

ENSAYOS BIBLIOGRÁFICOS

Fuentes del imaginario nacional mexicano: arte pictórico, nacionalismo y discursos en pugna

Tomás Pérez Vejo. *México, la nación doliente. Imágenes profanas para una historia sagrada.* México, Libros Grano de sal, 2024, 376 pp.

Álvaro Ruiz Rodilla¹

Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, (México)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6505-585X>

El llamado “siglo de las revoluciones”, según Hobsbawm, fue también el del auge de las naciones y de su expresión discursiva, ideológica: los nacionalismos, cuyas consecuencias políticas fueron devastadoras en el transcurso del siglo siguiente. En México, como en tantos otros países, el proceso de identificación nacional necesitaba, en un inicio, buscar arraigo en una historia compartida, con una serie de fechas, héroes, villanos y episodios de victoria o derrota, en cuyo consenso, siempre parcial, se establecerían los pilares del nuevo Estado-nación surgido de la gesta independentista de 1810. El libro del historiador Tomás Pérez Vejo, *México, la nación doliente* –publicado este año–, delinea con gran pericia las negociaciones de aquel consenso y las estaciones de aquel proceso, que duró todo un siglo hasta las celebraciones de 1910, a partir de la historia del arte y, en concreto, del género mejor adaptado a semejantes circunstancias: la pintura de historia. En este objeto elocuente radica toda su originalidad.

Su premisa es, a primeras vistas, sencilla: las imágenes de nuestro origen común perduran en nuestra conciencia colectiva (e individual) con cierta fuerza

¹ (alvaro@unam.mx)

indeleble. Por eso, terminan por encarnar los episodios, personajes e, incluso, emociones cruciales de cierto relato de nación. En torno a este punto de partida – la colección de pinturas de historia que determinan el imaginario histórico– Pérez Vejo logra mostrar el conflicto poliédrico, complejo, tanto étnico-cultural como político y social en torno al relato de nación, que se desarrolló desde las élites durante todo el siglo XIX. Batalla por las imágenes y por la Historia, *México, la nación doliente* muestra también la constante pugna entre los proyectos de restauración nostálgica y los de consumación de una grandeza a futuro, en el tono de otros historiadores como Svetlana Boym –aunque menos centrado que ella en iglesias, parques, monumentos, vías públicas y otros edificios de identidad cívica nacional².

La perspectiva de Pérez Vejo, puramente iconográfica, considera un paso relevante de la Historia del Arte decimonónica, cuando aún primaba la jerarquía de géneros, regla académica que empezaría a romper el Impresionismo desde 1874: las pinturas de tema más importante debían ser las de mayor formato, la pintura de tema religioso o mitológico primaba sobre los paisajes, naturalezas muertas o retratos. Lo que ocurre a finales del siglo XVIII e inicios del XIX es que comienza el paulatino desplazamiento de los temas mitológicos y sacros por los temas laicos históricos y políticos. Ese fenómeno, para Pérez Vejo, “no es tanto un problema de historia de las ideas estéticas como de historia de las ideas políticas”, pues da cuenta de las estrategias de legitimación del poder y, sobre todo, corre en paralelo –casi inadvertido a ojos de otros estudiosos, según él– al nacimiento de los Estados nación modernos. Por eso, y quizá ahí radica una de sus limitaciones, en el punto de vista iconográfico del autor hay poca cabida a cuestiones plásticas de forma: su enfoque prioriza de qué tema se trata y, en un segundo momento, a qué tipo de pedido estatal y de demanda –es decir, imposición– ideológica responde.

En este sentido, Pérez Vejo ofrece una investigación pormenorizada del desarrollo de la “escuela mexicana de pintura”, una abundante colección de cuadros de tema histórico vinculada a las que llama “instituciones nacionalizadoras del imaginario” del incipiente Estado mexicano; entre ellas, atiende a la principal, la Academia de San Carlos (1783), refundada en el siglo XIX para regir la producción pictórica mediante becas, concursos –bienales, a partir de 1879–, exposiciones locales o en el extranjero y adquisiciones. Así, la producción pictórica queda al servicio de la ideología laica del nuevo Estado mexicano y, por ende, de sus nuevos símbolos. Desde esta historia institucional, Pérez Vejo reconstruye no sólo las carreras, posturas y proyectos de los directores de la Academia –sobresale, entre otros, la presencia de los directores catalanes y la influencia de la escuela nazarena, como en el caso central de Pelegrín Clavé–, sino las trayectorias de las obras más representativas, en especial las posteriores a 1865, cuando bajo el Imperio empiezan a generalizarse las obras pictóricas de historia nacional laica,

