

Tomás Pérez Vejo, *México, la nación doliente. Imágenes profanas para una historia sagrada* (México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Grano de Sal, 2024), 376 pp.

**Antonio de Jesús ENRÍQUEZ SÁNCHEZ**

<https://orcid.org/0000-0002-9353-4321>

El Colegio de Michoacán (México)

[antonioj.enriquezs@colmich.edu.mx](mailto:antonioj.enriquezs@colmich.edu.mx)

Estamos inmersos en una sociedad que produce y consume imágenes; somos una sociedad visual y las imágenes tienen un valor cognitivo, como lo tuvieron en el pasado, mucho antes de que la palabra impresa alcanzara cierta hegemonía, sin que esto supusiera la desaparición de la imagen y su retórica. Las imágenes están situadas, fabrican discursos y éstos tienen un efecto duradero, incluso mucho mayor que los producidos por la escritura, pues perduran sin que seamos conscientes de esta situación. En el libro *México, la nación doliente*, de Tomás Pérez Vejo, se ilustran estos escenarios, es decir, se desentraña la configuración de los nacionalismos a partir de la pintura histórica del siglo XIX.

Pérez Vejo destaca el valor de la pintura de historia en el siglo XIX como vehículo transmisor de ideas; asimismo, analiza el uso político que el Estado mexicano le concedió con el propósito de idear la imagen de nación para ser consumida por la población gobernada. Definida como la representación de temas profanos del pasado, la pintura de historia alcanzó su auge gracias al mecenazgo del Estado que la patrocinó. Como sostiene Pérez Vejo, esta pintura es “uno de los vestigios más relevantes y precisos de los que disponemos los historiadores para describir cómo se inventaron las naciones” (p. 27).

No es la primera vez que se señala el uso político de las imágenes;<sup>1</sup> sin embargo, pocas veces se reflexiona acerca del nacionalismo mexicano a partir del repertorio pictórico que utilizó el Estado para fijar su idea de nación. Seguir la pista a este repertorio de obras permite constatar la

<sup>1</sup> Cuahtémoc Medina, ed., *La imagen política* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006).



mediación del Estado y sus agentes —como la Academia y los críticos de arte— en la solicitud de pinturas, la propuesta de temáticas, su aprobación, promoción y resguardo en los museos —contenedores de la memoria oficializada— para imponer el relato de nación. Este fenómeno es el eje de análisis del libro de Pérez Vejo.

A lo largo de siete capítulos, en el libro se describe el papel de la pintura en la construcción de la nación mexicana. En el primero se expone el uso de las pinturas para concebir una narrativa nacional. El análisis que hace Pérez Vejo de estas obras va más allá de lo estético, no solamente porque es más provechoso recuperarlas a partir de la trama nacionalista que pretenden construir las pinturas que estudia, sino porque en la época importaba más el qué se quería expresar con la imagen que el cómo se representaba una idea. Esto se advierte en las reseñas escritas en torno a las pinturas y a las cuales recurrió el autor para identificar cómo fue su recepción, lo que le confiere en esta ocasión un valor importante a la palabra impresa para leer las imágenes en su contexto y evitar caer en anacronismos, a pesar de que las pinturas de historia no estuvieron exentas de éstos.

En el capítulo 2 se anuncia la tesis central del libro: si la pintura sirvió al nacionalismo, éste fue una religión laica promovida por el Estado con la intención de desplazar al catolicismo. Pero, para conseguirlo, el nacionalismo abrevó de un sustrato religioso, situación comprensible porque la cultura mexicana de entonces era católica. Fue ésta la que proporcionó el modelo a partir del cual se construyó el nacionalismo expresado en la plástica: la historia de Cristo (nacimiento, muerte y resurrección), ritualizada por la Iglesia a través de los misterios del rosario que la conmemoraban.

Como en el cristianismo, la nación mexicana tuvo misterios gozosos que remitían al nacimiento de ésta (el mundo prehispánico); misterios dolorosos (la Conquista), alusivos a la muerte de la nación, y misterios gloriosos (la Independencia) que corresponden a su resurrección. Y, como en el cristianismo, la relevancia de éstos varió: a este credo le importaba más representar la muerte de Cristo que su nacimiento y su resurrección; lo mismo ocurrió en el relato plástico de la nación mexicana. La Conquista tuvo más atención que la Independencia, pero ésta tuvo un menor interés que el mundo prehispánico, donde estaba el origen de la nación mexicana intemporal, el paraíso perdido con la Conquista, más tarde recuperado con la Independencia.

