

LA PATRIA, PINTURA QUE FIJA UN RECUERDO EN LA MEMORIA

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Derecho Presidencial del 3 de abril de
1981



“LA PATRIA, PINTURA QUE FIJA UN RECUERDO EN LA MEMORIA”

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRA EN HISTORIA.

Presenta

YURAI GONZÁLEZ GONZÁLEZ

Director

Dr. Miguel Ricardo Nava Murcia

Lectoras

Mtra. Cecilia Sandoval Macías

Mtra. Pamela Loera García

Ciudad de México

2019

Yurai González González

“LA PATRIA, PINTURA QUE FIJA UN RECUERDO EN LA MEMORIA”

ÍNDICE	
Introducción	5
CAPITULO I	
El pintor Jorge González Camarena	14
1.1 Datos históricos de Jorge González Camarena	16
Vida y obra	
1.2 Particularidades de sus obras	30
1.3 Construcciones sobre el arte mexicano	32
1.4 Ruptura artística y las nacientes vanguardias	35
1.5 Influencias académicas y artísticas	40
1.6 Ideario de Samuel Ramos	43
1.7 Procesos históricos de las artes de México y la educación	48
1.8 Breve historia de la pintura <i>La Patria</i>	52
CAPITULO II	58
Peculiaridades de los símbolos en la pintura <i>La Patria</i>	
2.1 Idea de Símbolo	59
2.2 Lecturas y estudios relacionados a la pintura	63
2.3 Interpretación de símbolo como instrumento de comprensión textual en la pintura	72
2.4 Análisis de los símbolos de <i>La Patria</i>	76
CAPITULO III	86
Las particularidades de <i>La Patria</i> y la memoria	
3.1 <i>La Patria</i> una pintura que fija un recuerdo	87
3.1.2 Discernir entre el acto de la imaginación al acto de la memoria	93
3.2. Memoria de <i>La Patria</i> de diferentes tiempos en México	96
CONCLUSIÓN	107
BIBLIOGRAFÍA	114

Introducción

¿Por qué y para qué recordar *La Patria*? La memoria trabaja de diferentes formas de acuerdo con el rango de edad y de las múltiples habilidades que operan en nuestra mente. Recordar es cerrar los ojos y entrar en una profunda meditación del pasado. Es entrar en la historia, hacer historia, porque es “la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no existe”¹. La memoria es todo y nada, porque en ella encontramos un mar de posibilidades que expone una verdad. Es una imagen visual interpretada. Vive al inhalar el aroma de aquel viaje al pasado. La memoria es nada porque el recuerdo se perdió. Es nada porque existe la amnesia y el alzheimer, enfermedades mentales y progresivas que dañan células nerviosas que no pueden acceder a ningún recuerdo. No hay historia cuando hay ausencia de recuerdos. *La Patria* es una pintura que pertenece a la memoria como una potencia radical de la historia.

La memoria es contradicción. Es el equilibrio entre la imagen que recuerdas y la imagen que borraste. Recordar es una forma de imaginar historias en la mente bajo su propia naturaleza intelectual. Cuando no se recuerda, hay lesiones, y al no recordar perdemos la significación. Hay recuerdos escondidos que por numerosos motivos deseamos ocultar. Resulta mejor hacer un *reset* mental para transformar aquello que significaban.

Hacer historia implica recuperar del olvido las imágenes fugadas: las fechas, los nombres de personas, acontecimientos, momentos y actos. Personalmente, recuerdo por medio del olfato y de la imagen; a veces quisiera almacenar información como lo hace un disco duro. En general, la memoria trabaja de formas múltiples. La historia es la que marca el ritmo para conocer una vida a través de los años, y resignifica por medio de la experiencia y los errores.

Analizar el papel de la memoria es dimensionar el trabajo del historiador. Viajamos al pasado para adaptar el presente y descubrir aquello que puede ser sanado. Sin memoria habría una amnesia incurable. *La Patria* es una pintura que fija la memoria cultural que reivindica el pasado y que impide que pase al olvido, su historia es quién construye el discurso².

¹ Aróstegui, Julio, “Retos de la memoria y trabajos de la historia”, *Pasado y memoria, Revista de Historia Contemporánea*, 3, 2004, pp. 15- 36 consultado en: <file:///Users/user/Downloads/Dialnet-MemoriaMemoriaHistoricaEHistoriografia-1166005.pdf>

² *Ibíd.*

El historiador es aquel que usa la memoria para plasmar mediante las palabras las heridas ocasionadas en el pasado; es quien cura de manera sofisticada y decora en diferentes perspectivas el dolor del pasado. El historiador compone la memoria. Si el historiador pudiera apropiarse de la Física, crearía un portal del tiempo para abrir una dimensión al pasado. El historiador usa la historia como un puente a la memoria para crear consciencia del presente.

Paul Ricoeur, en *Memoria, Historia y Olvido*, menciona: “Todas las memorias están en el presente”. Del mismo modo, *La Patria*, que nuevamente ilustra la portada de los libros de texto gratuito, está en el presente. Se ha encumbrado como icono que representa la historia de diferentes épocas de México, es la representación de las culturas y la imagen que utiliza el Estado nación. Recordarla en nuestro tiempo es vincular el simbolismo del pasado con el presente.

En la actualidad, muchos caricaturistas se inspiran en *La Patria* para hacer referencia a movimientos sociales, movilizaciones feministas, el incremento de la violencia, falta de justicia, violaciones a los derechos humanos, racismo, entre otros temas, convirtiéndola en portavoz del México del siglo XXI. Con ello queda claro, una y otra vez, que continúa presente en la historia de México.

