

La producción de una Mirada: “La mexicanidad”

*María Inés García Canal**

Resumen

El trabajo intenta acercarse al discurso visual oficial de la “Mexicanidad” que funcionó con efectividad, en México, a lo largo del siglo xx. A fines de ese siglo se produjo cierto resquebrajamiento en dicho discurso, lo que es ejemplificado por medio de la descripción de tres intervenciones estéticas, catalogadas como “gestos desbaratadores” del canon de la mexicanidad.

Palabras clave: Mexicanidad, gestos artístico-visuales, nación, nacional, dispositivo visual.

Abstract

This article attempts to approach the official visual discourse “Mexicanidad” that worked effectively, in Mexico, throughout the twentieth century. At the end of this century there was some deterioration in the speech, which is exemplified by the description of three aesthetic interventions, classified as “gestures Debunkers” in this “Mexicanidad” canon.

Keywords: Mexicanity, visual-artistic gestures, nation, national, visual device.

* Profesora e investigadora del Departamento de Política y Cultura; DCSH, UAM-Xochimilco.

I

En México, durante todo el siglo xx, la pintura y la fotografía jugaron un papel relevante en la elaboración de lo que se ha llamado, en términos alegóricos, el canon de la mexicanidad: la partitura de una cantinela de frases hechas y de imágenes visuales que delinearon y dieron forma a cuerpos y paisajes, en tanto figuración misma de la Nación y de lo nacional.

Mi interés, más que discutir, analizar o desarticular esa maquinaria, será rastrear ciertos *gestos* artístico-visuales que emergieron a fines del siglo xx y que se profundizan en este nuevo siglo. Esos gestos ponen en evidencia los quiebres producidos en el funcionamiento de la máquina generadora del canon de la mexicanidad, ya sea porque se produjo un cambio en el enfoque de la mirada para dirigirse a sujetos y objetos que se habían mantenido ocultos tras las sombras; o bien, porque buscaban desarticular la maquinaria, dejando en evidencia su funcionamiento y sus coartadas. Estos ejercicios retóricos interesan en tanto muestran el resquebrajamiento del dispositivo que fue capaz de producir una pantalla que reflejó sin intermitencias lo que somos y pretendemos ser.

Dispositivo visual en el que se conjuntaban una multiplicidad de imágenes (pintura y fotografía, sin duda, pero también grabado, cine, caricatura, escultura...), que unidas y en concordancia con un conjunto de discursos verbales producidos desde la filosofía, la antropología, la etnografía, la criminología, la medicina, la psiquiatría y el psicoanálisis fraguaron el relato de los orígenes y de la construcción de la Nación desde fines del siglo xix y durante todo el siglo xx, para delinear lo que Roger Bartra ha dado en llamar “la anatomía del mexicano” (Bartra, 2005): enunciaciones verbales y visuales que dibujaron un paisaje; unos cuerpos; una gestualidad y una sensibilidad particular que se constituyó en la figuración misma del ser y de la esencia de lo nacional, dado a ver al interior de las fronteras para funcionar como pantalla o espejo, en el cual aquéllos que comparten el espacio nacional fueron llevados a reflejarse, y exportado al exterior para ser vistos bajo esas formas propuestas; con el plus, en este caso, de una cierta cuota de pintoresco exotismo y de promoción turística.

Esa pantalla reflejante supo dar forma a lo visible dentro y fuera de las fronteras nacionales; al mismo tiempo que tuvo la fuerza y la capacidad de provocar un campo perceptivo que informó a los sentidos y condicionó la sensibilidad. Promovió una sensibilidad nacional que asumió carácter patrimonial.

Así, esa pantalla —en la que nos miramos y somos mirados— resume y sintetiza la *Mirada social hegemónica*, al tiempo que se instituye en lente a través de la cual los sujetos están obligados a enfocar su visión: ver y verse conforme ella. Lente construida no sólo por imágenes sino también por enunciaciones verbales, serie de discursos histórico-políticos interpretativos cargados, a su vez, de afectos que buscan sensibilizar los objetos sobre los cuales recaen. La función que busca cumplir esa pantalla no es otra que regular y administrar las relaciones entre imágenes, significaciones y afectividades (Barrios, 2007).

