier particularidad acerca de la memoria de grupos que apenas eran reconocibles quedó estoicamente sepultada bajo la historia nacional, el punto que se traduce en veces como el olvido, puede ser integrado en un plano mayor, esa la insistencia del imaginario, bajo esta categoría se pueden elevar esos recuerdos como argumentos críticos hacia la historiografía, así también se pueden explicar en relación con la totalidad, es decir

68 Anibal Quijano. *Op. Cit.* p. 373.

69 Louis Althusser. *La ideología y los aparatos ideológicos de Estado*. Nueva visión. Buenos Aires. pp. 71.

70 La cita: E. Renan. “¿What is a Nación?”. En Homi Bhabha (comp). *Nation and Narration*. (Londres: Routledge, 1990), 19. (trad. E.P.); Se encuentra en: Elías José Palti. *Op. Cit.* p. 54.

que su lugar no queda separado, como estaba antes por una ruptura mnetica, entonces es posible también incluir el punto de vista opuesto de la construcción de una identidad como la del mexicano, el sujeto mexicano.

Por supuesto lo que no se intenta hacer es determinar las construcciones sociales o establecer limitantes mecanicistas a partir de la descripción de un movimiento como causa-efecto, sino que en todo caso el movimiento de las estructuras pulula recíproca y heterogéneamente. En todo momento la colonialidad, funge como parte primigenia de la articulación de las relaciones de poder intersubjetivas, entre las nuevas identidades sociales, e históricas, identidades que se rubrican conforme a su espacio y entran en conflicto desde la frontera, desde el límite y su carácter racional de ir más allá.⁷¹ Éste fue el sustento bajo el cual se siembra la legitimidad de la nación naciente de manera que a los largo de nuestra historia es fácilmente reconocible en nuestro tiempo a través de un fuerte sentimiento de pertenencia cuyo cauce se expresa en el más mínimo sentido común, ¿quién duda de su mexicanidad hoy en día?, ¿Quién duda que México fue victorioso contra los franceses, contra el Imperio Austro-húngaro bajo el rostro de Maximiliano, contra la España monárquica? O ¿Quién no dice que fueron las obras presidencialistas y dictatoriales de Santa Anna las que llevaron a perder la mitad del territorio y que a hace se le agregue la entrada victoriosa del ejercito anglosajón a la ciudad de México?

Lo anterior descende en relación con el proceso de formación de hegemonía que siguen las naciones y la formación correspondiente de los Estados, sus características son valiosas para el entendimiento de las subjetividades y la ideología. En México particularmente la formación del Estado tuvo que verse confrontado a la multiplicidad de grandes y pequeñas rebeliones, de dos revoluciones la de Ayutla y “la mexicana” donde el uso de la violencia legítima se llevó a cabo conforme según indicó la necesidad de las armas, así fue naciendo y fortaleciéndose la sociedad político del Estado. En cuanto al consenso y el gobierno por acuerdo con los sectores populares y empobrecidos fue generó un mecanismo corporativista y clientelar respaldado por la institucionalidad después de la Revolución Mexicana, esta parte generó las instituciones burocráticas y cohesionadoras de la sociedad civil. Fortaleciendo la maquinaria principal de la nación, la instauración de la subjetividad moderna e identitaria del mexicano fue cuestión de tiempo y de recursos.

71 Anibal Quijano. *Op. Cit.* p. 374.

Sin embargo debemos decir que “el mexicano” aunque viene de tiempos decimonónicos desde representaciones, discursos y prácticas, su principal operación estética y discursiva fue hecha en el quirófano del siglo XX, entonces tal vez este mexicano sea un “ciempiés humano” o algo quimérico que no puede articularse a falta de conciencia de sí mismo, es decir que nuestro presente no tiene relación con el pasado en general, sólo con uno, el inventado, la leyenda, el mito; pero la historia, la historia es otra cosa.

Si la formación de un imaginario de la victoria, fue plenamente colonizado, la connotación del término “victoria” nos lleva a pensar que se cegó toda memoria de aquellos grupos oprimidos, estos en su contraparte serían los derrotados excluidos de la identidad nacional porque un mexicano, no puede ser derrotado, ni oprimido, ni conquistable, no debe de ser débil, debe ser el mártir o el héroe que garantice la gloria de la patria. Las características de todo individuo fincan un “henchido” homogeneizante a partir del enemigo imaginado. “La producción de un imaginario mitológico es uno de sus más característicos mecanismos. La -naturalización- de las instituciones y categorías que ordenan las relaciones de poder que han sido impuestas por los vencedores/ dominadores, ha sido hasta ahora su procedimiento específico.”.⁷²

La representación en la plástica es homogénea, los que figuran cómo héroes o mártires, son en muchos de los casos alegóricos, tras de sí emiten un discurso compuesto por símbolos que no tienen mucho que ver con fidedigno trazo al personaje que se representa, es decir, muchas veces un “Hidalgo” no se parece siempre a Hidalgo, pero siempre representa la heroicidad y protección de un padre ante sus hijos. Existen más ejemplos, como la representación de la Madre Patria ó la Constitución de 1857, como alegoría de esa victoria valquiriana. Además de esto, los que acompañan al personaje principal, con en obras donde los temas son batallas o sucesos históricos, cada personaje es idéntico, hay unicidad que conlleva a pensarnos en cada uno de ellos, no hay entonces identidades, hay identidad.

72 *Ibid.* p. 379.

1.5. La alegoría, la representación y el imaginario triunfante como parte del proceso de construcción de la ideología nacional.

Para cerrar el capítulo se describe que la relación entre las obras de arte o con las constituciones dentro de un imaginario y la relación con el nacionalismo mexicano es necesaria. Se tiene que hacer énfasis dentro del terreno de la ideología como parte del proceso de construcción de la nación pero también como fin último del camino teórico y político del siglo XIX. Es decir que en este apartado se da entrada a relacionar la categoría de imaginario propuesta por Castoriadis con la categoría de Ideología como parte de una sola subjetividad en una formación económica social o dentro de la totalidad histórico-social, evidenciando la necesidad de las construcciones subjetivas para el comienzo del desarrollo capitalista en nuestro país. De la misma manera diremos cuál es la función de la imagen y cual la del discurso bajo las categorías congruentes que definan nuestro marco teórico metodológico.

Primero decir que el imaginario instituido y el instituyente son parte del proceso y que es precisamente la segunda parte o fase, la que conformará la parte dominante de una nueva clase social en todo el siglo XIX, el imaginario radical parte de la conciencia valida transformadora del mundo y del territorio a partir del contexto y de la época.

Ligado a la anterior para darle su correcta dimensión se entiende por historia del arte o al menos de lo aquí enunciamos por historia del arte, así como la historia de las constituciones como parte de la historia de la ideología a través de la cual se expresa la lucha de clases: "...la historia hasta nuestros días ha sido la historia de la lucha de clases"⁷³. Bajo esta premisa fundamental tomaremos la concepción de la historia del arte como historia de la producción de imágenes y sobre todo de las ideologías en imágenes,⁷⁴ lo que sería el equivalente al estilo, (estilo e ideología en imágenes significan prácticamente en esta investigación lo mismo⁷⁵).

También refiriéndonos a las constituciones diremos que estas son parte de una región particular de la ideología, la jurídica. En el desarrollo jurídico durante el periodo 1857-1917

73 Karl Marx. *El manifiesto comunista*. Editores Mexicanos Unidos. México. 4Ta Edición. 1981.

74 Nicos Hadjinicolau. *Op. Cit.* p.17.

75 Se entiende: "Combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen a través de la cual los hombres expresan la manera en que viven sus relaciones con sus condiciones de existencia, combinación que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase." *ibid.* p. 17.

dentro del discurso, no solo en las leyes, pues en las cartas magnas, como se refirió, se observa una concepción de nación más que una regulación con normas y reglas para vida social y es bajo este esquema que analizaremos paralelamente los textos, sus representaciones y alegorías junto con la producción de las imágenes o de la producción de ideología en imágenes.

Con esta base podemos extrapolarnos a un margen general donde el proceso en el que tuvo efecto el imaginario, las representaciones y alegorías triunfantes es el mismo, dentro del cual se formó una nueva sociedad de clases auspiciada por la dinámica económica del capital y que esta formación de las clases sociales fue la de una subjetividad que hizo posible ocultar la contradicción entre dichas clases, es decir la formación de la ideología. No podemos afirmar de ninguna manera que el solo hecho de las determinaciones extranjeras hacia la conformación de los Estados-nación dentro de un vínculo colonial forzó a tomar el nuevo modelo liberal para México, sino que fueron interiormente las condiciones políticas las que guiaron el proceso hacia tal modelo. Tenemos que poner en relación lo interior y exterior y acotar sus ámbitos específicos y son las categorías ya expuestas tanto el método de análisis lo que nos permite ser atinados y congruentes para comprobar nuestra hipótesis.

Lo que queremos comprobar es si la construcción de alegorías y representaciones triunfantes como también un imaginario dentro del arte y las constituciones formó e impulso el proceso de formación de una ideología nacional, una ideología dominante al servicio de la nueva clase burguesa liberal. Es por eso que anteriormente nos referimos a que en nuestro tiempo existe una “falsa conciencia” velada por un nacionalismo intrínseco que asegura el dominio de clase y esto puede ser explicado en el origen de la construcción ideológica hegemónica, pues como diría Alex Callinicos la ideología burguesa “produce su propia percepción errónea”⁷⁶

Con ideología nos remitiremos primero a dos tesis marxistas sobre la misma: 1.- “La ideología puede significar aquellas ideas que expresan directamente los intereses materiales de la clase social dominante y que son útiles para promover su dominio”; 2.- “puede extenderse para abarcar todas las formas conceptuales en las que se libra la lucha de clases en su conjunto, que presumiblemente incluirán la conciencia válida de las fuerzas políticas

76 Cita en: Terry Eagleton. *Ideología una introducción*. Paidós Ibérica. Barcelona. 1997. p.119.

revolucionarias”⁷⁷. De esta manera ponemos en dimensión tanto el imaginario instituido en el pensamiento de antiguo régimen, como el imaginario instituyente que tiene efecto con el pensamiento liberal antes y dentro de nuestro periodo de análisis.

Entonces con estas dos tesis definir la ideología en imágenes contribuye a su conceptualización global de clase y las características de la misma así como de las fuerzas dentro del capitalismo y puede ser a través de las definiciones de la las demás regiones como complementamos tal actividad y ponemos en margen general las fluctuaciones entre las mismas, en este caso dos centrales.

Algo que me parece importante mencionar es que la ideología en imágenes y en el discurso está determinado por el curso económico cotidiano, y así como el arte marca cierta producción y la obra un producto específico o como cualquier mercancía, dentro de la dinámica del capital se rompe el lazo entre la relación social de producción y su consumo, entre productor y consumidor, entre autor y espectador, pues dicho proceso engrana la maquinaria ideológica, forma parte de un hecho y una realidad pero al mismo tiempo este hecho y realidad se convierte en humo pues se suprime cognitivamente el proceso social de producción. Así como menciona Étienne Balibar tenemos que “pensar tanto en lo real como en lo imaginario en la ideología” en vez de pensar sus ámbitos simplemente externos entre sí,⁷⁸ o esa alusión-ilusión, reconocimiento-desconocimiento que menciona Hadjinicolaou:

“La ideología es, entonces, la expresión de la relación con los hombres con su “mundo”, es decir, la unidad sobredeterminada de su relación real y de su relación imaginaria con sus condiciones de existencia reales. [...] su función social no es ofrecer a los hombres (y mujeres) un conocimiento cierto de la estructura social, sino simplemente insertarlos de algún modo en sus actividades prácticas que soportan esta estructura. [...] dando forma a sus representaciones de acuerdo con las relaciones reales e insertándolas en la unidad de las relaciones de una formación. [...] comprende no tan sólo unos elementos dispersos de conocimiento, nociones, sino también del proceso de simbolización, la transposición mítica, el “gusto”, el “estilo”, la “moda”, en suma, el “modo de vida” en general. [...] forma orgánicamente parte, como tal, de toda totalidad social.”⁷⁹

Determinando lo que se entiende por ideología es también importante señalar que tanto Castoriadis como Hadjinicolaou parten de las tesis de Althusser acerca de la ideología⁸⁰

⁷⁷ Ibid. p.117.

⁷⁸ Ibid. p. 119.

⁷⁹ Nicos Hadjinicolaou. op. Cit. p. 12-13.

⁸⁰ Louis Althusser. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1974.

y es precisamente por esta conmensurabilidad que abordamos de tal manera dicha concepción y que fortalecemos con el debate que se expresa en la obra de Terry Eagleton⁸¹ y por supuesto con el pensamiento origen del propio Karl Marx.

Nuestra investigación comienza precisamente en el momento de ese “proceso de simbolización” del cual son parte tanto las alegorías, representaciones y el imaginario triunfante y que tendrán lugar en los próximos dos capítulos bajo la tutela de la producción de imágenes y discursos, del arte y las constituciones a partir del siglo XIX. En lo que compete a la investigación histórica podemos decir que es de vital importancia hoy en día dilucidar y explicar este proceso base la ideología hegemónica de nuestra sociedad.

81 Terry Eagleton. Op. Cit.

Capítulo II La revolución de Ayutla, la constitución de 1857 y la reforma: Del discurso y el arte en el nuevo proyecto de nación.

2.1. Alegorías, representaciones e imaginarios triunfantes en los inicios del liberalismo en México.

Antes del proceso constituyente de 1856-1857 las diferentes fuerzas políticas que clamaron por un proyecto liberal, germinaron en distintos lugares geográficos del México decimonónico, de la misma manera su influencia se deslizó por cada rincón académico tanto en la ciencia como en el arte, en cada parte de la vida intelectual y se configuró paralelamente con el positivismo primigenio que fue el sustento progresivo de la nueva élite política en conformación. Hay que mencionar que anterior a esta parte progresista liberal hubo un reconocimiento del pensamiento estético y político del renacimiento y la ilustración como pilares base de la modernidad y el progreso y fue lo que en un principio conformo el imaginario instituyente.

Sin embargo hay una subjetividad muy anclada en la sociedad que integrará de igual manera en importancia esa constitución del mexicano y de lo mexicano, de ese imaginario nacional constituido. Formas ideológicas como la religión y mecanismos para la dominación de género y de “raza” pasaran sin mayor debate a formar parte de un todo imaginado, esta parte sustancial es a la que nos referimos como imaginario instituido.

Con esto planteamos así una idea fundamental para nuestra investigación: la nueva sociedad fue capaz de desarrollarse sobre una base de dominación/explotación, esta base quedó subordinada a la explotación de la fuerza de trabajo, a la acumulación por desposesión y desarrollo de la plusvalía y fue congruente con el modelo ideológico desarrollado a partir de sus diversas regiones. En mejores palabras la élite naciente comenzó a armonizar la fuerzas políticas en el territorio, subordinando todo proyecto y toda institución a su visión nacional de clase, es por eso que fue lo suficientemente inteligente para revolucionar, transformar ciertos nodos sociales y económicos y otros sólo fueron reproducidos o renovados bajo una dirección hegemónica. Así tanto lo instituido como lo instituyente forma parte de ese imaginario triunfante nacional.

A partir de esta caracterización observamos consideraciones, o mejor dicho, valoraciones estéticas de un pasado como el prehispánico en la escultura de Coyolxauhqui y

que relacionaron la gloria de la civilización decimonónica con el mito de las sociedades mesoamericanas: “según su imagen en la escultura, nació a la conciencia histórica y estética en el siglo XIX; primero la considero Orozco y Berra, después fue Chavero quien se refirió a su belleza...”⁸²; un valor de exposición y de culto a una imagen identitaria perfila a exaltar un pasado común, pero a la misma vez es el indicio de una recapitulación sobre la perspectiva de la historia. El pasado colonial por el contrario nutre desde otras perspectivas, sus formas estéticas se alejan de la visión liberal mexicana donde la nueva ideología en imágenes, el estilo, es “propositiva y rupturista con las letras y las artes precedentes, ancladas en las tradiciones neoclasisistas y románticas.”⁸³

Pero antes de definir cada lineamiento específico tenemos que contextualizarnos en 1857, donde precisamente ni el neoclásico, ni el romanticismo rompían con el pensamiento de la nueva élite conformada y desde nuestra perspectiva no fueron eliminadas, sino que sus formas, más que sus contenidos son subordinados en las alegorías y representaciones triunfantes dentro de la producción de imágenes, así mismo es consecuente con un proyecto de nación que pretende organizar la carta magna de este año, ambas partes fueron representadas, por ejemplo en la obra de Petronilo Monroy *Alegoría de la constitución de 1857*⁸⁴, pintada durante la república restaurada. Para este momento lo instituido tiene un peso importante en la homogeneización y armonización política del XIX, es la base consensuada de la ideología liberal.

Se entiende la alegoría como un conjunto de elementos simbólicos que determinan y significan (figuran) una representación artística o discursiva, donde representación es, en este caso un conjunto de alegorías, de formas y contenidos estéticos que son a la vez politizados⁸⁵ durante la segunda mitad del siglo XIX y todo el XX. Las alegorías y representaciones constituyen una imagen o un discurso, que forma y compone un imaginario que por supuesto está determinado ideológicamente desde la clase o el grupo que lo compone, que lo construye y lo expande.

La alegoría decodifica el hecho sucedido con un recurso político vanaglorioso y recurre a su estetización, fue así porque el hecho no fue el triunfo de dos clases, ni siquiera

82 Justino Fernández. *Pensar el arte*. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2008. p. 18.

83 Fausto Ramirez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas. México. p. 8.

84 Para este título véase imagen 1 del apéndice.

85 Walter Benjamin. *Op cit.* p. 20

de dos partidos, fue el triunfo liberal y de la burguesía terrateniente y militar, incluso antes durante la dictadura de Santa Anna, comenzó el proceso de estetización, podemos observarlo dando como ejemplo su retrato hecho por Juan Cordero en 1855⁸⁶. En este sentido “...la intención alegórica se vuelve hacia el mundo creatural de las cosas, hacia lo que está muerto o, en el mejor de los casos, medio vivo, el hombre resulta excluido de su campo de visión.”⁸⁷ Absorto el hecho de sí mismo, se atavía para volverse la imagen distorsionada dentro de un grupo.

La imagen y visión de una nación joven y fuerte se convirtió en un importante recurso político, esta relación fue fundamental para entender el arte a partir de 1857, pero también fue importante el discurso vertido rumbo a un producto concreto: La constitución de 1857. El uso de alegorías no se limita sólo a la imagen sino al lenguaje y con la retórica y oratoria de los intelectuales decimonónicos compusieron ese imaginario triunfante. “Toda nación tiene que dar una imagen de sí misma que reproduce en símbolos, emblemas y productos artísticos. De ahí que la alegorización es la transformación de hechos y de objetos en símbolos.”⁸⁸

2.1.1. La Alegoría de la Constitución de 1857: El triunfo liberal de la nación.

Después de la caída de Santa Anna y su dictadura con la revolución de Ayutla y el establecimiento de la constitución de 1857 cuando la producción artística se hizo difícil dentro de la Academia de San Carlos, pues los conflictos bélicos no cesaron, incluso se elevaron hasta 1867 después del segundo imperio cuando cambia su nombre a Escuela Nacional de Bellas Artes⁸⁹, fue el momento central de ruptura entre la producción artística, dando lugar formas y temas poco trabajados con anterioridad. Durante este periodo de conflictos se formuló la victoria de México sobre el extranjero y con la república restaurada fue posible comenzar con el constructo representativo de la nación triunfante.

86 Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. *Pintura siglo XIX*, T. I. México. 2009. p. 137. Su paradero es desconocido. Véase imagen 5 del apéndice.

87 Walter Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*. p. 133. Cita en: Romina E. Rodríguez. *La significación alegórica según Walter Benjamín: Límites y potencialidades*. IX Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía, La Plata. 2013. p. 4.

88 Guillermo A. Brenes.Tencio. “Imágenes para la construcción de la nación en México a Medios del siglo XIX e inicios del XX.” *Revista Herencia*. Vol. 23 (1). México. 2010. p. 86

89 Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. T. II. *Op. Cit.* p. 55.

*La alegoría de la Constitución de 1857*⁹⁰ fue hecha en el comienzo de la estabilidad de la nación con un rostro joven, con esperanzas de otro México posible, pero un rostro que a la misma vez reproduce las relaciones de dominación a partir de la exclusión. La nación no pudo ser representada por una indígena, pobre y campesina, fue representada por una mujer criolla a diferencia de lo que dice Brenes.⁹¹ “En realidad, la constitución del nuevo Estado es obra de un grupo de criollos y mestizos que se impone a la multiplicidad de etnias y regiones del país, sin consultarlos. Los pueblos indios no son reconocidos en la estructura política y legal de la nueva nación.”⁹² Como menciona Esther Acevedo “El rostro apiñonado de la joven se complementa con el cabello rizado y oscuro dignificado por la corona formada de murallas que la identifica con la polis”⁹³ Aquí tenemos a la mujer criolla o mestiza ilustrada, la nación liberal del progreso, del orden, de la belleza, que determina lo que no puede ser México.

Los cánones alegóricos y las tendencias refieren a la ilustración y el uso de lo clásico como ideal de lo bello, de lo mejor que se ha hecho. Dentro de la pintura está por ejemplo la ornamentación de la rama de olivo representando la gloria, el chitón o túnica blanca de la mujer es como el usado en la antigua Grecia que porta con soberbia y orgullo. “Los iconologístas pintan el orgullo bajo las formas de una joven soberbiamente vestida, erguida la cabeza y afectando un aire despreciativo y altanero”⁹⁴. De la misma manera el manto rojo y la banda o cinto verde alrededor de la cintura, todo en combinación refiere a los colores de la entonces bandera, del emblema nacional mexicano.

Un atributo que tuvo mucho peso en el mismo imaginario instituido es el ícono de tabla de piedra y su escritura imborrable, todo lo que perdurado ha sido escrito o tallado en piedra y aquí se nos presentan dos alegorías, la primera y más obvia es la de escritura sagrada desde el pasaje bíblico judeo-cristiano, como cuando a Moisés se le dieron los mandamientos en las láminas de piedra. La “Constitución de 1857” esgrafiado en la roca

90 Pintura realizada por Petronilo Monroy en el año de 1869 cuyo boceto de encuentra en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) y la copia en el Tribunal Superior de la Justicia. La original se encuentra en el salón de Embajadores. La referencia de que así es la pueden revisar en : Comentario de Esther Acevedo. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. *Op. Cit.* p. 53-57. Es necesario mencionar que la mayoría de las obras que tomo en cuenta para esta investigación se encuentran en dicho catálogo, no sólo en el segundo tomo sino en el primero.

91 Guillermo A. Brenes.Tencio. *Op cit.* p.23.

92 Enrique Florescano. *Memoria Mexicana*. Fondo de Cultura Económica. 3ra. Edición. Segunda reimpresión. México. 2010. p. 543.

93 Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. T. II. *Op. Cit.* p. 53.

94 *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*. Trad. Lic. Don Luis G. Pastor. Tomo I. Imprenta Económica. México. 1866.p.33

representa esa visión sagrada y de un orden nuevo, una ley necesaria para la nación joven y prometedora. Por otro lado la roca con el escrito hace referencia a la historia, a lo que no se come el tiempo: “la constitución de 1857 quedará en todas y todos los mexicanos hasta el fin de la historia”, -algo de esto tuvo razón-.

La soberbia de la vestimenta y de la gloria se complementa con la representación de la afabilidad⁹⁵ o amabilidad en la expresión del rostro joven de la mujer, por su postura suave aunque firme al vuelo como una valquiria que desciende después de la guerra. Se mantiene en un plano celeste por encima de las nubes simbolizando la divinidad, estribando con relación a lo concreto, a la piedra y la escritura, lo que es de los hombres y las mujeres, la Ley y la Historia.

El final de la composición en la imagen producida, la combinación de las alegorías y de la representación de la constitución es lo que diferencia y caracteriza al imaginario instituyente, el que empieza a ganar consenso en el periodo de Juárez y que por supuesto tiene su respectiva crítica (cuestión que analizaremos más adelante). La mirada negativa se la dió L. G. R quien decía que “una constitución no se debía simbolizar por un ángel aéreo sino más bien en una matrona reposada y grave” y Guillermo Prieto alabó la obra.⁹⁶ Aquí podemos ver los dos imaginarios claramente en disputa, el instituido y el instituyente. Fue la paz después de la guerra que representó la misma constitución del 57, una paz viva lo que garantizó el éxito de la imagen producida pues fue enviada a Filadelfia en 1877, se hizo una copia por el mismo autor para el estado de Zacatecas en 1879. En 1910 estaba en Palacio Nacional.⁹⁷

Un gran proyecto ideológico liberal apenas comenzaba y observamos que no sólo una imagen en sí sino las partes alegóricas que la componen constituyen parte de los imaginarios, cada trozo, cada pieza constituye polos de pensamiento, en veces distinto en veces homogéneo, sin embargo el dominio de una parte sobre otra es evidente. El pensamiento de la nueva élite predomina. El uso y función de la alegoría como herramienta para composición de la imagen producida cambiará el rumbo del imaginario nacional, de la identidad consolidada de una nación definida.

95 *Idem.*

96 Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas. T.II. México. 1997. p. 144.

97 Esther Avevedo. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. T. II. *Op. Cit.* p. 56.

De esta manera nos vamos acercando a responder la siguiente pregunta ¿Qué función tienen las alegorías en la construcción de la identidad nacional? Y una segunda ¿Qué función tienen los imaginarios en la consolidación de una ideología dominante? Ambas preguntas están relacionadas, y no podemos separar sus resultados, la una sin la otra no tendría sentido en esta investigación, sólo en el marco del historicismo, el revisionismo y la oficialidad podríamos observar el nacionalismo sin relación con una ideología dominante.

Al ver una obra artística de la *Alegoría de la Constitución de 1857* como un producto, nos separamos de su época, pero a la vez la consideramos dentro a través de la producción de imágenes, lo que ahora nos permite observar y discernir la relación entre estructura y superestructura, pero también entre las distintas fuerzas sociales que fueron parte de composición de la sociedad mexicana del siglo XIX, pues el producto es en principio mercancía y con tales cualidades se ofreció a la sociedad que se formó al calor de las pinceladas. En una sociedad embrionaria o en gestación sólo podemos hablar de ideología desde el imaginario, el cual sería ese germen de la superestructura de dicha sociedad, pues “la ideología no puede surgir ante todo de la convivencia de una clase dominante, y menos aún de una suerte de conspiración. Como explica John Mepham: ahora la ideología no es cuestión de la burguesía sino de la sociedad burguesa.”⁹⁸

La cuestión ideológica dominante, es cuestión de una sociedad conformada dentro formación económica social establecida, donde la contradicción entre fuerzas y grupos se hace evidente, entre sus tensiones y matices, donde se logra observar el control de un grupo sobre el conjunto de los demás, donde “la cultura nacional hegemónica sustituye a la multiplicidad de culturas nacionales”⁹⁹. Para 1869 en que se expone por primera vez la obra de Petronilo Monroy fue imprescindible sembrar el germen de la nación en un público capaz de entenderlo y de difundirlo. A través de la Escuela Nacional de Bellas Artes como dispositivo para esparcir la semilla, Ramón Alcaraz su entonces director, incentivará dicho mecanismo pues “instituyó un premio al mejor cuadro de pintura histórica que se presentara. Se trataba de estimular ‘la creación de monumentos que recuerden a los ciudadanos los grandes hechos de la historia nacional.’”¹⁰⁰

98 Terry Eagleton. *Op Cit.* p. 119.

99 Enrique Florescano. *Op. Cit.* p. 542.

100 Esther Acevedo. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. T. II. *Op. Cit.* p. 55

Al menos los intelectuales como en la gente que asistió a los eventos y exposiciones mantuvieron no sólo la noción de una nación sino incluso cuál proyecto de país era el que querían formar, a través de un compendio de elementos históricos, jurídicos y educativos como los expuestos en la constitución representado la libertad de México, su independencia y la soberanía para autogobernarse que al mismo tiempo se reflejan en sus artículos 39 y 40, textualmente dicen:

“Art. 39. La soberanía nacional reside esencial y originalmente en el pueblo. Todo poder político dimana del pueblo y se instituye para su beneficio. El pueblo tiene en todo tiempo el inalienable derecho de alterar ó modificar su forma de gobierno”

“Art. 40. Es voluntad del pueblo constituirse en república representativa, democrática, federal, compuesta de Estados libres y soberanos en todo lo concerniente á su régimen interior; pero unidos en una Federación establecida según los principios de esta ley fundamental.”¹⁰¹

La mujer joven, robusta y orgullosa que representa la nación mexicana lleva en su brazo la ley fundamental bajo la cual piensa regir su vida, una guía bajo el nombre de dios y la legitimidad del pueblo independiente que luchó valientemente el 16 de septiembre de 1810 y que consumó dicha independencia el 27 de septiembre de 1821.¹⁰² Esas ideas dignas de representar en la plástica constituyeron el imaginario triunfante nacional. El pasado heroico de un pueblo por su libertad genera la base sobre la cual partir hacia la modernidad, es necesario avanzar hacia adelante y formular los mecanismos fundamentales para que un gobierno, un Estado pueda regir a los individuos y explotar el territorio.

Sabemos que la nación tal como la entendemos hoy en día es una construcción moderna, el México decimonónico no escapó de dicho proceso pero no se erigió totalmente en ese tiempo, ha tardado más de un siglo para concluir. Si México es o no es una nación totalmente terminada o su proceso ha concluido es un debate en el que no entraremos. El germen nacional, el imaginario triunfante, se elabora en estas tendencias representativas y alegóricas, este imaginario es una invención moderna y corresponde a cierto grado de desarrollo económico y político.¹⁰³

101 Artículo 39 y 40. *Constitución Política de la República Mexicana de 1857 con sus adiciones y reformas hasta 1901*. Título segundo. Sección I. p. 15.

102 *Ibid.* p. 3.

103 Eric Hobsbawm. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Crítica Grijalvo. Jordi Beltrán (Trac). 2da Edición. Tercera reimpresión. España. 1998. p.18

No quiero decir que *La Alegoría de la Constitución del 1857* fue la primera representación de México como un imaginario que perfila la visión de la clase dominante, sino que dicha obra, ésta imagen producida por Monroy es la primera imagen que es capaz de sentar un imaginario nacional es la primera obra nacional moderna. Hubo otras como la *Alegoría de México*¹⁰⁴ hecha por un productor anónimo de principios del siglo XIX que es muy similar alegóricamente a la que estamos tratando, tiene la túnica clásica griega, en vez de la tabla de piedra en el brazo izquierdo posee un cuerno de la abundancia, en la derecha un arco delgado figurando el coraje y a los pueblos indígenas, a *La América*, la mujer elegantemente coronada con plumas se distingue por sus rasgos mestizos y destaca en la parte baja de la pintura el águila real que ya entonces simbolizaba la realeza y soberanía, además una bandera tricolor se hace notar a los pies de la joven. También la obra “*La Alegoría de la Patria Mexicana*” anónima y con mayor temporalidad que la anterior tiene los atributos mencionados, cambia la posición del águila que es la que tiene una corona de laureles encima de la cabeza de la mujer mestiza, es el símbolo celeste dando gloria a la patria. La joven sentada y coronada con plumas y mezcladas en la túnica clásica que representan *la América*¹⁰⁵ es *La Patria* representada y respaldada por el pueblo de México en las cuatro banderas de rojo, blanco y verde glorificadas por dios representado en el águila real.

Existe otra pintura nombrada “*Alegoría de la Patria liberada por Hidalgo e Iturbide*”¹⁰⁶ de 1834 tiene la diferencia que es Hidalgo y no la divinidad la que corona a Patria, Iturbide rompe las cadenas y otorga la libertad, es el águila (dios) quien está golpeando a un personaje que representaría el dominio español y lo expulsa fuera de las imágenes centrales, fuera del territorio.

Si habrán observado en este breve recorrido de alegorías, ninguno se refiere a “la nación”, todos se refieren a “la patria” en su lugar y no tienen por qué hacerlo, pues tal concepto está fuera de su temporalidad o mejor dicho, en la primera mitad del siglo XIX no existió un desarrollo del concepto de nación o del nacionalismo como ideología, tampoco de la conformación concreta de la nación, aunque en la constitución de Cádiz de 1812 se haya

¹⁰⁴ Véase imagen 2 del apéndice.