Esta pintura es el olvido silencioso, porque es un recuerdo prohibido que no quieren que sea develado: esconde la represión social, política, cultural y educativa de las diferentes etapas de la historia de México.

En el presente trabajo de investigación, *La Patria* queda asentada como símbolo representativo de la memoria, pero también de la contramemoria. Es decir, el historiador ha construido dos narrativas: la primera que alimenta la memoria de la “historia oficial” y la segunda que expone las tradiciones inventadas por el Estado-nación.

María Paula González, historiadora argentina, doctora por la Universidad Autónoma de Barcelona y actualmente directora de la Maestría en Historia Contemporánea de la UNGS³, en su artículo *Historia, memoria y enseñanza de la historia: conceptos, debates y perspectivas europeas y latinoamericanas*, dice que “actualmente, memoria e historia se presentan como cuestiones ineludibles en el mundo escolar. Sin embargo no son nuevas: la

³ Universidad Nacional de General Sarmiento.

escuela siempre ha enseñado y ha transmitido una memoria, formando identidades y ciudadanías”⁴.

En las décadas de los 60 y 70, *La Patria* ilustró las portadas de los libros en las escuelas primarias; con ello, reforzó el contenido de una enseñanza nacional. Durante esa época, la historia que se inculcaba procuraba que el alumno memorizara todo aquello que el Estado establecía como memoria mexicana; es decir, una memoria de patria que fomentara el amor al país y forjara una identidad ciudadana.

Por otro lado, Sebastián Plá dice: “son estudios de carácter deontológico sin sólido fundamento empírico”⁵. Ese método de enseñanza continúa en práctica en la actualidad, pero con diferentes técnicas; por ejemplo, inculcando la historia con otros soportes, como imágenes, videos, audios y juegos. Plá dice que la memoria se forja desde distintas miradas socioculturales, así como también “se indagó sobre la función de la escritura de la historia para construir interpretaciones de la memoria”⁶.

A partir de estos elementos, quiero demostrar que la historia no se reduce a la memoria que fija una identidad nacional, puesto que la memoria es una reflexión simbólica con una relación socio-cultural, colectiva e histórica.

Si en las instituciones educativas se enseñara una historia que partiera del presente hacia el pasado, exponiendo casos concretos y contextualizarlos hacia el pasado, lograríamos romper la narrativa histórica nacional. Así, nuestra labor consistiría en rearmar la memoria de los “héroes victimarios” que el Estado ha legitimado. Esta medida representaría una ruptura con la memoria de “la historia oficial” y, en cambio, representaría el desafío de rehacer una memoria desde una perspectiva no inventada, sino desde la presente memoria.

Historiar la memoria de *La Patria* en el presente es hacer conciencia de que existen múltiples variantes en su percepción que modifican el sentido que damos al pasado⁷. En la actualidad, la memoria de esta pintura se ha convertido en arma de combate cultural, ético y

⁴ González M. Paula y Pages Joan, “Historia, memoria y enseñanza de la historia: conceptos, debates y perspectivas europeas y latinoamericanas”, *Revista Historia y Memoria* No. 09, Colombia, 2014, consultado en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2027-51372014000200010

⁵ Plá, Sebastián, *La enseñanza de la historia como objeto de investigación*, México, 2011, visto en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0186-03482012000300007

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Op. Cit.* p. 1

político⁸. Sin duda alguna, recordar *La Patria* no es aislarla de la historia nacional o de la conformación de una identidad; es traer al presente su simbolismo histórico. Hablar de esta obra es elaborar un presente histórico de su significación y complementación de una memoria viva.

Se trata de analizar varios elementos —cuatro en específico— determinados por la memoria de esta pintura: la historia nacional, la política, las bellas artes y la educación, ejes fundamentales para la memoria de la historia en México.

La presente tesis expone las particularidades de la pintura *La Patria* (1962), de Jorge González Camarena, y su papel en la memoria de la historia de México y en la construcción de la identidad moderna de la sociedad mexicana. Estudiar esta pintura presentó varios retos, siendo el principal el encontrar antecedentes para la definición del concepto de patria en México.

La pintura *La Patria* está atravesada en la historia por diferentes tiempos en los que convergen mundos desconocidos e incluso irreales, como la época prehispánica, cuya mística muy pocas veces se logra entender e incluso ligar a la vida real o a nuestro tiempo: pese a que estamos tan alejados de esa historia, la vivimos de manera cotidiana. Olvidar *La Patria* como símbolo es perder una parte del proceso de construcción de la imaginación con el que México ha alimentado su historia.

El análisis de esta tesis se enfoca en los fines educativos, políticos y artísticos que cumplió la pintura mencionada al finalizar el periodo de gobierno de Adolfo López Mateos. Dicha etapa fue crucial ya que marcó el inicio en México de la "modernidad" en las ciencias, el arte y en la tecnología. Por ello fue un periodo culminante en todos los aspectos, que fue marcado por la lucha entre el tradicionalismo y el modernismo en el país. Esto también tiene que ver con los desfases de la memoria, puesto que al hablar de ese periodo de transición durante el siglo XX quedan todavía ciertas lagunas por estudiarse.

Uno de los propósitos de imprimir la pintura en los libros de texto gratuitos de la SEP fue el fortalecimiento de la memoria en los ciudadanos y patriotas mexicanos para reforzar la construcción de una identidad nacional. Bajo estas ideas, concuerdo con las interpretaciones de la historiadora del arte María Teresa Favela, quien en su análisis de la obra a partir de la educación dice que la pintura “resulta ser majestuosa, imponente, y hoy

⁸ *Ibíd.*

por hoy, forma parte de la memoria educativa en México”⁹, concluyendo que cada objeto que acompaña la pintura da fuerza al sentimiento educativo y patriótico.