² Svetlana Boym, *El futuro de la nostalgia* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2015).

gradualmente hasta que en 1879 ocurra la última exposición de pintura religiosa como “género hegemónico”. Es elocuente, por ejemplo, que la pintura que nos acerca al libro desde su portada, *El suplicio de Cuauhtémoc* (1892) de Izaguirre sea la mejor vendida en todo el XIX mexicano: tres mil pesos, pagados por el Estado, además de haber sido enviada a la Exposición Universal de Chicago de 1893. El seguimiento desde las instituciones del Estado no se limita, además, a la pintura: los capítulos finales del libro —y ahí su mayor afinidad con Boym— se detienen en las decisiones que poblarían de símbolos y esculturas el flamante Paseo de la Reforma desde 1867 así como durante las festividades del primer centenario de la independencia.

Asumiendo plenamente que las obras de arte de tema histórico (pintura sobre todo y, a ratos, esculturas) exponen y comunican conceptos, Pérez Vejo construye su recorrido en tres etapas o “actos” que muestran el “drama” de la nación: nacimiento (época prehispánica), muerte (Conquista y Colonia) y resurrección (Independencia). No corresponden a la cronología pictórica y, más bien, se inspiran en los misterios (gozosos, dolorosos y gloriosos) de la teología cristiana para dar cuenta de aquel reemplazo paulatino y crucial para el siglo XIX: la disolución de las comunidades de creyentes en comunidades nacionales, cuya nueva cruz y seña será el *principio de nacionalidad*. Como traza historiográfica, la calca de los misterios bíblicos corre el riesgo del artificio y el *a priori*: poco queda por explorar para quien ya delineó los rasgos ficticios del relato oficial triunfante. Sin embargo, esa calca gruesa abunda en detalles dónde vemos claramente cómo se plasma la entronización de ciertos personajes y episodios históricos en detrimento de otros —desplazados, reemplazados y hasta denigrados— en el “imaginario” del gobierno en turno.

En los “misterios gozosos”, la instauración prehispánica como época dorada, el centralismo de la grandeza azteca toma la delantera y borra por completo la enorme diversidad étnica mesoamericana, un episodio que comienza con Maximiliano y se prolonga en la República restaurada y el porfiriato. Respecto a estas etapas, Pérez Vejo recurre al análisis cuantitativo: un 35%, nos dice, de la pintura de historia mexicana decimonónica está dedicada a la época prehispánica (nunca sabemos, por cierto, cuál es el total de cuadros de su amplio corpus). El tiempo prehispánico es la fuente idealizada desde la cual crear un origen antiguo, una raíz de larga presencia y duración, aún vigente en los discursos historiográficos oficiales actuales, según el autor. A partir de este primer “misterio”, Pérez Vejo enfrenta la dicotomía entre conservadores y liberales de manera matizada, donde no empatan en bloques homogéneos las ideas de identidad con las ideas económicas y sociales: José María Luis Mora, por ejemplo, el “padre del liberalismo mexicano” colocaba el origen de México en la Conquista y no en el periodo azteca, con lo cual se ubicaba “en el campo liberal en el conflicto ideológico pero en el ‘conservador’ en el identitario”. Algo similar ocurre con Maximiliano, en sentido inverso. Con los abundantes matices de este tipo, y si bien es clara y muy fundamentada por el autor la idealización de los mexicanos en

este imaginario pictórico, ¿por qué no habernos mostrado las relaciones, si las hay, entre ese relato y los descubrimientos arqueológicos? ¿Cuál era digamos el estado material de esa “época histórica sobre la que se ignoraba mucho más de lo que se sabía”, la etapa prehispánica? ¿Y cómo evolucionó ese conocimiento durante el siglo XIX mexicano? El autor advierte que no se dilatará en este asunto tratado en otros estudios (que cita). No obstante, habría sido útil mostrarle al lector más copiosamente la correspondencia entre, por un lado, el imaginario visual de pintores, coleccionistas privados –como el caso de Felipe Sánchez Solís, ampliamente documentado en este libro–, gobernantes, intelectuales o directores de la academia, y, por el otro, las imágenes patrimoniales de una cultura material palpable, cuyos descubrimientos desatan sin duda la imaginación nacionalista.