¹⁰⁵ “La América se representa por una mujer de color aceitunado, cubierta la cabeza y parte del cuerpo con plumas, adorno peculiar de los pueblos de este continente. El arco y las flechas son las armas con que, no solamente los hombres, sino las mujeres, van á combatir á sus enemigos.” *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*. Op. Cit. p.17

¹⁰⁶ Véase imagen 3 del apéndice.

formulado o esbozado dicho concepto: “La soberanía reside esencialmente en la nación”¹⁰⁷. Pero patria y nación guardan diferencias concretas, la primera además de definirse como el lugar de origen es el territorio que comprende la república, mientras la segunda se define por compartir aspectos de una sola lengua unificada y un pasado común es el conjunto de los ciudadanos que conviven en el territorio¹⁰⁸.

Hay atributos muy notables que alejan las alegorías de México y que destaca más su índice moderno en la pintura de Monroy, por ejemplo, la tres mencionadas representan “América” ya sea con plumas, arcos o flechas, colocan a la divinidad bajo el símbolo del águila real y su posición es estratégica en la imagen producida colocadas sobre la cabeza y las manos. La diferencia está en esos atributos, Monroy, de filiación liberal corona a “la joven nación” bajo la “polis”, la ciudad, el orden civil y seculariza su visión destacando a la mujer por encima de las nubes.

Algo que me gustaría destacar de la obra moderna que realiza nuestro autor es la exclusión del carácter indígena de la nueva nación, las plumas, el arco y las flechas están fuera de connotación, no la menciona y las excluye, lo indígena lo omite, “la nueva nación no puede ser entonces indígena, es mestiza o en su caso criolla”, es una nación moderna y su exigencia como Estado-nación “es entonces desaparecer la sociedad heterogenea y destruir los ‘cuerpos’, ‘culturas diferenciadas’, ‘etnias’ y ‘nacionalidades’”¹⁰⁹; “la leyes y la historia” son ahora las líneas por las que deberán caminar las y los mexicanos, -con la formulación de nuestra nación defenderemos nuestro destino-. Tal simbolismo me parece es lo que encontramos en la obra de Petronilo Monroy, tal elaboración imaginaria radical que rompe con las visiones pasadas.

Fuera de la ruptura alegórica con el pasado se reconoce tal salto también en la técnica pictórica de producción de la imagen, tal técnica es también parte esencial para que un nuevo imaginario surja y para que la pintura como recurso ideológico sea un recursopreciado por la clase gobernante a partir de 1857. “Al mencionar el concepto de técnica he tocado el concepto que permite someter los productos literarios (yo agrego artísticos y por ende ideológicos) a un análisis directamente social y por lo tanto materialista. El concepto de

107 Enrique Florescano. *Op. Cit.* p.539

108 *Ibid.* p. 544.

109 *Ibid.* p. 542.

técnica ofrece al mismo tiempo el punto dialéctico inicial a partir del cual es posible superar la oposición estéril entre forma y contenido.”¹¹⁰

Petronilo Monroy y la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes de México ya habían abandonado los tratados de pintura barroca y renacentista, los estudiaban pero la técnica de pintura se había renovado, podemos observar las diferencias técnicas en las imágenes, incluso las cuestiones estéticas se ven claramente superadas en la pintura de 1869 y se observa el reflejo de las cátedras de maestros como Santiago Rebull y Ramón Alcaraz.

La Alegoría de la Constitución de 1857 cumple a perfección las características del imaginario radical triunfante y del principio modernista en México. Petronilo Monroy con otras obras como *El sacrificio de una princesa Acolhua* que adquirió la institución en 1882, año en que muere el pintor y maestro,¹¹¹ es de los primeros pintores nacionalistas mexicanos.

Lo que tenemos que decir es que tal composición de lo nacional y las piezas para llevarlo a cabo no fueron neutrales y no pudieron armarse espontáneamente ni por inercia, no fueron cuestiones que se dejaron en un lugar, en un rincón oscuro y después se acomodaron por “fuerza divina”. La construcción de un imaginario y de las representaciones del mismo, como la que tratamos aquí, poseen contenido de clase, es su contenido social que como producto las liga a lo ya instituido, a pesar de que no hay una sociedad burguesa constituida del todo, existen significantes y significaciones sobre la cuales edificaron la sociedad ideal a sus intereses.

Sobre las preguntas acerca de las funciones de la alegoría tanto del imaginario en la sociedad liberal del siglo XIX en México es posible atinar diciendo que su función es dotar de significado lo que aún no se instituye, darle lógica a un pasado de caos en el cual no se sabe quién es el bueno y quien es el malo y esta función no puede separarse de su instrumentalidad y alienación de las clases que también se están formando: la burguesía criolla y el proletariado (los campesinos incluidos). El imaginario y la ideología “está anclada a la dinámica económica cotidiana del sistema capitalista [...] produce su propia percepción errónea.”¹¹² La respuesta puede ser correcta pero no basta con contestarla de esta manera, hay que componer otras preguntas porque la respuesta puede no decirnos nada.

110 Walter Benjamin. *El autor como productor*. Itaca, México, 2004.

111 Esther Acevedo. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. T. II. *Op. Cit.* p. 59

112 Terry Eagleton. *Op. Cit.* p. 119.

Lo que podemos seguir abonando en sentido y cuestión del simbolismo que compone tanto alegorías como representaciones e incluso las leyes expuestas en la constitución de 1857 no “...es completamente neutro o bien lo cual viene a ser lo mismo totalmente - adecuado- al funcionamiento de los procesos reales, es inaceptable y a decir verdad, no tiene sentido. El simbolismo no puede ser ni neutro, ni totalmente adecuado, primeramente porque no puede tomar sus signos en cualquier lugar, ni signo cualquiera.”¹¹³

Bajo el lente de la historia como lucha de clases todo adquiere significado en esa directriz, en polos contradictorios y sus particularidades, así como en la formación económica social de cada época. Sólo en una sociedad sin clase podemos decir que hubiera tal neutralidad, pero tampoco, siempre existe el factor primigenio de la naturaleza sobre la cual se erigen las sociedades.¹¹⁴

En síntesis ni los símbolos, ni las alegorías compuestas por ellos, ni las representaciones, imaginarios e ideologías fueron neutrales, tienen por esencia una condición de clase, cada producto que se genera bajo estas condiciones puede ir determinado por estas significaciones o puede contraponerse. No basta con analizar la función de las alegorías y del imaginario con respecto a la sociedad para determinar el cómo se construyeron¹¹⁵, tal vez sabremos el porqué, o mejor dicho, el para qué, pero dejamos parte importante de este proceso para una parte posterior de éste trabajo.

2.1.2. La pintura militar: Alegoría de guerra, del pueblo mexicano y los caudillos militares.

Para seguir es necesario regresar antes del segundo imperio, justo en el hito de la república liberal al periodo de 1855-1857 cuando la constitución y el imaginario nacional se posicionaba en una fuerza política con la destreza suficiente para llevar a cabo un proyecto

113 Cornelius Castoriadis. *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol.1. Marxismo y teoría revolucionaria. En: *El pensamiento de Cornelius Castoriadis*. Vol. 1. Proyecto Revolucionario. 2008. p. 128.

114 *Ibid.* p. 130.

115 “...la visión marxista, para la cual las instituciones representan los medios adecuados por los cuales la vida social se organiza para concordar con las exigencias de la -infraestructura-[...]La dinámica social descansa sobre el hecho de que las instituciones no se adaptan automática y espontáneamente a la evolución de la técnica y hay pasividad, inercia y -retrasos- recurrentes de las instituciones en relación con la infraestructura.[...]Cuestionamos la visión funcionalista, sobre todo a causa del vacío que presentan allí donde debiera estar para ella el punto central[...] Una sociedad no puede existir más que si una serie de funciones cumplen constantemente (producción, parto y educación, gestión de la colectividad, regulamiento de los litigios, etc.), pero no se reduce a esto[...] la sociedad inventa y define para sí tanto nuevos modos de responder a las necesidades como nuevas necesidades. *Ibid.* p.127

fortalecido. También en una continuidad anacrónica nos enfocamos en república restaurada. Durante ese periodo que va de 1857 al 1867 se cocinaba en una de las vertientes de la pintura histórica, la pintura militar como una rama de lo que los intelectuales decimonónicos denominaron pintura histórica. El simbolismo heroico de las y los mexicanos que murieron en batallas icónicas del pasado inmediato, las significaciones necesarias e imaginarias determinó una parte importante del imaginario de la victoria, y constituyeron la memoria del mexicano.

Dentro de los dos periodos que tomamos en cuenta existieron dos formas en las imágenes de hazañas militares pasadas, y dos temas de consenso mediante figuras alegóricas conformando representaciones triunfales: 1.- El pueblo en batalla y 2.- Los caudillos militares que lideraron las batallas. Tomaré dos ejemplos base para abordar lo anterior y un tercero que conlleva la síntesis de ambas.

En primer lugar está la pintura que hace Juan Cordero *Retrato del general Antonio López de Santa Anna* (1853) que más que ser el mecanismo para “hacerle la barba” a su “Alteza Serenísima” representa fielmente la figura de poder que representaba el general durante su dictadura, pero a la vez es la composición alegórica que implica lo imaginado. La segunda obra se titula *Un episodio de la acción de Barranca Seca*¹¹⁶ (1863), es una litografía de Constantino Escalante donde más que a los caudillos el autor produce una imagen del pueblo en la “batalla sostenida el 18 de mayo de 1862 en el camino a Orizaba, durante el repliegue de los derrotados cuerpos franceses”¹¹⁷. Finalmente una obra de P. Ruiz *La batalla de Miahuatlán*¹¹⁸ (1879) consolida ambas visiones, sin embargo en su periodo y contexto no entraremos en este apartado ya que en el tercer capítulo abordaremos de lleno la representación que produce en tal obra, pero es importante mencionarla porque es la conclusión de dos formas de representar lo militar. La pintura militar seguirá en los pinceles de los pintores mexicanos hasta 1920 bajo una misma connotación.

Hay dos puntos que toca la pintura militar dentro de esta investigación, el primero que es la constante práctica de producir imágenes para ilustrar lo que se vive día con día, pero también representar a la élite militar que sostenía parte del gobierno desde su posición de

¹¹⁶ Véase imagen 6 del apéndice.

¹¹⁷ Eduardo Baez. *La pintura militar en México en el siglo XIX*. Secretaría de Defensa Nacional. Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1997. p.144

¹¹⁸ Véase imagen 7 del apéndice.

clase, un imaginario instituido mediante las relaciones sociales de producción que permanecían desde el antiguo régimen. El segundo tiene que ver con el proyecto liberal de nación e ir a la inversa, a partir de planteamientos de forma y tema impulsar la producción de las imágenes, es decir, consolidar e instituir una primigenia forma de ver el país. Como se dijo nos evocaremos a la cuestión alegórica y de génesis del imaginario con el fin de agotarla y no dejar vacíos en lo que va más allá del texto.

La pintura que cumplió los canónicos requisitos que se estudiaban en ese tiempo con respecto a la alegoría de la guerra o de la hazaña militar es por supuesto la pintura de Juan Cordero, presenta caracteres expuestos en el Tratado de Alegorías y Emblemas:¹¹⁹

“Su actitud anuncia la actividad tan necesaria en las operaciones militares, de la misma manera que la prudencia que debe dirigirlas; se espresa por la ejida de Minerva que tiene esta figura. Sus adornos guerreros, así como los atributos* que la rodean, escusan una esplicacion mas prolija y circunstancia-* Uno de los atributos con que en el dibujo correspondiente se simboliza el arte militar, es el ariete. Era una de las máquinas de guerra que empleaban los antiguos para batir las fortalezas sitiadas, sirviéndose de ella para derribar los muros, como en el dia de la artillería moderna. El ariete era una gran viga, en una de cuyas estremidades estaba fija una masa de fierro ó de bronce, á la cual se daba la figura de la cabeza de un carnero. Por esto y por la semejanza que tenían los choques de estas máquinas contra los muros, con los topes de los carneros, se les dio el nombre de arietes. Los habia de tres clases: unos sostenidos por los brazos de los que maniobraban con ellos; otros suspendidos, y otros sostenidos sobre rodillos. También se hacia uso en la antigüedad de otra espada. Basta advertir que el clarín circundado de una corona de laurel designa la gloria acordada á las acciones sorprendentes de los héroes.”¹²⁰

Por supuesto que hay elementos que difieren de la pintura de Cordero como podemos observar en la cuestión alegórica, hay características instituidas y otras que instituyen, desde Castoriadis podemos decir que hay todavía un imaginario radical que piensa convertirse en sentido estético e iconográfico, sobrepasar los límites de lo clásico y cumplir con las nuevas formas de expresar la pintura militar. Tal como la nota del traductor del *Tratado de Alegorías y Emblemas*, menciona en la cita de la descripción de la pasada alegoría que “Para

119 *Iconología o Tratado de Alegorías y Emblemas. Op. Cit.*

120 *Ibid.* p. 7-8.

simbolizar en el día el arte militar moderno, deben emplearse más bien las piezas de artillería y otras máquinas de guerra modernas que las que se usaron en la antigüedad.”¹²¹

Lo que elige Cordero para encumbrar la figura de Santa Anna es apelar a la distorsión total del episodio de intervención de los Estados Unidos de América y crear un heroísmo figurado en donde “Su Alteza Serenísima” Se encuentra encabezando la defensa del Castillo de Chapultepec, no eligió por ejemplo la batalla de Tampico de 1829 en la que salió victorioso y su fama se acrecentó. La obra de Carlos París en 1835 titulada *Acción Militar en Pueblo Viejo*¹²² si encontró perfecto en pleno régimen santanista pintar dicha hazaña.

Algunos y algunas se preguntarán por qué incluir la pintura de Cordero en el proceder del imaginario triunfante nacional, si en nuestro tiempo es el personaje de la historia nacional más odiado, es el villano y el traidor de la nación por antonomasia. Pues precisamente porque Santa Anna es la contradicción al triunfo de la nación es una de las razones por la cual lo tomanos en cuenta y problematizamos su imagen, pues es la imagen y no Santa Anna lo que representa la derrota de México ante el invasor estadounidense. De la misma manera enuncia la contradicción entre el imaginario instituido y el imaginario radical, hace ver la pugna entre la élite militar terrateniente y la nueva clase burguesa en formación, pero incluso se puede marcar un antes y un después en la pintura militar del siglo XIX en México y redimir aquella representación que sobrevive a las relaciones de dominio.

Es en la imagen como producto ideológico de clase que encontramos la parte sustancial de la representación la cual no es sólo el contenido, la tendencia¹²³ lo necesario para que se instituya, sino la técnica, el manejo alegórico de los elementos, la innovación pictórica que Cordero tiene en su mano. “Cordero llegó a Roma en 1844, y allí permaneció hasta 1853, cerca de diez años en los que fecundamente aprendió una técnica que la crítica contemporánea ha llamado relamida, pero que hacen de él si no el pintor más inspirado de su época sí, indudablemente, el más plástico.”¹²⁴

Juan Cordero de padres mercaderes no encontró cobijo a principios de sus estudios artísticos en 1842 y es entonces cuando en 1844 decide irse a Roma, justo cuando la Academia de San Carlos comenzó una reorganización mandatada por el mismo Santa Anna,

¹²¹ Nota del Traductor en *Ibid.* p. 8.

¹²² Véase imagen 8 del apéndice.

¹²³ Walter Benjamin. *El Autor como productor.* Op. Cit. p. 21.

¹²⁴ Salvador Toscanos. *Juan Cordero y la pintura mexicana del siglo xix.* Universidad de Nuevo León. 1946. p. 3.

fue entonces cuando el acérrimo enemigo del joven pintor llegaría a México para levantar de los escombros la institución artística.¹²⁵ Diez años después estaría llegando a su país natal con el ego del estudio en Europa y buscando ser el principal pintor que debiese dirigir la Academia durante la dictadura de Santa Anna. Su obra entonces aparece, sin no antes haberlo elogiado con el retrato de la esposa del general: Doña Dolores Tosta¹²⁶ de Santa Anna, justo en el año de su arribo en 1853.

Cordero rechazó la subdirección de la pintura en la Academia, que le ofrecía Bernardo Cuoto y con el pincel en la mano realizaría la obra mencionada pensando ganar el favor de Santa Anna y conseguir la dirección de pintura, cuestión que consiguió a medias pues el 25 de junio de 1855 se mandaría una carta a Cuoto por parte del general para que al finalizar el contrato de Clavé y se pusiera a Cordero como director de pintura en la Academia, petición que desacató Cuoto, pero dos meses después, la revolución de Ayutla destituiría a “su Alteza Serenísima” del mando de la nación y Cordero no presidiría el ramo de pintura en la Academia.¹²⁷

A pesar de que Cordero se distinguió como retratista, en la pintura de Santa Anna alegoriza la vanagloria de México con un edificio consumado e icónico, el castillo de Chapultepec, en la cima y por encima, nótese bien, del mismo Santa Anna; abajo un regimiento de soldados de avanzada y la caballería cuyo mando y como personaje principal estaría el General vencedor de la batalla de Tampico, ataviado de una manera extravagante con sus medallas ganadas en combate, arriba de su caballo de la misma manera galardonado con arreglos majestuosos que más que presidenciales parecen aristocráticos.

Este Santa Anna ya no es el hombre del pueblo que figura la imagen de París, tampoco el de sus demás retratos, es el hombre fuerte que a pesar de la derrota se consume victorioso, es el México que se levanta después de la invasión, poderoso y con capacidad de guerra y de soportar cualquier conflicto si tiene un mando adecuado como es un mando militar. No es Santa Anna mismo lo que causa tal sensación al general, sino esa alegoría de la guerra, del poder militar que encarna él mismo y de la nación que está tras de sí. Fue una parte del imaginario nacional que tiene referencia algunos años más y representaba por supuesto la forma de ver de la élite militar, de los viejos caudillos que podían mover a la

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ Véase imagen 9 del apéndice.

¹²⁷ Angélica Velázquez Guadarrama. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. T. I. *Op. Cit.* p. 139

nación con sus tropas, representaba, a fin de cuentas, su poder. Esta parte del imaginario nacional quedará decodificada después, el caudillo pasó fuera de los marcos y el simbolismo en la producción de imágenes marcó otro plan colectivo.

2.1.3. Escalante y la acción de masas: una alegoría heroica del pueblo de México.

Después de Cordero, un pintor de academia pasemos a su contraparte, con Constantino Escalante un ilustrador y grabador práctico del día a día. Su obra sobre el heroico pueblo mexicano en contra de los franceses es la otra cara de la moneda que sobrepasará su tiempo para ser tomada por el imaginario radical germinante. “Escalante, como los otros litógrafos, pudo haber asistido a la Academia sin seguir el largo aprendizaje del pintor o el escultor, sino confundiéndose entre esos centenares de muchachos que solamente acudían para adiestrarse en el dibujo —práctica inveterada en las academias— y ejercerlo en algún oficio o en las artes aplicadas...”.¹²⁸

Escalante es un artista único, no solo por la calidad de sus litografías, sino por su visión de la guerra y de la participación de las masas, de los grupos populares en las acciones contra los franceses. La imagen que representa esta visión es sin duda *Un episodio de la acción de Barranca seca*¹²⁹, ilustrando la batalla sostenida el 18 de mayo de 1862; es el producto ideológico liberal más radical y jacobino que podemos encontrar dentro de las representaciones de la segunda mitad del siglo XIX. Tal trabajo litográfico que encuadraría dentro de la obra *Las glorias nacionales. Álbum de guerra*,¹³⁰ donde se precisa e incluso se exalta por debajo del título de la obra que los dibujos hechos por Constantino Escalante fueron tomados al natural, esto quiere decir, en plena acción militar.

La imagen me parece encierra elementos iconográfico no explotados hacia 1862, cada elemento está concienzudamente acomodado dentro del marco resaltando la capacidad del pueblo de México, y no solo de Puebla, en contra de los invasores franceses, además, es la imagen de una victoria contundente, de una hazaña imborrable, es la victoria nacional. La alegoría de la guerra está presente desde la primera mirada que resalta en el centro dos hombres en plena lucha, el mexicano representado con vestimenta simple, calzón de manta cual usanza indígena que ubica al combatiente como parte del pueblo raso y un soldado

¹²⁸ Eduardo Báez Macías. *Op. Cit.* p. 142.

¹²⁹ Véase imagen 6 del apéndice.

¹³⁰ *Las glorias nacionales. Álbum de guerra*. Imprenta de J. Abadiano. México . 1862. Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Biblioteca Central. Biblioteca digital a través del sitio <http://bdmx.mx>

francés uniformado, con sus utensilios de guerra, armado con un rifle a bayoneta calada en la punta, el mismo que intentando asesinar a su contrincante forcejea y usa ambas manos con la intención de acabar de una vez con su enemigo. Pero el que parece un campesino cualquiera se resiste a la fuerza del francés usando una sola mano para detener su ataque.

La vanagloria del acto es evidente, Escalante dibuja con el afán de motivar a cualquier individuo que habite el país a la lucha contra cualquier invasor y exalta las virtudes de fuerza que deja el trabajo cotidiano y lo pone por encima del entrenamiento militar extranjero. Claramente existe la alegoría de la victoria, del triunfo. La imagen central basta para encontrar el sentido de la imagen. El contenido de clase se vuelca hacia el proyecto nacionalista liberal, a formar ese imaginario necesario para proteger un país en formación. Pues “La autodeterminación para las naciones sólo era aplicable a las naciones que se consideraban viables: cultural y, desde luego, económicamente.”¹³¹

Un elemento de la imagen que resalta y significa la acción militar es la entonces bandera mexicana erguida e inmutable a pesar de los esfuerzos del ejército enemigo por tirar el emblema nacional; la bandera en sí representa un sujeto, sujeto nacional, México. Lo que significa en la imagen mutila la visión de toda derrota, la nación mexicana, a pesar de estar rasgada, sucia y mutilada, se levanta orgullosa con el asta finamente afilada hacia un cielo que se desvanece en la polvareda ocasionada por el caos de la guerra. Cada individuo que no viste el uniforme francés se convierte en el pueblo de México, que defiende su libertad a toda costa, incluso un combatiente herido que yace en el suelo usa su último aliento para darle término a la vida de un soldado francés.

La escena de Escalante es tanto conmovedora como sólida, pone a su servicio cada elemento que imagina de una batalla, incluso afirma que es una imagen verídica, tomada en la acción militar cual fotografía, el elemento de veracidad es la cumbre de una mítica nacional y sobre todo de una mítica triunfante.

El texto acompañado de la imagen no es menos grandioso, Marcelino Chavez, Trinidad Rosas y Trinidad Juárez lo atavían con palabras vernáculas y patriotas:

“Perdida toda esperanza de auxilio, mirando por momentos desaparecer de su lado á los leales mexicanos, y crecer del otro los enemigos, una idea grande y sublime cruzó como relámpago el cerebro

131 Eric Hobsbawm. *Op. Cit.* p. 42.

de nuestro soldado -que retocedió hasta apoyarse en una cajuela de parque que estaba cerca y le había inspirado la idea con su presencia: con un movimiento rápido clavó el pabellon en el suelo y preparó su fusil que por sostener el estandarte, aun no habia descargado y le apoyó sobre la caja del parque- volvió la cara á sus compañeros consultándoles con la vista- una señal silenciosa de asentimiento fué la contestación, lo habian comprendido.

El soldado Marcelino Chavez levantó en el aire su chacó, y antes de morir, antes de conquistar para ellos la inmortalidad y para la patria un imperecedero título de gloria, gritó:

¡Viva el batallon de Zapadores! ¡Viva México!¹³²

El discurso orquestado por los intelectuales liberales es en sentido nacional, es la consolidación de la representación patriota y triunfante, vivifica el sacrificio del pueblo y reivindica su lucha en la determinación desde la defensa de un mismo territorio compartido, el uso de la alegoría fue un recurso irremplazable en el desarrollo de una subjetividad propia cuyo conducto logró cierta homogeneidad de los actores en disputa.

La obra se configura dentro de su historicidad, no se plasma para ser vista en un futuro, la obra de Escalante tiene un público muy específico¹³³al que dirige tal producto ideológico. El uso y la función de la imagen producida cambian a medida que se reproduce y se coloca, su valor se transforma paralelamente con el público que recibe, consume e interpreta la representación del pueblo.

Podemos comparar la ilustración de Escalante con la pintura de *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix¹³⁴ (1831), así como con las múltiples reproducciones que se han hecho en el tiempo desde la original, cuya alegoría principal es la libertad que bajo la bandera francesa guía a cada “descalzonado” hacia la emancipación, es la imagen que representa por antonomasia la revolución francesa. Tanto la obra de Delacroix como la de Escalante cambian con el uso y politización a través del tiempo, sus valores se transforman en cada momento histórico y cada contexto. Pero hoy no podemos dejar fuera la alegoría del pueblo como la alegoría de la libertad, en ambas producciones de ideología en imágenes el elemento primigenio del imaginario se deja intacto. Las alegorías que representaron al pueblo y a la libertad constituyeron las imágenes que darían pie a la ideología sobre la cual se edificaron las naciones en la época moderna.

132 Marcelino Chavez, Trinidad Rosas y Trinidad Juárez. En: *Las glorias nacionales. Álbum de guerra. Op. Cit.* Ejemplar 5 p. 3.

133 Nicos Hadjinicolau. La producción artística frente a sus significados. *Op Cit.* p. 10.

¹³⁴ Véase imagen 10 del apéndice.

Es muy probable que Escalante conociera la obra de Delacroix de 1831, la bandera y la composición de las formas dentro de la litografía son muy parecidas y están acomodadas de similar manera blandiendo una técnica para el dibujo impresionante. La diferencia está en la ausencia de la libertad como figura alegórica, aquí destaca el heroísmo de mantener la bandera de pié, el heroísmo de mantener la nación estable y sólida.

El pueblo como figura abstracta estaba compuesto por cada individuo que habitaba el territorio de México, los mexicanos y mexicanas “en relación con la raza humana, constituyen la nación”¹³⁵, quizá esta fue la visión más radical del liberalismo en México, aunque en lo concreto y en el pragmatismo de la élite “el pueblo mexicano” se consideraría a partir del concepto de ciudadanía. Es decir que en esencia no todos, y menos, todas, eran consideradas como del pueblo, sólo quien poseía el modo honesto de vivir podía llamarse ciudadano mexicano; “en relación con el estado, los ciudadanos constituyen el pueblo.”¹³⁶ Así incluso manifiesta la constitución de 1857 en el artículo 30 sección II.¹³⁷ En el artículo 34 acerca de los ciudadanos dice que:

“Son ciudadanos de la República todos los que, teniendo la calidad de mexicanos, reúnan además las siguientes:

I. Haber cumplido diez y ocho años siendo casados, ó veintiuno si no lo son.

II. Tener un modo honesto de vivir.”¹³⁸

Sólo el ciudadano podía gozar de derechos políticos y de propiedad, así como ejercer cargos políticos de gobierno, sin el modo honesto de vivir (hombre, casado, cristiano, con propiedad) un mexicano solamente, (porque la mujer mexicana por relación de dominación de un género a otro se le excluía de poder tener dicha posición. Me parece que lo más cercano a dicha posición sólo la podían representar las mujeres viudas con una dote) no era considerado miembro del pueblo de México en relación con el Estado. Es por lo anterior que la obra de Escalante sobrepasa la visión legal, e instituye en el imaginario y establece que todos aquellos que habiten el país son el pueblo de México.

135 Eric Hobsbawm. *Op. Cit.* p. 31. cita 21.

136 *Idem.*

137 Constitución de 1857. *Op. Cit.* p. 171. “Son mexicanos: I. Todos los nacidos, dentro o fuera del territorio de la República, de padres mexicanos. II. Los extranjeros que adquieran bienes raíces en la República ó tengan hijos mexicanos, siempre que no manifiesten resolución de conservar su nacionalidad. Art. 31. Es obligación de todo mexicano: I Defender la independencia, el territorio, el honor, los derechos é intereses de su patria...”

138 *Ibid.* p.173.

Para las alegorías no hay limitaciones legales, no hay un límite en el discurso “oficial”, en particular las alegorías que son base dentro de procesos históricos no están de ninguna manera limitada más que por la forma ideológica en su totalidad. Las imágenes que implican representaciones del pueblo, de la libertad, de la patria o algún hecho histórico se determinan fundamentalmente desde las relaciones sociales de producción y la misma producción de ideología en imágenes.¹³⁹

Después de todo lo que intentamos explicar es que la producción de ideológica en México se puede explicar desde la producción de las imágenes, dentro de ellas las alegorías forman parte de la tendencia y no propiamente del contenido, así como tampoco de la forma, es junto con la técnica, tendencia y técnica como podemos desarrollar tal análisis histórico de la formación del nacionalismo en nuestro país y es por eso que dedicamos estos apartados al desarrollo de las alegorías y su importancia en la conformación del imaginario triunfante para la construcción de la visión nacional mexicana. Sin las alegorías en las representaciones gráficas, plásticas y visuales no se podría haber conformado el sujeto nacional.

2.2. El proyecto liberal en la constitución de 1857 y la pintura histórica: representaciones e imaginario instituyente.

El liberalismo en México comienza con el establecimiento de un régimen continuo aunque nunca estable a partir de la revolución de Ayutla, la constitución de 1857 y sus reformas, pues anterior al mismo no hubo fuerza política capaz de llevar a cabo tal continuidad, fue la conformación de una nueva clase, la burguesa (aunque no una burguesía industrial, sino una burguesía terrateniente) y su proyecto a desarrollar el que establece un salto histórico en la patria mexicana y construye para todos los individuos una nación. “Esta entidad que integraba en sí misma los diversos componentes de la nación se convirtió en el nuevo sujeto de la historia y su aparición modificó la idea del pasado y la concepción de la nación. En lugar de una imposible unidad cultural, el Estado que surgió de este proceso se concibió como una ‘comunidad política’ o como una ‘nación política’.”¹⁴⁰

139 Nicos Hadjinicolau. *Historia del arte y lucha de clases. Op. Cit.* p. 82.

140 Enrique Florescano. *Memoria Mexicana*. Fondo de Cultura Económica. 3ra. Edición. Segunda reimpresión. México. 2010. p. 538.

Para lograr que la materialidad de la visión liberal se llevara a cabo fue necesario construir o ir formando una subjetividad que homogeneizara y subordinara las demás visiones del mundo y del nacionalismo, adquiriendo teorías como el positivismo como las fundamentales en el proyecto liberal burgués. Las alegorías triunfantes como ya lo vimos forman parte de ese imaginario nacional primigenio, las representaciones en la pintura auguran y destinan a cada individuo que se identifique con ellas a una vida gloriosa llena de virtudes.

Las leyes fueron la parte estructural de la nación y del Estado para regir y dominar a las demás clases y grupos que conformaban la sociedad mexicana decimonónica. En nuestro caso la constitución 1857 y las reformas a la misma son parte de ese germen de Estado, de la sociedad política que controla, domina y rige a los grupos subordinados por la clase en el poder. Con el nacimiento de la nueva carta magna se establece una prominente espacio temporal estable bajo el cual es posible impulsar el orden y progreso. Se logra soportar e incluso solucionar los grandes conflictos por los cuales atravesaba el territorio, es el primero que sienta sus reales sobre una base material y logra construir la base de la estructura de un nuevo modo de producción y una superestructura que se desarrolló durante fines del siglo XIX y la mitad del XX.

El nacionalismo inmerso en la superestructura fecunda el origen de la sociedad capitalista en México al mismo tiempo que se forman dos clases antagónicas, burguesía y proletariado, compuesta la segunda por grupos subalternos de obreros y campesinos. El proceso histórico que lleva al establecimiento de una nueva sociedad se fue estableciendo por las violentas revueltas que figuraron en el territorio desde 1810 y que logran revolucionar la época mediante un choque entre antiguo régimen y nuevo régimen entre dos épocas, entre dos formaciones económico-sociales, la fuerza de una nueva clase organizada contra una clase caduca que insistía en conservar el poder. La revolución de Ayutla fijó el rumbo de México como un Estado-nación.