En los capítulos 3, 4 y 5 se recupera este relato y se profundiza dicha tesis a partir de las pinturas de historia. El título del libro será bastante

claro conforme se avance en la lectura, pues se explica cómo las imágenes patrocinadas por un Estado que ocupa el lugar de la Iglesia como mecenas del arte es responsable de una memoria alterna a la ofertada por la religión, y al mismo tiempo se erigen como medio para forjar un nuevo relato sagrado. En éste, la muerte de la nación mexicana, la conquista “dolorosa”, ocupa el lugar central. La función del Estado como patrocinador del arte y la narrativa que le interesa plasmar esclarecen el tránsito de la pintura de historia religiosa a la de historia profana.

La impronta religiosa en la sociedad mexicana se advierte no solamente a nivel discursivo, en el relato nacional inspirado en el cristianismo o en el uso de los modelos iconográficos de la pintura religiosa para expresar la pintura de historia —por ejemplo, *El suplicio de Cuauhtémoc*, de Leandro Izaguirre, síntesis de la Conquista, evoca el martirio de san Lorenzo—, sino también en la subsistencia de esta pintura. Se pintan temas religiosos en la Academia de San Carlos, donde debería configurarse la historia nacional, extraña anomalía que no coincide con el triunfo liberal y la trama nacionalista impulsada por este grupo.

Pérez Vejo explica cómo se suscita este fenómeno a partir de diversas consideraciones planteadas en el capítulo 2: el control de la Academia por los conservadores hasta el triunfo republicano en 1867, la falta del subsidio por parte del Estado a esta institución y la orientación nazarena que tuvo la agenda pictórica —que apuesta por una vuelta al arte cristiano— esclarecen la persistencia de la pintura religiosa. También que el catolicismo continúe en la base de la identidad de la población y las demandas de una sociedad que solicita arte religioso hasta cerrar el siglo XIX.

El capítulo, aparentemente contradictorio con respecto a la tesis de Pérez Vejo, en realidad no lo es: simultáneamente a la subsistencia de la pintura religiosa se hace pintura de historia y es evidente una vez que el proyecto liberal se impone, a partir de 1867, sobre otras memorias, tales como la conservadora y la imperial. El porfiriato llevó a su esplendor el relato nacional a través de la plástica. Cabe una precisión: las imágenes no eran inocentes, y eso incluyó a las de temática religiosa, que también tenían un tinte político, como otros trabajos lo han señalado.<sup>2</sup> En este sentido, las pinturas en la época del predominio conservador en San Carlos reflejaron

<sup>2</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012).

este relato, el de los “hijos de una nación castigada por sus pecados, desgarrada por interminables guerras civiles” (p. 67), como sucede en *El cautiverio de los hebreos de Babilonia*, de Joaquín Ramírez.

El relato liberal impuesto y oficializado no anula a otros aparentemente extintos. Éstos, como el conservador, resurgen sucesivamente o, como el imperial, dejan su impronta duradera a pesar de su fugacidad política. Así, fue con Maximiliano, con quien se prefiguró por vez primera el mundo prehispánico en la pintura de historia y se definió la iconografía de Hidalgo —pensante, acompañado con la virgen de Guadalupe—. Y si el conservadurismo vio en la Conquista los misterios gozosos que propiciaron el nacimiento de México, no los dolorosos identificados por el liberalismo, y en Iturbide, no en Hidalgo, al autor de la Independencia, el desfile realizado en la capital mexicana en el centenario de 1910 pudo recuperar ambos aspectos que contrastaron con el relato de nación dominante, pero no el único. El centenario se hizo eco de la conciliación porfiriana; aunque el relato de nación también había cambiado, era más propenso a reconciliarse con el pasado hispano que a denostarlo (capítulo 7).

Como el libro pone su atención en el nacionalismo configurado a partir de la pintura, registra una de las consecuencias en que derivó la construcción de la religión estatal y que puede notarse en el tratamiento dado a la historia mexicana por la plástica: su enfoque reduccionista en aras de homologar un relato que fuera común. Reduccionismo fraguado con el nacionalismo posrevolucionario,<sup>3</sup> y antes con el decimonónico.

El mundo prehispánico queda restringido al paisaje y a las culturas del altiplano central. La fundación de México-Tenochtitlan se erige como el mito nacional por excelencia, en tanto que la conquista evoca una imagen negativa y destructora, exceptuando la evangelización que es considerada la base de la inserción de México en la civilización; de modo que el mundo virreinal queda suprimido en el relato nacionalista que concentra su interés en el siglo xvi (capítulos 3 y 4).