Por fortuna, esto no afecta en absoluto el desarrollo del libro, una de cuyas principales virtudes es, precisamente, su hábil manejo de fuentes impresas que sustentan y anteceden o bien dialogan y contrastan con las pictóricas. Esa combinatoria entre tipos de discurso a veces venía dada de origen, como el caso de la convocatoria para la bienal de 1889, cuyo tema era “la fundación de México o Tenochtitlan”, y en la cual se agregó expresamente una referencia libresco: “la biografía de Tenoch escrita por Alfredo Chavero para *Hombres ilustres mexicanos. Biografía de los personajes notables desde antes de la Conquista hasta nuestros días*”. De hecho, el abanico de fuentes textuales decimonónicas es bastante más amplio que la colección de pinturas: abarca desde periódicos y revistas de la época –*El Siglo Diez y Nueve*, *El Hijo del Ahuizote*, *El Federalista*, *El Monitor Republicano*, *El Renacimiento*, *El País*, entre otros– hasta almanaques, manuales, tratados y catálogos de época. La abundancia de estos últimos es clave: 33 catálogos relativos a las exposiciones de la Academia, del Museo Nacional o a la Escuela Nacional de Bellas Artes demuestran su enorme valor historiográfico, pues sin ellos habría sido imposible para Pérez Vejo, como para otros investigadores antes que él, entender la función de una buena cantidad de cuadros de paradero desconocido. El mismo valor tienen las reseñas y comentarios críticos en las publicaciones periódicas sobre pinturas y exposiciones que, en la tradición clásica (*ut pictura poesis*), reconstruyen por medio de la écfrasis y no sólo permiten leer y recobrar cuadros desaparecidos, sino capturar la recepción en su momento desde las trincheras liberal o conservadora y, por ende, sopesar el éxito y la legitimidad públicas que en muchos casos acompañaba a los premios o adquisiciones del Estado. En este sentido, la crítica de arte de época funciona como contrapunto constante, diálogo fluido y circular. Por citar sólo un ejemplo, uno de los primeros críticos de las obras paisajísticas de Luis Coto y José María Velasco, cuyo éxito y posteridad es innegable, fue Altamirano, para quien ese paisajismo reducía demasiado la mirada a un punto central, el valle de México, en menoscabo de otras geografías nacionales –sierras frías o selvas tropicales. Hilo del cual tira el propio Pérez Vejo para reconocer, junto a Alfonso Reyes, aquella mayoría de cuadros donde se perfila “una especie de paisaje metafísico de la nación, en el que todo mexicano debe reconocerse, aunque en muchos casos no

sea para nada el paisaje del lugar en que vive”, y mostrarnos la construcción de ese imaginario naturalista por completo constreñido al altiplano central.

Cito a Altamirano, personaje central del libro por obvias razones, aunque es por supuesto mucho más nutrida la galería de intelectuales, ideólogos, políticos y obras históricas y sociales decimonónicas que dan cuenta de un trabajo historiográfico de gran calado. La lista, por nombrar una parte, incluye a Sigüenza y Góngora, Clavijero, Echeverría y Veytia, Alamán, Bustamante, Mariano Otero o José María Roa Bárcena. De modo que esta gran suma bibliográfica aunada al trabajo con catálogos, reseñas y críticas de arte, además del trabajo de archivo, el seguimiento de precios, premios, encargos y biografías de directores académicos, permiten entrever más allá de la superficie colorida de los lienzos las estrategias de visibilidad/ocultamiento de la Historia oficial y, por lo tanto, la escritura en bronce de las coordenadas de esa forma de “identidad hegemónica” que es el nacionalismo. Al final de *México, nación doliente* y gracias a su ejemplar uso de fuentes, es cabal la comprensión del lector de la miríada de razones del triunfo de cierto relato liberal oficial donde la historia, y nuestra identidad nacional, moldean un pasado prehispánico idílico y exclusivamente azteca, una conquista que destruye la nación por tres siglos —el Virreinato está borrado—, hasta que renace con el grito de Hidalgo en 1810 (lo cual implica el emborronamiento progresivo de Iturbide). Sobre todo, es cabal la comprensión de cómo las imágenes fueron participando en el debate hasta el triunfo de un relato hegemónico, a cuyos pilares se fueron añadiendo los de la posrevolución hasta nuestros días.