Esa pantalla —maquinaria o dispositivo en el sentido foucaultiano del término— funcionó con efectividad en el país desde fines del siglo XIX, adquirió con los gobiernos posrevolucionarios una fuerza poderosa a partir de la década de 1920, y encontró su expresión más acabada en las décadas de 1950 y 1960; sostenida, con cambios y modificaciones sin duda, hasta fines de siglo, en que si bien la maquinaria siguió —y sigue funcionando—, las imágenes que proyecta y los discursos que produce insinúan una anatomía diferente, evidencian que algo ha cambiado: las imágenes y enunciaciones ya no son las mismas.

El dispositivo produce una Mirada hegemónica: una manera de ver y hacer ver paisajes, cuerpos y gestualidades que se instauraron de manera performativa (Butler, 2002:18-39) en la evidencia misma de la realidad nacional, otorgando, a esa realidad, un sentido y una significación aprehensible y creíble por todos.

Esa Mirada, que conjunta formas y figuraciones precisas y sostenida al mismo tiempo por discursos político-significativos, controla y dirige la visión de los sujetos individual y colectivamente. Se constituye, entonces, en la lente que conmina a la sociedad en su conjunto a mirar —y mirarse— conforme tales formas, significaciones y valores que se presentan como realidad y verdad.

Fija, entonces, lo posible de ser visto, de tal manera que lo visto a través de la lente asume el carácter mismo de evidencia de la realidad nacional; al igual que fija lo posible de ser dicho sobre el ser nacional, para otorgarle a eso que se dice valor de verdad.

El transcurrir de los acontecimientos, la historia misma, las transformaciones y desplazamientos de la Mirada —nunca estática— se ocultan, para dar paso a una imagen cristalizada —pareciera inmóvil y eterna— que refuerza su eficacia. Ésta es la manera en que las sociedades fabrican y modelan tipos nacionales, mitos, mitografías y estereotipos.

Esta máquina se echó a andar a fines del siglo xix y principios del xx, produjo múltiples mitos, una abigarrada mitografía sobre los orígenes y fundamentos de la Nación; elaboró a su vez la imagen del *Nuevo Hombre* que se produciría dentro de las fronteras nacionales, el mitema de una nueva raza, la mexicana, resultado y efecto del mestizaje; para agregar a esas representaciones, alrededor de la década de 1950, las ficciones del desarrollo, el progreso y el esplendor monumental del espacio urbano que enfocó a la ciudad, especialmente a la ciudad de México, como una máquina estética colosal; especie de mágica caja de Pandora de la cual surgía, sin restricciones, todo lo imaginable e inimaginable, como un prodigio de exotismo imprescindible con el cual México se otorgó al mirar y al desear de los otros fuera de sus fronteras.

Existe una curiosa afinidad entre los elementos que constituyen la narrativa verbal y visual producida por el hacer de la máquina durante casi un siglo: una manera semejante de representar los cuerpos y de enfocar los paisajes, en los cuales los cuerpos se funden y confunden con la aridez del monte; la desnudez del desierto; la figura hierática del maguay; las pirámides milenarias; los rayos solares cayendo en picada; la luz deslumbrante que ciega la escena; la exuberancia de sus bosques y pantanos; la riqueza y el colorido de sus animales salvajes y de sus frutos exóticos.

Una misma idea aglutinaba ese cúmulo de discursos y representaciones con los cuales se apelaba a la creencia y se apostaba a la continuidad: la cultura indígena fue rescatada como la raíz y el fundamento de la mexicanidad; si bien debía ser devorada por la

modernidad para quedar encerrada en el pasado en tanto ancestro glorioso y heroico del *Hombre Nuevo* a construir: el mexicano sin distinciones, resultado de la mezcla de sangres, símbolos, lenguas y culturas. El mestizo resumió en sí los elementos constitutivos del pasado, tanto de la cultura indígena como de la criolla.

La maquinaria realizó con precisión una serie de operaciones; por un lado, el indígena, transfigurado en la raíz misma de la mexicanidad fue ubicado en un tiempo ya pasado, transmutado en ancestro, arqueologizado, para ser alojado en el Museo como pieza clave de otro tiempo, siendo, por tanto, borrado del acontecimiento presente como una realidad inexistente o en vías de desaparición. A su vez, el criollo, Sujeto (con mayúscula) del poder desde el siglo XIX, se ocultó tras la operación del mestizaje, se hizo un componente más de esa fructífera mezcla de savias; si bien retuvo el gesto soberano en que se había sostenido, para encubrirse tras el mestizaje y legitimar en él su ejercicio del poder.