A la Independencia también se le reduce y se buscan soluciones para plasmar un proceso que no termina de ser como quisiera que fuera

<sup>3</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2000); Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2003).

el Estado. Se le configura como una guerra de liberación nacional doble: la primera Independencia fue contra los españoles; la segunda, contra los franceses, a pesar de que, sobre todo en el primer caso, se trata más de una guerra civil. Evidentemente, ante la complejidad de los sucesos históricos, es difícil construir un relato que no excluya a una parte de la población que no se benefició con la idea de una independencia que enfrentaba a españoles contra “mexicanos” —habría “mexicanos” en ambos bandos—. En tanto que la pintura resuelve el problema retratando a los héroes desvinculados de sus actividades bélicas que, en contadas ocasiones y tardíamente, fueron recuperadas cuando, a la distancia, el pasado ya no dolía tanto y podía representarse. En lugar de la discordia, se apela a la fraternidad y a la elevación moral de insurgentes y juaristas, capaces de perdonar a realistas e imperialistas, como se expresa en los trabajos de Natal Pesado y Francisco P. de Mendoza (capítulo 5).

Reduccionismo que cancela otros pasados posibles para definir a México, pero que pulsan en la pintura de historia conocida, como logran identificarse en el capítulo 6. Si bien la plástica sirve al relato avalado por el liberalismo, no faltan pinturas que señalen a la nación católica mexicana y la devoción guadalupana, aunque fue recuperada de forma colateral para dar cabida al nacionalismo, y porque era un símbolo de la identidad mexicana. Otro pasado alterno correspondió a la inserción de México como parte de Occidente. De ahí la insistencia por llevar a la plástica a personajes como Sócrates y resaltar valores como la caridad romana del mundo grecorromano, representar a escritores occidentales como Shakespeare y Goethe, a científicos que desafiaban a la autoridad religiosa como Galileo, prefigurando la actitud liberal, o a la Revolución francesa —*La muerte de Marat*, de Santiago Rebull—, con la cual se identificaba el liberalismo. Colón e Isabel la Católica figuraron en la pintura porque hicieron posible la incorporación de México a la civilización occidental.

Como el objetivo es escudriñar el nacionalismo promovido por el Estado mexicano decimonónico, el libro no repasa el arte a partir de los estilos, tampoco la veracidad de los acontecimientos plasmados en la pintura. Como asienta su autor: “Estamos hablando de cómo se construye una memoria en imágenes sobre el pasado, no de la representación de lo realmente ocurrido” (p. 224). Y, si se considera que “las imágenes al servicio del poder no narran lo que ocurrió sino lo que al poder le habría gustado que ocurriera” (p. 264), conviene leer las pinturas en su contexto y considerar que, a través de éstas, hay una apropiación del pasado con los objetivos

políticos del presente desde el cual se fabricaron las imágenes. Consecuencia de esta apropiación desde el presente fue el anacronismo del pasado.<sup>4</sup>

El libro es sugerente para hacer no solamente una revisión de la pintura de historia como dispositivo de la configuración del nacionalismo mexicano oficial y de otras memorias alternas a éste, sino para considerar los anacronismos que hay en las imágenes para entender la función que cumplen en el discurso plástico. Los anacronismos que han querido evitar los historiadores son indispensables para identificar el discurso de las imágenes y su uso en la formación de una memoria.

Si Ramírez plasma a la nación conservadora castigada por sus pecados valiéndose del cautiverio de los hebreos, *El Senado de Tlaxcala*, de Rodrigo Gutiérrez, y los cuadros de Daniel Valle y Adrián Unzueta retratan un pasado prehispánico más próximo al liberalismo que al mundo que representan. Se destaca así el sentido democrático del pueblo tlaxcalteca y la constitucionalidad de la monarquía de Moctezuma, nombrado monarca, no proclamado, quien acude a ver los “retratos” de sus antepasados para trazar la continuidad dinástica. Nación con un sentido político moderno y compuesta por indígenas de cuerpo atlético grecorromano, modelo ideal exigido a quienes plasman el mundo prehispánico en el pincel y la piedra, su conquista parece injustificable. Anacronismo también el de *El héroe de Iguala*, de Primitivo Miranda, que retrata a un Iturbide con banda republicana para integrar al consumidor de la Independencia al relato nacional, no al emperador posterior. El pasado al servicio del presente en todos los casos, lo que hace necesario incorporar los anacronismos a las explicaciones del historiador.

Concluyo con un retorno al punto inicial de estas líneas: señala el adagio que “una imagen dice más que mil palabras”, lo que significa que un proceso tan complejo como explicar el devenir de una nación puede expresarse, a riesgo de simplificarse, por medio de imágenes. Pérez Vejo desentraña cómo se dio este proceso para México. Agréguese también el poder que tienen las imágenes para trascender su tiempo y fijarse en la memoria colectiva, sin considerarse su génesis discursiva. Si Pérez Vejo advierte que este discurso definió a México como una “nación doliente”, lo deseable sería reconocerlo y soslayar este discurso para considerar otras

<sup>4</sup> George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011).

posibilidades de comprender el pasado mexicano distantes del sentido sacrificial que todavía hoy permea en la memoria colectiva.

## REFERENCIAS

- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Medina, Cuauhtémoc, ed. *La imagen política*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2000.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2003.
- Velázquez Guadarrama, Angélica. *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.