Por otro lado, también es importante destacar el uso del testimonio como fuente de la historia vivencial. Bertha Hernández, historiadora y periodista, en el libro "Así eran mis libros...; la colección pictórica de la comisión nacional de libros de texto gratuito”¹⁰ usó como principal fuente el testimonio de una niña en su método para la reconstrucción histórica. En el escrito, que parte de la colectiva de entrevistas con niños y adultos, hizo una reconstrucción de los recuerdos de los primeros libros de texto gratuitos. Al hacer esa recuperación de la memoria encontró que muchos de los entrevistados veían a la pintura *La Patria* con alegría y nostalgia. Al ver las portadas de los libros ilustradas, la que más era recordada era *La Patria*, causando impacto en sus recuerdos. La historia vivencial es aquella en la que cobra importancia *La Patria* como una de las obras más emblemáticas de México.

La pintura fue elegida para representar los ideales del discurso nacionalista del siglo XX, tomando en cuenta la memoria nacional, las bellas artes, el rescate de las particularidades prehispánicas y la idea del progreso, entre otros elementos de igual importancia. En este sentido, la intención era fomentar un sentimiento simbólico que vitalizara la historia y fuera capaz de permear en la memoria de los mexicanos y reforzar la identidad del Estado-nación y del concepto de patria e identidad mexicana. A lo largo del desarrollo de este trabajo expondré la argumentación de estas hipótesis.

De momento me permito adelantar que la pintura *La Patria* cumplió con tres funciones básicas para la propagación de la memoria, que son:

- 1.- Forma parte de la memoria de la historia de México, por lo que el símbolo perdurará, ya que es la última representación gráfica de *La Patria* que existe en la actualidad. La imagen persiste en nuestra memoria porque pese a ser un símbolo que no figura mucho: el ver la pintura hace que recordemos al libro, y al concepto, hasta que alguien no idee una nueva pintura representativa de *La Patria*.

⁹ Favela Fierro, María Teresa, *La patria, raíces de México en los libros de texto gratuito*. Consultado en: <http://discursovisual.net/dvweb13/agora/agomaria.htm> el día: 10-08-2017.

¹⁰ Hernández, Bertha, *Así eran mis libros... la colección pictórica de la Comisión Nacional de Libros de Textos Gratuitos*, CONALITEG, México, 2012.

2.- La obra pictórica se integró también en una política educativa que instauró y reforzó el concepto de patria en los libros de historia y civismo entre los años de 1962 a 1972.

3.- Plasmó la idealización de un símbolo y la reconstrucción de una memoria en la sociedad mexicana que, desde entonces, se empleó a lo largo de los últimos diez años en el discurso político, educativo y artístico. Si bien se utilizó durante más tiempo, los periodos no han sido consecutivos y el tiempo en que más permaneció sin parar fue del 62 al 72.

En el primer capítulo daré a conocer los datos históricos del pintor Jorge González Camarena, autor del cuadro, así como su vida y obra, la relación que tuvo en la construcción del arte mexicano con un discurso nacionalista, y la ruptura artística y las nacientes vanguardias de la época. Otro aspecto importante a tratar es la influencia académica y artística que ejerció Jorge González Camarena por su pensamiento, creatividad y talento. Para concluir, explicaré el contexto histórico sobre en el cual nació el cuadro de *La Patria*, cómo llegó a conformarse la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito, y el papel que tuvo posteriormente en la identidad mexicana.

En el segundo capítulo se abordarán las particularidades simbólicas de *La Patria* y el significado de los símbolos en la historia de México. En este apartado se vuelve indispensable explicar el significado tanto teórico como práctico de “símbolo” para comprender cómo es que esta pintura fue utilizada para fortalecer la memoria de la historia nacional y el concepto de la misma.

Para ello, haré uso de dos interpretaciones distintas de la pintura *La Patria*: la primera de ellas recurre al análisis del contenido y el significado de sus principales características; la segunda se enfoca en los significados y símbolos que vivifican un tipo de memoria, la de una educación e historia nacionalistas. De acuerdo con estas interpretaciones, realizo una lectura de cada una de las particularidades contenidas en la pintura, para así vincular las ideas del fondo histórico que la ha identificado y apropiado.

Para interpretar los significados es necesario usar otros métodos mediante los cuales amplió la visión del conjunto de elementos que presenta dicha pintura. A través de la narrativa del cómo se ha escrito acerca del concepto de patria exploraré sus particularidades para conocer el proceso y la historia que revela el surgimiento de cierta información,

después de haber realizado una exploración previa de los símbolos para saber su significado.

En el tercer capítulo dirijo la atención al aspecto teórico basado en la fenomenología, con el objetivo de estudiar *La Patria*, a través de la teoría de la *fenomenología de la memoria* desarrollada por Paul Ricoeur. Desde estas ideas podría establecerse que el efecto de esta obra es un importante recuerdo y muestra de la historia, la memoria y la educación en el país, específicamente durante el período de conformación nacionalista del siglo XX. Así, explico cómo la teoría de Paul Ricoeur se estructura en torno a la mnemotecnia y, cómo es que se fija un recuerdo mediante sus particularidades. Todo acontecimiento pasado se encuentra ligado a una poderosa imagen que idealiza su historia. La historia está ligada a imágenes, porque el recuerdo se presenta en forma fotográfica en cada uno de nosotros, si no hay imágenes no se recuerda y no hay historia. Si no hay historia no hay imágenes que recordar.