Esta maquinaria supo mantener oculto el lugar y las intencionalidades de su producción; se mantuvieron encubiertas también sus lógicas de enunciación y de representación. En ese ocultamiento o encubrimiento se produce el campo mismo de lo visible, al tiempo “que vela al Sujeto que construye esos territorios espectrales de sí mismo” (Barrios, 2011). Este Sujeto del poder, velado, oculto, encubierto tras la Mirada hegemónica que construye el dispositivo, fabrica un tercero fantasmal: el mestizo como vía de producción imaginaria de la uniformidad racial de la población: ni criollos, herederos políticos del poder soberano de la sociedad colonial; ni indígenas, poseedores del glorioso y monumental pasado precolonial.

No es posible olvidar las coordenadas geopolíticas en la construcción de la Nación que surgió marcada por el gesto de *la operación colonizadora* española dejando su marca indeleble; continuada, siglos más tarde, por el gesto de *la operación civilizatoria* del criollo (Barrios, 2011), nuevo Sujeto del poder y Sujeto, a su vez, de la Mirada que fabricó *una otredad interna*: el indígena, cuya cultura, grandiosa y heroica en un pasado, fue instituida en la raíz misma de la Nación; si bien debía ser devorada por la civilización y el progreso que, según los discursos en boga desde mediados del siglo XIX, caracterizaba a

los pueblos allende los mares y más allá del río Bravo, constituidos en ideal y modelo que se ansiaba alcanzar.

Desde esta opacidad del Sujeto del poder se produce *la operación* consecuente, la que fabrica una nueva raza, la *Raza cósmica* propuesta por Vasconcelos, la producción de un tercer término que encubre al criollo y desfigura al indígena tras el *Hombre Nuevo*; nueva raza que encontrará sus raíces más profundas en la cultura indígena milenaria: “patriarcas de nuestra estirpe nacional [...] la sólida roca sobre la cual se erige la nación”, según palabras de Vasconcelos (1925).¹ Hasta Antonin Artaud (1936) contribuyó a la producción de la imagen de esa originalidad oculta, de ese sentido secreto que permanece soterrado en las raíces de la mexicanidad. “Lo indígena existe en el fondo oscuro y profundo del Yo mestizo”, repetirá el filósofo Villoro (1950). He ahí la raíz profunda de la mexicanidad. Sobre ella habrá de plasmarse una *nueva alma colectiva* producto de la unidad racial.

De esta forma, la maquinaria delineó de manera cuidadosa a una otredad interna: el indígena, exaltado en tanto ancestro pero sin presencia legitimada en el presente del acontecimiento.²

Una serie de discursos académico-políticos y de representaciones visuales dieron muy pronto forma y concreción visual a ese “otro”, como una ajenidad de lo propio. “Ver y no ser lo que vemos”, como afirmó de forma certera Olivier Debrouse (2005:198). Lo que vemos, entonces, pertenece a otro que yo no soy: en esa tesitura ya se inscribían los médicos-peritos criminalistas y psiquiatras de fines del siglo XIX y principios del XX, que lo expresaban tras una frase repetida hasta el cansancio en sus textos: “Así es la gente de ‘nuestro’ pueblo”, cual si no formasen parte de dicho colectivo (García, 2009).

¹ Las citas de Vasconcelos, Uranga, Chávez, Paz y otros fueron extraídas de la antología titulada *Anatomía del mexicano*, bajo la selección de Roger Bartra (2005); después del nombre de cada autor se indica la fecha de su primera edición.

² Luis Villoro en “El Yo indígena” (1950) sostiene que “El principio indígena en el seno del mestizo [...] nunca dice su propia palabra [...] Desde el momento en que trata de decir algo tiene que hacerlo a través de la reflexión, y por tanto, a través de los conceptos, temas y palabras que vienen de Occidente. El mestizo por más que quiera, no puede resucitar el tipo de reflexión indígena ni puede expresarse en ‘indio’; si quiere juzgar toma los conceptos occidentales; si quiere mirar, debe hacerlo a través de sus ojos [...]” (Bartra, 2005:204-205).

Muy pronto, abogados, criminalistas y filósofos, médicos y psiquiatras elaboraron con minuciosidad la imagen del otro-indígena: flemas imperturbables; estoica taciturnidad; impasible inercia; escasas emociones; desconfiado y receloso; su puerta de escape es la embriaguez; su único descanso la muerte por la que siente una suprema indiferencia, casi un placer... (Chávez, 1911; Guerrero, 1901).

Y así continúa durante años, sin detenerse, la cantinela...