Más allá de lograr ese objetivo ambicioso que es una seria aportación de la historia del arte en México, y al enriquecimiento de la historia de las ideas políticas —como quiere el autor—, los momentos más esclarecedores del libro son en los que Pérez Vejo echa mano de investigaciones anteriores y nos ofrece una historia más teórica y comparativa. Dos ejemplos de esto. En primer lugar, ofrece explicaciones al hecho concreto de que el tema de la Independencia es el menos presente en su análisis (sólo 16% de los cuadros expuestos por la academia). No sólo por la inclinación de los nacionalismos a un ciclo martiroológico con sus consiguientes resurrecciones, sino porque el autor entiende las llamadas guerras de Independencia hispanoamericanas como procesos de guerra civil, fratricidios que plantean un problema mayor para las memorias nacionales. Donde la población civil sufre las mayores pérdidas y vejaciones y no hay ninguna épica napoleónica de grandes hazañas bélicas, las imágenes ocultan y velan esa “violencia originaria sobre la que de manera general descansan y han descansado la mayoría de los sistemas políticos”. Las imágenes benévolas del conflicto, de héroes serenos, de hechos de conciliación y perdón,³ y, en general, el relato implantado de una gesta de liberación contra el opresor colonial, buscan borrar las memorias íntimas y familiares, locales, de dolor y desgaste. De modo que se

³ Uno de los casos más contundentes de esto, entre otros que analiza el autor, es el cuadro de Natal Pesado, *El general Bravo perdonando la vida a 300 españoles, después de recibir la carta en que le informan de que su padre había sido asesinado por los españoles*, 1892.

impone “una memoria normalizada capaz de ocultar el fratricidio fundacional”. Es decir, la construcción ideológica de la memoria, en casos como éste, implica también “una política de olvido” y, más aún, “un genocidio de memorias” por su carácter sistemático, planificado. El segundo ejemplo destacable proviene del sexto capítulo “Los misterios que se olvidan y otras memorias”, en el que precisamente analiza algunos objetos y territorios de esa amnesia: el Virreinato, los territorios perdidos del norte y la tradición cultural. Efectivamente, Pérez Vejo demuestra que, más allá de ese conjunto de héroes, acontecimientos, escenas y paisajes ungidos a nivel de símbolos patrios, los cuadros no hacen referencia a ninguna tradición literaria o cultural “autóctona”. Salvo algunas imágenes de Nezahualcóyotl y de Sor Juana, no aparecen representados hombres de letras ni artistas. Sorprendentemente, entre esas ausencias de la pintura de historia oficial está la representación de “hechos relacionados con la Virgen de Guadalupe”. La ausencia es paradójica tanto como el hecho de que, en lugar de asentarse en alguna tradición cultural laica, el nacionalismo mexicano se construye, como es sabido, a partir del preponderante papel de dicha Virgen. Donde un sector destacado de nuestra historiografía dilucidó sobre la figura de Guadalupe-Tonantzin, Pérez Vejo prefiere mirar hacia “la complejidad de las relaciones entre los cultos marianos y los procesos de construcción nacional en los países católicos”, lo cual implica, en primera instancia, que México no es una excepción histórica. Según Pérez Vejo, durante el proceso de las guerras (civiles) de independencia, los cultos a las vírgenes determinaban identidades colectivas no nacionales y ni siquiera ideológicas, sino de clase (su ejemplo es el de la Virgen de Atocha para la monarquía reinante y la de la Almudena para las clases populares). En el relato liberal, el progresivo dominio de la Virgen de Guadalupe sobre otras, como ella, locales (Zapopan, San Juan de los Lagos, etc.) radicó en un imaginario construido desde la Iglesia y fortalecido, pese a su anticlericalismo evidente, de manera transversal por el Estado, asociando una y otra vez su imagen a la de Hidalgo. El “modelo iconológico” Guadalupe-Hidalgo permitió que el paso de una forma de comunidad de creyentes a un nuevo consenso moderno, nacional, fuera más fluido, conservando ese culto mariano como aglutinante y ungiendo como héroe liberal y fundador a quien gritó “¡Viva Fernando VII, mueran los gachupines y viva la Virgen de Guadalupe!” en 1810.

Por los motivos anteriores, Pérez Vejo acaba de aportar no un grano de arena, sino un muro completo al gran edificio del conocimiento crítico de nuestra historia cultural: la veta política y artística del nacionalismo mexicano inmediatamente anterior a la Revolución y, por lo tanto, antecesora directa del muralismo y del imaginario posrevolucionario que aún sigue vigente en las gruesas pinceladas de la historia oficial. En todo esto, la construcción de esa “nación doliente” se perfila como un ejercicio de ficción no siempre controlado, al igual que ocurre con la religión –prima incómoda del nacionalismo, según nos explica el libro: si lo que rige está basado en la fe, entonces otro relato identitario tomará el lugar y romperá los diques momentáneos de la ideología y la política. Ese lago de

representaciones acerca de nuestro origen, de nuestros lazos con una comunidad, puede quedar fijo –estancado, como quiere a la sazón la historia oficial– pero sus aguas nunca están en calma. Siempre pueden aparecer renovados arroyos salientes o manantiales que modifiquen ese entorno lacustre. Encontrarlos es una de las tareas de la historia.