Al final de este capítulo, apoyándome en la literatura y en la poesía como testigo y vestigio de esos años, detallo la explicación y análisis que históricamente se le ha dado a cada uno de los símbolos, y su importancia sobre el transcurrir del tiempo: la mnemotecnia de la bandera, la mujer, el águila, la serpiente y el mito de Aztlán y la fundación de la gran Tenochtitlán, método que construyó el ideal de *La Patria*, y que hoy en día sigue vigente en el imaginario colectivo del mexicano.

El propósito general es establecer que los recuerdos llegan a ser localizados tras su almacenamiento material, o bien, por la carencia y el vacío que dejan. De hecho, es la historia la que cumple un importante papel como vehículo de la existencia del pasado, el desenvolvimiento del presente y la revaloración de un posible futuro. La disciplina de la historia crea conexiones temporales con el arte que posibilita su reinterpretación, recreación y, reconstrucción a través de la invención de narrativas que alteran al arte pero que a su vez lo reviven. En el caso de *La Patria*, la pintura se convierte en un objeto físico que da pie a la existencia de otro como una suerte de continuidad, que en este caso son los libros de texto gratuitos. Así, permaneciendo en un tiempo limitado o ilimitado, la pintura proporciona a la mente el recuerdo y emprende un viaje al pasado, visibilizándolo y materializándolo en el recuerdo de la pintura y del libro en sí. La imagen es la que establece

el diálogo en los diferentes tiempos de México, es el auxiliar de la memoria: sin *La Patria* en la portada de los libros de texto gratuito no tendríamos el ideario de un ensueño.

Capítulo I
El pintor Jorge González Camarena

Mediante el análisis de las particularidades simbólicas de la pintura *La Patria* este estudio plantea analizar el fortalecimiento de la memoria de la historia de México, parte de la cual era transmitida a través de la icónica portada de los libros de texto gratuitos.

La intención de este capítulo es diseccionar exhaustivamente las características del arte mexicano, la ruptura de las vanguardias en México y las particularidades que componen las obras de Jorge González Camarena e indagar la razón detrás de su inclusión en la portada de los libros de texto gratuito en 1962.

La perspectiva del presente escrito asume que *La Patria* cumplió con fines educativos, políticos y artísticos, ya que uno de los propósitos de imprimirla en los libros de texto gratuitos de la SEP fue fortalecer la memoria en los ciudadanos de México.

Los ejemplos anteriores confirman cómo es que la pintura ha fomentado la memoria y su uso. De hecho, es importante resaltar que el cuadro de *La Patria* ha sido uno de los principales medios para representar los ideales del discurso nacionalista del siglo XX en México, lo que contemplaba la trascendencia de la memoria, la conservación de las bellas artes, el rescate de los antecedentes e ideales prehispánicos de fundación y génesis de la sociedad mexicana y la nación como la conocemos hasta hoy en día y, principalmente el ideal del progreso.

En *La Patria* quedan contenidas tres características básicas para la propagación de la memoria nacionalista: la primera es que la pintura pertenece la memoria de la historia nacional y es una parte fundamental de la creación de la misma, por lo que el símbolo perdura; la segunda, que formó parte de una política educativa que ayudó a instaurar el concepto de patria en los libros de *Historia* y *Civismo* entre 1962 y 1972, y en tercer lugar que plasmó la idealización de un símbolo y la reconstrucción de una memoria en la sociedad mexicana, una memoria empleada a lo largo de los últimos sesenta años en el discurso político, educativo y artístico de la Nación.

Al respecto, Bertha Hernández aseveró:

(...) el Estado garantiza las necesidades de todos los ciudadanos, les ofrece frutos de la tierra y productos del entendimiento humano: industria, conocimiento y trabajo. *La Patria* sostiene el libro de la

educación y la bandera que dan identidad y unión. Y al fondo, el águila mexicana, que, mientras devora a la serpiente extiende sus alas para proteger todo lo que de bueno hay en este país¹¹.

De tal modo, el Estado garantiza el cumplimiento de las necesidades resumidas en lo que representa la pintura de *La Patria*, al brindar los frutos, la tierra y los productos del entendimiento. Se comprende en esta frase que las necesidades básicas de la alimentación, estudio y trabajo se trasladan a una política educativa, es decir, al discurso basado en las artes mexicanas. A su vez, este discurso del Estado se cimentó en proteger al libro, la educación, la bandera y la identidad como la prosperidad de un México incluyente.

Antes de analizar con detalle la pintura *La Patria* es necesario hablar sobre la vida y obra de su autor, Jorge González Camarena, y saber qué corriente pictórica aplicó en su labor artística, a que grupo perteneció y qué particularidades contienen algunas de sus obras. Lo anterior sirve para destacar fundamentar y explicar el contexto del surgimiento en el cual se gesta la obra de *La Patria*, una de sus obras más reconocidas y de mayor impacto dentro de la sociedad, e incluso para la educación mexicana en el fortalecimiento de la memoria y la historia nacional.

1.1 Datos históricos de Jorge González Camarena

Vida y Obra

Jorge González Camarena fue el cuarto hijo de la familia González Camarena, nacido el 24 de marzo de 1908 en Guadalajara, Jalisco. Su padre fue Arturo Jorge González Camarena, un importante empresario, quien además se destacó como fotógrafo y melómano (algunos de los colegas de Arturo Jorge comentaban que era un gran compositor de valeses mexicanos). El pintor Jorge González es hermano de Guillermo González Camarena, fundador de la televisión e inventor de los sistemas de color a nivel mundial.