En México la imagen y la constitución como dos aristas fijas de la ideología liberal las abordamos metódicamente de manera dialéctica y paralela, son parte de un mismo proceso histórico, de un mismo tiempo y un mismo espacio. Por un lado la producción de ideología en imágenes configura y establece una visión conjunta del sujeto que habita el país y por otro el desarrollo de las herramientas concretas y de ejercicio del poder de la clase dominante

como el uso de la violencia legítima y la legislación como la constitución del 57 y las posteriores reformas liberales en el XIX rijen, dominan y controlan aspectos básicos de la vida social de los ciudadanos, sus condiciones de propiedad y la forma de organización cívica y territorial.

Siguiendo el método de análisis observaremos el transcurso que tienen las obras de algunos pintores y artistas gráficos en relación con las representaciones y el imaginario nacional triunfante. Refiero imaginario en relación al imaginario instituyente al imaginario radical de la élite liberal que toma la batuta y opaca e incluso destruye cualquier imaginario instituido acerca de los individuos en conjunto que habitan el país y la diversidad de grupos, etnias, géneros y clases se vela tras la cortina del sujeto mexicano victorioso. El imaginario triunfante es entonces el imaginario nacional, no existió otro en el siglo XIX con el desarrollo del Estado moderno, no existe otro México más que el victorioso.

La cuestión de la nación entre lo instituido y lo instituyente se desglosa de mejor manera en la medida que entendemos que una visión se impuso sobre otra, no queremos para nada invisibilizar las otras concepciones de nación como la que se había desarrollado en antiguo régimen y funcionaba de manera corporativa, apegado a tradiciones y costumbres colectivas y que tenía una identidad propia formada de la misma manera en que se desarrollaba la economía a través de la hacienda y el virreinato. Lo que queremos dejar en claro es que un imaginario no es solo el desarrollo de una idea colectiva mediante la subjetividad, sino que un imaginario está inmerso en el desarrollo de la ideología de una clase y esta al desarrollo político y económico de un país, en este caso el nuestro.

Para Francois-Xavier Guerra:

“...desde mediados del siglo había por lo menos dos ideas de nación que luchaban entre sí. Por un lado estaba la nación compuesta por estamentos y grupos corporativos, cuya unidad se fundaba en las costumbres y tradiciones colectivas instauradas por el propio desarrollo histórico. Esta nación era producto de una larga historia, a lo largo de la cual se han forjado sus valores, sus leyes y sus costumbres, es decir, su identidad”¹⁴¹

Para Florescano:

141 Francois-Xavier Guerra. Modernidad e independencia. p. 325. citado en Enrique Florescano. *Op. Cit.* p. 541.

“Esta nación antigua también era católica. Por otro lado estaba la nación moderna, integrada por individuos iguales, el ideal al que aspiraba la ascendente clase política liberal. Esta nación en contraste con la antigua, se pensaba secular, era una nueva ‘nación política’, que no incluía a sus sectores más antiguos”¹⁴²

A través de lo anterior podemos observar el panorama general y la disputa por configurar los proyectos de nación, además de cómo se posicionó el vencedor sobre el vencido. Pero en los debates acerca de la constitución como en la pintura histórica podemos visibilizar como es que se fue construyendo ese imaginario vencedor y como formó parte de la planeación de un grupo que busca conservar el poder y transformar un país. Tal observación la guiaremos en distintos planos observando cada parte del proyecto liberal, en primera parte observaremos la ruptura, o mejor dicho, la transformación de las representaciones epopéyicas de los mártires y los héroes desde la tendencia y la técnica, pero también con el contenido dentro de las obras gráficas y plásticas, que posteriormente guiaron la educación de un sujeto nuevo.

2.2.1. Félix Parra “El primer pintor mexicano”

Hemos analizado el proyecto liberal de nación a través de distintas representaciones iconográficas para diferenciar pero también establecer la relación entre lo instituido y lo instituyente marcando las pautas para definir los imaginarios colectivos en constante lucha. La periodicidad delimitada en su primera fase tiene por fecha el inicio la misma que la revolución de Ayutla y terminamos este periodo con el ascenso de Porfirio Díaz al poder. Hemos usado algunas imágenes para explicar la formación del México de la victoria y su negación acotando el uso de la alegoría y su función. También damos inicio a un recorrido aunque no problematizado acerca del camino de formación de la pintura histórica como un estilo, es decir, como formación ideológica en imágenes observando la práctica plástica producida antes de su institucionalización y la práctica instituida, o su instrumentalización bajo el proyecto liberal. Aquí abordaremos esa problematización.

¹⁴² *Ibid.* p. 542.

Me permito hacer dos distinciones de la pintura histórica desde el esbozo de la historia del arte que se debate en el siglo XIX¹⁴³: 1) La que produce imágenes acerca de los mitos clásicos greco-judaicos y que es hecha bajo un esquema fijo de producción figurativa y 2) la que fija una visión triunfalista mediante una nueva técnica además de referir esbozos de nacionalismo. La primera no es la formulación de la producción de ideología en imágenes de la formación del Estado-nación, sino que tiene que ver con la reproducción de temas que se podrían generalizar como “históricos”, en el sentido de aportar una visión sobre el pasado occidental. Tenemos por ejemplo los mitos helénicos e incluso medievales-religiosos que surgen de la reproducción de obras en occidente consideradas canónicas que fecundan las formas clásicas de la pintura y consiguen un salto requerido desde el pasado barroco. La segunda distinción surge a partir de recoger el pasado nacional desde el periodo prehispánico hasta el proyecto liberal plenamente consolidado, se tiende a contribuir a la formación del imaginario triunfante nacional desde nuevas perspectivas.

A estos temas renovados y de carácter patriótico que tienen una periodicidad de más de trescientos años, se le agregan nuevas formas, alegorías y cambios técnicos a la producción de las imágenes, además esta nueva mercancía está a la par de los procesos sociales y económicos de la sociedad que se forma en el siglo XIX bajo el proyecto liberal. Bajo las condiciones anteriores entonces podemos hablar de pintura histórica mexicana como un estilo propio, antes sólo podíamos hablar de pintura histórica en México, es decir que bajo ciertas condiciones históricas se produce también cierta ideología en imágenes. Hay por supuesto una gran diferencia entre pintura histórica en México y pintura histórica mexicana, la primera como ya lo vimos se compone solamente por temas de un pasado anclado en Europa, sean mitos, epopeyas o pasajes bíblicos, representando cierta ideología en imágenes que compete al antiguo régimen, es decir posee cierto imaginario instituido. La segunda se compone por una nueva ideología en imágenes, el nacionalismo, que es a la vez compuesto por un imaginario instituyente o radical que compone cierta identidad determinada dentro un territorio y por ciertos individuos que lo habitan, por una precisa subjetividad.

El transcurso de la pintura histórica mexicana lo hemos estado observando en las obras pasadas, desde representar una nación bajo un hombre fuerte, pasar sobre la

143 HNMD. Jorge Hammeken y Mexia. “El arte y el siglo”. Revista *El artista*. 1874. f.137. p. 146. e Ignacio Manuel Altamirano. “El siglo diecinueve. La historia, el teatro en México I. 1875. p. 3, 7 y 9.

formulación de un sujeto como el pueblo, hasta llegar aquí, a los pilares de la gloria y la trascendencia histórica a través del martirio, el sufrimiento y la heroificación.

Aún nos falta observar dentro de la pintura histórica mexicana la transformación y uso del imaginario instituido bajo la figura de héroes y mártires, que bajo la visión decimonónica guardan una relación simbiótica cuasi igual. Definiendo a través de la imagen podemos señalar la relación entre derrota y victoria y por qué bajo el discurso liberal se concretizan en un significado positivo para la formación del nacionalismo. Lo que nos interesa es ver y abordar precisamente el cambio en el uso y función de la imagen como recurso y vehículo ideológico para la formación del imaginario nacional.

Para llevar a cabo las tareas y objetivos atrás trazados definiremos, entre múltiples obras que tienen las características que necesitamos, dos principales que tuvieron polémica y causaron todo un desarrollo de la crítica, pero también un avance en la producción de la plástica bajo el mismo estilo, ambas son de un mismo autor: *Fray Bartolomé de las Casas* (1874)¹⁴⁴ y *Escenas de la conquista* (1875)¹⁴⁵ del pintor michoacano Félix Parra. Cabe mencionar que las pinturas centrales que abordamos no contienen figuras de un ser mítico invencible ni un personaje imponente, sino lo contrario, son personajes derrotados, vencidos, que representan la subalternidad a través de la confrontación y resistencia del martirio y la desolación casi total de su mundo, permaneciendo en la historia con tal hazaña.

Si entendemos que la producción de ideología en imágenes es parte del proceso histórico en el cual se conforma la sociedad mexicana del siglo XIX se puede comprender que en este proceso en particular, (por no señalar otros paralelos) podemos ubicar rupturas y continuidades en las formas, en los temas y en las técnicas para producir una imagen, lo cual nos da un primer paso para establecer la diferencia entre imaginarios reproducidos e imaginarios transformadores o revolucionarios. Con esta primera pauta visibilizamos que los imaginarios no fueron constituidos por representaciones *sui generis* sino que toman un referente amplio de significación social para su composición. De la misma manera se reconoce un pasado heterogéneo en su forma de ver y vivir su tiempo y cómo esta visión y vivencia se va desarrollando hasta completar una sociedad distinta.

¹⁴⁴ Véase imagen 12 del apéndice.

¹⁴⁵ Véase imagen del apéndice.

No puede surgir “algo” de la “nada” y evitando la cuestión filosófica queremos decir que no puede haber un imaginario radical transformador que no haya partido para su conformación de lo instituido y de la imposibilidad de este por reproducirse e imponerse ante el cambio social.

Sabemos que ese imaginario instituido al que nos referimos viene de la visión católica y de la cristiandad. Menciona Carlos Reyero que “En la tradición cristiana, de la que se nutre, cómo se sabe, la consideración de los héroes civiles desde el siglo XVIII, se considera el más elevado signo de santidad haber sufrido martirio por causa de la fé”.¹⁴⁶ Es también de su conocimiento que España y México comparten hasta principios del siglo XIX una producción ideológica y que dicha producción es interiorizada y consumida por la sociedad que la origina.

Aunque a partir de 1856 nuevas leyes, incluida la misma constitución de 1857, declararon una ruptura estructural con las instituciones eclesiásticas por la expropiación de la propiedad que poseían, la supresión de las órdenes y la nula posibilidad de adquirir “propiedad no esencial”¹⁴⁷. Parte de la ideología del antiguo régimen siguió permeando la producción de nuevos contenidos para la fundación de una nación independiente. Esta relación es evidente y no puede ni debe ser negada para la comprensión de la historia de México.

La participación de Félix Parra, el pintor michoacano comenzó en la exposición bianual, “...de 1875, cuando presentó un cuadro histórico de enormes dimensiones con Fray Bartolomé de Las Casas como figura principal”¹⁴⁸ (el primer dato parece ser el correcto, corroborado en el periódico *El Eco de ambos mundos* en su artículo “La exposición de Bellas artes”¹⁴⁹. Hay que aclarar que se pospuso la exposición de principios del año de 1875 para el 5 de diciembre cuando se concretó, por lo que se consideró una actividad bianual (1875-1876) confirma que aunque la colonia fue un malestar para la ideología liberal, el desgarré o

146 Carlos Reyero. “¡Salvemos el cadáver! Inmortalidad y contingencia del héroe en la plástica española del siglo XIX”. En Víctor Mínguez y Manuel Chust, *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Op. Cit. p. 177.

147 Ray Hernández. “Entre el espacio y el texto. Ubicación del arte virreinal en el México poscolonial”. En: Esther Acevedo. *Hacia otra historia del arte en México: la amplitud y la modernidad (1861-1920)*. Vol. 12. CONACULTA. México. 2001. p. 37.

148 Catálogo MUNAL. Op Cit. p. 141

149 “La exposición de de Bellas Artes” en *El eco de ambos mundos*. México. Noviembre de 1875. en Ida Rodríguez Prampolini. Op. Cit. t. II. p. 327 y en la Hemeroteca Nacional Digital de México. f.1.

desapego radical de la visión de la cristiandad fue imposible.¹⁵⁰ En una primera impresión podemos interpretar el carácter compasivo del fraile ante lo sucedido, puesto que no hay en la tierra esperanza hacia dónde mirar, sólo observa el cielo en un gesto de interrogación hacia su fe y su credo, pero si seguimos el análisis a partir de este primer acercamiento caeríamos en un error.

Fue en la exposición de 1877 cuando presentó el segundo cuadro en análisis, intitulado *La matanza de Cholula*, en una exposición también concerniente a dos años (1877-1878)¹⁵¹. A partir de sus dos obras Parra ganó su lugar en la historia del arte en México.

Félix Parra nació en Morelia el 17 de noviembre de 1845 asistiendo a la instrucción primaria y posteriormente como muchos ilustres michoacanos, asistió al Colegio de San Nicolás dónde inició sus primeros estudios de dibujo bajo la tutela de Octaviano Herrera, Ramón Azorena y don Job Carrillo. Fue en el año 1864 que Parra iniciaría sus estudios en la Academia de San Carlos o en la ya Escuela Nacional de Bellas Artes donde conocería a Pelegrín Clavé que fue su maestro de pintura al igual que posteriormente Santiago Rebull y Salomé Piña. La primera composición que presentó en la exposición de 1871 se tituló *El cazador*.¹⁵²

Lo que facultó a Parra para colocarse como los pintores de vanguardia en la academia fue su valiosa obra titulada *Galileo en la escuela de Padua demostrando las nuevas teorías astronómicas*, producto que le otorgaría una premiación¹⁵³ y que “revela una inspiración feliz y vigorosa, un estudio detenido de las líneas, de los efectos de luz, del colorido lleno de esmalte y de brillante entonación; y se nota también en él una notable corrección en el dibujo, suma exactitud en los detalles, un conocimiento profundo del claroscuro. [...] Galileo sentado con la reposada majestad de la ciencia...”¹⁵⁴

A partir de ese año Parra se ilumina bajo el sendero de la crítica de los intelectuales liberales, pero también de los conservadores que escribían cotidianamente en *La voz de*

150 Ida Rodríguez Prampolini. Op. Cit. T.I. p. 147. Sobre la exposición hay testimonios de que se presentó hasta 1876 en el diario el *Federalista* donde ganó la crítica de Felipe López López.

151 “La academia nacional de San Carlos en 1877. El arte.” en *La Libertad*. México. Sábado 12 de enero de 1878. f.1. en *ibid.* p. 418. y en HNDM.

152 Victoriano Agüeros. “El artista mexicano Señor Don Félix Parra”. *El Tiempo*. México. 2 de septiembre de 1883. t. I. num. 9. en *Ibid.* p. 111. y en HNDM.

153 “Crónica”. *El Artista*. 1876. f. 137. p.139. Consultado en HNDM.

154 Victoriano Agüeros. Op. Cit. p.111. Consultado en HNDM.

México. A través del discurso alrededor de su obra y de las necesidades de la época, o mejor dicho de los intereses de la élite gobernante y de su clase, Parra produce sus obras bajo el estilo indicado, las cuales lo llenan de elogios y construyen a partir de sus alegorías el imaginario nacional mexicano.

Fue Altamirano un gran admirador y crítico de la obra de Parra, pero sobre todo fue un gran constructor del nacionalismo a partir de sus palabras que formarían y complementarían el desarrollo ideológico que se formaba en las imágenes del michoacano. El idealismo liberal que deja ver en sus juicios acerca de la figura de Bartolomé de las Casas como una gran protector de los indios crea todo un cuento con principio y final a partir de los personajes que se desarrollan plásticamente y encuentra en ellos no un individuo, sino un sujeto, el mexicano. Altamirano fue quien llamó primeramente a Parra “el primer pintor mexicano”¹⁵⁵

Lo que nos interesa problematizar de la obra de Parra no son los elogios por el reconocimiento bueno o malo del producto, nos interesa marcar y visibilizar aquellas características intrínsecas que contribuyen a la construcción del imaginario nacional, figuras de mártires y héroes, alegorías nacionales que merecieron a juicio de los intelectuales decimonónicos la gloria eterna de la historia.

Decíamos que no basta quedarse con las primeras impresiones sobre la obra del Sr. Parra, tampoco con las críticas que se le han hecho principalmente en su época. Lo que necesitamos es poner a las imágenes producidas en su justa dimensión y resolver la contribución al imaginario de la victoria desde la relación entre mártir y héroe nacional.

Los productos de Parra en un primer momento cumplen una función y una aportación específicas dentro del estilo que se engendra antes del Porfiriato, cumplen requisitos técnicos y temáticos que se exigen por los principales intelectuales. “Nuestro arte moderno, el arte del siglo XIX debe ser realista en la forma, espiritualista, idealista, liberal, progresivo en el fondo.”¹⁵⁶ La obra de Fray Bartolomé zurce el vínculo del nuevo sujeto de la historia con su pasado inmolado, pero además intenta poner en concreto verdades construidas que en su momento fueron verdades cuasi históricas pues que representaban el hecho histórico, la conquista, la masacre, pero también la compasión cristiana ante la desolación.

155 Ignacio Manuel Altamirano. *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana*. Editado por Manuel Caballero, editor del El noticioso. México. 1883-1884. p. 153 en *Ibid* y en HNDM.

156 Jorge Hammeken y Mexia. “El arte y el siglo”. *El Artista*. f. 137. p.146. En HNDM.

El martirio, el sufrimiento, y la compasión pasaron a formar parte de la moral del mexicano, aunque no del liberal, entonces tenemos una moral nacional y una moral de clase. Cubre las necesidades de la formación de una ideología para un modelo económico basado en el capital que apenas daba sus primeros pasos. Encontramos en la obra de Parra una obra innovadora digna de reproducción y de consumo por parte del régimen para llevar a cabo en un primer acto la institución de un imaginario correspondiente a una época y a una visión.

Parra ganó admiración en poco tiempo. “Cuando el presidente Lerdo de Tejada fue a visitar la exposición de 1876, asignó a Parra una beca de 50 pesos mensuales. Ese mismo año le fue concedida una pensión para estudiar en Europa, solventada por el director de la Escuela, Roman S, de Lascuaráin, quien cedió su sueldo para este propósito.”¹⁵⁷

En retrospectiva podemos decir que la figura del Bartolomé es una alegoría de hipocresía, ante la desolación lo único que pudo hacer el religioso fue rezarle a Dios, en la misma posición de dolor y resignación que Jesús crucificado; resolviendo en el pensamiento “perdónalos, porque no saben lo que hacen”. La verdad es que no podemos decirlo aunque hoy deduzcamos lo anterior. Siendo más serios, la figura de Bartolomé es incluso hasta subversiva o reaccionaria al protagonizar una obra con un fraile más que con los indígenas. Lo nacional se inmiscuye en el sentir de Bartolomé y no en lo físico o en lo figurativo, la compasión como sentimiento redentor toma el control y se plasma en la visión de los consumidores, de los espectadores.

Insisto en decir que De las Casas es la representación de la transición entre un imaginario instituido y un imaginario instituyente, aquí radica su importancia pues aunque el papel eclesiástico es fundamental en la obra, hay que decir que en la historia Bartolomé fue con su humanismo considerado “avanzado” a su tiempo y sobre todo a la situación concreta de dominio que sufrieron los indios durante la conquista y colonización. Ese humanismo con el cual fue formado el mismo Félix Parra en el Colegio de San Nicolás es base moral del liberalismo mexicano, es la esencia de la pintura, el trasfondo con el cual toca la psique de los intelectuales a los que va dirigida la obra, aquí tenemos la obra con la cual se inaugura la

157 Catálogo MUNAL. Op. Cit. p. 144. y en Ignacio M. Altamirano. *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la república mexicana*. Publicado por Manuel Caballero editor del El Noticioso. México. 1884-1885. p. 99. consultado en <https://archive.org/stream/primeralmanaqueh00caba#page/98/mode/2up>. 2 de mayo de 2018.

pintura histórica mexicana como ideología en imágenes, o lo que es equivalente, como estilo.¹⁵⁸

“Nos da don Félix Parra, alumno pensionado, en esta composición, un episodio histórico y ya este buen empeño predispone indudablemente la simpatía del público.

Entre las huellas sangrientas y desoladoras que dejó en nuestro país la Conquista, surgieron también algunos beneficios que la administración de gente más civilizada debía incrustar en una nación nueva [...] Uno de esos beneficios, quizá el único por excelencia, fue la semilla de caridad cristiana, que el ejemplo vivo y la predicación de los raros hombres evangélicos, importados a nuestro suelo, diseminó en la extensa América, ignorada del mundo antiguo.

Fray Bartolomé de las Casas, célebre sevillano que se ha immortalizado entre nosotros por su adhesión a la causa de los desgraciados indios, acude a un templo, derrumbado por el hierro y el fanatismo, con el loable propósito de impedir se inmolar a un pacífico indígena que había traído la simple ofrenda de silvestres flores a su deidad o a los manes de sus antepasados. Llega tarde, y mientras deploraba a la vista del cadáver la crueldad de los que pretendían imponer la santa creencia a fuego y espada, la esposa de aquel mártir se acoge a su amigo pidiendo clemencia”.¹⁵⁹

Altamirano agrega con su juicio sagaz:

“...representa al notabilísimo defensor de los indios, al sublime fraile humanitario que consagró su vida a defender a los vencidos contra la bárbara crueldad de los vencedores [...] Todo este cuadro está concebido con grandiosidad, con profundo conocimiento de aquella oscura época de la conquista, del carácter del padre Las Casas [...].

Cuando un pintor histórico quiera producir una obra en que la crítica nada encuentre que decir de desfavorable, debe poseer un asunto como Parra uniendo la belleza del arte á la verdad de los hechos y los caracteres. En este lienzo todo es verdad y todo es bello”¹⁶⁰

La connotación cambia en escenas de la conquista o la matanza de Cholula pues tratándose de compatriotas españoles al igual que el pobre y piadoso fraile, la sentencia de

158 Ignacio M. Altamirano. *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la república mexicana*. En Ida Rodríguez Prampolini. *Op. Cit.* p. 147-150. “ Para nosotros la escuela mexicana está naciendo, y crecerá y progresará si nuestros artistas comprendiendo las verdaderas tendencias del arte y estudiando la naturaleza, abandonan las tradiciones de aquella pintura ascética de cuyos rigores apenas logró escaparse a veces el talento de Cabrera[...] El género independiente y nacional no ha apuntado sino en los años que siguieron a 1867, en las obras de cuatro jóvenes de talento que han tenido bastante osadía y fuerza de carácter para iniciarlo, recibiendo en recompensa el aplauso del público, Estos jóvenes han sido Parra, Obregón, Ocaranza y Casarín...”

159 Felipe López López. “Exposición de la Academia Nacional de San Carlos” *El Federalista*. T.IX. Num. 2. Domingo 10 de Enero de 1876. México. Consultado en HDNM

160 Ignacio M. Altamirano. *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la república mexicana*. Publicado por Manuel Caballero editor del El Noticioso. México. 1884-1885. p. 98. consultado en <https://archive.org/stream/primeralmanaqueh00caba#page/98/mode/2up>. 2 de mayo de 2018. 00:02 hrs.

Altamirano no deja opción ni redención gloriosa para los culpables del atentado cruel que sufrieron los “habitantes de Cholula”.

“En este un cuadro apaisado que representa un episodio de aquella feroz carnicería llevada a cabo traidoramente por Cortés, á causa de una denuncia hecha por la fatal Doña Marina, su barragana y espía.

Dos soldados españoles que llevan armadura completa, altos, pálidos, de catadura feroz y cruelísima, acaban de asesinar en el atrio de un templo o en el patio de un palacio de á hombres, mujeres y niños, cuyos cadáveres yacen ensangrentados acá y acullá [...] Una india joven, aterrada hasta el estupor, hasta el tedio, se ve en primer término, inclinada sobre un bastión y arrodillada, como bajo el peso de aquella catástrofe tremenda. Hay en la expresión de este semblante un sentimiento de desesperación infinita, tan bien concebido, que él solo bastaría para dar á un pintor la inmortalidad. [...] corre en esa escena un aire de exterminio. [...] Parra es hoy, sin duda alguna, el primer pintor de México.”¹⁶¹

Observamos como Altamirano condena a los soldados españoles por sus actos cometidos en contra de la población indígena, son en vida la representación de la maldad, de la codicia, de las atribuciones anticristianas. A pesar de ser, al igual que Las Casas, de procedencia española, el fraile se concibe como amigo e incluso salvador de los indios. El por qué radica en las mismas palabras del autor cuando los tilda de traidores. No pueden ser traidores a su patria, ni a la corona, sin embargo traicionan a Dios y a las virtudes cristianas, civilizadoras y humanas, que es por supuesto la base del liberalismo mexicano, es la moral de un ciudadano, de un buen mexicano.

Las relaciones de dominio representadas a través de la fé y del humanismo se instauran en lo más profundo del imaginario mexicano, pasan inadvertidas como una novedosa forma de ver el mundo y de vivirlo, se formó a través de dicha imagen una parte importante de la ideología del sujeto nacional. A la vez dicho imaginario da un salto, rompe y se seculariza a través de la institución fuera del dominio eclesiástico y se refugia bajo la misma sociedad política del nuevo Estado mexicano. La relación del mártir y el héroe se internan a través del desarrollo e idealización de la virtud cristiana como virtud ciudadana en la misma producción de las imágenes. “Esta nación, en contraste con la antigua, se pensaba secular, era una nueva “nación política”, que no incluía a sus sectores más antiguos.”¹⁶²

¹⁶¹ *Ibid.* p. 98-99

¹⁶² Enrique Florescano. *Op. Cit.* p. 542.

La relación social de producción de ideología en imágenes nos permite identificar como la fuerza de una clase en formación de imponer sobre otra, como adquiere legitimidad a través de múltiples mecanismos para el consumo de la mercancía y asignación del valor donde el discurso legal y constitucional, (menciona Florescano: El Estado-nación, en lugar de aceptar la diversidad de la sociedad real, tiende a uniformarla mediante una legislación general, una administración central de un poder único.”¹⁶³) toma partidos para complementar de manera paralela la totalidad de la producción ideológica burguesa. “...el poder en este enfoque, es una malla de relaciones de explotación/dominación/conflicto que se configuran entre las gentes en la disputa por el control del trabajo, de la “naturaleza”, del sexo, de la subjetividad y de la autoridad [...] y sus productos.”¹⁶⁴

Ajustar el enfoque de análisis a la rama de la producción, es ver las relaciones sociales en un esquema total sobre el cual podemos observar cada singularidad de la construcción de nuestra nación. Finalmente “La división de la nación en naciones autónomas es esencialmente económica [...] el Estado, después de todo garantizaba la seguridad de la propiedad y sus contratos, [...] ninguna nación ha alcanzado jamás un nivel de riqueza sin estar bajo un gobierno regular.”¹⁶⁵

2.2.2. La denegación del perdón y la sumisión del viejo mundo.

A pesar de que la carga simbólica de las pinturas se encamina en formas distintas, incluso contenidos, y no se diga técnicas, el fin no es otro, no es distinto, todo enaltece la patria mexicana, ya sea desde su herencia histórica occidental, de los hechos heroicos durante las batallas o el martirio, e incluso los nuevos héroes que tienen a todo occidente arrodillado ante sus pie; la relación ideológica es la misma donde la “combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen a través de la cual los hombres expresan la manera en que viven sus relaciones con sus condiciones de existencia, combinación que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase.”¹⁶⁶

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ Anibal Quijano. *Op. Cit.* p. 368.

¹⁶⁵ Eric Hobsbawm. *Op. Cit.* p. 27.

¹⁶⁶ Nicos Hadjinicolaou. *Historia del arte y lucha de clases. Op. Cit.* p. 17.

Lo que hace necesario es discernir entre las distintas alegorías y representaciones triunfantes en las diferentes obras de arte, como se van funcionando acorde a cada momento histórico y qué va cambiando en su entorno o como se van construyendo las condiciones ideológicas en condiciones para la dominación de una nueva clase. Los iconos y discursos que mencionamos marcan determinada relación del espectador, del consumidor y del dominado hacia el mito histórico formado por la nueva élite en el poder.

Darle connotación y orden sistemático a la relación entre las representaciones del martirio, sufrimiento, sacrificio inmersas en la obra de Parra, por ejemplo, así como del poder triunfante liberal dentro de la obra en mención, conllevan a dilucidar la construcción de un mismo imaginario. Es la respuesta sintética a la problemática de la representación del México victorioso, o de México. Es la respuesta a la visión actual de nuestra nación y de nosotros como el sujeto de la misma.

Las constantes exposiciones que se llevaron a cabo en la renombrada Academia Nacional de Bellas Artes¹⁶⁷ se corporizaron como espacios exquisitos para la maduración de la crítica al arte, pero también de la misma apropiación, donde la relación representación-sujeto también era la relación élite-autor-espectador, pues lo representado desde el poder es colectivizado para la constitución de los sujetos. Al respecto Castoriadis refiere en el aspecto científico de la interpretación que:

“...la clase dominante misma está en situación de alienación: sus instituciones no tienen con ella la relación de pura exterioridad y de instrumentalidad que le atribuyen algunos marxistas inocentes, no puede mistificar el resto de la sociedad con su ideología sin mistificarse al mismo tiempo ella misma. La alienación se presenta primero como alienación de la sociedad a sus instituciones, como autonomización de las instituciones con respecto a la sociedad.”¹⁶⁸

Los eventos en este recinto, fueron casi ininterrumpidos, a pesar de la constante lucha de facciones y cambios administrativos, convivencia entre conservadores y liberales en la Academia San Carlos fue soportable hasta que se convirtió en escuela nacional bajo el proyecto liberal. Lo que nos interesa aquí es que en ese momento tanto la forma como los contenidos iban cambiando y tomaban la dirección de forjar una nueva nación, a lo que por supuesto contribuyó una nueva técnica, Los eventos de exposiciones, tertulias y demás

167 HNDM.Vicente E. Manero. “Bellas Artes, Arquitectura, Pintura y Escultura”. En: revista *El Artista*. 1875. p. 1. f.3

168 Cornelius Castoriadis. *Op. Cit.* p. 126.

reuniones para la nueva clase se fueron formulando de manera paralela con la reproducción de la ideología en imágenes a través de grabados, litografías que incluso recorrieron la prensa de centavo.

Una vez finalizados los altercados bélicos que golpearon al país desde iniciado el movimiento de independencia hasta 1867, un ambiente estable parecía quedar claro a la vista desde el cual plantar los pies y fijar rumbo; sin embargo no se podía comenzar una nueva etapa que iniciara sin un pasado, realmente ninguna sociedad en la historia parte de la total destrucción de su identidad y de su cultura, eso sería un grave error si se afirmara, toda sociedad parte de una memoria pasada, de una base, de algo que es necesario transformar para lograr mejorar la mismas condiciones de existencia. En términos de imaginario partirían de lo instituido. Lo que había hacia atrás era aquello que no había funcionado, entre eso la sangre, los cuerpos y la gente que había luchado por mejor su vida se encontraba derrotada. Fue precisamente de la derrota, como una realidad, como un precipicio del cual era necesario salir, de donde se comenzó para formar la nueva nación.

La derrota, o la realidad de lo sucedido, no fue representada en su versión íntegra y certera, la nueva clase social compuesta en México no podía asumirse como el heredero de toda esa derrota. Como se dijo, la relación de la representación del México es la representación de dominio entre las clases y las naciones. El contexto tenso políticamente a nivel internacional no podía dirigir una conciencia diferente, las condiciones ni la clase fueron las adecuadas para hacerlo a pesar de su carácter revolucionario. Por el contrario lo que se representó fue la antítesis la victoria del México masacrado. En primera fue necesario que se conciliaran los intereses y los antiguos rencores entre partidos que la estabilidad se inscribiera en la situación del país con una sociedad política consensuada, en una segunda parte se podía empezar a encontrar culpables, juzgarlos, perdonarlos o condenarlos.