Las metáforas no tardan en desplegarse: un rostro impávido como un volcán coronado de nieves, desdibujado, con facciones perdidas, una mirada pétrea, una boca muda.... Se fabrican imágenes alegóricas sostenidas hasta el cansancio: “el indio sentado de cuclillas y envuelto en su sarape que tapa su rostro y su mujer liada en el rebozo” (Brenner, 1929).³

El mexicano, ese hombre nuevo nacido en el territorio nacional, resultado y efecto del mestizaje, será el objeto privilegiado de disecación de las narrativas a producirse: indios, mestizos y criollos funden y confunden no sólo la sangre sino sus culturas, se hacen uno al comunicarse en la lengua española que los une y al estar cobijados todos, sin distinción, bajo el manto misericordioso de la Virgen de Guadalupe. Emerge una conciencia colectiva y una experiencia compartida.

³ En “Una imagen del mexicano”, Fernando Salmerón planea: “De todas las imágenes plásticas del mexicano, quizá ninguna ha alcanzado tanta popularidad como aquella que lo representa sentado en el suelo, envuelto en un sarape y cubierto con un sombrero de grandes alas [...] Se trata, al parecer, de una imagen que ha cristalizado la imaginación popular y, lo que tiene mayor interés, de una imagen en que el pueblo se reconoce a sí mismo. [...] nos deja la impresión de lo que está unido a la tierra con sólida base; si en unos cuantos trazos reducimos su perfil, nos queda un esquema piramidal. Tanta semejanza con una pirámide parece tener por lo dicho, como por su inmovilidad, quietud, pasividad y silencio [...] este hombre permanece sin hacer movimiento alguno ni siquiera con las manos o con el rostro; no ha tomado esta actitud para hacer algo con las manos porque las tiene inmóviles, ni para hablar, rezar o cantar, porque guarda absoluto silencio [...] parece que le es esencial estar sentado en el suelo, en la tierra misma. [...] en esta circunstancia y no en otra, encontramos la nítida silueta de nuestro mexicano: inmóvil, callada, como una más de las especies vegetales. [...] La renuncia a la palabra es la más grave de todas las renunciaciones. [...] El silencio es instrumento de separación, de soledad y de reto [...] Esta renuncia a la comunicación lleva dentro de sí la renuncia a la comunidad [...] cada uno está en soledad como si los otros no existieran [...] Con ser tan graves tales renunciaciones, no son todas; aún se puede hablar de una renuncia a la acción [...]” (1951:175-188).

El mexicano, según el canon, desarrolla una personalidad melancólica (Uranga, 1949); se debate en el laberinto de la soledad (Paz, 1950); lo atenaza un profundo sentimiento de inferioridad que afecta su conciencia colectiva con expresiones de una clara actitud antisocial: desconfianza, agresividad, resentimiento, timidez, altanería y disimulo (Ramos, 1934). O, quizá, no llegue a ser sentimiento de inferioridad, sino sólo de insuficiencia, una especie de fragilidad interior al saberse vulnerable; de ahí su delicadeza, las formas finas del trato, su preocupación por pasar inadvertido y la desgana en todas sus formas (Uranga:1949).

Y sigue la cantinela.

Se oculta tras múltiples máscaras que encubren su verdadero rostro del cual sólo emerge un rictus petrificado... Máscaras de las cuales no se dejará de hablar, siendo uno de los tópicos que lograron fama y prestigio (Usigli, 1952; Paz, 1950).⁴

Alguno que otro nuevo tópico se agrega, como el relajo en tanto atmósfera de desorden... (Portilla, 1966). No faltaron tampoco las interpretaciones de corte genérico y psicoanalítico: las raíces indias son metaforizadas por medio del seno materno retraído y pasivo, violentado por el español, macho, paternal, autoritario y activo (Carrión, 1951). Lo indígena y lo femenino serán transformados en una ecuación inconsciente (Ramírez, 1959); en tanto que la Patria