¹¹ Ibid. P. 119

La familia del pintor perteneció a la clase alta, muy cercana al círculo intelectual mexicano y a los promotores de las bellas artes nacionales. Aquel ambiente de alcurnia social en el que se desarrolló Jorge González Camarena, le ayudó e impulsó a emprender su futura formación como artista.

Desde muy joven, González Camarena apreció el arte. Sus primeros trabajos artísticos consistieron en la talla de guijarros, piedras redondas y lisas que se lanzan al agua para hacer ondas. Jorge las tallaba con arcilla y daba forma de monumentos, moldeándolos y cociéndolos posteriormente en un horno construido por él mismo.

También, en sus inicios, realizó tiras cómicas protagonizadas por personajes salidos de su propia invención, a los que nombró “chiquinitos”¹².

En 1918, su familia se mudó de Jalisco a la Ciudad de México, y en ese mismo año el artista ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes, en la Academia de San Carlos, en la que se formó en las artes plásticas. A sus 14 años fue alumno de Mateo Herrera (un aclamado pintor, maestro, restaurador, investigador y más tarde director de la Academia de San Carlos), de Francisco de la Torre (quien fue uno de los pintores fundamentales que dieron cimiento a la Escuela Mexicana del siglo XX) y de Francisco Díaz de León (grabador, pintor, editor y académico, además de director la Escuela Central de Artes plásticas de la UNAM, miembro fundador del Seminario Mexicano de Cultura y en 1968 miembro fundador de la Academia de Artes).

González Camarena también recibió las enseñanzas y posteriormente fue ayudante del célebre e icónico muralista Gerardo Murillo, mejor conocido como *Dr. Atl*, y también colaboró en la elaboración de acuarelas en algunas de las principales iglesias de México.

Más adelante ayudó a que Diego Rivera llegara a la dirección de la Academia de San Carlos, corriendo la voz entre colegas y otros artistas, movilizandoo gente para apoyar la campaña de la pareja de Frida Kahlo. Así fue como González Camarena se hizo parte del consejo de maestros y alumnos de dicha institución. Y para 1929 el pintor ya se perfilaba como un gran artista e influyente mexicano¹³.

¹² González Camarena Montoya, Marcel, *El maestro Jorge González Camarena, Fundación Cultural Jorge González Camarena, A.C., 2016*, Consultado en <http://lafundacion.org.mx/gonz%C3%A1lez-camarena.html>, visto el día: 20-12-2016.

¹³ Luna Arroyo, Antonio, *Jorge González Camarena en la plástica mexicana*, UNAM, México, 1981

Aunado a su obra pictórica también incursionó en la escritura, participando en distintas publicaciones de periódicos y revistas como la *Revista de Revistas y Nuestro México*, en las que colaboró haciendo dibujos y algunas publicaciones escritas. Sus textos versaban sobre arte e historia prehispánicas, principalmente. Camarena procuró siempre que sus aportes escritos y artísticos se relacionaran con temas prehispánicos, poniendo mayor atención en las distintas características simbólicas de la época prehispánica.

Además, era un gran estudioso en la historia del arte y relacionaba el arte prehispánico con el arte griego, lo que queda demostrado en muchas de sus pinturas. Un claro ejemplo es su obra *Las bañistas*, de 1935, en la que vincula el arte griego con el arte prehispánico, dándole forma a las figuras femeninas como un símbolo de fortaleza, y cómo éstas eran relacionadas con lo popular¹⁴. Cabe destacar que González Camarena era un gran amigo de Juan O’Gorman, quien era hermano de Edmundo O’Gorman, uno de los historiadores más famosos del país, y por eso era tan importante para él aprender y estudiar sobre la historia y su relación con el arte.

En este sentido, los escritos llevaron a González Camarena a crear su propio concepto de composición plástica y a implementar distintos elementos y técnicas, como su particular estilo de fusionar figuras, formas, colores y técnicas griegas y la época prehispánica.

González Camarena hizo sus primeros trabajos en 1932, cuando viajó a Huejotzingo, Puebla, para restaurar los frescos del ex-convento franciscano del siglo XVI que está en el centro del municipio. El artista estuvo viviendo en Huejotzingo durante casi dos años, el tiempo que tardó en realizar la colosal tarea. Durante ese periodo no sólo se dedicó a la restauración, sino que creó una estrecha relación con los pobladores y aprendió a tocar instrumentos prehispánicos, volviéndose integrante de una orquesta indígena¹⁵. Cabe destacar que el ex-convento de Huejotzingo tiene en su arquitectura sincretismo entre la simbología católica y las propias figuras prehispánicas, como en muchos de los conventos de la región.

Tiempo después fue comisionado por la Dirección de Monumentos Coloniales (que más tarde sería la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del Instituto Nacional

¹⁴ Ibid. p.

¹⁵ Op. Cit.

de Antropología e Historia, INAH), donde se encargó de la restauración de algunos frescos. Este evento fue sumamente importante ya que Camarena tuvo la experiencia de restaurar templos, en el marco de uno de los acontecimientos más importantes en la historia de la arqueología mexicana, el descubrimiento de la Tumba de Monte Albán por el arqueólogo y antropólogo Alfonso Caso en 1932. A partir de ese momento, Caso propuso la creación de una institución con finalidad de resguardar y conservar el patrimonio, justo en el marco de las nuevas ideas de la identidad mexicana del siglo XX.