*La denegación del perdón a Maximiliano*¹⁶⁹ (1874) de Manuel Ocaranza se embarcó de manera esperada pero a manera de propaganda, abandonando la técnica, la estética, las formas simétricas, por la idea que trastocaba los elementos patrióticos necesitados por una élite política. La pintura fue bien recibida por la crítica en “La Crónica” de Manuel de Olaguibel perdonando las carencias que incluía en su afán politizador.

¹⁶⁹ Véase imagen 15 del apéndice.

“Hay algo también que observar respecto a la verdad histórica, que sufre tanto en manos del artista.- Pero, hechas estas en las reservas no hay duda que el cuadro es notable y que el Sr. Ocaranza ha probado una vez más, que existe en él un germen precioso que producirá excelentes frutos si permite que la reflexión, la experiencia y la crítica vengan en su ayuda de vez en cuando.

Porque no solamente debe alabársele al Sr. Ocaranza los méritos puramente artísticos de su composición, sino también la inspiración feliz que le guió á buscar en nuestra historia nacional un asunto para su paleta.”¹⁷⁰

Lo interesante es que Manuel Ocaranza se desliza precisamente en el abandono del toque romántico y costumbrista, figurativo y de género, de una estricta técnica pictórica con la cual realizó icónicas obras como “*El Beso del Colibrí*”¹⁷¹ (1869) o “*La flor marchita o la flor muerta*”¹⁷² (1868), pinturas que causaron una admiración sin igual por el pintor y que le darían una renombrada posición en la Historia del Arte en México. El pintor, el artista, el productor tenía que colocar “la posición” ideológica de la nueva nación, aunque no la propia, tal fue la función de su obra que mereció los elogios de la crítica.

En esta contradicción en los temas de Ocaranza podemos dirimir la ideología en imágenes generalizada por los grupos dominantes, y la propia del autor, pues la misma honestidad estética y técnica revela que la ideología nacionalista, no era en todo momento la ideología de nuestro autor, la ideología que en él se construye para sí mismo se lleva de la mano con los pensamientos de su buen amigo José Martí. Es la misma afirmación que se viene desarrollando donde la ideología es más que los pensamientos del autor que se expresan a través del tema de la obra, la composición de la misma en la imagen contiene un arquetipo modesto de elementos que configuran la totalidad de la visión.

La princesa de Salm Salm, esposa del Príncipe Felix zu Salm Salm quien estuviese al servicio del Maximiliano de Habsburgo durante su gobierno, mujer de excepcional carácter y fortaleza, de una aguda inteligencia lograda a partir de su vida, que fue la historia de tres acontecimientos bélicos trascendentales en el siglo XIX. Lo que representa su vida y sobre todo su nombre no era solo el acontecimiento y la historia en el que se sintetizó la herencia y el poderío de dos naciones que azotaron sin piedad el territorio mexicano, Agnes Elizabeth Winona Leclerc Joy zu Salm Salm. De igual manera demostró lo contrario al evidenciar la sumisión de ella, de esa historia, a la nación mexicana, pero sobre todo al proyecto liberal

170 HNDM. Manuel de Olaguibel. “Crónica” *El Artista*. Op. Cit. p. 67. f. 71.

¹⁷¹ Véase imagen 16 del apéndice.

¹⁷² Véase imagen 17 del apéndice.

Juarista, su petición, humillación representó en la misma sumisión de Estados Unidos, de Francia y de Austro-Hungría, se convirtió en la victoria del pueblo de México, la de Juárez y toda su comitiva.

Si alguna otra mujer se hubiese arrodillado y pedido perdón por algún soldado raso, probablemente no hubiera sido éste acto digno de plasmarse desde el pincel de Ocaranza, este tenía que llevar un mérito para no dejarse en el olvido¹⁷³. Lo que representa, no es otra cosa sino la inversión de la relaciones de dominación en contra del colonialismo, sin embargo lo que es en el hecho es lo contrario, la interiorización de las relaciones de dominación, el colonialismo interno¹⁷⁴, por los discursos hegemónicos occidentales sobre la formación de las naciones, México ya no podría soportar otra invasión de carácter militar, pero sí podría subordinar la formación ideológica de la nación. La configuración de las clases en la formación nacional es clave y no podría limitarse tan solo a relaciones dentro del territorio, la formación de la sociedad capitalista en México es de la formación del capitalismo en el mundo.

El abandono de las formas y de la estética en Ocaranza no es más que el abandono de las formas y de la estética, de la técnica y la sumisión al tema que representó una idea fundamental como requisito del Estado-nación y en particular de México como una subjetividad determinada desde occidente. A este respecto Anibal Quijano explica:

“(2) En la sociedades donde la colonización no logró la total destrucción societal, las herencias intelectual y estética visual no pudieron ser destruidas. Pero fue impuesta la hegemonía de la perspectiva eurocéntrica en las relaciones intersubjetivas con los dominados.

(3) A largo plazo en todo el mundo eurocentrado se fue imponiendo la hegemonía del modo eurocéntrico de percepción y de producción de conocimiento y en una parte muy amplia de la población mundial el propio imaginario fue, demostradamente, colonizado.”

Y termina:

“(4) Last but not least, la hegemonía eurocéntrica en la cultura del mundo capitalista, ha implicado una manera mistificada de percepción de la realidad, lo mismo en el “centro” que en la “periferia colonial”. Pero sus efectos en la última, en el conocimiento y en la acción, han sido casi siempre históricamente

173 *Ibid.* p. 68. f. 72

174 Pablo Gonzalez Casanova. *Op Cit.* p. 415.

conducentes a callejones sin salida. La cuestión nacional, la cuestión de la revolución, la cuestión de la democracia son sus emblemáticos ejemplos.”¹⁷⁵

De aquí seguimos en ciertos planteamientos, donde el primero es que el imaginario en construcción no solo es un imaginario que se instituye, sino un imaginario que se instituye colonizado desde la imposición de la hegemonía eurocéntrica, y se inmiscuye dentro de la obra de Ocaranza hacia el espectador. El imaginario victorioso en México se constituye a sí mismo como parte fundamental para el desarrollo del capitalismo. El respaldo discursivo que se presenta en la época, todo un contenido racial y evolucionista corrobora el argumento, la historiografía así como la las redacciones en prensa del mismo siglo.¹⁷⁶

La obra de Ocaranza se demeritaba por un fin posterior, es decir que la pintura no fue solo hecha para exhibirse ese día y guardarse, o bien ser vendida al mejor postor, sino que fue pensada para quedarse al menos en un recinto donde significase un emblema político, que comunicara el simbolismo patriótico y la fuerza del régimen Juarista, no podemos decir sin embargo que fue pensada para que la gran masa fuera el espectador de la misma, pero sí al menos los grupos élite que fluctuaba en la administración del país.

Las facciones conservadoras derrotadas, pero que aún conservaban cierto poder económico y de control popular, se quedaban por detrás del progreso impulsado por Benito, pues detrás de la tutela del mismo benemérito, se encontraba la nueva generación de estas facciones, y la madre resignada, me refiero a la esposa del General Miramón y sus hijos, que representados en la pintura, aguardan pacientes y sin interrumpir la escena y la petición de la princesa, resignados totalmente a la muerte del antiguo imperialista, no sin ello, por no dejar solo al señor Juárez, demás personajes, el General Mejía, y los Srs, Rafael Martínez de la Torre y Mariano Riva Palacio, se encuentran a la espalda de la Doña... sin imprevistos esta vez.¹⁷⁷

La continuidad simbólica de la obra de Ocaranza contradice su aceptación expuesta en el periódico *el Artista*, pues no fue premiada ni expuesta en exposiciones posteriores¹⁷⁸ y

175 Anibal Quijano. *Op. Cit.* p 379-380.

176 No hace falta citar algún artículo en específico, el mismo *Artista* está lleno de dichos artículos en cada año, el periódico *El siglo XIX* de la misma manera. Toda prensa de corte liberal hace referencia a los discursos “científicos”, políticos y económicos que están sucediendo en la época.

177 HNMD. *Op. Cit.* p. 67. f. 71.

178 Esther Acevedo. *Entre la ficción y la historia. La denegación del perdón a Maximiliano*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. No. 278. México. 2001. p. 237.

la última vez que se supo de ella estaba a la venta por el general Mariano Ruiz¹⁷⁹, es en este punto, cuando Manuel Toussaint valora el significado histórico de la misma, se cuele el sentimiento y se piensa como en un principio para ser mostrada en algún rincón de la administración gubernamental. Es cuando no sólo el contenido y el tema importan, sino las cualidades técnicas y estéticas que reproducen una ideología base para una nación.

Con esta secuencia que me corresponde Toussaint, no me es necesario indagar más en el proceder de la obra para decir si lo que se representaba tuvo o no continuidad, una continuidad simbólica y representativa, pues es claro que la tuvo y es por esta que la pintura histórica en México, es relevante para explicar el trasfondo del imaginario nacional triunfante. A pesar de las erratas en ella el simbolismo patriótico pasó intacto a pesar de que el señor Lerdo de Tejada pareciera un monstruo, pero solo por su estética, pues parecía el más sensible de la planicie pues su sentimiento lo arrojaba al borde de la lágrima, es por esta emblemática acción digna de nobleza que la pintura es bien recibida en la época.¹⁸⁰

Es curiosa la expresión de Lerdo, parece tan inverosímil como si solo fuera un gesto cualquiera por ver a la gran mujer arrodillada, como si la súplica en sí misma fuera un gesto por el cual dirimirse, compadecerse, sin embargo la compasión que aquí se muestra tiene un carácter más profundo más alejado de lo que pareciese compasión, a la vista y ante circunstancias políticas como esas, solo era el gesto diplomático de respeto ante quien fuera el victorioso, pero con este gesto de deja muy claro lo contrario, ya que las grandes potencias fueron derrotadas por los mexicanos, no se humilló al enemigo, se les respeto bajo códigos de honor que ellos mismo no seguían, hombría y gallardía que demostraba el carácter civilizatorio hacia el cual se encaminaba la nación. En el mismo periódico Manuel de Olaguibel escribe : “el señor Lerdo entra a la sazón en la pieza para infundir resolución en el ánimo de Sr, Juárez, próximo á ceder á las lágrimas de la bella intercesora. El Sr. Iglesias, conmovido, reclina la cabeza sobre las manos. La Sra. de Miramon acompañada de sus dos niños, en la actitud de súplica, aguarda con visible inquietud el éxito que habrá de obtener su

179 Archivo Manuel Toussaint. 20 de Julio de 1927. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto del Investigaciones Estéticas. Citado en Esther Acevedo. *Entre la ficción y la historia. La denegación del perdón a Maximiliano*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. No. 278. México. 2001.

180 Hemeroteca Nacional Digital de México. Revista *El Artista* no. VII. 1874. f. 67.

compañera de desgracia. [...] Es de noche. La luz artificial de las dos lámparas ilumina la escena.”¹⁸¹

Es muy interesante el diálogo que emplea la Dra. Acevedo en sentido de la crítica a la obra de Ocaranza, incluso a propósito de llegar a esa tan mencionada verdad histórica, un ejercicio de imaginación histórica plenamente estructurado, donde los personajes que tienen presencia en la pintura se engarzan para reclamar hasta cierto punto su participación ahí, sin embargo, deja un punto visible que es la esencia misma de la obra, “pintar las glorias nacionales”. Como se describió anteriormente, que más gloria para la nación que tener a las potencias que habían arremetido contra México arrodilladas ante el nuevo régimen liberal y a pesar de eso, demostrar la humildad y compasión de la nueva nación ante el mundo representado por la princesa Salm Salm.

Siguiendo la línea diametral, es polémica la relevancia que tiene la obra de Ocaranza, del lado conservador no solo la obra se utiliza para dismantelar bajo el argumento de mentira del autor sobre la historia, sino que arremete directamente al centro, contra el señor Juárez dice: “Queda el Señor Juárez aumentada su natural fealdad. Parece estar encubriendo a un personaje del averno. A través de aquella horrenda y negra máscara no se percibe más que la imposibilidad inconsciente de un idiota o la ritual sangre fría de un sacerdote del Huitzilipochtli. Cualquiera diría que ha sido copiado por el pintor después de su muerte y cuando yacía embalsamado recibiendo el salón de Palacio los honores fúnebre-teatrales de la masonería... El señor Juárez mostró más sensibilidad en aquel lance, que en que le ha dado el retratista.”¹⁸²

Los liberales tampoco se abstuvieron de escribir su opinión, a la que no referimos anteriormente pero en ambas, ante todo la normatividad es más estética que política, ningún carácter tiende a deshacer aquel hecho si no es en pro de la cientificidad de los sucesos, de la verdad histórica.

Insisto en la idea de que la continuidad de la obra no va por la pieza misma, sino por lo que en ella se representa, posteriormente en el Porfiriato la pintura histórica se centralizara en temas y contenidos controlados que competen más a la sociedad política que a la

181 HNDM. Revista *El Artista*. *Idem*.

182 Juan N. Tercero. Periódico “La voz de México”. 1873-1874. En: Esther Acebedo *Op cit.* p. 246.

sociedad civil; sin embargo el mismo estilo abre una brecha que va a ser retomada en distintos casos y que fungió como base de la escuela posrevolucionaria que no precisamente implica Ocaranza, pero sí a la producción de ideología en imágenes lograda en este periodo histórico que busca la identidad en los sujetos de la nación. Tal vez la obra del autor y sus intentos por auspiciarse y dar fundamento a una escuela nacional hayan tenido su efecto, sus intentos posteriores a este como *El retrato de Melchor Ocampo*, 1874, hayan cobrado una mejor referencia en la crítica en un estilo nuevo.

Me parece imprescindible colocar la importancia que se le dio a la verdad histórica en el siglo XIX, pero también al mismo tiempo los argumentos con los cuales se intentan legitimar los mismos sucesos, son elementos que juegan dentro de un mismo proceso político, no podemos aislar uno de otro, hacerlo nos colocaría en una posición muy peligrosa de análisis, dejaríamos intacta la subjetivación con la cual se insertan los imaginarios, y sobre todo el de la victoria. La visión estética de la época es muy aguda, así como la política, se piensan paralelas y por eso es necesario que marchen juntas. Aunque fue tumbada del pedestal la pintura de Ocaranza, otras dentro del mismo estilo empezaron a cobrar fuerza y se colocaron en un escalón superior, tanto estético como político, de aceptación incorruptible para la élite liberal, hechos representados que tienen un tiempo más lejano, donde la confusión o la misma beligerancia de la administración hacen que los momentos se pinten con verde olivo y se implementen a posteriori dentro de la educación de cualquier mexicano.

Lo destacado y digno de representarse es aquella gloria nacional, y precisamente así se hizo, bajo la mancha y la lente de la crítica occidental, cánones de belleza, pero también representaciones de poder que complementarían los mecanismos de reproducción de la relaciones sociales de producción para asegurar la continuidad de un gobierno regular capaz de administrar un Estado nacional.

2.3. La crítica del arte desde la prensa de centavo.

Un estudio pionero en este sentido y al que tengo bastante que agradecer, diría que muchos historiadores y críticos del arte tiene mucho que agradecerle, es la obra magna de

Ida Rodríguez Prampolini¹⁸³, que no solo ubica en demasía documentos del siglo XIX en los cuales se plasma la crítica de arte, en momentos que pareciera solo existía conflicto, y no solo esto, sino que además arroja luz guiando a través de la clasificación de la misma crítica el proceso por el cual pasó el arte, la academia, los grupos políticos y la misma nación, todo en esos tres espléndidos tomos producto de años de arduo trabajo. No está demás decir que historiográficamente es un punto de ruptura en los análisis de arte en México, no se podría hacer un análisis de la producción artística y de su repercusión social sin remitirse al menos una vez a esta obra y a los documentos que en ella encierra.

Hemos contemplado una parte de la crítica del arte en México en los anteriores apartados que es fundamental para construcción del imaginario de la victoria. Es la conformación de un consenso entre la élite liberal que está en el gobierno en turno tanto de productores como de espectadores. Dicho acuerdo se hace público y fortalece ideológicamente a la clase dominante. La crítica de arte es el instrumento con el cual en el siglo XIX, se educa la visión acerca del mundo y se reproduce mediante la producción de imágenes, así mismo transmite e impone esa forma de ver y vivir a los grupos dominados. “Las significaciones imaginarias sociales crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos.”¹⁸⁴

Entrando en siglo XX, la visión liberal ocupa un lugar trascendental en la educación del mexicano y su identidad, sobre todo lo observaremos en la pintura histórica como ideología en imágenes, como estilo. El desarrollo de la imagen en la prensa ocupa un lugar central como instrumento pedagógico, algo que explicaremos en el tercer capítulo, pero que dicha imagen tiene un paso anterior, su producción y en ella comprende la construcción del nacionalismo.

La importancia de la crítica no es sólo lo que conlleva o trata la obra de arte, el tema o el contenido, sino lo que representa, lo que produce o reproduce. Entre estas configuraciones se entabla un discurso directo aunque no lineal, con contradicciones que visibilizan no sólo la visión hegemónica, sino también la subalterna, la lucha de clases está siempre presente y se crean en dicha tensión y correlación de fuerzas puntos de salida que pueden configurar

183 Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas. México.

184 Cornelius Castoriadis. *Op. Cit.* p. 163.

otro discurso crítico de su tiempo y del presente¹⁸⁵. La crítica del arte complementa y construye la representación en la imagen, es decir, contribuye a la conformación de ideología en imágenes, pero también contribuye a la transformación de dicha ideología. Todo depende de la capacidad revolucionaria o transformadora de la misma crítica en relación a la capacidad misma de la clase que la sustenta por transformar sus propias condiciones de existencia y las de la sociedad en su totalidad, la crítica por sí misma no transforma absolutamente nada, no basta con criticar para cambiar ni la ideología, ni las condiciones de existencia. Es así como retomaremos la crítica del arte como un factor que contribuye a la formación del imaginario.

La crítica del arte en México la dividiremos por origen en dos partes que no pueden ser separadas durante el siglo XIX, una es como instrumento de la élite liberal por construir una ideología y otro como expresión de los grupos subalternos en resistencia, la opinión del espectador, lo que fue un indicio del imaginario popular y son ambas partes las que configuraron la generalidad de la historia de la crítica del arte en México, una historia comprendida siempre por la pugna de clases.

Se caracteriza de esta manera pues la crítica como ejercicio intelectual era practicado por los académicos o personas instruídas en las letras, quienes presentaban las estructuras de conocimiento para abordar a una obra desde la estética, el estilo, el tema, el contenido, la forma y la técnica. No queremos decir que este sea el único criterio con el cual se podía dar fuente a el ejercicio crítico puesto que en la crítica popular se retoman otro tipo de caracteres de gusto, de tradición y de costumbre, incluso de técnica y de tema, es aún más difícil abordar este tipo de manifestaciones y sobre todo este tipo de ejercicios conllevan una heterogeneidad tan diversa como rica, pero es la crítica académica-intelectual la que se conserva cómo visión dentro del proyecto hegemónico vencedor.

La misma crítica popular tan interesante no encontraba aún un punto de cohesión política grande, sólo que podía expresar la sátira, como más tarde lo demostrarán Santiago Hernández, Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, para estos últimos dos “el camino de las masas lo proporcionan no sólo los corridos o las calaveras, editadas en hojas volantes por Don Antonio Vanegas Arrollo, sino también el periódico, medio que aseguraba a sus

185 Silvia Rivera Cusicanqui. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta limón. Buenos Aires. 2010.

trabajos mayor difusión.”¹⁸⁶ La prensa por supuesto no eran los grandes periódicos que todo intelectual leía cómo *El Artista*, era la famosa prensa de centavo, la única que podía llegar a aquellos que sabían apenas leer, donde la información era corta y accesible al lenguaje popular, incluso estos lectores tomarán un papel importante en la difusión de estas críticas leyendo en público en plazas o cantinas de la época. Es porque dicha prensa se construye como un ejercicio desde los sectores, desde el espectador, es un ejercicio dialéctico entre el escritor, el grabador y el dibujante y el público que proporciona los insumos necesarios para representar su expresión.

La crítica de la élite liberal estuvo presente en los anteriores subcapítulos en la conformación de cada imagen que retomamos, ahora comprenderemos la parte antagónica para visibilizar la contradicción en la conformación del imaginario de la victoria.

2.3.1. La reproducción técnica y la crítica: El espectador ante una nueva sociedad.

Los grupos populares desde la aportación de su forma de ver y vivir el mundo lograrán múltiples expresiones como *La calavera*¹⁸⁷ y exigirán una mayor difusión de su visión, lo que conlleva hacer uso de nuevas técnicas de reproducción¹⁸⁸ de la ideología en imágenes¹⁸⁹. Por un inicio lograron atribuirle un factor muy simbólico a la conmemoración del 2 de noviembre, día de muertos, cuya celebración en México conlleva una gran carga de imaginación y de contracultura, al respecto menciona Westheim:

“En México, Santiago Hernández, Manuel Manilla y José Guadalupe Posada aprovecharon la forma tradicional de la danza macabra para hablar en sus “Calaveras” con deliciosa ironía, con humor y sarcasmo, de las diferentes dificultades, molestias y apuros que le amargaban a uno la vida. El 2 de noviembre, día en que se concede cierta libertad de carnaval [...] el pliego suelto llamado “Calaveras” sirve para desahogarse. Objetos de sátira popular son la política y los políticos, la corrupción, las figuras de primer plano y los personajes efímeros que por unas breves semanas o meses ocupan la opinión pública y las lenguas de la gente. Es una crítica que no recurre a la indignación moral, a las protestas patrióticas, sino a la ocurrencia ingeniosa, a la sonrisa irónica a los alfilerazos satíricos”¹⁹⁰

186 Martha Guadalupe Juárez Chavarría y María Dolores Landeros Márquez. Catálogo de los grabados de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. México. 1996. p. 16.

187 Véase imagen 19 del apéndice.

188 Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*. Op. Cit.

189 Nicos Hadjinicolaou. *Historia del arte y lucha de clases*. Op. Cit.

190 Paul Westheim. *El grabado en madera*. México. Fondo de Cultura Económica. 1984. p. 81. cantinas

Se podría decir entonces que Manilla crea la base sobre la cual la calavera asienta sus huesudos pies para caminar con el siglo, es así que vemos marcadamente la cotidianidad en sus calaveras, donde resaltan elementos que irónicamente critican formas culturales que chocan con otras, vicios que padece toda sociedad y que por tanto son motivo de burla, pues sin esperar el plano, es desde estos ejercicios desde los cuales se puede observar cierta normatividad estructurada mediante el grabado para el panfleto como la *Calavera Tapatía*¹⁹¹. Incluso Manilla, así como Posada no tomarán esfuerzo en lograr una Calavera plenamente estética, sino que les es más importante consolidar los elementos simbólicos que explican la acción satírica, pero que también puedan definir plenamente al personaje, o a los personajes que la calaca corporiza, es objetivo primordial que todo mensaje crítico llegue a un público que en su mayoría es iletrado, pero que sin duda esta incapacidad no sea un impedimento para que cada individuo pueda dar lectura al mensaje gráfico que la calavera representa. El mensaje político es entonces mayor que el mensaje estético.

Cuando el carácter político de la propuesta artística de ambos autores toma un flanco y se aferra, toma posición para dar golpes más certeros e incluso molestos para el que no se encuentra del lado de la muerte, pues si no estás con ella estas desprotegido para que en cualquier instante tome tu imagen y se te condene por la risa del pueblo, es en el momento en que Posada toma el control de las calaveras, en 1889, durante el trabajo en la imprenta de Vanegas Arroyo, aquí va a encontrar su vocación, cuyo corpus dará origen a la Catrina. A partir de aquí las Calaveras se difundirán por diferentes periódicos como el Argos, La Patria, El Ahuizote y el Hijo del Ahuizote, entre otros como el Fandango donde Posada trabaja incansablemente del lado subalterno hasta su muerte, de aquí que Westheim lo considere un precursor de la Revolución Mexicana y por muchos es considerado precursor del movimiento nacionalista de las Artes Plásticas de México.

Se debe decir para evitar confusiones, que el uso iconográfico del esqueleto, de la guadaña, y demás elementos no corresponde a una tradición representativa que se haya desarrollado en este continente, es decir que la imagen como tal se traslada de occidente a América, pero del occidente monárquico, de Antiguo Régimen, pero es en México donde esta se nutre de aquella relación nada lineal que se tiene con la muerte, se combina incluso con lo que se conocía en imagen, cargada ya de un valor de exhibición, de los dioses

¹⁹¹ Véase imagen 18 del apéndice.

mexicas que representaban a la muerte, o mejor dicho que representaban ese vínculo con lo que ya no tenía vida, como con Mictlantecuhtli.

Lo que se hace en la *Calavera* es unir ambos iconos para fundar una nueva representación de lo que es la muerte para los sectores populares, diferente a lo occidental, pero también a lo prehispánico, es así un híbrido como el propio habitante de este país, pero también toda memoria de ambas concepciones se unifica como una para llegar en forma de crítica a un sistema de dominación en crecimiento, a la formación de una sociedad capitalista y la formación de un Estado nacional mexicano.

Si ponemos en comparación las calaveras de Manilla con las de Posada observaremos un salto cualitativo en favor del segundo, con esto me refiero al cambio en el tema, en el contenido y sobre todo en la técnica gráfica que se utiliza, vemos por ejemplo una de las calaveras que se imprime en la imprenta de Vanegas intitulada *La calavera* del editor popular cuya crítica es evidente en este caso, pone a un intelectual, tal vez algún editor de un periódico oficial que posa con su ropa elegante y bombín sobre la testa desarrollando la representación de patrón moderno y la forma en que viven sujetos adinerados. Además acentúa la desigualdad, la injusticia está representada, pues los demás personajes que figuran a los trabajadores de esa prensa están minimizados, casi invisibilizados, sin embargo, cada detalle que se luce en la imagen es entendible, la calavera con el tórculo, los que escriben, los que difunden y venden por centavo. La imagen del clero está presente, no se les paso ni por un segundo, y es particular de los conflictos que tenían lugar en el siglo. La gráfica, el arte, la calavera caracteriza de manera deliciosa la sociedad decimonónica en su final, desde la crítica propone un nuevo rumbo por el cual seguir en el siguiente siglo. Rumbo que muchos tomarán, bajo esquemas que se difuminan, que se carbonizan, otros toman ese carboncillo para pintar otra vez la calavera.

Lo que no correspondía la misma visión de los críticos era la participación política directa de los grupos populares, la mayor parte de levantamientos no seguía una lógica organizativa que pudiera contraponerse a las organizaciones liberales y conservadoras que se iban dando al margen de los conflictos, finalmente los grupos populares tenían una posición subalterna.¹⁹² El sector conformado por las clases subalternas se componía por una gran heterogeneidad, desde grupos indígenas, campesinos mestizos y jornaleros hasta la nueva clase obrera en México. El sistema corporativo de la hacienda, de la iglesia, de las

192 Massimo Modonessi. *Op. Cit.* p. 25-51.

instituciones que no menguaban para nada con las rupturas de la modernidad, se encargaban de la misma división de la fuerzas, es decir, que el indígena, el campesino, el obrero, la mujer no estaban en contraposición directa y organizada con el núcleo fundamental desde el cual emergió su opresión, por tanto yacía en el lecho de la subalternidad, donde su máxima expresión unificada podría ser los levantamientos armados, o a escala de su representación, lo que en las calaveras tomó forma.

Después de la muerte de Posada en 1913 y ya hacia 1920 “se formaron dos corrientes de grabadores, los continuadores de la obra de Posada, quienes utilizaban un lenguaje plástico claro y directo, y los grabadores que realizaron su obra con la finalidad fundamental de alcanzar el mayor nivel posible de calidad.”¹⁹³ Así la plástica en forma, en técnica en contenido y en tema, en política así como en estética, un marcapasos que dotaría de una nueva personalidad cultural a la crítica popular del siglo venidero, marcaría el estilo de los grupos subalternos.

Sin duda la participación de Posada conllevaría un análisis más profundo, han escrito muchos libros sobre él, pero el propósito de su calavera ya quedó grabado para relatar su continuidad. Es importante resaltar este punto, pues en la continuidad artística del muralismo se retoma esta parte de la plástica y esta parte de la crítica, y se mezclará con la tradición académica-intelectual de la nueva élite, con los sectores más radicales o jacobinos del liberalismo, se tornara entonces la plástica en el XX más problemática respecto a los asuntos políticos y lo que refiere a la lucha por la hegemonía. Este punto me parece es fundamental para entender esa flexibilidad representativa del muralismo en el siglo de oro mexicano. Podemos encontrar así puntos que puedan escapar a las interpretaciones dadas y sobre todo que puedan crear otro tipo de elementos que nos lleven a ubicar rescoldos de contrahegemonía.

Ninguna crítica está lejos de la propia historia del grupo que la genera, ningún discurso está por fuera del lenguaje intrínseco de la época, incluso aquellas contradicciones entre los binomios son correspondidas por la misma relación intrínseca. No sólo el sector popular del cual hablamos un poco atrás entabla un construcción de un discurso, entenderlo es entender el porque (cuestión de la lucha de clases y de la correlación de sus fuerzas) no adquirió una importancia de carácter hegemónica en el imaginario nacional.

193 Martha Guadalupe Juárez Chavarría y María Dolores Landeros Márquez. *Op. Cit.* p. 16.17.

Lo contrario pasó con la crítica académica-intelectual, pues su relevancia estratégica cobró parte concreta en la construcción imaginaria de México, ahora nos corresponde seguir las pistas, los vestigios de esa construcción al margen que el poder, la gloria, la victoria fueron representados consecutivamente, en muchas obras pictóricas a lo largo del devenir artístico interno.

La relevancia paralela del discurso y la representación, dentro de la obra de arte esta en mayoría determinada por el nivel de participación política, o mejor dicho, a cierto nivel dentro de la subjetivación política que el mismo grupo fue capaz de lograr, es decir que a partir de cierta praxis los grupos que están en un proceso de formación como fuerza antagonista, o que incluso ya concluido este paso pueden representar la contradicción entre victoria y derrota. Al mismo tiempo podemos ver como parte de la élite que conformó el régimen tuvo la capacidad de hacer que cada parte de su pensamiento se disperse como esporas para germinar un pensamiento dominante, se refiere a una habilidad de instituirse dentro de los espacios que estructuraron una ideología general homogénea, casi ineludible para los grupos subalternos.

También tenemos que decir que cada proyecto que llega en su proceso a esta fase es un proyecto preocupado no sólo por mantener el poder, sino que conservarlo, reproducirlo de una manera floreciente, en un primer paso donde las fuerzas productivas y el modos de producción no está tan desarrollado, ni tampoco la superestructura que le de armonía y lo instaure en la psique decimonónica, es por eso que cada momento intentará ser floreciente y dotar de los instrumentos necesarios para que el desarrollo avance de una manera ecuánime, no intenta ser bárbara, podemos hablar entonces de proyectos progresistas, recordemos que hay una inminencia amenaza de perder de nuevo la independencia ante una invasión, es así como cada gobierno estará preocupado por “su pueblo”.

Es por eso que nos dice Ida que “las primeras críticas que vamos a encontrar dentro de la historia del arte en México van a tener, siempre, el sentido de ser guías, marcarrutas y normas para encausar y salvar el arte.”¹⁹⁴

Ahora entendemos que la importancia de la crítica en las imágenes de las calaveras como en cualquier otra sátira dentro de la prensa de centavo se extiende no sólo por el

194 Ida Rodríguez Prampolini. *Op Cit.* p. 34.

contenido y tema que represente, sino por la importancia técnica con la cual es manejada dicha imagen. De la misma manera, obras del arte académico y sobre todo del histórico fueron reproducidas con la misma técnica que la prensa callejera, factor que permitió que la cuestión de la construcción del imaginario fuera más fecunda.

Otro asunto que hay que entender es que hubo símbolos ideológicos, o mejor dicho, ideología en imágenes que compartieron tanto los grupos subalternos como las élites liberales, fue el ejemplo de las obras donde fue representado Cuauhtemoc, tomado como un héroe en la prensa de centavo como en los bastidores.¹⁹⁵ Sin embargo no debemos dejar este cruce ideológico a la técnica, sino acotarlo a la parte del imaginario instituido en los espectadores y en los productores, la figura del mártir resaltó los caballetes y las prensas en todo momento.