⁴ Rodolfo Usigli afirma en “Rostros y Máscaras” (1952): “El rostro del indio superviviente de lo que podría definirse como la gloriosa catástrofe o el dorado crimen de la Conquista, se disimula [...] detrás de una gran *máscara de silencio*: una cara sin contradicciones, sin labios casi -¿para qué podrían servirle si se le ha cortado la lengua?-, sin rictus -¿qué podría angustiarlo o inquietarlo más que lo que ha visto?-, sin mirada o sin otra mirada que la de la piedra, como si tuviera los ojos vueltos hacia adentro y se busca” [...] “El mestizo [...] se disfraza con una máscara de alarido, contorsión y gesticulación, digna del mejor teatro, que perturba el silencio natural de la meseta” [...] “Se esconde el criollo tras una máscara de superioridad, de civilización y cultura, tan pesada que [...] limita y pondera su movimiento y su acción” [...] “Incapaz de substraerse a la tradición, la herencia o la enfermedad de las máscaras, el mexicano moderno la adapta a su impreciso rostro [...] Y es así como la máscara india se estetiza y se vuelve indigenista, tendenciosamente; como la mestiza se vuelve racista -ella, que no tiene raza, se convierte en intención de perpetuar un imposible mestizaje-, en tanto la criolla añade a sus cultos atributos un signo de pesos y cambia la cultura por la economía [...]” (Bartra, 2005:138).

logrará la representación visual de la madre solícita y abnegada que alimentará a todos sus hijos por igual.

El mestizo, sujeto imaginario inventado por esta narrativa verbal y visual, aparece —en estos discursos y representaciones— como una “realidad escindida, ve su propio espíritu como lugar de contradicción y de lucha para encontrar su propio ser en lo occidental de su lenguaje, su educación y sus ideas”, en tanto que lo indígena no estará en su conciencia, permanece oscuro y recóndito en el fondo del Yo mestizo; “es su misteriosa fuerza”, ligada a lo ancestral y hereditario, “legado que está en la sangre más que en la razón [...] Es la fuerza colectiva y ancestral, el principio telúrico que liga a los mexicanos a la naturaleza” (Villoro, 1950).

La descripción de los paisajes en los que se inscribe la realidad nacional no se hizo esperar, ejercicio narrativo con el cual se construye una forma de mirar el espacio. Es interesante constatar que si se observan cronológicamente las imágenes que muestran y describen el paisaje, será posible rastrear la historia de la Nación y sus avatares: los paisajes cambian conforme el transcurrir de los acontecimientos. Visto así, la representación del paisaje nacional construye una geopolítica de la Mirada.

En los primeros años del siglo xx, la geografía se instaure como paisaje, el valle de México y los volcanes asumen la forma de paisaje fundacional. Pronto se sumarán a esa geografía fundante otros tópicos: el tren emblema revolucionario y la locomotora como la máquina puesta al servicio del progreso.

El paisaje se construye a través de la reiteración de tópicos que se transforman en alegorías de la Nación: vestigios de ciudades que exhiben en sus piedras el pasado glorioso y monumental, confundidas con una naturaleza pródiga y desbordante y un paisaje tropical exuberante pleno de exotismo y originalidad.

Ya, desde la década de 1920 y cada vez con mayor ímpetu, las imágenes se relacionan estrechamente con la antropología, y los artistas, en especial los fotógrafos, se erigen en antropólogos, tratan de capturar con la cámara el alma nacional y con un enfoque etnográfico se acercan a los márgenes sociales que muy pronto surgen de manera inevitable, como la otra cara del progreso.

Después de las representaciones del paisaje fundante, hace su aparición la representación de la ciudad y del espacio urbano: la ciudad de México se instaura en trofeo, ya que muestra, de manera inequívoca, la épica nacional, el camino ineluctable hacia el progreso y el desarrollo: grandes edificios y avenidas, un comercio desbordante, edificios públicos monumentales. Todas las representaciones intentan mostrar la historia del país como una acumulación de hazañas, ejercicio retórico del uso de la sincronía al localizar en la misma escena el pasado glorioso precolombino, los edificios coloniales, los grandes monumentos del esplendor de la Independencia y de la Reforma, junto a las imágenes de un presente próspero que marcha de manera indiscutible e inexorable hacia un futuro pleno de expectativas y promesas.

Alrededor de las décadas de 1950 y 1960, la representación de un México urbano es cuestionada por la emergencia de un paisaje social de marginación y pobreza que se documenta bajo una mirada de índole etnográfica. Ese nuevo paisaje social que atenaza la periferia de la ciudad es expuesto, para inscribirse poco a poco bajo la idea del derrumbe y de la catástrofe.

Hay dos fechas clave en este proceso de la representación del espacio. Por un lado, las imágenes de los acontecimientos de 1968, donde encuentran su lugar la violencia, la militarización y el autoritarismo; y, por el otro, las imágenes trágicas de una ciudad en ruinas, los edificios desplomados por el terremoto de 1985.

A partir de esos dos momentos –1968 y 1985–, la narrativa oficial estuvo dirigida hacia el consumo externo, hacia la producción de un paisaje que busca atraer el turismo.