Después de su paso por el ahora INAH, Camarena realizó una investigación publicada en la *Revista Futuro* y en el periódico *El Nacional*, ocupando en ambos medios los encabezados principales. En dicha investigación demostró y desmitificó la idea de quién fue el último pintor azteca y el primer artista mexicano, Marcos Cipactli, artista que pintó el lienzo original de la Virgen de Guadalupe¹⁶. Aquel avance profesional de Jorge Camarena permite reconocer, de acuerdo con Alma Reed, que:

Como resultado de su estudio de los frescos, que había estado cubierto durante siglos con varias capas de pintura y mezcla, estableció después de minuciosa investigación que el autor del trabajo titulado la *Virgen de la Letanía* era el mismo que había pintado la nacionalmente venerada *Virgen de Guadalupe en el santuario de Tepeyac* (probablemente Marcos Cipactli)¹⁷.

El primer mural elaborado por Jorge González Camarena data del año 1939. Este lleva por nombre *Alegoría de Zimapán*, y está todavía en el estado de Hidalgo en el Hotel Fundición. Poco después, en 1941, pintó la obra *Díptico de la vida*, mural compuesto por dos tableros con escenas complementarias. Este mural, elaborado en el edificio Guardiola de la Ciudad de México en la Av. 5 de mayo Centro Histórico, se centró en el tema de la vida. Sin embargo, durante el terremoto de 1985 el edificio sufrió severos daños estructurales, y tanto éste como el mural tuvieron que ser destruidos.

¹⁶ Op. Cit. p. 10

¹⁷ Reed, Alma, "Jorge González Camarena vida y obra", en Apéndice V *Jorge González Camarena en la plástica Mexicana* por Luna Arroyo, Antonio, UNAM, México, 1981, p. 281



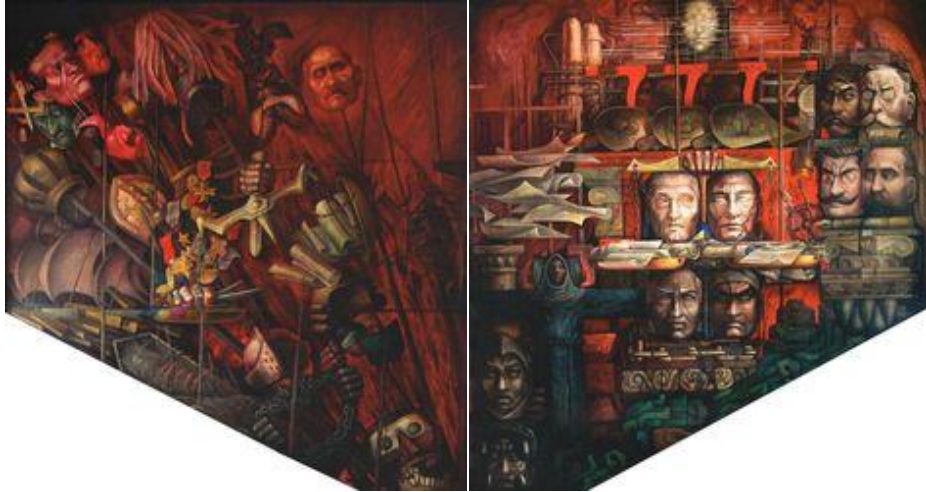
Díptico de la vida, lado derecho de la fotografía.

González Camarena creó alrededor de 30 murales, entre los que destacan *Germinación* (1944); *Don Quijote de Monterrey* (1945); *La industria, la banca y el comercio*, *Cristo sobre la cruz*, *San Felipe de Jesús* (los tres de 1946), *La erupción del Xitle* (1947), *La vida y la industria* (1949), *México, el trabajo y la modernidad* (1950) *Águila en Vuelo*, *El Triunfo de la Cultura* (ambos de 1954), *Historia de México* (1955), *Belisario Domínguez* (1957), *Revolución constructiva* (1958), *Frisos de la televisión* (1959) y *Alegoría de la Ciencia y de la Comunicación* (1960).

En 1946, González Camarena participó en un importante grupo artístico¹⁸: un proyecto de jóvenes pintores llamado *Estudio Analítico de la Plástica Mexicana*, cuyo objetivo era analizar temas del pasado y el presente mexicano. Este grupo con el tiempo se convirtió en un movimiento llamado *centrifugismo*. Así, desde la perspectiva ideológica del estudio analítico de la plástica mexicana, González Camarena produjo *El Descubrimiento del Maíz*, *La Despedida*, *La Matriarca*¹⁹ y otras obras de gran importancia.

¹⁸ Son escasa las fuentes conocidas o de referencias bibliográfica que hacen mención de este grupo de artistas. Apenas si se resaltan de acuerdo con la obra de Camarena o en referencia al centrifugismo.

¹⁹ Op. Cit. P. 11- 258



Belisario Domínguez



Revolución Constructiva

Durante la década de los 60's, González Camarena pintó lo que sería su obra más representativa, *La Patria* (1962), un óleo de 120 x 160 cm, que posteriormente se convertiría en la portada de los libros de texto gratuitos durante casi de diez años, específicamente durante el periodo de 1962-1972 (aunque la obra fue reimpressa en otras ocasiones esporádicamente en los libros de texto gratuitos, fue en ese lapso que estuvo más años de forma fija como portada) En esa temporada se imprimieron alrededor de 523

millones de libros que incluían contenido escolar tanto para profesores como para estudiantes. Para 1992, la Secretaría de Educación Pública retomó la obra en forma conmemorativa y en 2014, *La Patria* se retoma con el mismo fin y se imprimen alrededor de 194 millones de ejemplares.