La gráfica dentro de la prensa de centavo, las imágenes llenas de representaciones críticas se encontraron en una encrucijada práxica, de un lado estuvo dentro del desarrollo de la técnica y por otro dentro del desarrollo de los instrumentos políticos de los grupos subalternos. Esta afirmación en su punto álgido representó la capacidad de crítica por generar una contrahegemonía a la de los grupos liberales y superar el discurso nacional, cuestión que se vino en picada después de la revolución mexicana.

El punto al cual nos referimos está precisamente ubicado en la reproducción de la imagen, de la reproducción de la ideología en imágenes, mientras que la élite liberal prefiere seguir con el aura de la pintura plástica en su mayoría como canon de cultura y estatus, la prensa de centavo opta por la reproducción técnica¹⁹⁶ de la ideología, de la forma de ver el mundo y logró un primer quiebre con el aura, la canonicidad de la imagen al óleo y consecuentemente logró el quiebre de la ideología liberal. Contrasta la unicidad contra la masividad, exclusividad y un mínimo grupo contra las masas populares. Esta es la importancia de la prensa de centavo dentro del desarrollo de la memoria histórica de México: visibilizó en gran parte la subalternidad en el siglo XIX.

Consideramos a la imagen dentro de la prensa de centavo como parte de la representación ideológica y también parte de la gráfica y del arte en México, si no se considerara así estaríamos incurriendo en un error al abordar las imágenes reproducidas.

195 Catalogo completo del acervo del Museo Nacional de Arte. *Op. Cit.* T. I. p. 329-342.

196 Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Op. Cit.*

La obra de arte entonces tiene, además de teñirse como plano para poder representar esa idea de nación y de historia, “tiene que entenderse como social en tanto un producto de la división del trabajo [...] hay que buscarla en la producción. [...]El arte y la sociedad convergen en el contenido, no en algo exterior a la obra de arte. Esto se refiere también a la Historia del arte. La colectivización del individuo sucede a costa de la fuerza productiva social. [...] Absteniéndose de la praxis, el arte se convierte en el esquema de la praxis social; cada obra de arte cambia en sí misma.”¹⁹⁷

Divisar entre lo que cubre la representación y lo que está por fuera, el objeto plano, la imagen que no dice nada, es un ejercicio absurdo. La imagen representa, siempre, las condiciones concretas de cada grupo, clase de la cual es objeto, así como las contradicciones que guarda con los diferentes sectores. La obra de arte adquiere sentido político en la medida que confluye como instrumento de una u otra clase, es decir, cobra una función desde su valor al momento de exhibirse así vemos el cómo acercarnos a la plástica decimonónica.

Finalmente el imaginario de la victoria fue construido en la medida que la nueva sociedad mexicana se conformaba, el proyecto del Estado nacional fue desarrollando esquemas ideológicos que se nutrieron desde el arte en la plástica, pero también en la formación de una estructura legal con la constitución de 1857, cuando el panorama se abrió a partir de la revolución de Ayutla y en la restauración de la república liberal. A partir del periodo de gobierno de Porfirio Díaz el imaginario se consolidó en su difusión y en la incorporación dentro de la educación de un gran número de habitantes, los proyectos continuaron todavía hasta la primera mitad del siglo XX sin ruptura a pesar de la Revolución Mexicana, algunas cuestiones fundamentales las tocaremos en el capítulo siguiente.

197 Theodor Adorno. Teoría Estética. Jorge Navarro Pérez (Trad.) Akal. Madrid. 2004. p 374

3. Capítulo III: El imaginario instituido, el nacionalismo y el nuevo Estado Mexicano.

3.1. La revolución de Tuxtepec y el inicio de la modernidad en México: Legitimar la nueva ley.

Podemos decir que la pintura histórica en México como ideología en imágenes, o como estilo postuló las bases del nacionalismo mexicano, encendió la hoguera del patriotismo que se difundió por múltiples mecanismos para la aculturación y la construcción del sujeto mexicano. Los posteriores estilos como el modernismo fincaron bases necesarias para la formulación de la ontología de la modernidad y fue el preámbulo estético y cultural para el posicionamiento de la vanguardia. México antes del porfiriato se construyó la imagen de un país victorioso y glorioso, pero para nada moderno. Aquí encontramos la contradicción sensible y estética de la recién inaugurada burguesía mexicana donde se expone de manera tácita las pasiones, pensamientos y sentimientos de una juventud que se desbocaba por el mundo a través de la adopción de múltiples formas y temas plásticos que convergían en Europa: el decadentismo, el japonismo, el impresionismo y el expresionismo. “Ya en el ocaso del régimen de Díaz se abandonó la pintura de episodios heroicos de la antigüedad indígena, en favor de una vivencia más personal del pasado.”¹⁹⁸

Respetando los márgenes de nuestro periodo de análisis, recordamos que el imaginario de la victoria concluyó su primera fase de construcción hacia 1876 (fecha de delimitación del problema y de cambio histórico coyuntural). No es que en la construcción de

198 Fausto Ramirez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2008. p. 62.

un imaginario existan cortes de tiempo, es en todo caso parte de un amplio proceso dialéctico que se delimita por las condiciones objetivas económicas, políticas y sociales. Ilustramos este corte temporal con un número porque la fecha en que se subleva Díaz y la instauración de su gobierno rompe con las condiciones políticas del gobierno de la reforma, amplía la doctrina liberal a través de su amplio pragmatismo y mediante decreto logra una centralización de la política y del Estado, principalmente en la función del ejercicio legítimo de la violencia. En este año fue en el que Porfirio Díaz se sublevó en armas contra la reelección de Lerdo de Tejada, llevando por bandera el Plan de Tuxtepec, con la famosa consigna Sufragio efectivo, no reelección.

Aunque la constitución de 1857, amparaba la campaña de Lerdo de Tejada para reelegirse como presidente, y participar por tercera vez en elección, pues ya había participado en la elección de 1871 dónde Díaz participó también y donde ambos perdieron contra Juárez. En 1872 lograría la victoria Lerdo en la elección extraordinaria, venciendo de nuevo a Díaz. La primera asunción a la presidencia de Lerdo fue después de la muerte de Juárez mediante el mecanismo legal de sustitución de la figura presidencial por el presidente de la Suprema Corte de Justicia y la segunda en elección extraordinaria, con lo que Porfirio Díaz no quedaría conforme a pesar de que Mariano Escobedo les concede amnistía, después de la sublevación y el Plan de la Noria, en su función como ministro de Guerra y Marina, claro, dando de baja del ejército mexicano a los “revoltosos”.

La última guerra del siglo XIX en México comenzó el 10 de enero de 1876 y además de significar el fin del Juarismo, más de no de la imagen de Juárez, en el imaginario nacional, estaba finalizando un apartado ideológico republicano burgués, es decir, se da un cambio en el de proyecto político con el cual se cambia la construcción de un México a partir de la autonomía legal de las instituciones del Estado por un gobierno corporativo, cuestión que no era para nada nueva.

El gobierno de Díaz fue bastante inteligente para reconocer la realidad que hasta entonces había sostenido la nación, todo este esquema de antiguo régimen que mantuvo cierta cohesión económica y política, que estaba al borde de la extinción pero que le daría legitimidad y sobre todo hegemonía. La centralización de las corporaciones hacendarias, de su producción y su mercado, así como la imposición de cargos mediante relaciones de parentesco y una compleja red para la obtención de los objetivos a nivel nacional mediante la

reciprocidad de favores¹⁹⁹ permitió subsumir una vieja estructura y lograr la suficiente acumulación de capital que sacara al país de la ruina, pero sobre todo logró dar un ambiente pacífico de orden y progreso a un país expoliado por la guerra.

"Entre 1891 y 1894 una serie de reformas a las constituciones de los estados redujo el poder de éstos en los asuntos políticos y amplió los del presidente. Como consecuencia de estas reformas los pueblos ya no tuvieron derecho a erigirse en ayuntamientos, el presidente municipal perdió su carácter electivo y se convirtió en un funcionario nombrado por el gobernador del estado o por el mismo presidente de la República." ²⁰⁰

Díaz recurrió a organizar a su gente en el momento de levantamiento desde la máxima democrática liberal de la no reelección, misma que traicionó y que Madero retomó después de este. El triunfo de Díaz significó en la historia de México la consolidación de la primera fase del capitalismo y en términos ideológicos, significó la consolidación del imaginario nacional moderno bajo la premisa de orden y progreso, la modernidad retomó los estragos dejados por antiguo régimen dentro del territorio mexicano.

El ejecutivo hizo una serie de decretos legales que daban el permiso de la extracción y explotación libre de minerales e hidrocarburos, dónde compañías principalmente Europeas pusieron los ojos para ampliar su dominación y su riqueza bajo el compromiso de darle a México una industria, pero también de retribuir en aranceles a la esquila gubernamental.

"En términos geopolíticos, fomentó los intereses europeos como contrapeso a los norteamericanos (de ahí la estrecha relación entre Díaz y el empresario británico Weetman Pearson y Lord Cowdray); y rechazó la propuesta estadounidense de un acuerdo de reciprocidad comercial. El Estado también intervino para controlar la oferta monetaria, racionalizó y nacionalizó la red ferroviaria, y contempló una política más nacionalista frente a la industria minera." ²⁰¹

La relación entre el mercado y el Estado fue más estrecha de lo que parece a primera vista y se sintetizó profundamente en cada mexicano que es a la vez un consumidor y un ciudadano²⁰², consumidor porque tiene la capacidad de adquisición de bienes y servicios en oferta y demanda misma posición que se ratifica desde el modo honesto de vivir, no cualquier individuo podía obtener este privilegio económico y político, la síntesis de realizó a

199 Alan Knight. *La revolución mexicana. Del porfirismo al nuevo régimen constitucional*. Fondo de Cultura Económica. México. 2010. p. 48.

200 Enrique Florescano. *Memoria mexicana*. Op. Cit. P. 548.

201 Alan Knight. "La revolución mexicana: su dimensión económica. 1900-1930." Op. Cit. P. 479.

202 Marcello Carmagnani. *Estado y Mercado. La economía pública del liberalismo mexicano, 1850-1911*. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica. México. 1994. p. 355.

final de cuentas en el sujeto y no en el individuo, fue ese germen del mexicano el que permitió consolidar el progreso y el desarrollo durante el porfiriato.

El imaginario nacional no se hubiera reproducido si las leyes, en vez de acuñar o producir ciertas representaciones de la victoria y la nación no hubieran dado un salto a su consolidación en herramientas para hacer valer el poder político. La imposición de leyes, su decreto y aplicación tanto en el ámbito político como en el económico propició la conducción de una forma de ver el mundo y de vivirlo, lo cual fue elemental para la formación de la burguesía como clase dominante, una burguesía terrateniente y militar en el sur y una industrial en el centro y en el norte:

"En el centro, las haciendas competían con los pueblos por recursos, pero gracias al excedente de mano de obra, podían utilizar formas tradicionales de peonaje, aparcería y arrendamiento; mientras que las ciudades mayores —México, Puebla y Guadalajara— albergaban una minoría importante de obreros, y, sobre todo, artesanos. En el norte, ahora integrado por una eficaz red ferrocarrilera, dominaba el trabajo libre asalariado; migrantes venían del sur para trabajar en las minas de Parral, las fábricas de Monterrey y las haciendas algodoneras de La Laguna; y se forjaron estrechos lazos con la dinámica economía norteamericana. Esta división tripartita determinó tanto el patrón de rebelión después de 1910, como los procesos de reconstrucción política y económica de los años veinte."²⁰³

Así por ejemplo desde un principio el plan de Tuxtepec contiene ciertos elementos básicos que pudiéramos problematizar como representaciones o alegorías nacionales, sin embargo es su carácter concreto y proyección de objetivos lo que fue incorporado a las leyes mexicanas posteriores, como artículo segundo de este plan:

"Tendrá el mismo carácter de ley suprema, la no reelección del presidente de la República, y gobernadores de los Estados"²⁰⁴. Además, visibiliza ciertas partes del imaginario nacional instituido cuando dice a manera de crítica: "...el país ha sido entregado a la compañía inglesa con la concesión del Ferrocarril de Veracruz y el escandaloso convenio de las tarifas; que los excesivos fletes que se cobran, han estancado el comercio y la agricultura; que con el monopolio de esta línea, se ha impedido que se establezcan otras, produciéndose el desequilibrio del comercio en el interior, el aniquilamiento de todos los demás puertos de la República y la más espantosa miseria en todas partes."²⁰⁵

203 Alan Knight. "La revolución mexicana. Su dimensión económica: 1900-1930." St. Antony's College, Oxford University. p. 474. Consultado en: www.Redalyc.Org. 25/07/18, 10:11 a.m.

204 Román Iglesias González (Introducción y recopilación). *Planes políticos, proclamas, manifiestos y otros documentos de la Independencia al México moderno, 1812-1940*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Jurídicas. Serie C. Estudios Históricos, Núm. 74. p. 488.

205 *Ibid.* P. 486.

Este ideal que abandona Díaz no mucho tiempo después puede ser observado como alegoría de la democracia liberal o como una herramienta política del discurso para proyectar una visión de nación que fija una posición con respecto a la intervención extranjera en territorio mexicano. En este último apartado la tomamos como lo segundo, la herramienta que tiene la función de dominar legítimamente.

Otra vez se entró en un proceso dialéctico entre imaginario instituido e imaginario instituyente y no detonaría en su radicalidad este último hasta el término de la revolución mexicana. Se tiene que dejar en claro de manera profunda que el proceso ideológico que se desarrolla en el porfiriato no abandona ni un segundo la visión gloriosa, vanagloriosa y victoriosa de la mexicanidad. Lo que denostó, rechazó y eliminó, si bien por un precepto totalmente racial (equivocado para el día de hoy) fue la memoria indígena: "La prensa, los libros, los discursos, la pintura y los medios más diversos difundieron una imagen degradada y salvaje de los indígenas que se generalizó en el siglo y se adentró en las partes más profundas de la conciencia nacional."²⁰⁶

El proyecto de nación de Porfirio Díaz se dibujó desde su manifiesto, nacionalista por supuesto, pero fielmente apegado a los principios del liberalismo y sus leyes de regulación comercial. El imaginario cayó en nuevas mentes (Los Científicos por un lado y los modernistas por otro) que pensaran su actualidad y sus condiciones, el impulso político, económico y cultural que necesitó un régimen de administración centralizada para el enriquecimiento de una clase y la formación de otra dominada. "...el Estado-nación se propuso uniformar la lengua, la educación, la hacienda pública y la justicia, del mismo modo apoyó la elaboración de una historiografía orientada a borrar el florecimiento de memorias regionales y empeñada en unificar las contradicciones que habían dividido el país."²⁰⁷

Ante una realidad que fue cambiando el imaginario, las representaciones y las alegorías también se fueron transformando, buscando lograr una mayor cohesión y consenso con el resto del cuerpo ideológico. El sujeto nacional que se postra sobre el lienzo adquiere más cualidades para el consumo del espectador, pero este en vez de significar una liberación logra lo contrario, es reificable (*Verdinglichung*) o alienable para el receptor:

206 Enrique Florescano. *Memoria mexicana. Op. Cit. P. 545.*

207 Enrique Florescano. *Memoria Mexicana. Op. Cit. P. 549.*

"Este elemento, que da a la funcionalidad de cada sistema institucional su concentración específica, que sobredetermina la elección y las conexiones de las redes simbólicas, creación de cada época histórica, su manera singular de ver, de vivir y de hacer su propia existencia, su mundo y sus propias relaciones; este estructurante originario, este significado o significante central, frente de los que cada vez como sentido indiscutible e indiscutido, soporte de las articulaciones y de las distinciones de lo que importa y de lo que no importa, origen del exceso de ser de los objetos de inversión práctica, afectiva e intelectual, individuales y colectivos, este elemento no es otra cosa que lo imaginario de la sociedad o de la época considerada."²⁰⁸

Finalmente gobernó ininterrumpidamente desde 1884 año en que se reelegiría después del periodo presidencial de su compadre Manuel González. A partir de esta fecha la problematización del arte y la consolidación del imaginario victorioso se hacen lentas, y con los siguientes apartados daremos explicación a la conclusión de este fenómeno. Su periodo terminaría, así como nuestra investigación con la revolución mexicana.

3.1.1. La ruptura con la pintura histórica en México

Con la consolidación del régimen que encabezó Porfirio Díaz, la producción pictórica de acciones heroicas y trascendentales se redujo notablemente en la Escuela Nacional de Bellas Artes después de 1893, no sin antes vanagloriar al presidente con algunos pasajes de sus más fecundas proezas epopéicas como *La batalla de Miahuatlán, 3 de octubre de 1866* hecha en 1892 de P. Ruiz que fue después reproducida en *Apuntes históricos de la carrera militar del señor general Porfirio Díaz, Presidente de la República Mexicana* por Ignacio M. Escudero en 1889²⁰⁹; sin embargo se mantuvo una producción que siguió beneficiándose por el gobierno en turno. La escultura en ese momento toma ventaja por sobre la pintura el estilo que la pintura histórica representaba. La escultura permitió un desarrollo estético que no se había experimentado al margen de la arquitectura por lo cual se develaron estatuas como la de *Miguel Hidalgo y Costilla en San Luis Potosí el 16 de septiembre de 1889* después de la ceremonia oficial.²¹⁰

208 Cornelius Castoriadis. *La institución imaginaria de la sociedad*. Op. Cit. P. 146.

209 Ignacio M. Escudero. *Apuntes históricos de la carrera militar del señor general Porfirio Díaz, Presidente de la República Mexicana*. Imprenta y litografía Arcos de Belem no. 27. México.1889. Documento disponible para consulta en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080097444/1080097444.PDF>. 25 de junio de 2018. 07:00. hrs.

210 *Estatua*. "El siglo XIX." 09 de diciembre de 1889. f2. p.2. consulta en HNDM.

La cromolitografía de la batalla de Miahuatlán adorna el preludio del decimoquinto capítulo de la obra de Escudero, tratándose este de la “Prisión del General Díaz en Puebla. —Su evasión del convento de la Compañía. — Se reúne con una guerrilla, y aumenta sus fuerzas. —Se retira á Guerrero. —Derrota del imperialista Visoso. —Marcha á Oaxaca, y allí hace una rápida campaña. —Derrota de los húngaro. —Batalla de Miahuatlan el 3 de Octubre de 1866.”²¹¹ Vale la pena resaltar que esta ilustración no es la única, al principio de la obra se encuentra un retrato del General Porfirio Díaz también realizada por P. Ruiz y posteriormente se encuentran otra tres ilustraciones: La carbonera o la batalla del 18 de octubre de 1866, La batalla del 2 de abril de 1867 en Puebla y para finalizar, La batalla de San Lorenzo del 10 de abril de 1867.

En cada una de las imágenes resaltan aspectos iconográficos similares que cumplen con el objetivo de la obra en general y que van, por supuesto, a posicionar al Porfirio Díaz al centro de la historia y de la victoria en contra de los ejércitos franceses. En la imagen se reproduce a un Díaz como un símbolo de victoria, siempre al centro de la imagen, sobre su caballo inamovible, levantando el brazo en alto, ya sea con su sable o sin él, dando la orden y dirigiendo la voluntad y el coraje de las divisiones del ejército mexicano. Esta figura galardonada de Díaz sería el referente nacional y contribuyó a la formación del imaginario de la victoria, como ya lo vimos, la alegoría y la representación del “hombre fuerte”, de la nación y la patria que en él toma color son partes fundamentales de la ideología nacional en imágenes.

El ejército mexicano acompañando a Díaz en las batallas epopéyicas, épicas, dignas de relatarse ampliamente al conjunto de la población, completa la visión imaginada sobre los hechos ocurridos en aquellas fechas, es la imaginación adulatora, no sólo hacia el general, sino hacia sí mismo como un mexicano más, que en cada imagen se vislumbran distintos ropajes que distan de ser uniformes militares donde el ejército se compone por el pueblo, campesinos, artesanos, obreros, como vimos anteriormente en las litografías de Constantino Escalante, pues fue el pueblo de México el victorioso, el que derramó la sangre y consolidó la soberanía en su territorio.

211 Ignacio M. Escudero. *Apuntes históricos de la carrera militar del señor general Porfirio Díaz, Presidente de la República Mexicana. Op. Cit.* f. 123.

La iconografía es propia de la pintura militar, en este caso de la ilustración militar y se acompaña de un genealogía de sucesos que coordinan la imaginación del lector o del escucha, resaltando el papel del actor principal, llenándolo de elogios y atavíos, llenando la narrativa en un ciclo que termina donde comienza la siguiente hazaña, así por ejemplo tomamos algunos fragmentos del texto que acompañan a la imagen.

En el relato sobre Miahuatlán define de manera idónea de que se trata la ilustración y no se molesta en en ser humilde, se vanagloria de los sucesos y lo escribe sin ese velo que nos permite definir la institución del imaginario de la victoria:

“Esta victoria, que tan cara costó á los republicanos, fue el espléndido prólogo de esa épica campaña de Oriente que tanta gloria virtió sobre la bandera re vindicada de la Patria. Esta registra hoy en sus anales la fecha del 3 de Octubre de 1866 en que tuvo lugar la batalla de Miahuatlan.”²¹²

En la narración sobre la carbonera termina:

“Y aquel largo espacio quedó sembrado de muertos y heridos.

Por fin las tropas republicanas volvieron vencedoras á las posiciones que habían conquistado, trayendo prisionera casi toda la infantería enemiga y los cañones, monturas, y fusiles quitados á los austríacos. El General Díaz firme en su caballo de batalla saludaba á aquellos valientes hijos del pueblo que lo victoreaban, que se agrupaban en torno de él aclamándolo, y que en su sencillez republicana ignoraban que habían dado una fecha inmortal en la historia pátria con el triunfo espléndido de la Carbonera.”²¹³

Continúa destacando el apoyo popular al héroe:

“El General Díaz recibió una ardiente ovación del pueblo de Oaxaca, que de mil maneras le manifestaba su gratitud; pero el caudillo que sentía que aún no había terminado la lucha, apenas reorganizó la administración marchó á Tehuantepec en persecución de las fuerzas imperiales, cuyo grupo principal destruyó en la batalla de la Chitova el 19 de Diciembre. Destrozó otras partidas de traidores y volvió rápidamente á Oaxaca, para aprestarse á hacer la segunda campaña que había de dar á México páginas tan gloriosas como el 2 de Abril y la ocupación de la Capital de la República.”²¹⁴

Y finaliza con el 2 de abril, no sin antes recordar la batalla histórica nacional del 5 de mayo del 1862:

212 *Ibid.* p. 99. f. 132.

213 *Ibid.* p. 108. f. 144,

214 *Ibid.* p. 115. f. 153.

“Por fin, á las primeras luces de la mañana todas las columnas diezmadas por el cañón y la bayoneta, se agrupaban en la Plaza de Armas de Puebla en torno del General Díaz, que acababa de dar á la, en el suelo donde brilló el 5 de Mayo de 1862, Ja gloriosa fecha del 2 de Abril de 1867.”²¹⁵

Este acompañamiento o complemento de las ilustraciones y la elaboración de obras narrativas acerca de las campañas épicas nacionales nos permiten explicar la manera en que la producción de ideología en imágenes se fue desarrollando y socializando hasta el punto de ser necesaria su reproducción y que no sería para nada fácil si no se tuviera el desarrollo técnico precedente a la fotografía como fue la cromolitografía. Esta reproducción establece la necesidad de llegar a más lectores y escuchas, de dimensionar ampliamente la historia nacional y tomar la función social de legitimar al héroe, en ese momento presidente con el poder político. Queda claro que la historia nacional y el estilo que corresponde a ella son parte de un proceso internacional, de una estructura, de la época del nacimiento de los Estados nacionales. Fuera de este contexto mundial no se puede hablar de pintura histórica en México, como de ningún otro estilo o ideología en imágenes.

El proceso de producción y reproducción de la ideología en imágenes es el espectro de relación entre imaginario instituyente e imaginario instituido, es decir la relación entre el fin de una coyuntura o una estructura política y económica, y el comienzo de otra. Nos marca el proceso de desarrollo de las sociedades a partir de sus imágenes y en ellas se plasma el espíritu de la época, el pensamiento, la forma de ver y vivir el mundo, de relacionarse con él, entre países, naciones, espacio o territorio.

El almanaque, los apuntes, las narraciones, las historias nacionales, cualquier formato que narrara o intentara historiar los hechos bélicos de México en el XIX reproducen el imaginario, las representaciones y alegorías triunfantes (la obra por excelencia es México a través de los siglos), esta problematización compondría un estudio en sí mismo y no se podrá ver agotado como, comprende los dispositivos o mecanismos de socialización y reproducción de la ideología en imágenes en relación con otras regiones de la ideología para la composición general de la subjetividad.

Regresando a la pintura histórica en el Porfiriato existe una obra muy peculiar y sorprendente tanto en técnica como en tema, que parece ser la culminación de la pintura histórica mexicana en su punto cumbre se habla del lienzo denominado *El suplicio de*

215 *Ibid.* p. 134. f. 174.

Cuauhtémoc de Leandro Izaguirre, que tras adornar la exposición de Chicago en 1893²¹⁶, año de la obra, pasó a formar parte importante de la serie de imágenes que reproducen el imaginario nacional de la victoria.

La obra logró su función social y política así como pedagógica en la construcción del imaginario nacional en el diario *El Universal* un crítico escribe:

“Donde Izaguirre muestra su grandeza de concepción es en su soberbio cuadro: Suplicio de Cuauhtémoc. Aquí todo es majestuoso e imponente, el asunto, los personajes, la composición. El emperador mexicano y el señor de Tlacopan, atados al madero, sufren los agudos dolores de las quemaduras en los pies en presencia de sus verdugos, con inquebrantable constancia, sin cambiar la serenidad de su rostro. El de Tlacopan, próximo á sucumbir, volvió tristemente los ojos al monarca, como para pedirle licencia de revelar el secreto o suplicarle que él lo hiciese: fijóle airadamente la vista Cuauhtémoc dirigiéndole secamente estas palabras: “¿Estoy yo en algún deleite o baño?. Es en el momento de pronunciarlas, que el artista nos representa la grandiosa figura del Emperador Azteca. Ese rostro donde ha sabido representar tan bien adunado el padecimiento con la indignación, es de mano maestra. El dolor en las facciones, la ira en los ojos, la frase que brota por los labios entreabiertos, son de una poderosa energía en el pincel y de un colorido impresionante .”²¹⁷

En este sentido culmina Pérez Vejo dando una mordaz conclusión en la que se coincide con este trabajo: “...el Estado utilizará la pintura de historia [pintura histórica] como un sistema de coerción ideológica que le permitirá crear consenso social en torno a la existencia de una nación que legitima el ejercicio del poder estatal sobre el conjunto del territorio nacional”.²¹⁸

Al parecer hemos agotado el tema de la pintura histórica y su papel en la construcción del imaginario de la victoria, sin embargo este fue apenas el comienzo del nacionalismo, fue la etapa institutiva del imaginario social que continuó desarrollándose hasta finales del siglo XX y que hoy, en nuestro presente se hace necesario seguir con la problematización del fenómeno del nacionalismo. Solo nos falta tomar en cuenta esos dispositivos donde el discurso jurídico como narrativo y la ideología en imágenes continua reproduciendo el imaginario, las representaciones y alegorías de la victoria, negando la derrota brutal del pueblo que arriesgó y regó ríos de sangre por los ideales de libertad, de soberanía y de igualdad. La historia la escriben los vencedores, pero la hacen los pueblos y el imaginario de

216 Catalogo MUNAL. *Op. Cit.* p. 331.

217 Tomas Perez Vejo. “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes.” en *Historia y Grafia*. México. Universidad Iberoamérica. Num. 16. 2001. pp. 90 (73-110)

218 *Ibid.* p. 97.

victoria que es vigente hasta el día de hoy sigue siendo contradictorio a la realidad económica, política y social.

Durante el porfiriato se comenzó una nueva tendencia en la plástica: el decadentismo; fue la ruptura con la pintura histórica mexicana como estilo, pero sobre todo sería el complemento antagónico para la síntesis que desarrolló el muralismo y su contribución al nacionalismo en México.

3.2. El Modernismo: contribución al imaginario triunfante desde la modernidad.

En la ruptura con la pintura histórica mexicana existió un cúmulo de ideas, de alegorías y representaciones que surgen de un nuevo grupo de artistas, pintores y escritores, que se plantearon una renovación de la ideología en imágenes en México y pugna por desarrollarse en un plano “libre” de cánones temáticos referentes a las necesidades del gobierno liberal. En un principio esta visión parecía totalmente opuesta a el proyecto nacional de Porfirio Díaz y de “los científicos”, es decir, se construyó como ideología en imágenes crítica²¹⁹ más que positiva²²⁰, o en otros términos tendió a ser imaginario instituyente más que un imaginario instituido; terminó siendo más el polo opuesto de una simple contradicción coyuntural que encontraría solución a través de la síntesis entre Gloria y Modernidad y que pronto fue aceptada por un grueso de la clase dominante. Este resultado significó a manera de soporte del imaginario nacional mexicano y se expresó a través de la frase de Gabino Barreda: Libertad, Orden y Progreso.²²¹

Por otro lado un grupo muy apegado al gobierno de Díaz incentivó el desarrollo de la sociedad mexicana a partir de la teoría positivista de la sociedad desarrollada en Francia por Augusto Comte y Herbert Spencer. En México se le dio mayor importancia y medida a los

219 Nicos Hadjinicolaou. *Historia del arte y lucha de clases*. Op. Cit. p. 187-206.

220 *Ibid.* p. 171-186.

221 “Conciudadanos: que en lo de adelante sea nuestra divisa LIBERTAD, ORDEN Y PROGRESO; la libertad como MEDIO; el orden como BASE y el progreso como FIN; triple lema simbolizado en el triple colorido de nuestro hermoso pabellón nacional, de ese pabellón que en 1821 fue en manos de Guerrero e Iturbide el emblema santo de nuestra independencia; y que, empuñado por Zaragoza el 5 de mayo de 1862, aseguró el porvenir de América y del mundo, salvando las instituciones republicanas.” Gabino Barreda. *Oración cívica*. En *Latinoamérica*. Cuadernos de cultura latinoamericana. no. 72. Universidad Nacional Autónoma de México. p. 19.

principios epistemológicos de Spencer.²²² El grupo estuvo encabezado por Gabino Barreda en la rama de la educación, José Yves Limantour en la economía y Justo Sierra en la cultura, a estos individuos junto con otros no menos celebres se les denominaría “Los científicos”.

Curiosamente fue Justo Sierra quien fue puente entre ambos grupos promotores del modernismo, pero fueron sus bases acerca del desarrollo de la sociedad las que sostuvieron su capacidad de ir más allá del gremialismo o grupismo positivista y aportar al desarrollo social en México pues para Sierra el cambio social positivo y la llegada al último estadio de la escala comtiana tendría que darse con una buena política cultural teniendo la visión de la sociedad como un organismo vivo que tiene que fundamentarse en el progreso:

“Para mí está fuera de duda que la sociedad es un organismo, que aunque distinto de los demás, por lo que Spencer, le llama “Superorganismo”, tiene sus analogía innegables con todos los organismos vivos. Yo encuentro, por ende que el sistema de Spencer, que equipara la industria, el comercio y el gobierno, a los órganos de nutrición, de circulación y de relación con los animales superiores, es verdadero... (Así pues) La sociedad como todo organismo está sujeto a las leyes necesarias de la evolución: que estas en su parte esencial consisten en un doble movimiento de integración y de diferenciación en una marcha de lo homogéneo a lo heterogéneo, de lo incoherente a lo coherente, de lo indefinido a lo definido, es decir, que en todo cuerpo, que en todo organismo, a medida que se unifica o se integra más, sus partes más se diferencian, más se especializan y en este doble movimiento consiste el perfeccionamiento del organismo, lo que en las sociedades se llama progreso.”²²³

Sin la intervención de Sierra, la relación entre ambos grupos hubiera sido difícil. En un primer momento el rechazo hacia los decadentistas fue notorio por la constante crítica de la burguesía mexicana, y por el conflicto moral que les ocasionaba deslindarse notoriamente del pudor y la religión cristiana, y extérnale la mano a los abiertamente bohemios y decadentes artistas comprometidos con el sentimiento y la pasión. La percepción de la burguesía mexicana sobre las nuevas obras de arte, esa canonicidad de lo bello, de lo bueno, de lo armónico, de lo que es el arte, esta ideología estética²²⁴ estuvo influenciada por otras regiones de lo ideológico, como la región religiosa. Lo cierto es que “las formas y

222 Gyula Horváth y Sára H. Szabó. “El positivismo en Brasil y México. Un estudio comparativo.” en *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, no. 42. Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. México. julio-diciembre de 2005. p. 11.