En la década de 1980, la Mirada producida por el dispositivo pierde unicidad al no poderse ya sostener en las viejas estructuras político-significativas, debido a que el contexto internacional se había modificado, al igual que las coordenadas geopolíticas en las que el país se encontraba inscrito. La maquinaria simbólico-imaginaria ya no era la misma; los tópicos sostenidos durante casi un siglo comenzaron a perder eficacia y se abrió una brecha por la cual emergieron novedosas propuestas críticas.

La Mirada dejó de ser monolítica, produciéndose un cambio representacional sorprendente: hizo su aparición con una fuerza

inusitada la actitud contestataria de un amplio grupo de jóvenes artistas visuales quienes utilizaron el recurso del humor, la ironía y el sarcasmo en la repetición mimética de los estereotipos; de esta manera sacudieron, sin piedad, la simbología delineada cuidadosamente durante casi un siglo.

Hubo una cuestión no menor en la década siguiente: la rebelión indígena en Chiapas, encabezada por los neozapatistas, que produjo una nueva imagen sobre un viejo objeto: las comunidades indígenas campesinas. Se produjeron acercamientos diferentes que iban desde la mirada producida por un observador respetuoso y distante hasta una mirada de carácter testimonial de los valores de esas culturas. Ello significó un retorno a las formas estetizantes de los cuerpos y los paisajes, ya sea llevadas al límite mismo de la ficción, o bien, intentando rescatar un sentido etnográfico-documental.

En los últimos 20 años el paisaje como objeto de consumo se ha desestabilizado de manera rápida. Aparecen las imágenes desgarradoras de la frontera y el cruce de los ilegales sin nombre ni rostro, que con sus cuerpos marcan las rutas precisas del éxodo y el exilio.

Y hoy se suman a ellas las imágenes devastadoras de un territorio atravesado por el crimen, el narcotráfico, la guerra no declarada, la violencia y la muerte.

II

Me detendré, a manera de ejemplo, en tres de un conjunto de gestos desbaratadores del canon de la mexicanidad que comienzan a aparecer a fines del siglo xx. Gestos paradigmáticos de una forma de mirar crítica que pone a temblar el dispositivo. Gestos con tácticas diferentes, con ejercicios retóricos distintos, con recepciones y efectos disímiles, que adquieren su singularidad por medio de una actitud disonante, por una actitud crítico-deconstructiva o por una búsqueda, quizá más radical, de índole alegórico-destructiva.

1. *El gesto disonante*: desplazamiento del enfoque de la mirada hacia un objeto que había permanecido oculto, encubierto por la maquinaria: el Sujeto del poder y, en especial, de las mujeres de ese grupo social.

He ahí el gesto de Daniela Rossell, en la década de 1990, con sus *Ricas y famosas*. Gesto que consistió en observar en detalle, cual si mirara por el ojo de una cerradura, los deseos y expectativas de ese grupo de mujeres, y de alguno que otro de sus hombres. La fotógrafa lo hace explícito: “Las siguientes imágenes muestran escenarios reales. Los sujetos fotografiados están representándose a sí mismos. Cualquier semejanza con la realidad no es una coincidencia”. Tampoco esconde su intención: “En lugar de documentar la vida de los indígenas, la pobreza urbana o exóticas escenas populares, he elegido explorar el hábitat, las costumbres y tradiciones de la minoría más pequeña de México, los ultrarricos” (Rossell, 2002).

Es éste el gesto disonante de la serie. Se produce un cambio de objeto en el enfoque de la mirada: aquello que había permanecido oculto fue desvelado. Hay un mismo acercamiento antropológico y etnográfico que ha caracterizado la fotografía mexicana del siglo xx, pero ahora enfoca a un sujeto que había sido encubierto y velado por la maquinaria constructora de la mexicanidad: el Sujeto del poder.

Las imágenes hablan por sí solas y muy poco puede agregarse a ellas: amontonamiento de artefactos de aquí y de allá que transforman la cultura en simple posesión y en objeto de consumo desaforado e indiscriminado, sin selección y con la avaricia, más que de un coleccionista, de un cazador que acumula y exhibe sus “presas de caza” como trofeo.⁵ En ese amontonamiento y distribución semejante al de una tienda de antigüedades, aparecen algunos vestigios de la estética religiosa cristiana y de la estética considerada nacional, que se desdibujan como tal, para pasar a formar parte del comercio y del bazar, o bien, para constituirse en un trofeo más de caza.