La Patria

Otros murales de González Camarena están en el Palacio de Bellas Artes. Con su obra *Liberación* (1963) recrearía el *Díptico de la Vida*, mural que fue destruido después del terremoto de 1985.

El mural la *Liberación* está compuesto por tres secciones evolutivas en las que González Camarena buscó representar la historia de México hasta ese momento. La primera sección está dedicada al tema de la esclavitud, representando la época colonial con los esclavos africanos que fueron traídos al país para trabajar en las plantaciones; cuestiona la política agraria mediante la figura de un campesino anónimo que yace dentro de un ataúd. También aparece una figura femenina desnuda que está cubierta de tatuajes en la espalda, como señal de los prejuicios y las prohibiciones sociales de la época.

La segunda sección presenta el acto de liberación, en la que varios hombres se despojan de sus ataduras en representación de toda la humanidad, dejando de ser esclavos; estas ataduras que se representan en la pintura con mecates que están amarrados a sus

cuerpos. Finalmente, en la tercera parte, pintó a una mujer mestiza que sostiene una semilla de maíz, símbolo de sabiduría y vida que acompaña la idea de la liberación espiritual. Ésta es una interpretación que ofrece Marcel Camarena, nieto de Jorge González Camarena quien ha narrado, estudiado y escrito sobre la vida y obra de su abuelo paterno²⁰.



Liberación

Para ese mismo año Jorge González Camarena realizó el mural *La Humanidad hacia la luz*, y en 1964 pintó dos murales más: *Coatlicue* y *Las Razas*. Más adelante terminó de hacer *Presencia de América Latina* (1965), mural ubicado en la Universidad de Concepción en Chile, y su siguiente obra fue *El abrazo* (1980), ubicada actualmente en el Museo Soumaya.

El artista realizó tres obras pictóricas que actualmente son parte de la colección museográfica del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec: *La Conquista* o *La Fusión de Dos Culturas* (1963), *Benito Juárez* (1968), y *la Constitución de 1917* y *Venustiano Carranza* (1967).

²⁰ Esta semblanza cronológica de la obra de Jorge González Camarena fue proporcionada por su nieto Marcel Camarena. Me detengo en la explicación de la obra *Liberación*, porque no es el tema central a desarrollar. Sin embargo, es importante destacar el trabajo pictórico y técnico de los elementos trazados en los lienzos y murales, siendo estas pistas fundamentales para entender la ideología que Jorge González Camarena quiso plasmar y compartir en su creación artística y para con el público mexicano.



*Benito Juárez (izquierda) La Constitución de 1917 (centro)
y Venustiano Carranza. La Conquista (derecha).*

La obra *La Conquista* (conocida también como *La Fusión de Dos Culturas*), apareció en los billetes de cincuenta mil pesos a finales de la década de 1980 y principios de 1990. También una institución bancaria la grabó en medallas elaboradas en plata y oro en una edición conmemorativa de los cinco siglos del descubrimiento de América²¹. Como se ha mencionado aquí, la simbología y la plástica artística mexicana de González Camarena fue representativa de un nacionalismo que se instituyó en la vida cotidiana de las personas, usándose en lo político, en lo educativo y en lo económico del México de aquella época.

A lo largo de su carrera y a raíz de su intenso estudio de la historia y de la época prehispánica, así como el descubrimiento de nuevas piezas arqueológicas en el país, fue creciendo en el pintor la curiosidad del despertar de un pasado mitológico, lleno de misterio y riqueza cultural, una cultura mística y novedosa, Camarena le da vida al pasado, recupera lo icónico y le da sentido al presente mexicano de los años 40 en adelante.

La plástica mexicana de Camarena se vio en edificios institucionales, como por ejemplo en Universidades, en el Palacio de Bellas Artes, en el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec, en los billetes, en las medallas, y en los libros de texto gratuito.

Al respecto, Roger Bartra se detiene a analizar el nacionalismo artístico de México:

²¹ Casillas Romo, Clara Patricia, *Seis artistas en los murales posrevolucionarios: Crónica Histórica*, Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Comunicación y Periodismo, UNAM, México, 2011 Consultado en: http://132.248.9.195/ptb2011/septiembre/0673069/0673069_A1.pdf el día 27-09-16

(...) el origen del arte mexicano debe encontrarse en la costa del Golfo de México y no en el Mediterráneo o en el Cercano Oriente. Contra las apariencias, se decreta que nuestra raíz está más en las figuras de los códices prehispánicos que en los versículos del Antiguo Testamento. Decisión cultural que sólo tiene sentido si se lee la historia a contrapelo del fluir del tiempo es desde nuestro aquí y ahora –desde la perspectiva del Estado mexicano– donde se encuentra el sentido unitario de los 30 siglos de arte mexicano. La razón de Estado al aplicarse a la cultura, se transforma en una razón telúrica la geografía como inmenso marco vivo de la historia la tierra como madre fértil en cuyo cuerpo crecen las profundas raíces de la cultura nacional²².

Asimismo, Camarena asumió la naturaleza como el primer elemento que da unidad y continuidad a la historia cultural: una cierta idea de naturaleza en elementos tales como los volcanes, la fauna endémica, las selvas, los valles y los lagos, que se transforman en una anatomía del cuerpo vivo de la cultura. Por el mismo concepto de naturaleza como representación de una unión y base ideológica de la nación, sus antecesores José María Velasco y el Dr. Atl son considerados como exponentes esenciales del arte mexicano, testigos y creadores del arte del Estado nacional²³.