223 Arnaldo Córdova. *La ideología de la Revolución Mexicana. La formación del nuevo régimen*. México. Ediciones Era. 1973. p. 54. citado en *Ibid.* p. 14.

224 Nicos Hadjinicolaou. *Historia del arte y lucha de clases. Op. Cit.* p. 207-212. En este apartado desarrolla tal concepto y lo define en la cita a pié de página: “...conservamos el concepto de *ideología estética* entendida como la región del nivel ideológico que comporta las diversas “reglas”, “teorías” deontológicas para que una obra del presente sea reconocida como “bella”, “estética”, “grande”, etc., o las concepciones sobre las imágenes el pasado que no son científicas.” p. 208.

temas” de la pintura histórica o del romanticismo permearon la imagen que la burguesía tenía sobre sí misma. El decadentismo criticó esa imagen al mismo tiempo que hizo ver la posibilidad de otra moral.

En este sentido se debe apuntar que la idea central aquí no es si una ideología en imágenes se impone sobre otra, esto de antemano pasa, sino que la lucha de clases en el seno de la sociedad y por su puesto la fragmentación de la clase dominante, la burguesa, también obedece ésta ley y se expresa en la lucha ideológica, en el enfrentamiento constante de visiones de los objetos, del mundo y de sí mismos. Nosotros observamos la lucha ideológica, como sus contradicciones y sus síntesis logran construir imaginarios o distintas ideologías en imágenes, distintos “estilos”.

Inspirados por autores como Charles Boudelaire en la poesía funesta de *la Las Flores del Mal* o el mismo Friedrich Nietzsche en la filosofía de la vida con su posicionamiento del “superhombre”, los decadentistas iniciaron una nueva etapa significativa en el arte en México, desde la poesía hasta la escultura. “Prefirieron las sentencias de Nietzsche a las exactitudes de Comte: “se hicieron de una filosofía a través de la literatura. Sólo Porfirio Parra, más pensador que artista, colaboró con artículos filosóficos propiamente dichos.”²²⁵

El texto que dio inicio al repudio por parte de las altas alcurnias fue el denominado Misa Negra, que escribió José Juan Tablada en “*el País*” en diciembre de 1892 “comenzó a circular el 1o de Enero de 1893 y posiblemente desapareció el 19 de febrero del mismo año.”²²⁶ Periódico que tuvo una vida demasiado corta y en parte se debe a este escándalo provocado por los lectores ante el poema de Tablada. “El periódico estaba dirigido en efecto por Jesús M. Rábago y con él colaboraron en la redacción Joaquín M. Escoto, José Juan Tablada, Alberto Leduc, Víctor M. Venegas. Balbino Dávalos y Francisco M. de Olaguibel.”²²⁷

El conflicto fue a parar hasta el escritorio de Porfirio Díaz quién no esperó a hacerle llegar una queja ante Jesús Rábago que solucionó el asunto deslindando el periódico de las palabras de Tablada y dándole la responsabilidad del conflicto solamente al autor del poema²²⁸. Así mismo le quitó las tareas de redactor en las páginas literarias del domingo.

225 Héctor Valdés. *Prólogo a la edición facsimilar de la Revista Moderna. T. I. Vo. 1. 1898*. Dirección de Literatura- Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1987. p. XIX.

226 *Ibid.* p. XX.

227 *Idem.*

228 *Ibid.* p. XXII

Sine qua non de este hecho surgió la idea de la *Revista Moderna* como un espacio en el cual difundir las ideas decadentistas del grupo, un espacio libre de censura y de quejas presidenciales o de lectores “mochos” que se alarmaran por las pasión descontrolada expresada en la poesía pero no de la prostitución en las calles a la cual incentivaban mediante el consumo de servicios sexuales. Alberto Leduc en una carta fechada el 15 de enero de 1893 dirigida a sus compañeros les escribe:

“Comprendo que el **bourgués** que llega al amanecer, ebrio e inmundamente salpicado con fango a la alcoba conyugal, se escandalice al leer la **Misa Negra**, comprendo que les espanten los libertinajes cerebrales a él, que sólo conoce las vulgares orgías de los lupanares y de las tabernas, pero que no se tache de inmorales a los que sólo buscan placeres en refinamientos de frases y no en mixturas de brebajes.”²²⁹

En la idea de ese compendio libre Balbino Dávalos escribe un poema denominado *Preludio*, que sería el punto de partida para el desarrollo de la *Revista Moderna* fechado el día 5 de Enero de 1893 dos días antes de que saliera a la luz junto con el poema de *Tablada*.²³⁰ Esto daría pie a el inicio del decadentismo como estilo dentro de la literatura, estas representaciones se consolidarías hasta cinco años después con la impresión del primer volumen de la revista. Así en este inicio podemos resumir a los decadentes bajo las siguientes palabras de Leduc:

“La vida real les hiere y les oprime, y la literatura es para ellos la venganza que toman de las humillaciones con que les ha oprimido la excitación; cuando escriben llegan a obtener un grado de existencia que borra instantáneamente la dolorosa cicatriz de la realidad.”²³¹

Al decadentismo como producción de ideología en el discurso y en la imagen se definió con las palabras que escribe *Tablada* después del despido de Balbino Dávalos de *El País*, y que titula *Cuestión literaria*. Decadentismo, explica:

“Resolvimos, de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar en México la escuela del **Decadentismo**, la única en qué hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de la educación moderna. [...] Nuestro pecho es el nido de la negación.”²³²

229 *Idem*.

230 *Ibid.* p. XX.

231 *Ibid.* p. XXII.

232 *Ibid.* p. XXI.

Cinco años después en 1898 se fundaría la Revista Moderna bajo la dirección de Bernardo Cuoto Castillo, que muere a causa de cirrosis hepática a los 21 años de edad. Acto seguido José F. Valenzuela se hace cargo de la misma, no sólo editorialmente, sino económicamente, es quién garantizó que Revista Moderna se imprimiera continuamente tanto con disciplina como con buena edición. Ésta publicación periódica será el máximo referente del modernismo no sólo en México, también en América Latina e incorporará incluso al viejo continente de habla romance, pero sobre todo hispana. Delimitando su área en lo que se denomina hispanoamérica.

La ruptura con la pintura histórica, la prosa romántica y la estética neoclásica se configuraría representativamente bajo la muerte de Altamirano, y a manera de metáfora los modernistas, siguiendo el ejemplo de Nietzsche dirían: “Altamirano ha muerto”. Claro que la muerte de este gran personaje de la historia de México no era para nada una alegoría y mucho menos algo que festejaran artistas como los decadentes, Tablada hace un elogio al gran autor del *Zarco*, que ha recién había fallecido el 13 de febrero de 1893 de San Remo, Italia:

“Y luego, ya muerto Altamirano escucha la lectura de “Antonia”. [...] Los que la escuchábamos partidarios de **a outrance** de los refinamientos del arte actual, decadentistas convencidos, pero teniendo el “dilettantismo” suficiente para sentir y admirar todo lo bello, nos encontrábamos subyugados por aquella lectura. Al concluirla, todos los conceptos que nuestros labios pronunciaron fueron ramos de flores deshojados con admiración y recogimiento silencioso sobre la tumba recién cerrada del célebre Altamirano.”²³³

Con intención del autor de este elogio, se define el decadentismo como modernismo y este adquiere así una dimensión mayor que lo hace trascender territorialmente en todo el continente. La definición ya había sido dada por Rubén Darío diez años antes siendo definida como “la afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas.”²³⁴

Así la vanguardia es tomada por los modernistas hispanoamericanos (no sólo mexicanos) y su revista a finales del siglo XIX “...cuando se adopta la primera actitud

²³³ *Ibid.* p. XXIV.

²³⁴ Héctor Valdés. *Prólogo a la edición facsimilar de la Revista Moderna. T. I. Vo. 1. 1898. Op. Cit.* p. XXV.

propositiva y conscientemente rupturista con las letras y las artes precedentes, ancladas en las tradiciones neoclasicistas y románticas.”²³⁵

El modernismo como producción de ideología (estilo) tanto en imágenes como en el discurso fue una elocuencia, una novedad, una corriente que correspondió al desarrollo coyuntural de una época en occidente, la de la constitución de las naciones y su industrialización a partir de la conformación de nuevas clases sociales polarizadas en dos polos bien definidos: burguesía y proletariado. Aunque la formación de estos grupos con intereses contradictorios es más bien de carácter estructural, y se germina en el origen del mismo trabajo asalariado y la acumulación originaria de capital, esta coyuntura es la que determina la última fase de desarrollo bajo un sistema establecido. Así la modernidad misma encontrará una de sus etapas más gloriosas pero también más brutales.

Los artistas plásticos también encontrarán su lugar dentro de la *Revista Moderna* y del modernismo, productores estupendos que dotarían a la publicación de novedosas formas de consumo de la imagen, de formas de difusión de lo moderno mediante el grabado, la litografía y la cromolitografía. Artistas como Julio Ruelas, German Gedovius, Roberto Montenegro y Angel Zárraga en México, compondrán una nueva estética, acuñarán múltiples formas y temas, pero sobre todo se dará un auge excesivo de lo nuevo, de los símbolos, del sentir contrapuesto a la realidad que comienza. Una visión vanguardista que cubrió gran parte del globo terráqueo y que sentará bases para el desarrollo de otras formas y temas, no fijados en la evolución de lo viejo, sino en la revolución, en la transformación radical de la estética, del arte y de su función. Fue la ruptura que comienzan los modernistas la herencia explotable por los muralistas durante el siglo XX, fueron las condiciones subjetivas que se generaron, las que aprovecharon los artistas de la generación roja después de la revolución para cubrir al país de una identidad durante todo el siglo pasado.

Antes de pasar de siglo, retomaremos algunos artistas plásticos, su obra en la *Revista Moderna* y en las exposiciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes como esa grieta, esa ruptura, esa contradicción que se sintetiza finalmente en el ingrediente catalizador de la ola de representaciones triunfantes y del imaginario nacional mexicano: La modernidad. Es a partir de las publicaciones de la revista que avanzaremos en la contribución de la producción

235 Fausto Ramírez. *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*. Universidad Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2008. p. 8.

de ideología en imágenes al imaginario triunfante mexicano, es decir, partiremos de las obras de los artistas modernos y su función dentro la coyuntura histórica. Paralelamente es necesario contrastar las obras dentro de la revista, con obras que no están dentro de la misma, pero a la vez también comparar o complementar las características con algunos textos o notas que hay en la revista acerca del panorama artístico, político y social.

Para comenzar la Revista Moderna está llena de ilustraciones que atavían los textos literarios de escritores tanto Mexicanos como Hispanoamericanos, la edición toma un carácter hemerográfico totalmente nuevo hasta entonces, cubriendo títulos o encabezados con imágenes que muchas veces respalda a los escritos de manera tácita o simbólica, la libertad del escritor se respalda con la libertad del ilustrador respecto a la imagen que el segundo crea acerca de la lectura del texto. Algunas veces los escritos no corresponden a la imagen bajo la anterior premisa, pero introduce en el lector la curiosidad de saberlo, y sobre todo aporta el placer estético de consumir dos productos valiosos completamente distintos. Es así como gráfica y texto adquieren una relación mutualista entre ambos, dejan atrás revistas del pasado y abren un mercado mediante un producto novedoso para una generación rupturista.

Julio Ruelas es uno de los máximos exponentes de esta revista, pero también del modernismo, su gráfica, como su pintura representa tanto al decadentismo, como al modernismo, toma de la tragedia oscura, funesta y abismal la novedad simbólica del sentimiento joven que se enfrenta a la realidad.

3.2.1. El Fastuoso Fauno Julio Ruelas.

Julio Ruelas (1870-1907) es, a través de la *Revista Moderna*, uno de los grandes artistas que hacen referencia del modernismo en México. Pero también a través de la novedosa técnica de ilustración aprendida en Alemania, colaboró en 1902-1903 en la creación de una biografía

ilustrada de Porfirio Díaz²³⁶, levantando la imagen épica del presidente mexicano para impulsar el nacionalismo hacia los consumidores que ya lo seguían por sus trabajos decadentistas. La reproducción de la ideología en imágenes y del imaginario triunfante, se expandió a partir del rostro del caudillo oaxaqueño. Así la obra de Ruelas representa el fin de la pintura histórica en México, pero al mismo tiempo representa la continuidad de las representaciones victoriosas nacionales al incorporar la modernidad en su pincel y su pluma. El sátiro barbón representa la coyuntura política, social y económica, entre un siglo y otro.

En este apartado no nos queda más que comparar la obra del autor en ambos esfuerzos, es decir comparar los temas que existen en las distintas ilustraciones, por un lado está el completo modernismo con temas trágicos, funestos, pasionales, simbólicos y por otro el tema nacional mexicano en su rescoldo romántico. Observamos que existe un elemento común en ambos trabajos, este logra una síntesis a la contradicción entre nacionalismo y modernidad, este primer elemento de conexión estratégica es la técnica. Es necesario profundizar en la construcción de ideología tomando en cuenta la colaboración escrita en ambos compendios, esto nos dará un panorama mayor acerca de la síntesis y resultado del nacionalismo moderno en México.

En la *Revista Moderna* vale la pena detenerse en las ilustraciones y en los apartados denominados “*notas sobre la actualidad*”, que si bien componen el contexto concreto, también representan la opinión política de los modernistas. A la misma vez, hay otro apartado que se denomina “*notas sobre arte*”, donde vienen críticas a la literatura como al arte plástico, recurriremos a algunas como ejemplo. Comenzaremos con esta fuente de análisis porque el desarrollo de la técnica de Julio Ruelas, no encuentra limitantes, más que en sí misma y en el desarrollo de herramientas gráficas. En la segunda obra la misma técnica la observamos limitada por el tema, cuestión que es necesario problematizarla en su justa dimensión.

La técnica que el pintor e ilustrador zacatecano aplicó a las imágenes que toman espacio en la *Revista Moderna*, fue aprendida en Alemania, o en la entonces Prusia, en la academia de Karlsruhe y por lo cual no es de extrañarse que contenga similitudes con otros

236 J.R. Southworth. México Ilustrado. Distrito Federal: su descripción-gobierno-historia-comercio e industrias. La biografía del sr. General D. Porfirio Díaz. 1903. en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020133521/1020133521.html>, 24 de septiembre de 2018. Véase también: Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. Op. Cit. p. 141.

autores decadentistas de Europa como Félicien Rops²³⁷. Aunque Ruelas no fue tan blasfemo como si lo fue el artista belga, comparten el tema por antonomasia, sus pinturas son tan similares, por ejemplo *Le dame au cochon*²³⁸ de Felicien y *La domadora*²³⁹ de Julio. Félicien llevó a su máxima expresión dentro el término pornocracia²⁴⁰ dentro de la ilustración ejerciendo la crítica hacia la moral puritana, pero también hacia la moral burguesa. En la obra *Santa María Magdalena*²⁴¹ se observa a la principal personaje postrada desnuda ante la cruz donde posa un gran falo erecto, elemento que se complementa con la masturbación de Magdalena ante la excitación. Este tema que posa en las imágenes de Rops no fue del todo benigno para la mujer y su liberación, no deja de ser la manifestación de dominio del hombre sobre la mujer, asunto bastante complejo, pero que a final de cuentas termina demostrando la nueva relación social que subsume y subordina el sistema económico, así también nos muestra un cambio repentino de la noción humana de placer y la ruptura con el pudor cristiano de antiguo régimen, esto represento un aporte de la modernidad a los imaginarios instituidos.

Quizá una de las obras de Ruelas que tienen mayor similitud con Félicien y que representan la transgresión moral y ética a la sociedad mexicana de entonces, es el grabado denominado "*implacable*"²⁴² presentado en octubre de 1901 en el cual podemos observar a un Jesús sucumbiendo ante la muerte, pero también ante la tentación de una María Magdalena representada por una "*mujer alacrán*". El simbolismo de Ruelas excede la escritura de Amado Nervo²⁴³ y toma camino propio en la imaginación a partir de la base del poeta. La tentación y la muerte toman figura en una María Magdalena que se compadece del hombre martirizado y dejándose caer hasta sus tenazas declara su derrota ante su instinto. La transgresión de "humanizar" la deidad, pero también a una clase que adquiere este símbolo es una de las característica críticas del decadentismo y del modernismo.

Así el decadentismo de Ruelas se cubrió del manto modernista y este adquirió cualidades de estilo, o cómo producción de ideología en imágenes. Fue la adecuación de las

237 Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano. Op. Cit.* p. 134.

238 Véase imagen 23 del apéndice.

239 Véase imagen 24 del apéndice.

240 *Idem.*

241 Véase imagen 25 del apéndice. La traducción es mía.

242 Véase imagen 26 del apéndice.

243 Arturo Noyola. "Las ilustraciones de Julio Ruelas: Una sombría belleza en la Revista Moderna". Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Universidad Nacional Autónoma de México. Boletín, vol. IV. núms. 1 y 2. México, primer y segundo semestres de 1999. p. 85.

condiciones subjetivas concretas de una coyuntura histórica, que no sucedió solamente en México, sino que se reprodujo en gran parte del mundo occidental.

La técnica que Julio Ruelas desempeña produce una ilustración enmarcada por la sombra, es trabajada por elementos precisamente decadentes del espacio donde se desarrollan los personajes, además combina de manera ecléctica trazos que fueron aprendidos del japonismo, que en ese momento era apreciado en Europa, al mismo tiempo se permite trabajar el claro-oscuro sin sombra, es marcar blancos y negros, porque la finalidad de la ilustración es reproducirse de manera extensa a partir de la prensa, a partir de la *Revista Moderna*. En este sentido la novedad de la técnica consiste en la concreta adecuación de la ilustración a los mecanismos de reproducción de la ideología en imágenes.

En el primer número de la Revista Moderna aparecieron los poemas que causaron tanta polémica cuando se publicaron cinco años atrás en el periódico “*El País*”. Estos artículos se hicieron acompañar por las primeras ilustraciones de Julio Ruelas, así como por el adorno de las viñetas del encabezado. Anteriormente había dado a conocer su obra a través de la pintura como fue el caso de *La Domadora* (1897) que es un ejercicio de simbolismo sin precedente en México. Iconográficamente puede representar la imitación o las artes de la imitación²⁴⁴, pero también es cierto que políticamente representa el desafío a la moral burguesa de finales del siglo XIX, que pretende lanzar mediante la figura de la cortesana.²⁴⁵ Julio Ruelas encontró el espacio adecuado para desarrollarse, técnica y temáticamente libre a través de la Revista Moderna, pero también encontró el medio para desarrollar un estilo y llevarlo a nivel continental.

Estos primeros guiños que Ruelas ilustró en los primeros números de 1898-1899 estuvieron permeados por el desarrollo de sus personajes principales: El Sátiro, el Fauno y el Centauro (por no decir macho cabrío); representaciones de la “nueva” o moderna animalidad del hombre ante el sentimiento y la sexualidad o en su caso de la lujuria²⁴⁶, vencido totalmente ante ella cómo *el Centauro en agonía* (1898)²⁴⁷. Esta modernización de la moral, impregna todo el esquema artístico de los demás colaboradores de la revista, van más allá de una ética correspondiente a los hábitos burgueses, llevan al extremo los vicios de los

244 Nota del Traductor Luis G. Pastor. *Iconología o Tratado de alegorías y emblemas*. Op. Cit. p. 11-12.

245 Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. Op. Cit. p. 135.

246 *Iconología o Tratado de alegorías y emblemas*. Op. Cit. p. 71.

247 “*Revista Moderna*”. Año I. num. 1. México. 1º De Julio de de 1898. Edición facsímil. Op. Cit. p.12-13

cuales hay una estricta crítica en cada medio y a través de la prensa los hacen evidentes, pero además hacen visible el dominio del goce ante el cual se rinden sin poner resistencia.

Este elemento que parece abrir las puertas para que visiones modernas de la moral se enquisten en la psique de la sociedad es un elemento que recorre occidente, pero no es el único elemento que desde la imagen intenta contribuir a que el sujeto mexicano trascienda hacia el progreso. Existe por supuesto un fundamento crítico en la imagen que corresponde a la reseña en prosa escrita por Alberto Leduc al poema de Jaen titulado *Verdades Eternas*²⁴⁸, que apunta a la religión católica como el grillete del hombre moderno y la principal responsable del retroceso nacional, así en un párrafo continuo escribe: “La fe, la fe católica con la que me arrolló mi madre ha sido una tortura, mi eterna tortura, mi diario y nocturno tormento que me levanta de la cama de célibe pobre, que me aleja de la vida social y me hace huir, huir, siempre huir.”²⁴⁹

Continuamente los modernistas recurrieron a este tipo de críticas y encontraron respaldo y fundamento en la misma constitución de 1857 y en las leyes de Reforma con ese primigenio distanciamiento entre iglesia y Estado dentro de la ideología nacional. Un hombre moderno, necesita una moral moderna. Aquí está la segunda conexión estratégica entre el modernismo y el nacionalismo.

El tercer elemento de relación no viene precisamente integrada a las imágenes de Ruelas, sino que los podemos encontrar en las notas de actualidad de la Revista Moderna. El imperialismo en el mundo comienza su génesis en este momento de la modernidad y bajo el acomodo de las clases sociales se va desarrollando todo un esquema de clasificación social²⁵⁰. En las ilustraciones podemos observar como a través de la alegoría de la *femme fatale* se incrusta la dominación de género masculino sobre los demás, en específico, sobre lo femenino donde la mujer queda fuera de la formación del sujeto mexicano y pasa a ser el objeto que ocasiona la perdición del hombre moderno:

248 *Idem.*

249 *Idem.*

250 Anibal Quijano. *Colonialidad del poder y clasificación social. Op. Cit.* p. 347.

“Se trata de una violenta transgresión a la imagen idealizada de la mujer como “ángel del hogar”, esposa y madre, asexuada pero fecunda, que dominaba el imaginario de la burguesía decimonónica mexicana.”²⁵¹

Si con la pintura histórica se logró diferenciar y relegar lo indígena de lo mexicano, aislando la memoria y sus expresiones, con el modernismo se subordina lo femenino a favor de lo masculino. Se hace visible como la conformación de la formación económica social implementa las relaciones coloniales de dominación a través de la codificación de un imaginario triunfante y para principios de siglo XX, moderno.²⁵² La identidad basada en esta ideología producida a través de la imagen se codifica como un proceso de clasificación social en el cual es imposible hacer una mezcla homogénea de las visiones que residieron en el país, por lo cual resulta toda vez un conflicto por el dominio de una forma de ver y vivir el mundo sobre otra, resultan grupos subalternos y un grupo o grupos hegemónicos. Esta es una historia de victorias y derrotas.²⁵³

A la vez este proceso de identidad y de imposición de una visión sobre otra fue también la apertura para el conflicto entre el imaginario instituido e imaginario instituyente, el proyecto del liberalismo de Juárez y el proyecto del liberalismo centralista de Porfirio Díaz. En *Revista Moderna* por ejemplo se le da entrada a las políticas de conciliación con Estados Unidos de América al opinar acerca de la posición de Cuba respecto a España:

“La Unión no puede descansar hasta que la isla de Cuba sea suya su inmediata adquisición es de la mayor importancia. El sistema de inmigración últimamente organizado y la opresión de sus gobernantes, amagan con una insurrección que puede ser fatal para el pueblo americano [...] Los países comerciales conocen las ventajas que resultarían de las anexiones de Cuba á los Estados Unidos. El comercio de Inglaterra y de Francia se extendería con el aumento de la población. Pero si los Estados Unidos se benefician con esta traslación de dominio, mucho más se beneficiaría España aligerada de tal peso. [...]...los Estados Unidos necesitan adquirir Cuba para su propia conservación, que España se rehúsa a reparar los perjuicios que nos causa. La adquisición de Cuba sería ventajosa como medida de precaución y seguridad.”²⁵⁴

La postura es clara favoreciendo las intenciones de Estados Unidos sobre Cuba, (La “unión” a la que refiere, es La Unión Americana) y en contra del viejo continente. Pero

251 Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. Op. Cit. p. 119.

252 Pablo González Casanova. *Colonialismo interno*. Op. Cit. p. 415.

253 Anibal Quijano. *Colonialidad del poder y clasificación social*. Op. Cit. p. 342.

254 “*Notas de actualidad*”. *Revista Moderna*. Edición facsimilar. Vol. I. Año I. num. 2. México. 15 de agosto de 1898. Op. Cit. p. 30 y 32.

además marca la convicción de Progreso a partir de la teoría de los *Tres Estadios* de A. Comte. En el cual se refiere la peligrosidad de una revolución, o como lo dice, una insurrección, teniendo en cuenta que para los seguidores de Comte y Spencer, la vía para el progreso es la evolución social a partir del salto natural violento o pacífico, según convenga al Estado, de un estadio a otro y así alcanzar el tercer escalón.²⁵⁵ Este último elemento estratégico es el que cierra la síntesis del modernismo y el nacionalismo desde la propuesta de la Revista Moderna y es el que hace comprometer a Julio Ruelas con el proyecto de *Orden y Progreso*, lo hacer ser parte de la colaboración de la biografía ilustrada del general oaxaqueño Porfirio Díaz.

3.2.2. “El primer dibujante de la República”.²⁵⁶ La modernidad occidental en las ilustraciones del presidente Porfirio Díaz.

En *La biografía del sr. General D. Porfirio Díaz. 1903* con la colaboración de ilustración de algunos apartados, los de las hazañas épicas del caudillo, Ruelas impulsa la legitimidad del gobierno en turno. Su técnica, al igual que en la Revista Moderna, sigue siendo la misma, decadentista, modernista, con elementos eclécticos de distintos trazos, aunque se enfrenta a la frontera temática de su mecenas: no pudo haber formado centauros con rostro de Díaz. Su ilustración toma la función adecuada, por eso se le requirió, sus líneas eran precisas para la reproducción de la imagen presidencial dentro del imaginario triunfante mexicano y para eso se necesitaron elementos específicos que cumplió Ruelas a la perfección.

La intención fue la de ilustrar con moderna visión los hechos y pasajes bélicos que llevaron a Porfirio Díaz al poder, dotar de la mítica necesaria para amalgamar los sectores desmoralizados por la continua reelección y recordar esa parte heroica del dirigente nacional²⁵⁷. Esto le valió para que el gobierno del Distrito Federal autorizara la publicación de la obra.²⁵⁸

255 Gyula Horváth y Sára H. Szabó. “El positivismo en Brasil y México. Un estudio comparativo.” *Op. Cit.* p. 12.

256 Así le llamó Amado Nervo a Julio Ruelas en: “Máscaras. Julio Ruelas.” *Revista Moderna. Edición facsimilar. Vol. 6.* Año VI. México. 2ª. Quincena de Marzo de 1903. Num. 6. *Op. Cit.* p. 82.

257 J.R. Southworth. *México Ilustrado. Distrito Federal : su descripción gobierno historia comercio e industrias. La biografía del sr. General D. Porfirio Díaz. 1903. Op. Cit.* p. 20-40.

258 *Ibid.* f. 2.

Julio Ruelas recurre a la utilización de representaciones y alegorías heroicas de clara ascendencia europea en las que implementa elementos de comparación hacia la república romana y en específico con el Cesar, además mezcla insumos iconográficos del romance caballeresco a través de la armadura de hierro e incluso, en la última ilustración se atreve a dibujar paralelamente ambas alegorías en una sola representación con el lema *PAX*²⁵⁹.

Si Ruelas aceptó el trabajo de producir tales representaciones por una vocación especial o por convicción propia hacia el presidente o sólo lo hizo por dinero es un asunto que no debe de importarnos, en primer lugar porque Julio Ruelas posee la técnica adecuada para incluir el elemento modernista en la ilustración y en segunda porque la ideología que se manifiesta en el autor es independiente de la ideología en imágenes que se produjo²⁶⁰. En este sentido podemos seguir analizando la composición del imaginario triunfante a partir de la producción de las imágenes, de su uso y su función, más allá (aunque quisiera), de dedicarle páginas a hablar de Julio Ruelas.

Sin embargo y para contribuir a reducir la distancia del porqué de este trabajo en el que se esmera Ruelas es preciso mencionar que para la publicación de esta obra en abril de 1903, él ya se encontraba valorado como uno de los mejores ilustradores y dibujantes del país, la crítica de los espectadores había cambiado con el momento histórico y ya pocos se escandalizaban con las imágenes funestas. José López Portillo y Rojas, diputado y senador de Jalisco durante el porfiriato y gobernador del mismo estado en 1911, abuelo del presidente de México José López Portillo y Pacheco, era un gran admirador de los dibujos de Ruelas y abonado de la *Revista Moderna* gracias al dibujante, menciona el mismo: “Lo primero que hago al recibir las entregas de la *Revista Moderna* es hojear el cuaderno en busca de las ilustraciones de Ruelas, y detenerme con interés a examinar cada una de ellas, grande o pequeña, de principio a fin de artículo, ya tenga por objeto la ornamentación de la cabeza de las páginas, ó bien el embellecimiento de las imágenes al comienzo del texto.”²⁶¹

Tenemos también que mencionar que de la mano de Amado Nervo como “El mejor poeta de la república” ganado este título por el periódico “*El Monitor Occidental*”²⁶², Ruelas se

259 *Ibid.* p. 40.

260 Nicos Hadjinicolaou. *Historia del arte y lucha de clases. Op. Cit.* p. 105.

261 José López Portillo y Rojas. “Julio Ruelas”. *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Edición facsimilar. Vol. 5. Año. V. México. 2ª. Quincena de Febrero de 1902. Num. 4. *Op. Cit.* p. 54.

262 *El ventajosamente conocido poeta Amado Nervo, fué el agraciado (con 155 votos) al cerrarse nuestro concurso el día 31 de Mayo a las 9 de la mañana...* “Primer concurso de “*El monitor occidental*” de Guadalajara. ¿quien es el mejor

colocaría con ese título de “Primer dibujante de la República”.²⁶³ Con este apoyo en las arcas gubernamentales y en la intelectualidad no fue difícil para el dibujante realizar un trabajo como México Ilustrado y en particular la Biografía de Porfirio Díaz. La brecha entre “Los científicos” y “Los modernistas” ya se había suavizado y se consolidó un solo camino a partir del progreso.

La obra se encuentra definida por una cronología de imágenes que definen la carrera de Díaz y a través de su representación y alegorías se atavía de un tinte glorioso y épico. Toda la obra de México Ilustrado, está llena de los dibujos de Julio Ruelas, pero nos enfocamos en las imágenes de la biografía por su especificidad. Las imágenes comienzan con 1.-Sr. General Don Porfirio Díaz Presidente de los Estados Unidos Mexicanos (portada), 2.- Viñeta de busto de Díaz, 3.- Díaz formando un batallón con sus compañeros en el colegio, 4.- Díaz herido en la plaza de Oaxaca, 5.- Díaz en el congreso nacional, 6.- Acción en Jalatiaco, 7.- Batalla del 5 de mayo en Puebla, 1862, 8.- Díaz en la torre del convento de Oaxaca, 9.- Emboscada en Tlapa, 10.- Batalla de la carbonera, 11.- Batalla del 2 de abril en Puebla, 1867, 12- Díaz intenta escaparse del vapor “ciudad de Havana”, 13.- Batalla de Tecuac, 16 de noviembre 1876 y la última denominada 14.- PAX.

Las imágenes que destacan y que utilizaremos para ejemplificar la ideología en imágenes es la segunda, la séptima, la décima, la onceava, treceava y catorceava (nombraremos cada una mientras vayan apareciendo). Nos parece que esta selección representa la continuación del imaginario triunfante a través del modernismo. No existe una pintura histórica “moderna”, como si se puliera con una mejor calidad imágenes ya construidas, o modernizar el nacionalismo, pues nacionalismo y modernidad son sine qua non una de otra, son fenómenos de un mismo proceso, es entonces la continuación y expansión de la ideología nacional a través de la ideología en imágenes modernista.