2. *El gesto crítico-deconstructivo*: desarmar la maquinaria simbólico-imaginaria productora de la Mirada hegemónica en su conjunto. Ésta es la búsqueda de la exposición *Los Sueños de una Nación. Un año después*, bajo la curaduría de José Luis Barrios, montada en el Museo Nacional de Arte (Munal) a fines de 2011.

⁵ Agradezco a Mario Rufer el haber reparado en la actitud “colonialista” de este grupo social, la cual se expresa en la acumulación y exhibición de objetos “culturales” cual si fuesen trofeos de “caza” (pieles de animales, colmillos de elefantes, animales disecados...).

La estrategia de esta exposición consistió en contraponer imágenes de tiempos diferentes, producidas bajo ejercicios retóricos distintos que iban desde la épica, pasando por la sátira hasta el *kitsch* con el fin de provocar una tensión entre ellas, por momentos, insostenible.

El contraste entre imágenes producía una narrativa sorprendente que ponía en evidencia los mecanismos hegemónicos de representación de la mexicanidad; la exposición fue la cara invertida de esos mecanismos, provocando, como efecto, la visibilidad de la tensión sin resolución que marca nuestro presente y su vivencia.

La exposición estaba organizada en cuatro módulos: 1. *Los sueños en rosa mexicano*, en que se ponían en duda las imágenes de la creencia; 2. *Para morir de risa* cuyo personaje central era la caricatura; 3. *Aquí está el detalle*, imágenes de la destrucción y la catástrofe, y 4. *Las Herejías*, registro de cuatro proyectos de intervención a espacios emblemáticos mexicanos —como el Estadio Azteca, el Monumento a la Revolución, el Ángel de la Independencia y el Ferrocarril—, que fueron realizados especialmente para la muestra por jóvenes artistas: Melanie Smith, Erick Meyenberg, Mariana Botey e Iván Puig.

Me detengo en el módulo *Aquí está el detalle*. El título hace referencia a una conocida frase del cómico Cantinflas; se buscaba centrar la atención del espectador en la fisura, en el quiebre... en la intrusión en la realidad nacional de la destrucción y de la muerte en tanto detalle que exige y conmina a realizar una lectura diferente. Detalle que pone a temblar el discurso del progreso y la bonanza: sí. Todo muy bien, pero *ahí* (en esa grieta abierta) está el detalle.

La narrativa se inicia con la pintura *Nuestra maravillosa civilización* —de Juan O’Gorman de 1976—, presidida por la imagen triunfante de la Muerte, que ha desplazado de su lugar de privilegio a la Libertad.

A partir de esta imagen se van tejiendo uno a uno los tópicos de la catástrofe, mostrando al cuerpo social como el territorio donde se ensaña la devastación y la violencia: la anarquía arquitectónica de la ciudad de México; la explosión demográfica; la revolución petrificada; el puesto vacante de la ley; la instrumentalización de los héroes; la dependencia económica y política; las desigualdades económicas y la pobreza; el derrumbe de la ciudad tras el terremoto de 1985; las

sequías; el cruce de la frontera por los ilegales; los feminicidios; el narcotráfico; los campesinos desplazados, la matanza de Acteal; los trabajadores indocumentados... *Abí está el detalle.*

3. *El gesto alegórico-demoledor*: poner en evidencia las operaciones de la máquina que logró expropiarle a las poblaciones campesinas indígenas su tiempo presente y les exigió conjugarse en tiempo pasado. En ese tipo de gesto se ubica el proyecto de *Destrucción total del Museo de Antropología* —de Eduardo Abaroa—, expuesto en la Galería Kurimanzutto de la ciudad de México, durante el mes de marzo del 2012. Gesto impensable, inimaginable en el país hasta hace muy poco tiempo.

Intento sobrio y delicadamente limpio de desmantelamiento de la maquinaria simbólico-imaginaria que conmina a pensar lo impensable: la demolición de un espacio emblemático y sacralizado por la maquinaria como lo es el Museo Nacional de Antropología.

La propuesta, presentada desde una perspectiva eminentemente técnica y económica, sin ningún efecto dramático y poniendo especial cuidado en el reciclaje de algunos materiales reutilizables, como el vidrio o el aluminio de la piezas escultóricas que José Felguérez produjo para los ventanales de la planta alta del museo, conduce al espectador a sentir horror ante el derrumbe material de las raíces mismas en que se ha fundado el discurso de la identidad nacional. La mente y la sensibilidad del espectador se resisten y rechazan algo semejante.