Ruelas encuentra la manera gloriosa de grabar el busto de Díaz con un par de alegorías en la viñeta que precede al comienzo del texto, por una parte se encuentra un casco eminentemente imaginado de un general romano y al pie de su abertura se localiza una espada medieval con tintes galardonados para el combate, esto en el lado derecho de la imagen. En el lado izquierdo podemos observar el águila real a punto de degollar a una

poeta de la república?”. En: *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Edición facsimilar. Vol. 6. Año. VI. México. 1^a Quincena de Julio de 1903. Num. 13. *Op. Cit.* p. 204.

263 Véase nota 55.

serpiente en el guiño principal que hace referencia al emblema mexicano. El ave se encuentra sobre una rama de laurel que se inclina voluntariamente hacia el busto de Porfirio Díaz para ataviar y adornar su imagen presidencial que toma temporalidad por la fecha sobre su cabeza “1876”. La imagen no pierde la forma “decadentista” del dibujante de centauros, pues una espesa niebla figura el círculo que delimita la imagen central del presidente.

Esta imagen sintetiza la epopéyica representación del Porfirio Díaz lograda por toda la serie de ilustraciones a lo largo del documento, es el resumen gráfico que preludia al texto y que invita al lector y al escucha a adentrarse en lo que está por conocer²⁶⁴. Ruelas logra darle armonía a los anacronismos alegóricos expuestos en la viñeta, e incluso a las diferencias cosmogónicas entre occidente y América, una imagen producida que define la ideología en imágenes de principio de siglo en México, la ideología nacional y que logra así mismo captar el cambio y renovación de un imaginario hacia otro.

Con lo anterior no se busca afirmar que para la posibilidad de existencia de una ideología en imágenes tenga que perecer de tajo otra, en la historia nunca ha sido de esta manera a pesar de las revoluciones que han cambiado la estructura económica. Se visualiza en la mayoría de los casos (el que analizamos no es excepción) una continuidad de ideologías en imágenes pasadas, así por ejemplo podemos observar la pintura histórica al comienzo de la revolución mexicana y a la vez el modernismo, ambas representantes de la ideología general logrando así una fusión entre ellas, desapareciendo ambas y dejando así una ideología en imágenes nueva, el costumbrismo por ejemplo.

Puede también que una ideología en imágenes no represente a toda un clase y represente solamente a un grupo particular de la clase, el escenario se presenta cuando un grupo comienza a desarrollar un imaginario instituyente que consigue su institución una vez que asegura las bases para su reproducción y consumo en otros grupos u otras clases, así entonces vislumbramos como la pintura histórica supera a la pintura religiosa y como la primera convive con el decadentismo hasta que este adquiere facultades de traspasar su gremio y se incrusta en una clase o incluso en dos clases antagónicas. Son también las contradicciones de la lucha ideológica de las clases lo que permite que la ideología en

264 J.R. Southworth. *México Ilustrado. Distrito Federal : su descripción-gobierno-historia-comercio e industrias. La biografía del sr. General D. Porfirio Díaz. 1903. Op. Cit. p. 21*

imágenes vaya mutando, que se acepte o se rechace, es decir que se afirme o se critique, esta contradicción permitió al auge y caída de múltiples ideologías en imágenes o estilos.

En la imagen de Julio Ruelas *la alegoría del arte militar*²⁶⁵ se plasma perfectamente como vocación del personaje que aparece en la imagen, el laurel y las armas permiten al espectador definir la posición de Porfirio Díaz, así mismo llena de las mismas cualidades triunfantes a un emblema que representa a la nación y que con el coraje del águila mutilando a la serpiente logra una mezcla homogénea de la nación triunfante, es una representación idónea del imaginario triunfante mexicano.

La viñeta se haya complementada con el inicio del texto que capta y enaltece cada aspecto del presidente Díaz: “La Leyenda no ofrece nada comparable á la vida romancesca del General Porfirio Díaz. Su carrera militar, sus altos hechos políticos, su grandes facultades administrativas, todo, enfin, propende á formar una de las más románticas historias, quizá sin ejemplo entre las de todos los demás caudillos.”²⁶⁶

Existe un elemento que nos hace marcar las características de la viñeta, esta representación idónea del imaginario triunfante está dentro del tiempo histórico en el cual se desarrolla la pintura histórica como ideología en imágenes nacional. No sería lo mismo si hoy en día algún pintor o ilustrador hiciera algo parecido, la ideología en imágenes se encuentra delimitada históricamente, aparece en determinado tiempo y no vuelve a hacerlo un vez que la época, que el modo de producción y la formación económico social han cambiado. Existirán elementos que hagan referencia a esa ideología en imágenes, a esa región de la ideología general, pero en la historia no hay repeticiones. Esto es importante definirlo para no cometer errores en el análisis concreto de la historia de las ideologías en imágenes, es decir, en la historia del arte.

A partir del segundo ejemplo comenzamos marcando la diferencia entre el modernismo y la pintura militar que constituyo la base de la pintura histórica. Si recordamos a Constantino Escalante, podemos discernir claramente la renovación técnica de Julio Ruelas, así como su marcada ideología en imágenes, donde “esta evolución técnica es paralela con una evolución sentimental [...] nuevas formas de expresión [...] debese á hondas causas

265 *Iconología o Tratado de alegorías y emblemas. Op. Cit. p. 7-9*

266 *J.R. Southworth. México Ilustrado. Distrito Federal : su descripción-gobierno-historia-comercio e industrias. La biografía del sr. General D. Porfirio Díaz. 1903. Op. Cit. p.21.*

sociales, á la educación, al angustioso momento histórico cuyo aire respiramos”²⁶⁷. Justo Emilio Coll da en el blanco y es que es el momento histórico, la época, lo que define las cualidades de una ideología en imágenes, así como el dominio de una región específica de una sobre otra.

“Los periodos históricos a que pertenecen las ideologías en imágenes de una modo de producción no son períodos de la historia y de las ideologías en imágenes, sino periodos ya sea de la historia religiosa, de la historia política, etc., de las diversas formaciones sociales.”²⁶⁸

Explica más a profundidad Hadjinicolau que:

“No existe un principio de periodización de la historia de las ideologías en imágenes (lo mencionamos atrás también) en el interior de cada época de un modo de producción. Las diferentes ideologías en imágenes que coexisten, aparecen y desaparecen durante esta época (es decir que pertenecen a los diferentes periodos históricos “componentes” de esta época), no pueden encontrar un principio de periodización con relación a las ideologías en imágenes.”²⁶⁹

Aquí radica la primera diferencia y el por qué una ideología en imágenes no puede producirse en un periodo histórico distinto al de su génesis, desarrollo y muerte. Lo anterior nos sirve para delimitar los márgenes a partir de los cuales se desarrollan las imágenes de Julio Ruelas en la biografía, la función social de la imagen cambia, pues aunque tanto en la pintura militar como en la modernista se perciben las alegorías triunfantes, su destino se prescribe hacia distintos caminos. Por ejemplo en *Las ilustraciones Batalla del 5 de mayo en Puebla, 1862, Batalla de la carbonera, Batalla del 2 de abril en Puebla, 1867, Batalla de Tecuac, 16 de noviembre 1876*, Ruelas genera una genealogía y una especie de historieta de los pasajes históricos fecundos de Porfirio Díaz, terminando precisamente con su triunfo sobre Lerdo.

El problema aquí es que el tiempo en el que desarrolla los dibujos, 1902, las condiciones de la legitimidad política empiezan a oxidarse por la política reeleccionista, la función política de la ilustración es renovar la legitimidad, darle la modernidad al triunfo y no, como en la pintura militar, construir ese germen de aceptación y honorabilidad que impulse la carrera política de algún general. Las condiciones cambian, y aunque estas dos funciones de la imagen están íntimamente relacionadas, no se puede suplantar la función de una imagen,

267 Pedro Emilio Coll. “Decadentismo y americanismo”. *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Vol. 5. Año. V. México. 1^a. Quincena de Mayo de 1902. Num. 9. *Op. Cit.* p. 140.

268 Nicos Hadjinicolau. *Historia del arte y lucha de clases*. *Op. Cit.* p. 220.

269 *Idem*. *El primer paréntesis es mío*.

con otra pasada, a menos que dicha imagen obtenga una renovación técnica y simbólica, como el caso de La libertad guiando al pueblo de Delacroix.

De la misma manera podemos observar como la composición de las clases y facciones cambia y como la visión de una clase o grupo se impone y domina sobre otra, el modernismo impera sobre la visión militar, sobre la percepción estética romántica y toma la posición que la misma clase tiene al respecto de los medios de producción. La ideología en imágenes modernista sobresale por encima de los histórico, el hecho en sí, ese lealtad a lo que “verdaderamente sucedió” que se representó en la pintura histórica, se transforma. Ahora el simbolismo dentro de la imagen, y en una escena relacionada con otra, con un principio y un final, eleva la comprensión del espectador y del lector, así como del escucha.

En la última imagen denomina PAX se vislumbra la representación por excelencia de la modernidad occidental, y esta a su vez como él logra que ha tenido mayor relevancia para el país, por su puesto hecho por Porfirio Díaz. Definimos como elementos alegóricos “el Sol” incandescente y radiante que se va ocultando en el horizonte, la alegoría perfecta de “El porvenir”. Un panorama tranquilo donde descansa el casco de una armadura medieval forjada al acero, yace tranquilamente y sin interrupción sobre una nebulosa que delimita la imagen. Sobre el casco un corona de laurel representando la gloria. Es la imagen perfecta que representa la paz porfiriana, que representa Orden y Progreso, hierro, espada y el sol del porvenir son los elementos que enuncian esa visión triunfante de modernidad.

Pero aquí hay un elemento que no vemos, la crítica que pueda tener esta noción de Paz, ¿Es homogénea entre la sociedad esta noción? Para responder tomaremos en cuenta una imagen que también es de Julio Ruelas, y que también se denomina PAX. Esta imagen se encuentra en la Revista Moderna²⁷⁰ y es ese reflejo crítico que nos arroja una percepción más amplia de la visión de la época vivida por una clase.

La segunda PAX, se realizó después de haber realizado las ilustraciones para el *México Ilustrado*, aunque este se haya publicado en abril de 1903, Ruelas realizó las ilustraciones en 1902. Con la primera observación respondemos a la pregunta de arriba diciendo que no existe esa homogeneidad. Segundo, la imagen cumple ataviando un soneto de Leopoldo Lugones, que refiere a una princesa tan bella que hizo caer callar a una corte de

270 “PAX”. *Revista Moderna*. Vol. 6. Año. VI. México. 1^a. Quincena de Enero de 1903. Num. 1. *Op. Cit.* p. 6.

leones. La metáfora se utiliza en el soneto para nombrar a un fenómeno tan bello que puede acallar cualquier fiera que amenace la tranquilidad: La paz. La crítica se encuentra precisamente en el tema, para Ruelas, la paz es una bella joven que no se consume ni se sonroja ante ninguna bestia, sale a flote su tema y choca con el anterior hecho para el *México ilustrado*. Ahora, si bien la PAX de la biografía se hizo en 1902, fue mostrada hasta 1903, esto genera un cambio en la percepción de la obra con respecto a la crítica que existe en la revista moderna. Cuando una obra se muestra después de su tiempo de producción su valor cambia, aunque bueno, aquí la temporalidad no es mucha y pertenece al mismo periodo.

Sin embargo a pesar de existir esta crítica, sobresale también el argumento que afirma una paz política, la paz que se vive por lo menos en la capital del país. Esta representación del imaginario triunfante se puede presentar en forma de un sol radiante, de laureles y armaduras, o como una musa inquebrantable, de belleza dionisiaca que pone orden sobre las bestias, para que exista Progreso. Este es exactamente un aspecto central de la ideología en imágenes, que como ideología, por una lado esclarece una situación social y económica y por otro lado la esconde y aliena al espectador, al consumidor de esa imagen. Pues la función social de la imagen “no es ofrecer a los hombres un conocimiento cierto de la estructura social, sino simplemente insertarlos de algún modo en sus actividades prácticas que soportan esta estructura.”²⁷¹

Las ilustraciones de Julio Ruelas penetran la imaginación del espectador y hunden su simbolismo de exaltación de un heroísmo ciudadano, compete al sentimiento y más que a la razón, la estructura ideológica de las imágenes. El modernismo es el complemento decorador del edificio gris del nacionalismo, es el complemento estructural del imaginario triunfante en México.

3.3. Imaginario triunfante en la constitución de 1917.

Damos un viraje distinto al anterior, en este apartado problematizaremos la constitución de 1917 a partir de su contenido para edificar la construcción del imaginario triunfante y su contribución al nacionalismo. Es este el año de término de análisis de la presente

271 Nicos Hadjinicolau. *Historia del arte y lucha de clases. Op. Cit.* p. 12.

investigación y es por eso que tomamos un referente tan amplio, producto de la revolución mexicana. Es necesario tomar estos ejemplos para la investigación acerca de la ideología para contrastar una región como la ideología en imágenes con otra distinta y evidenciar la relación que guardan entre sí y definir que más allá que una región ideológica se desarrolle en el puro psiquismo social, está vinculado a el proceso histórico, a los hechos y sucesos que acontecen en una época, así como desde las relaciones sociales de producción y son estas las generadoras de visiones tanto en las posiciones sociales como en las clases.

Esta comparación necesaria además permite comprobar el proceso de construcción de alegorías, representaciones e imaginarios, lo que nos da un alcance mayor de la investigación hacia la historia de la ideología. Sin salirnos del método planteado podemos recurrir a lo propuesto por Hadjinicolau, cuando menciona que: “Puédase ya columbrar la utilidad y la importancia capital para la historia del arte de conceptos tales como “signo”, “significado”, “significante”. Parece que con estos conceptos se podrán superar fácilmente las dificultades que ponía en otro tiempo la distinción mecanicista entre “forma” y “contenido”. [...] se podrá referir más fácilmente la ideología en imágenes a los demás tipos de ideología.”²⁷²

Para referir una región como la ideología en imágenes a región de la ideología de las leyes, es necesario acercarnos al discurso como estructura signifiante y estructurante de representaciones e imaginarios, es hacer uso de la relación entre las distintas disciplinas científicas para descubrir la “esencia” de las cosas y al mismo tiempo conservar su especificidad, como “las relaciones entre lingüística y la historia del arte que deben seguir siendo relaciones entre ciencias distintas que tienen objetos de índole diferente.”²⁷³

Dicho esto, la relación entre método y teoría del imaginario es mucho más simple, así como el enlace entre Castoriadis y Hadjinicolau fuera de otra región de la ideología que no sea la ideología en imágenes, por ejemplo en el primer autor encontramos que “...es una ley, a saber una institución que lleva una significación, símbolo, mito y enunciado de regla que remite a un sentido organizador de una infinidad de actos, que hace levantar en medio del

²⁷² *Ibid.* p. 166.

²⁷³ *Idem.*

campo de lo posible la muralla que separa lo lícito de lo ilícito, que crea valor, y vuelve a disponer todo el sistema de significaciones...”²⁷⁴

Aprobados los conceptos de significación, signo y significante, por Hadjinicolau, nos referiremos a ese “sistema de significaciones” que construye el discurso, como ese sistema de alegorías y representaciones que construye un imaginario como el triunfante dentro de un compendio de leyes o producto sintético de aspiraciones civilizadoras de los grupos y las clases que componen una nación.

La Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos²⁷⁵ es un producto que manifiesta la ideología no de un solo grupo, sino de distintos grupos, e incluso manifiesta la visión de las distintas clases sociales y la lucha irreconciliable entre ellas. Es un ejercicio y un esfuerzo magnífico de tregua para dar término a la revolución y es el comienzo de la institucionalización y triunfo de la visión de la clase burguesa, la dominante, sobre los obreros y los campesinos. Esa institución de la ideología en las leyes es la institución del imaginario triunfante y nacionalista liberal que procedía de finales del siglo XIX.

Uno de los principales elementos que ratifica la carta magna del 1917 es la nación, vínculo desde el cual los individuos de un territorio están a beneficio o perjuicio sujetos entre sí mismos, en el artículo segundo: “La nación es única e indivisible”²⁷⁶, donde “...la creación de las entidades políticas que podían contenerla se derivaba de la existencia previa de alguna comunidad que se distinguiera de los extranjeros”²⁷⁷. Lo anterior en el sentido liberal más nacionalista que se conservó a pesar de la revolución y que este principio seguía siendo necesario para la conformación de las naciones en todo el globo terráqueo y había quedado claro en plena fecha que coincidía con la Gran Guerra.

A estos elementos suscríbese que la ideología liberal tenía sus triunfos y ganarían terreno hegemónico “...porque el desarrollo de las naciones era indiscutiblemente una fase de la evolución o el progreso humano desde el grupo pequeño hacia el grupo mayor, de la familia a la tribu y la región, a la nación y, finalmente, al mundo unificado del futuro...”²⁷⁸

274 Cornelius Castoriadis. La institución imaginaria de la sociedad. *Op. Cit.* p. 143.

275 *Diario Oficial de la Federación*. 5 de Febrero de 1917. México. Consultada en HNDM-UNAM.

276 *Ibid.* p. 2.

277 Eric Hobsbawm. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. *Op. Cit.* p. 26.

278 *Idem.*

Si estos elementos que aparecen unos encima de otros se observan en separación probablemente los pensemos uno aislado de otro, lo cierto es que son fundamentos indisolubles del nacionalismo y del imaginario triunfante y aunque parecen que tienen una composición jerárquica, comprenden una horizontalidad dentro de la constitución y del imaginario nacional.

Pero, dentro de la constitución del 5 de febrero encontramos la propia crítica a lo anterior, es decir, encontramos otra ideología legal que contradice y debate con su contraparte, aunque parece que logran un acuerdo mutualista de existencia, esta pugna sigue vigente hasta pleno siglo xxi. El término de la autodeterminación de los pueblos y la autonomía tiende a ampliar la visión liberal de la nación. Estos debates no eran desconocidos para los intelectuales constitucionalistas. Durante el porfiriato se tenía confluencia de los grandes debates que pasaban en Europa y que iban modificando ya con la práctica, la vida política de las naciones, así por ejemplo observamos los nombres de Marx, Engels y Stuar Mill en un artículo denominado “*Bases del feminismo científico*” de José Ingegneros en la Revista Moderna²⁷⁹.

Aunque existió esta contradicción dentro de la constitución de 1917 donde es evidente la lucha de clases, quién salió victorioso después de la revolución mexicana manteniendo su poder y legitimando su gobierno mediante la constitución, fue la burguesía mediante su visión del proceso histórico:

“los argumentos favorables a «la nación» decían que representaban una etapa en el devenir histórico de la sociedad humana, y los argumentos a favor de la fundación de un estado-nación determinado, prescindiendo de los sentimientos subjetivos de los miembros de la nacionalidad interesada, o de las simpatías personales del observador, dependían de que pudiera demostrarse que encajaba en la evolución y el progreso históricos o los fomentaba.”²⁸⁰

La constitución de 1917 está llena de contradicciones, sería trabajoso e innecesario desmenuzar cada uno de los artículos que la comprenden. Abordaremos algunos para lograr visibilizar la construcción del imaginario triunfante solamente, desde la ideología legal dominante, pues los distintos proyectos de nación de polos antagonistas se manifiestan en la letra.

279 José Ingegneros. “Bases del Feminismo científico”. *Revista Moderna*. Vol. 2. Año 2. Num. 2. México. Febrero de 1899. *Op. Cit.* p. 44.

280 Eric Hobsbawm. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. *Op. Cit.* p. 45.

Para dar contexto a la conclusión que representa dicha carta magna, es necesario comprender el proceso que significó la revolución mexicana para la configuración del imaginario triunfante y las representaciones que están el texto. También podemos decir que la coyuntura revolucionaria permitió un salto, aunque no propiamente una ruptura, en el imaginario nacional a través de la ideología en imágenes posrevolucionaria que se denominaría como muralismo.

La revolución mexicana comenzada por los hermanos Flores Magón en sus primeros levantamientos estaría fundamentado en ideal o mejor dicho en el principio político de la falta de una constitución o de leyes igualitarias y justas, bajo la premisa “La constitución ha muerto” expresada en el periódico *el hijo del Ahuizote* en 1903²⁸¹, donde se hace un llamado a “salvar la patria” de la tiranía y el clero. Este manifiesto es una representación exacta de la ideología legal liberal en su máxima potencia, donde a través de la defensa de la clase oprimida reivindica el papel de los constituyentes de la constitución de 1857:

“Hay la errada opinión de que nuestros constituyentes fueron utopistas, que no se ajustaron a las circunstancias de la época, y dieron al pueblo demasiadas libertades que todavía no saben utilizar, y demasiados deberes con que todavía no saben cumplir. Esto es una argumentación de antesala, que lanzan los serviles a las masas para justificar el desgarramiento actual de nuestra Constitución y del régimen dictatorial que nos veja desde hace años.

No, nuestros constituyentes no fueron utopistas, nuestros constituyentes se ajustaron a las circunstancias del medio. Así lo prueban estas fases de ellos en su “Manifiesto a la Nación”²⁸²

La coyuntura apenas comenzaba, la oposición política contra el régimen de Díaz encontró la manera de articularse a partir de distintas regiones, los golpes locales se iban formando en un sólo embiste que derrocaba su proyecto de nación. Por ejemplo además de los intentos de Ricardo Flores Magón antes de la fecha decisiva, Filomeno Mata también atacó la administración de Díaz en *el Diario del Hogar*²⁸³ lo que le causó 30 encarcelamientos en Belén.

Para los años de 1908 y 1910 la condensación de la oposición era representada por tres movimientos el Partido Liberal Mexicano (PLM) liderado por los hermanos Flores Magón,

281 Ricardo Flores Magón, *et al. Regeneración. 1900-1918*. Era-Secretaría de Educación Pública. México. 1986. p. 147-153.

282 *Ibid.* p. 149.

283 Alan Knight. *La revolución mexicana. Del porfirismo al nuevo régimen constitucional. Op. Cit.* p. 73.

los reyistas con el Partido Democrático y los maderistas con el Partido Antirreeleccionista.²⁸⁴ Esta oposición que no tenía una organización o coordinación entre sí comenzó la Revolución Mexicana. La configuración de las clases en el porfiriato también sería un elemento primordial en la ruptura, ciudades como Monterrey tenía un gran proletariado industrial,²⁸⁵ que adquiriría una fuerza organizada y postularía un papel primordial en las revueltas y en la ideología legal de la constitución de 1917:

“...la irrupción de las masas trabajadoras en las política nacional, a través de la Revolución de 1910 a 1917, aparte de que trajo aparejada, como en ninguna otra parte del continente, la más completa destrucción del antiguo Estado oligárquico y de su sistema económico, provocando con ello la mayor conmoción social experimentada por América Latina desde las guerras de Independencia, constituyó además el móvil, la causa y la plataforma sobre la que se levantó un Estado cuyo poderío sobre la sociedad y cuya estabilidad siempre han sido reconocidos como sus características más notables.”²⁸⁶

Los virajes en la revolución del Partido Liberal se radicalizaron más allá del liberalismo, comprendiendo el socialismo y edificando sus nociones elementales a partir del anarquismo que conocieron en Estados Unidos de América y de boca de los españoles exiliados.²⁸⁷ Participando así en huelgas, revueltas y levantamientos armados en 1906 y 1908.²⁸⁸ Esta lucha ideológica que comenzó el Partido Liberal Mexicano encontró eco en el artículo 123 de la constitución de 1917, y contrario a lo que refiere Alan Knight acerca de que “las conexiones causales no pueden inferirse a partir de una simple congruencia ideológica” y que “estas más bien deben aparecer a través de la red de acciones y decisiones de los hombres del momento”²⁸⁹; lo que se piensa es que no se trata de la simple relación causal donde aparece ciertos principios ideológicos y se desarrollan en otro momento de manera concreta o mejor dicho, se materializan en a través de la práctica de toda una sociedad, es decir, la ideología adquiere hegemonía, no se puede “inferir” de manera irresponsable

Lo anterior se puede explicar a partir de la investigación presente donde se comprueba que no se trata de un espontaneismo o causalidad, sino de la relación dialéctica que tiene el proceso ideológico, en el cual el imaginario se instituye por un cúmulo de

284 *Ibid.* p. 74.

285 A. Montemayor Hernández. *Historia de Monterrey*. Asociación de Editores y Libreros de Monterrey. México. 1971. p. 262-264.

286 Arnaldo Cordova. “*México: revolución burguesa y política de masas*. Cuadernos Políticos, número 13. México. Editorial Era. Julio-septiembre de 1977. p. 86-87.

287 Alan Knight. *La revolución mexicana. Del porfirismo al nuevo régimen constitucional*. Op. Cit. p. 81.

288 *Ibid.* p. 82.

289 *Idem.*

herramientas para su reproducción, sea la imagen o sean las leyes, es por eso que podemos defender que el *Plan del Partido Liberal de 1906* exigió el cumplimiento de las *Leyes de reforma*²⁹⁰ dentro de su programa político, pero también que propugnase los derechos de la clase obrera que estaba ya formada en México, con las consignas de salario mínimo y jornada de 8 horas, mismas que persisten en la carta magna. Hablar de ideología no es hablar solamente de pensamiento y discurso, es hablar de acción, de práctica y de organización, es considerar la forma en la que un grupo o una clase observa el mundo, pero también cómo lo vive. Ahí reposan las “acciones y decisiones de los hombres del momento” ahí adquieren sentido los hechos.

Pero lejos de que triunfara el magonismo y su visión de la nación, el resultado fue otro, la victoria de la burguesía y pequeña burguesía fue clara también en la constitución de Querétaro:

“La prueba más inmediata de ello es la ley de reforma agraria carrancista de 6 de enero de 1915. Esta ley, redactada por Luis Cabrera, dispone la devolución a los pueblos de todas las tierras que les habían sido arrebatadas “en contravención a la ley de 25 de junio de 1856” (ley juarista) y dice que la nulidad de dichas enajenaciones deberá reclamarse ante las autoridades respectivas mediante la presentación de los títulos legales que demuestren el derecho del pueblo a la posesión de esas tierras. [...] se les reconoce el derecho a ser dotados de terrenos suficientes mediante expropiación legal por el gobierno de tierras cercanas a dichos pueblos. [...] su objetivo es muy claro: fomentar la pequeña propiedad y el desarrollo de una capa de campesinos acomodados que sirva de sostén social a la burguesía urbana.”²⁹¹

Esto fue adjunto a los principios políticos y económicos que se redactaron en el Plan de Guadalupe donde incluso Francisco J. Múgica participó y aceptó que dicho plan significó algo trascendental para los obreros y campesinos.²⁹² Pero éste dirigente no del todo se sometió a la concepción legal carrancista, discutió por la radicalización de las consignas de las masas populares para que quedaran establecidas en los artículos 3º, 27º, 123º. Y 130º.²⁹³

290 *Idem.*

291 Adolfo Gilly. *La Revolución interrumpida. México, 1910-1920: una guerra campesina por la tierra y el poder*. Novena edición 1977. Ediciones Caballito. México. p. 179.

292 Jesús Múgica Martínez. *Francisco J. Múgica. Constituyente 1916-1917*. Editado por Jesús Múgica Martínez. México. 1994. p. 29.

293 Adolfo Gilly. *La Revolución interrumpida. México, 1910-1920: una guerra campesina por la tierra y el poder*. Op. Cit. p. 228.

Por el otro lado Carranza, el ejército constitucionalista y el congreso constituyente no rompe con la propiedad privada, tampoco rompe con el imaginario nacional que germinó con Juárez y Lerdo, un imaginario triunfante que vendría a reproducirse sobre la nueva sociedad de masas y para ello saldrían nuevos mecanismos así como nuevas ideologías en imágenes que corresponderían a la ideología legal expresada en la Constitución de 1917.

La constitución de 1917 no representa entonces solo una ideología legal sino dos, de dos clases distintas que continuarán en pugna hasta nuestros días, son dos visiones distintas pero que en ese momento se conciliaron mediante el nacionalismo imperante no sólo en México sino en la mayor parte de occidente, es decir, se concilió por el proceso internacional de formación de las naciones, que mantuvo relación en el país mediante ciertas relaciones de dominación que no fueron tocadas en la Revolución Mexicana y que permearían la relación exteriores e internas del país. Este proceso tiene que ver con la misma construcción del capitalismo en México y por su puesto del protagonismo de la formación de las clases sociales y la relación entre ellas. Así el imaginario triunfante mexicano pasó como combustible subjetivo perfecto para la máquina del nuevo Estado Mexicano.

4. Conclusiones generales y panorama de estudio e investigación.

Esta investigación lejos de cerrar la discusión acerca del uso y las funciones de los imaginarios, de las representaciones y alegorías en la formación de ideología, solamente apuntó a dilucidar la función específica en un periodo y espacio concretos. Parece pertinente seguir investigando a partir de este enfoque de análisis sobre los problemas ontológicos actuales, seguir respondiendo las dudas que representan en nosotros un vacío de la memoria, es incluso un deber de las y los historiadores argumentar críticamente esas respuesta para lograr zurcir la conformación de las subjetividades que están germinando hoy en día.

El nacionalismo como problema de la historia de todas las naciones debe de encontrar un método capaz de analizar esta formación por poder encontrar las limitantes sociales que representa, aquí se tocó algunas de ellas. La importancia de que este método parta del análisis concreto de la situación histórica concreta es evidente para evitar caer en subjetivismos culturales que están lejos de aportar algo a la disciplina histórica. Es de la misma manera fundamental que los estudios se realicen con la profesionalidad y la responsabilidad del historiador, generando nuevas reflexiones que nos lleven a superar las limitaciones del nacionalismo.

Se termina este ejercicio con varias ramas de estudio y continuidad, una de ellas es el uso la reproducción del imaginario triunfante y el nacionalismo a partir de dispositivos sociales o educativos contruidos con este propósito por los Estado nacionales constituidos. Así por ejemplo:

“Las obras históricas y los museos que entonces fueron creados se propusieron unificar esos distintos pasados, integrar sus épocas más contradictorias y afirmar una sola identidad. La historia patria se convirtió en el instrumento idóneo para construir una nueva concepción de la identidad nacional, y el museo en un santuario de la historia patria. Esta última vino a a ser el eje de un programa educativo que transmitió la idea de una nación integrada, definida por épocas históricas que se sucedían de modo evolutivo, y cohesionada por propósitos políticos comunes. Se forjó así una conciencia nacional asentada en una comunidad imaginada.”²⁹⁴

Otra de las ramas que pueden seguir este propósito se vislumbra desde la relación de la historia y la educación como se ha mencionado, tocando profundamente la pedagogía, los planes de estudio y elementos didácticos que se han elaborado a lo largo del siglo XX y como este logró la interiorización del mexicano triunfante, creando y fortaleciendo una nueva subjetividad antes no encontrada. De la misma manera se puede profundizar este esquema mediante el análisis de la correlación de fuerzas políticas, la institución de un partido de Estado y cómo este nuevo sujeto contiene las fuerzas antagónicas de los grupos subalternos.

294 Enrique Florescano. *Memoria Mexicana*. Tercera edición. Segunda reimpresión. México. Fondo de Cultura Económica. 2010. p. 544.

Es también importante decir que la historia de los imaginarios a partir del arte conlleva a analizar los periodos pasados al que analizamos y también futuros y contemporáneos, así por ejemplo podríamos seguir nuestro estudio por analizar el muralismo como la ideología en imágenes que refuerza al nacionalismo durante la primera mitad del siglo XX y que es esta región la que a través de una nueva técnica se posiciona como la principal vanguardia del arte, incluso bajo una categoría de revolucionaria -Y es debido decirlo, es de mi interés realizar este estudio-.