Al introducir Abaroa en la imaginación del espectador una posible intervención de este carácter, que haga inexistente aun en sus vestigios el glorioso pasado indígena, raíz, savia y fuente de la mexicanidad, la mirada alegórico-demoledora se echa a andar.

El gesto demoledor del artista no implica —o tal vez sí— la posibilidad de la destrucción física y concreta del museo, sino hacer evidente la contradicción entre la función explícita de la institución de preservar las proezas de los pueblos originarios de México y la situación actual de ciertas etnias del país. “La majestuosidad de la institución contrasta con la precariedad y el descuido de las prácticas culturales que el Estado dice defender” (Abaroa y Cruzvillegas, 2012).

En el texto introductorio a la exposición se hace explícito:

El edificio que contiene los objetos más representativos de las culturas mesoamericanas es el mamut político y turístico con el que el Estado llamado mexicano ha consolidado la unidad nacional, es la concreción formal moderna del museo como mausoleo. En una acumulación [...] de los bellísimos vestigios de nuestro glorioso pasado histórico, los pedazos de arcilla, madera, piedra, textil, palma y cristal que componen ese patrimonio compiten en su evidente concreción con la marginación, el racismo y la miseria a los que los llamados indígenas mexicanos han sido y siguen siendo sometidos (Abaroa y Cruzvillegas, 2012).

El gesto artístico de Abaroa es una crítica –demoledora, sin duda– de la producción histórica, antropológica y museística. Una crítica, también, al uso de la memoria y a la producción de una historia oficial.

III

Los tres gestos artísticos se inscriben en una perspectiva crítica, capaz de desbaratar la organización misma del discurso visual de la maquinaria. El primer gesto saca de la opacidad a un Sujeto del poder para mostrarlo signado por los procesos de globalización, por el consumismo y por el ímpetu propio del cazador; el segundo ofrece un poderoso archivo visual seleccionado y organizado de manera precisa y estricta siguiendo claras y contundentes líneas de reflexión teórica sobre la construcción de la Mirada hegemónica por los dispositivos de poder con resultados impactantes para el espectador; en tanto que el tercer gesto nos ubica ante la desesperada disyuntiva de resguardar la memoria tal y como nos ha sido dada o demoler los cimientos en que se sustenta su uso político.

Los tres gestos demandan la necesidad de revisitar –críticamente– la historia visual del país.

Bibliografía

- Abaroa, Eduardo y Abraham Cruzvillegas (2012), Texto introductorio a la exposición *Destrucción total del Museo de Antropología*, Galería Kurimanzutto, México.
- Barrios, José Luis (2007), *Símbolos, fantasmas y afectos. 6 variaciones de la mirada sobre el arte en México* (Semefo, M. Lara, G. Suter, C. Amorales, M. Palau, S. Gruner), Colección Libros de la Meseta, Casa Vecina, México.
- ____ (2011), “Maquinarias de rostrociudad. Los sueños de una nación. Un año después, 2011”, en catálogo *Los sueños de una nación. Un año después, 2011*, Munal / Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- Bartra, Roger (1986), *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México.
- ____ (selec. y pról.) (2005), *Anatomía del mexicano*, Mondadori, México.
- Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires.
- Debroise, Olivier (2005), *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Deleuze, Gilles (1989), *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona.
- ____ (2002), *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid.
- Foucault, Michel (1954), “Introducción”, en L. Binswanger, *Le rêve et l'existence*, en *Dits et Écrits 1954-1988*, t. I (1954-1969), NRF Gallimard, París, pp. 65-119.
- ____ (1977), “Le jeu de Michel Foucault”, en *Dits et Écrits 1954-1988*, t. III (1976-1979), NRF Gallimard, París, pp. 298-339.
- García Canal, María Inés (1997), *El señor de las uvas. Cultura y género*, UAM-Xochimilco, México.
- ____ (2006), *Espacio y poder*, UAM-Xochimilco, México.
- ____ (2009), *No loco nada. Un decir fuera de la ley*, tesis doctoral, CSH-UAM-Xochimilco, México.
- Merleau-Ponty, Maurice (1970), *La fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona.
- Rossell, Daniela (2002), *Ricas y famosas*, Turner Publicaciones, Madrid.
- Said, Edward (2009), *Orientalismo*, Mondadori, México.

Salmerón, Fernando (1951), “Una imagen del mexicano”, *Filosofía y Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM*, núm. 41, enero-junio, Imprenta Universitaria, México.

Recibido: 6 de septiembre de 2012

Aprobado: 15 de junio de 2013