Pero también los y las historiadores debemos poner la mirada crítica en el análisis de otras formas del arte como la fotografía y el cine, que durante el siglo XIX han marcado el camino de la percepción visual de los sujetos a nivel internacional, debemos señalar como el imaginario triunfante se cuela a estos recipientes para la fortalecer el tallo del nacionalismo en crecimiento. Esto nos permitirá hacer un ejercicio comparativo entre las distintas formaciones sociales de cada país y valorar el impacto ideológico de nacionalismo con sus particularidades, así por ejemplo vemos como fecundó el fascismo en Italia y Alemania o España y cómo en otros países de Latinoamérica el nacionalismo perfeccionó un Estado y una hegemonía duradera hasta buena parte del siglo XIX.

Se insiste en que el imaginario triunfante en el nacionalismo del siglo xx forma parte del imaginario instituido. Con la sistematización de esta categoría en el análisis históricos es posible salir de las visiones mecanicistas de la historia de las ideas donde se conciben a la ideas como causas y a los hechos como efectos, sin tomar en cuenta las contradicciones que conlleva el proceso de formación ideológica hegemónica. El análisis que realizamos desde la imagen y las constituciones pretende llenar ese vacío y elevar la categoría de imaginario hacia el plano objetivo e histórico, es decir, el imaginario y su formación es más una cuestión de hecho, que de imaginación.

Afirmando al imaginario como una categoría histórica, como una categoría concreta resolvemos algunas conclusiones centrales a partir de esta primera. Esta afirmación tiene el sustento de la investigación bajo el proceso de que los imaginarios conllevan al mismo tiempo el uso y función de las alegorías y representaciones como herramientas para composición de la ideología en imágenes como un producto concreto que cambia el sentido o la visión común de una pequeña o gran colectividad. Para esto es necesario concebir al

imaginario como una mediación política determinada por las relaciones sociales de producción en una determinada formación económica-social.

Las imágenes como vehículo ideológico no han sido usadas bajo esta función sólo en el periodo descrito, es entonces una función histórica del uso de la imagen. En cada época las imágenes han ido transformándose conforme a las condiciones concretas y en ellas se han encontrado alegorías y representaciones de cada realidad pasada. En nuestro periodo el desarrollo técnico y tecnológico impulso la masividad de la imagen y dio posibilidad para lograr la expansión ideológica. De la misma manera la ideología jurídica a requerido de representaciones y alegorías en el lenguaje y en el discurso y potenció el uso de estas a partir del desarrollo del derecho moderno. En conclusión se puede decir que la alegoría ha sido un recurso irremplazable en el desarrollo de una subjetividad, de un imaginario y de una ideología.

Es posible que el imaginario triunfante se pueda explicar solamente a partir de la misma formación de los Estados-nacionales y no sea una constante a lo largo de la historia de la humanidad ni en todos los países, al menos esta afirmación es comprobada por la investigación. Tal imaginario contribuyó específicamente a la formación del nacionalismo mexicano. Para comprobar o anterior nos remitimos a la propuesta de Castoriadis entre imaginario instituido e imaginario instituyente. De la misma manera se puede decir que entonces a partir de 1857 en México se encuentra la ruptura con el imaginario instituido en antiguo régimen, ejemplo de esto es la obra de Petronilo Monroy *Alegoría de la constitución de 1857*. Es también necesario recatar que esta ruptura o este punto central del proceso de formación del imaginario triunfante se encuentra en la misma constitución a la que hace referencia la obra.

La contribución específica de las constituciones tanto de 1857 como la de 1917 al imaginario triunfante y al nacionalismo residen en que estas obras son productos específicos de las relaciones sociales que se desarrollan en el México del siglo XIX y principios del XX, son producto del desarrollo del nacionalismo a nivel internacional. En este sentido las constituciones engloban el control jurídico de los individuos y sus colectividades en un territorio determinado al elevar ciertas características de la subjetividad nacional a la que pertenecen dichos actores.

Como lo comprobamos en la investigación, para que una subjetividad nacional pueda existir es necesario apuntar a la formación de un enemigo que amenace a los sujetos representados, en la medida que se vence al enemigo y esa victoria es conocida en su totalidad, se está conformando ese imaginario triunfante de la sociedad que respalda a la ideología dominante. El proceso de formación ideológica que sucedió durante el siglo XIX en México fue determinado por la hegemonía de una clase que formada a principios del siglo XX, de sus intereses y su práctica política. Si se entiende esto vamos a poder entender que el nacionalismo y el imaginario triunfante obedecieron a leyes económicas y políticas propias de la época para poder construirse y que estas premisas fundamentales determinaron que la subjetividad mexicana estuviera anclada en un colonialismo, en una sumisión a los procesos internacionales de la formación del capitalismo mundial.

De la misma manera también podemos comprender que en toda formación de subjetividad, tanto local como nacional está determinada por limitantes propias de la clase que garantiza la reproducción de la ideología y que esta ideología va a encontrar otras visiones a su paso que sean subalternas o antagonistas a su forma de ver y vivir con los otros y con el mundo. Así el historiador o historiadora encontrarán los elementos suficientes para retomar las visiones vencidas por la hecatombe ideológica del nacionalismo y capital.

Sin más que decir, queda solo por concluir que este ejercicio de análisis es indispensable para nutrir distintas ramas de la historia, tanto de la historia del arte, como de la historia de las constituciones, pero sobre todo esa historia del pensamiento y de la ideología que se ha dejado de lado o que no ha persistido por mantener la visión crítica tanto al pasado como a la sociedad actual. No está por demás decir que la historia de los imaginarios no es una historia que pueda lograr escribirse desde una sola especificidad, sino que necesita precisamente de todos los elementos de la historia como ciencia para poder explicar cada aspecto fundamental de la formación y construcción de las sociedades.

5. Bibliografía general.

- AAVV. Arte desde 1900. Madrid. Akal editores. 2006.
- ACEVEDO Esther. Entre la ficción y la historia. La denegación del perdón a Maximiliano. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. No. 278. México. 2001.
- ADORNO Theodor. Teoría Estética. Jorge Navarro Pérez (Trad.) Akal. Madrid. 2004.
- AGUDELO Pedro Antonio. “(Des) hilvanar el sentido/ los Juegos de Penélope. Una revisión del concepto de imaginario y sus implicaciones sociales.” UNI-

PLURI/VERSIDAD. Vol. II. No. 3. Facultad de Educación. Universidad de Antioquía, Medellín. Colombia. 2011.

- ALTHUSSER Louis. Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Nueva Visión. Buenos Aires. 1974.
- BAEZ Eduardo. La pintura militar en México en el siglo XIX. Secretaría de Defensa Nacional. Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1997.
- BARTRA Roger. La jaula de la Melancolía. Grijalvo. México. 1987.
- BENJAMIN Walter. Tesis de filosofía de la historia. Ensayos escogidos. Coyoacán. 1999.
- BENJAMIN Walter. La obra de arte en la era de su reproducción técnica. Cuenco de Plata. Argentina. 2011.
- CARMAGNANI Marcello. Estado y Mercado. La economía pública del liberalismo mexicano, 1850-1911. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica. México. 1994.
- CASTORIADIS Cornelius. La institución imaginaria de la sociedad. Tusquets editores. 2007.
- CASTORIADIS Cornelius. La institución imaginaria de la sociedad. Vol.1. Marxismo y teoría revolucionaria. En: El pensamiento de Cornelius Castoriadis. Vol. 1. Proyecto Revolucionario. 2008.
- Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II. México. 2009.
- CHIARAMONTE José C. Chiaramonte. "El mito de los orígenes de la historiografía latinoamericana". En: Cuadernos del Instituto Ravignani. 2. Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani. Facultad de Filosofía y Letras-UBA. Buenos Aires. 1991.

- CHUST Manuel Chust, MINGUEZ Victor (eds). La construcción del héroe en España y México (1789-1847). Universitat de València. España. 2003.
- Constitución Política de la República Mexicana de 1857 con sus adiciones y reformas hasta 1901
- CORDOVA Arnaldo. La ideología de la Revolución Mexicana. Ediciones Era-Digital. México. 2013. 100 pp
- CORDOVA Arnaldo. "México: revolución burguesa y política de masas. Cuadernos Políticos, número 13. México. Editorial Era. Julio-septiembre de 1977.
- COVÓ Jacqueline. Las ideas de la Reforma en México (1855-1861). Traducción de María Francisca Mourier- Martínez . México. Universidad Nacional Autónoma de México , 1983.
- DI TELLA Torcuato's. Ciclos políticos en la primera mitad del siglo XIX. En: Josefina Zoraida Vázquez (Coord.) La Fundación del Estado Mexicano. 1821-1855. Editorial Patria. México. 1994.
- EAGLETON Terry. Ideología una introducción. Paidós Ibérica. Barcelona. 1997.
- FERNANDEZ Justino. Pensar el arte. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2008.
- FLORES MAGÓN Ricardo, et al. Regeneración. 1900-1918. Era-Secretaría de Educación Pública. México. 1986.
- FLORESCANO Enrique. Memoria Mexicana. Tercera Edición. Segunda reimpresión. Fondo de Cultura Económica. México. 2010.
- GALEANA Patricia. (Comp,) México y sus constituciones. Fondo de Cultura Económica. Segunda reimpresión. 2003. México.
- GARCIA Rubial Antonio. La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España. UNAM. FCE. 1999.

- GRAMSCI Antonio. "Análisis de las situaciones. Correlaciones de fuerzas. La tendencia a disminuir al enemigo". Asociación Nueva Antropología A.C. Nueva Antropología, vol. IV, núm. 16, diciembre, 1980,
- HADJINICOLAU Nicos. La historia de arte y la lucha de clases. Siglo XXI editores. Decimoquinta reimpresión. México. 2015.
- HADJINICOLAU Nicos. La producción artística frente a sus significados. Siglo XXI editores. México. 1981.
- HAMNETT Brian. Faccionalismo y poder personal en la política mexicana de 1821-1854.
- HERNANDEZ Ray. "Entre el espacio y el texto. Ubicación del arte virreinal en el México poscolonial". En: Esther Acevedo. Hacia otra historia del arte en México: la amplitud y la modernidad (1861-1920). Vol. 12. CONACULTA. México. 2001.
- HOBBSBAUM Eric. Nación y nacionalismo desde 1780. Editorial Grijalbo. Tercera reimpresión. 1998. España.
- HORVÁTH Gyula y SZABÓ Sára H. "El positivismo en Brasil y México. Un estudio comparativo." en Tzintzun. Revista de estudios históricos. no. 42. Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. México. julio-diciembre de 2005.
- Iconología o tratado de alegorías y emblemas. Trad. Lic. Don Luis G. Pastor. Tomo I. Imprenta Económica. México. 1866.
- IGLESIAS GONZALEZ Román (Introducción y recopilación). Planes políticos, proclamas, manifiestos y otros documentos de la Independencia al México moderno, 1812-1940. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Jurídicas. Serie C. Estudios Históricos, Núm. 74.
- JUÁREZ Chavarría Martha Guadalupe y LANDEROS Márquez María Dolores. Catálogo de los grabados de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. México. 1996.

- KNIGHT Alan. "La revolución mexicana. Su dimensión económica: 1900-1930." St. Antony's College, Oxford University. p. 474. Consultado en: [www. Redalyc. Org](http://www.Redalyc.Org). 25/07/18, 10:11 a.m.
- KNIGHT Alan. La Revolución Mexicana. Del porfirismo al nuevo régimen constitucional. Fondo de Cultura Económica. México. 2010. 1405 pp.
- LANDER Edgardo. "Marxismo, eurocentrismo y colonialismo" En: La teoría marxista hoy...
- MALOSETTI Costa Laura. Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Fondo de Cultura Económica. Segunda reimpresión. Buenos Aires. 2007.
- MAÑERO Brito Roberto. "El concepto de imaginario en la psicología social. Notas para su problematización". TRAMAS 17. UAM-Xochimilco. México 2001.
- MARX Karl. El manifiesto comunista. Editores Mexicanos Unidos. México. 4Ta Edición. 1981.
- MODONESI Massimo. Subalternidad, Antagonismo, Autonomía. Marxismos y subjetivación política. CLACSO. Buenos Aires. 2010.
- MONTEMAYOR Hernández A. Historia de Monterrey. Asociación de Editores y Libreros de Monterrey. México.1971.
- MÚGICA Martínez Jesús. Francisco J. Múgica. Constituyente 1916-1917. Editado por Jesús Múgica Martínez. México. 1994.
- NAVARRETE Federico. OLIVIER Guilhem (coords). El héroe entre el mito y la historia. UNAM, México. 2000.
- NOYOLA Arturo. "Las ilustraciones de Julio Ruelas: Una sombría belleza en la Revista Moderna". Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Universidad Nacional Autónoma de México. Boletín, vol. IV. núms. 1 y 2. México, primer y segundo semestres de 1999.
- PALTÍ Elias José. "Imaginación histórica e identidad nacional en Brasil y Argentina. Un estudio comparativo". Revista Iberoamericana. Vol. LXII. No. 174. Enero-Marzo. 1996.

- PEREZ VEJO Tomás. "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes." en Historia y Grafía. México. Universidad Iberoamérica. Num. 16. 2001. pp. (73-110).
- QUIJANO Anibal. Colonialidad del poder y clasificación social. En: Journal of World-Systems Research, VI, N°2, summer/fall, Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein. USA. 2000.
- RAMIREZ Fausto. Modernidad y modernismo en el arte mexicano. Universidad Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2008.
- RIVERA CUSICANQUI. Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta limón. Buenos Aires. 2010.
- RODRIGUEZ Prampolini Ida. La crítica de arte en México en el siglo XIX. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 1997
- RODRÍGUEZ Romina E. La significación alegórica según Walter Benjamín: Límites y potencialidades. IX Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía, La Plata. 2013.
- TOSCANOS Salvador. Juan Cordero y la pintura mexicana del siglo xix. Universidad de Nuevo León. 1946.
- VALDEZ Héctor. Prólogo a la edición facsimilar de la Revista Moderna. T. I. Vo. 1. 1898. Dirección de Literatura-Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1987.
- VÁZQUEZ Josefina Zoraida (Coor) Interpretaciones de la historia de México. La fundación del Estado Mexicano, 1821-1855. Ed. Patria. México.1994.
- WESTHEIM Paul. El grabado en madera en México. México. Fondo de Cultura Económica. 1984.

6. ACERVOS DOCUMENTALES CONSULTADOS

- Hemeroteca Nacional Digital de México de Universidad Nacional Autónoma de México (HNDM). <http://www.hndm.unam.mx/index.php/es>.
- Archivo del Centro de Estudios de Historia de México-CARSO (ACEHM-CARSO). http://www.cehm.org.mx/ES/archivo/Paginas/archivo_cehm.aspx.
- Colección Digital de Documentos de la Universidad Autónoma de Nuevo León (CDIGITAL-UANL) <https://cd.dgb.uanl.mx>.
- Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. (AHINAH). Biblioteca Central. Biblioteca digital a través del sitio: <http://bdmx.mx>.

7. DOCUMENTOS CONSULTADOS

- Iconología o tratado de alegorías y emblemas. Trad. Lic. Don Luis G. Pastor. Tomo I. Imprenta Económica. México. 1866.
- Constitución Política de la República Mexicana de 1857 con sus adiciones y reformas hasta 1901. Título segundo. Sección I.
- Las glorias nacionales. Álbum de guerra. Imprenta de J. Abadiano. México. 1862. Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Jorge Hammeken y Mexia. "El arte y el siglo". Revista El artista. 1874. En HNDM.
- Ignacio Manuel Altamirano. "El siglo diecinueve. La historia, el teatro en México I. 1875. En HNDM.
- "La exposición de Bellas Artes" en El eco de ambos mundos. México. Noviembre de 1875. HNDM.
- "La academia nacional de San Carlos en 1877. El arte." en La Libertad. México. Sábado 12 de enero de 1878. f.1. HNDM.
- Victoriano Agüeros. "El artista mexicano Señor Don Félix Parra". El Tiempo. México. 2 de septiembre de 1883. t. I. num. 9. HNDM.
- Manuel de Olaguibel. "Crónica". El Artista. 1876. f. 137. p.139. HNDM.
- Ignacio Manuel Altamirano. Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana. Editado por Manuel Caballero, editor del El noticioso. México. 1883-1884. HNDM.
- Felipe López López. "Exposición de la Academia Nacional de San Carlos" El Federalista. T.IX. Num. 2. Domingo 10 de Enero de 1876. México. Consultado en HNDM.

- Ignacio M. Altamirano. Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la república mexicana. Publicado por Manuel Caballero editor del El Noticioso. México. 1884-1885. p. 98. consultado en <https://archive.org/stream/primeralmanaqueh00caba#page/98/mode/2up>. 2 de mayo de 2018. 00:02 horas.
- Vicente E. Manero. "Bellas Artes, Arquitectura, Pintura y Escultura". En: revista El Artista. 1875. HNDM.
- Revista El Artista. N°. VII. 1874. HNDM.
- Ignacio M. Escudero. Apuntes históricos de la carrera militar del señor general Porfirio Díaz, Presidente de la República Mexicana. Imprenta y litografía Arcos de Belem no. 27. México.1889. Documento disponible para consulta en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080097444/1080097444.PDF>.
- Estatua. "El siglo XIX." 09 de diciembre de 1889. HNDM.
- Gabino Barreda. Oración cívica. En Latinoamérica. Cuadernos de cultura latinoamericana. no. 72. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Héctor Valdés. Prólogo a la edición facsimilar de la Revista Moderna. T. I. Vo. 1. 1898. Dirección de Literatura-Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1987.
- J.R. Southworth. México Ilustrado. Distrito Federal : su descripción gobierno historia-comercio e industrias. La biografía del sr. General D. Porfirio Díaz. 1903. en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020133521/1020133521.html>
- "Revista Moderna". Año I. num. 1. México. 1o.De Julio de de 1898. Edición facsímil. Dirección de Literatura-Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1987.
- Amado Nervo. "Máscaras. Julio Ruelas." Revista Moderna. Vol. 6. Año VI. México. 2a.Quincena de Marzo de 1903. Num. 6. Edición facsímil. Dirección de Literatura-Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1987.

- José López Portillo y Rojas. "Julio Ruelas". Revista Moderna. Arte y Ciencia. Vol. 5. Año. V. México. 2a.Quincena de Febrero de 1902. Num. 4. Edición facsímil. Dirección de Literatura-Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1987.
- Primer concurso de El monitor occidental de Guadalajara. "¿quién es el mejor poeta de la república?". En: Revista Moderna. Arte y Ciencia. Edición facsimilar. Vol. 6. Año. VI. México. 1a.Quincena de Julio de 1903. Num. 13. Dirección de Literatura-Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1987.
- Pedro Emilio Coll. "Decadentismo y americanismo". Revista Moderna. Arte y Ciencia.Vol. 5. Año. V. México. 1a.Quincena de Mayo de 1902. Num. 9. Edición facsímil. Dirección de Literatura-Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1987.
- "PAX". Revista Moderna. Vol. 6. Año. VI. México. 1a.Quincena de Enero de 1903. Num. 1. . Edición facsímil. Dirección de Literatura-Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1987.
- Diario Oficial de la Federación. 5 de Febrero de 1917. México. HNDM.
- José Ingegnieros. "Bases del Feminismo científico". Revista Moderna. Vol. 2. Año 2. Num. 2. México. Febrero de 1899. Edición facsímil. Dirección de Literatura-Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1987.

8. APÉNDICE

Selección de obras analizadas.

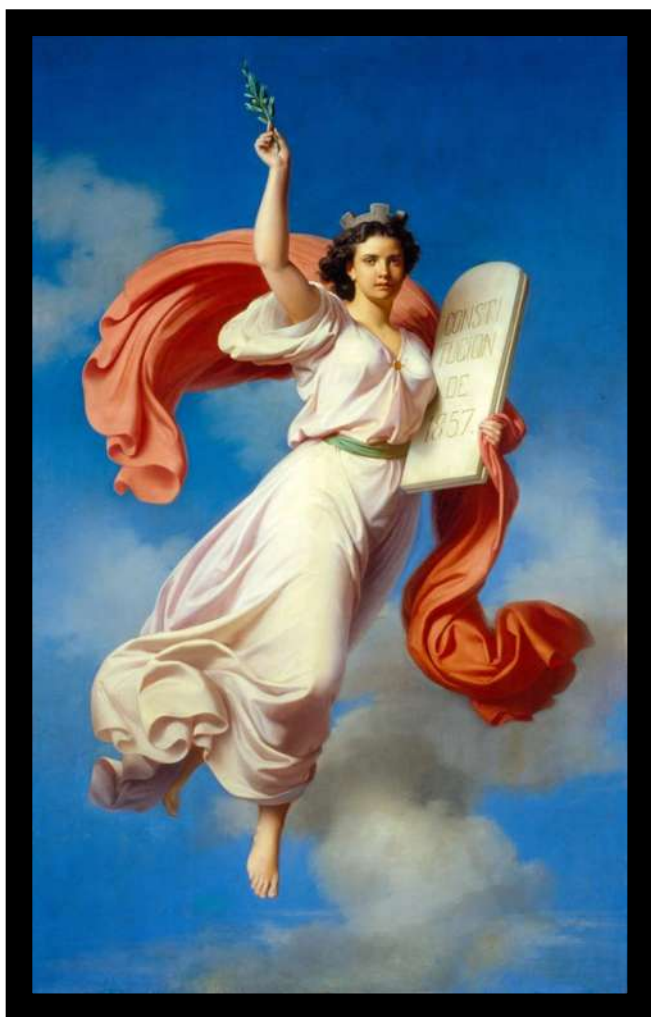


Imagen 1. Petronilo Monroy. *Alegoría de la Constitución de 1857*. (1869) Óleo sobre tela. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II. México. 2009



Imagen 2. Anónimo. *Alegoría de México*. (Primera mitad s.xix) Óleo sobre tela. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II. México. 2009



Imagen 3. Anónimo. *Alegoría de la Patria liberada por Hidalgo e Iturbide*. (1834) Óleo sobre tela. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II. México. 2009



Imagen 4. Anónimo. *Alegoría de la patria Mexicana*. (Primera mitad s.xix) Óleo sobre tela. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II. México. 2009

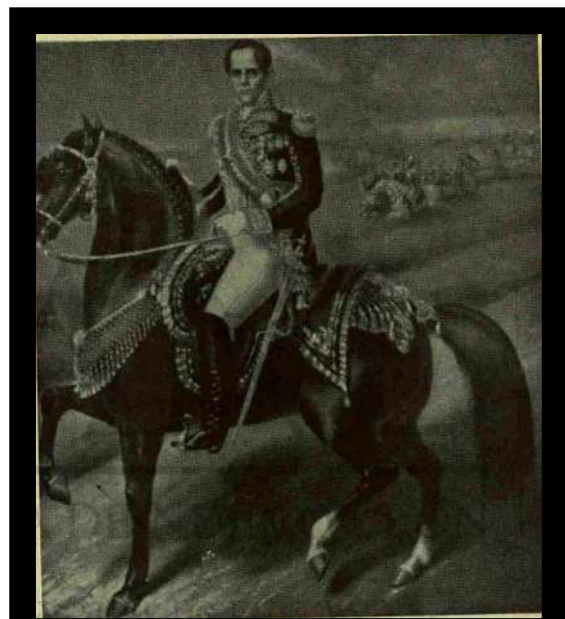


Imagen 5. Juan Cordero. *Retrato del General Antonio López de Santa Anna*. (1855) Óleo sobre tela. Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II. México. 2009



Imagen 6. Constantino Escalante. *Un episodio de la acción de Barranca Seca* (1863). Litografía. En: Las glorias nacionales. Álbum de guerra. Imprenta de J. Abadiano. México. 1862. Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Imagen 7. P. Ruiz. *La batalla de Miahuatlán* (1889-1892). Óleo sobre papel. Ilustración base para su reproducción en litografía. *Las glorias nacionales. Álbum de guerra.* Imprenta de J. Abadiano. México. 1862. Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Imagen 8. Carlos Paris. *Acción militar en Pueblo Viejo*. (1835). Óleo sobre tela. . *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II.* México. 2009.

Imagen 9. Juan Cordero. *Retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna*. (1855). Óleo sobre tela. . *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II.* México. 2009



Imagen 10. Eugène Delacroix. *La Libertad guiando al pueblo*. (1831). Óleo sobre tela. . *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II.* México. 2009



Imagen 11. Félix Parra. *Escenas de la conquista*. (1875). Óleo sobre tela. . Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II. México. 2009



Imagen 12. Félix Parra. *Fray Bartolomé de las Casas*. (1874). Óleo sobre tela. . Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II. México. 2009.



Imagen 13. Félix Parra. *El cazador*. (1871). Óleo sobre tela. . Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II. México. 2009.



Imagen 14. Félix Parra. *Galileo en la Universidad de Padua demostrando las nuevas teorías astronómicas*. (1873). Óleo sobre tela. . Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II. México. 2009



Imagen 15. Manuel Ocaranza. *La denegación del perdón a Maximiliano de Habsburgo*. (1874). Óleo sobre tela. Foto en <http://www.analesie.unam.mx/index.php/analesie/article/view/2016/2955>.



Imagen 16. Manuel Ocaranza. *El amor del colibrí*. (1868). Óleo sobre tela. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II. México.*



Imagen 17. Manuel Ocaranza. *Flor Marchita*. (1869). Óleo sobre tela. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II. México. 2009*

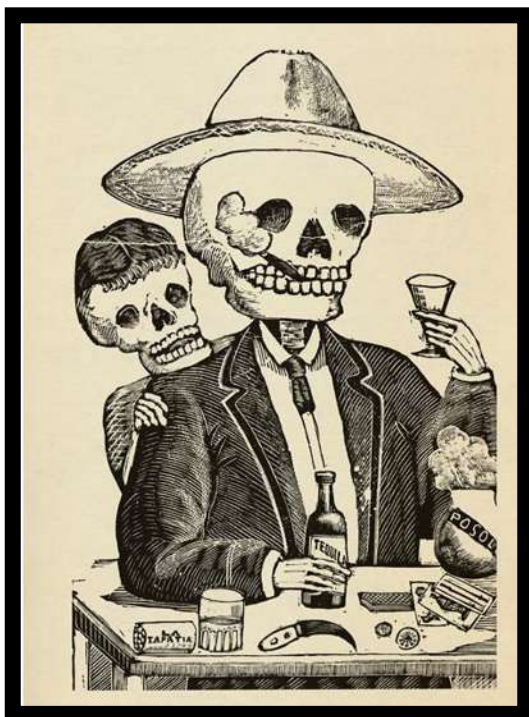


Imagen 18. Manuel Manilla. *La calavera tapatía*. (1905). Litografía. WESTHEIM Paul. El grabado en madera en México. México. Fondo de Cultura Económica. 1984

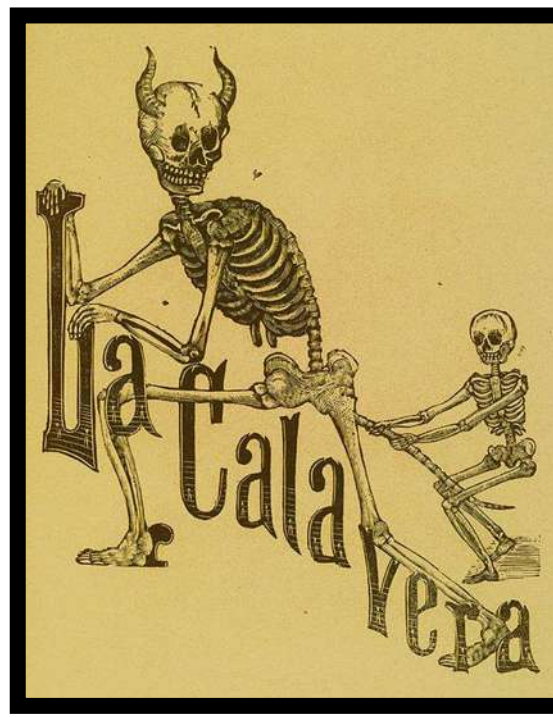


Imagen 19. Manuel Manilla. *La calavera*. (1903). Litografía. WESTHEIM Paul. El grabado en madera en México. México. Fondo de Cultura Económica. 1984.



Imagen 20. José Guadalupe Posada. *Calaveras en la imprenta de Vanegas*. (1907). Grabado en relieve tipográfico. WESTHEIM Paul. El grabado en madera en México. México. Fondo de Cultura Económica. 1984.



Imagen 21. José Guadalupe Posada. *Calaveras del montón*. (1910). Grabado en relieve tipográfico. WESTHEIM Paul. El grabado en madera en México. México. Fondo de Cultura Económica. 1984



Imagen 22. Leandro Izaguirre. *El suplicio de Cuauhtémoc*. (1893). Óleo sobre tela. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX, T. I. y T.II. México. 2009*

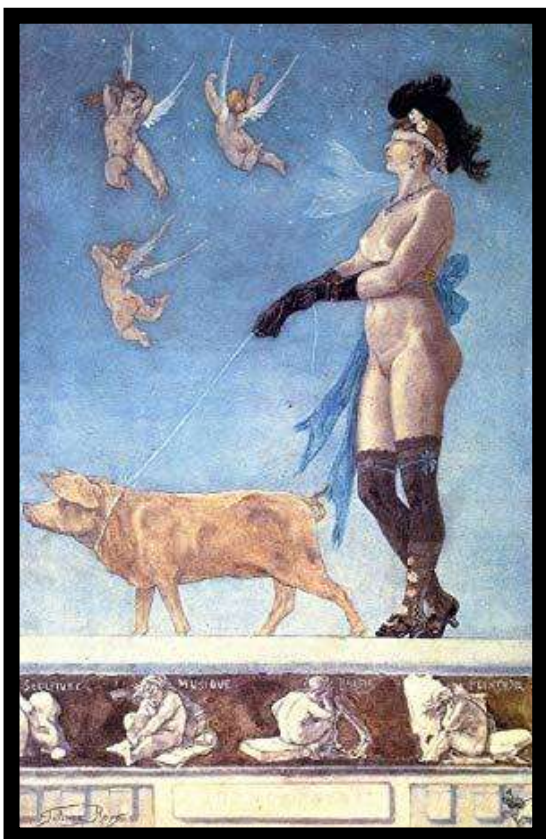


Imagen 23. Félicien Rops. *Le dame du cochon*. (1896). Óleo sobre tela. Fausto Ramírez. *Modernidad y modernismo en el arte mexicano*. UNAM-IIE. 2008.



Imagen 24. Julio Ruelas. *La domadora*. (1897). Óleo sobre tela. Fausto Ramírez. *Modernidad y modernismo en el arte mexicano*. UNAM-IIE. 2008.



Imagen 25. Félicien Rops. *Sainte Marie Madeleine*. (1878). Litografía. Revista Moderna. Vol. 6. Año VI. México. 2a.Quincena de Marzo de 1903. Num. 6. Edición facsímil. Dirección de Literatura- Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1987.

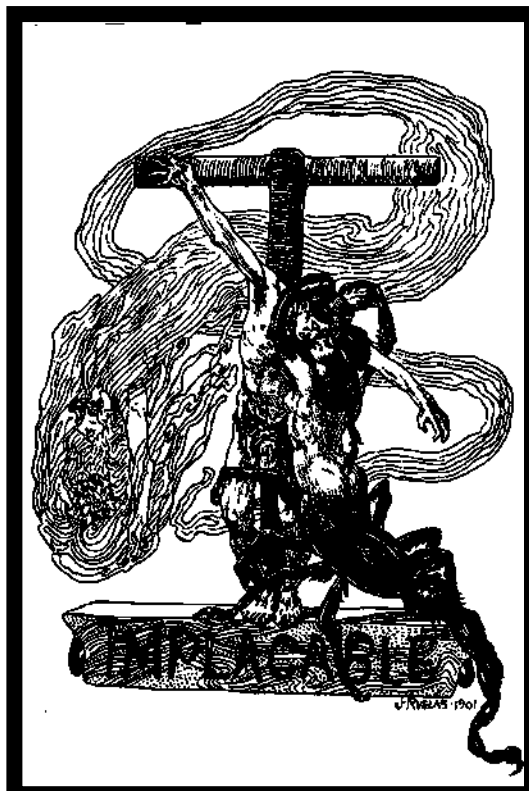


Imagen 26. Julio Ruelas. *Implacable*. (1901). Litografía. Revista Moderna. Vol. 6. Año VI. México. 2a.Quincena de Marzo de 1903. Num. 6. Edición facsímil. Dirección de Literatura- Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1987.