De igual manera, Arturo Torres Barreto, profesor e investigador de historia en la FES Acatlán y especialista en temas de política educativa y autor de “Los libros de texto gratuitos de Historia de la política educativa de México de 1959, 1994”, explica que la política establecida en estos diferentes sectores que legitiman toda obra del Estado, así como el sistema educativo, implementó un plan de desarrollo llamado “Plan de once años”. En este proyecto educativo era necesario hacer de la enseñanza un ámbito nacional que poseyera en el discurso tanto político como cultural una idea de mexicanidad. Al respecto, Arturo Barreto argumentó que la mexicanidad,

²² Bartra, Roger, *Oficio Mexicano*, Grijalbo, México, 1993, pp. 32-33

²³ Ibid.

(...) poseía la doble propiedad de descargar una fuerte dosis de emotividad al evocar costumbres y tradiciones populares, con ello debía mostrar una neutralización de objetivos como inculcar el amor a la patria, formar buenos ciudadanos ajenos a toda doctrina religiosa, desterrar prejuicios y fanatismo, aceptar ‘lo que somos’, defender el ‘proyecto nacional’ y la ‘forma de gobierno’, conocer nuestros límites y hasta ‘ser dueños de las circunstancias’²⁴.

Desde la postura de Roger Bartra y Arturo Barreto la pintura de *La Patria* y sus particularidades simbólicas se instituyen en la vida cotidiana del México a mediados del siglo XX como parte y fundamento de una política cultural y educativa. El discurso nacionalista buscó diversas formas de fortalecer la memoria nacional, y encontró en obras como *La Patria* un vehículo para lograrlo.

El caso más relevante fue la ilustración de las portadas de libros de texto gratuitos, que trataban, a través de la reproducción de imágenes del arte mexicano con ideales nacionalistas, consolidar la memoria de la historia oficial nacional.

De esta forma, el trabajo artístico de González Camarena cobró mayor importancia al ser reconocido e incluido por su arte en una época denominada como del “Renacimiento Pictórico Mexicano”²⁵, tanto así que en 1970 le fue otorgado el Premio Nacional de las Artes.

Es importante recordar que el estilo artístico de la mayor parte de las obras de Jorge González Camarena es muy particular, en parte por su pasión por la historia y por haber vivido en zonas donde compartió viviendas indígenas, convirtiéndose en parte importante de su obra el destacar la riqueza cultural mexicana.

Sin embargo, pese a lo peculiar de sus creaciones, su trabajo es muy similar en algunos aspectos a otros grandes muralistas mexicanos en los que puede hallarse una hibridación de elementos culturales junto a características centrales del arte tradicional, que fueron aplicados tanto en el arte pos-revolucionario como en el moderno.

²⁴ Barreto, Arturo, *Los libros de texto gratuitos de Historia de la política educativa de México de 1959, 199*, UNAM Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 2013.

²⁵ Op. Cit. 11 Movimiento cultural mexicano que dio inicio a grandes producciones artísticas a través de diversos y trascendentes hechos históricos, a mediados del siglo XX. Se basó en la recuperación del pasado histórico mexicano y, con ello, un profundo interés por legitimarlo.

Esta hibridación está acompañada de símbolos nacionales que se fusionan con la ruptura del arte mexicano; en parte porque a mediados del siglo XX el arte, la educación, y la política se vieron afectados por vivir en el punto medio de una transición de pensamiento de formas de vida y uso de las cosas, convergiendo dos pensamientos opuestos en su mente.

También porque el Estado tuvo la necesidad de utilizar otras herramientas para ampliar el horizonte, y con ayuda de otros medios de comunicación se desarrollaron nuevas técnicas de uso comercial y público para dar seguimiento a la difusión de la memoria de una historia nacional, y también el uso de las portadas en los libros de texto gratuitos.

Un ejemplo de difusión del arte mexicano pos revolucionario se dio en el año 1931, con el despliegue de las estrategias publicitarias dirigidas por el publicista Federico Sánchez Fogarty, cuyo objetivo era incrementar el consumo de la sociedad. Sánchez Fogarty convocó a un concurso para desarrollar una nueva tendencia artística y, con ayuda de empresas nacionales, buscó patrocinios y mecenazgos para apoyar la difusión artística de numerosos pintores mexicanos. Así, realizó la publicación y difusión del arte en México con ayuda de la Cervecería Cuauhtémoc, S.A. y con el patrocinio de dicha empresa, se llevó a cabo una exposición de obras pictóricas conocida como la *Galería de Pintores Modernos Mexicanos*, cuya finalidad era lograr una mayor divulgación cultural de los trabajos de varios pintores. Una de las obras expuestas en esta exposición de pintores modernos fue *Núcleo*, creada por el mismo González Camarena. Al respecto, Sánchez Fogarty explicó en 1934 que:

Núcleo, cuadro que, para él pintor, no es un simple medio pictórico sino un factor, es decir, una geometría (...) La pintura habla en su propio idioma, en un idioma supremo y, por tanto, fuerte e intraducible; porque aquí la materia pictórica es la cosa misma, el fenómeno mismo, no la transcripción de otro fenómeno, no el reflejo de otra cosa.”²⁶

En los trabajos artísticos de Jorge González Camarena hay una mayor atención sobre aspectos filosóficos, históricos, antropológicos, biológicos y geométrico. Estas

²⁶ Sánchez Fogarty, Federico, *Galería de Pintores Modernos Mexicanos n.7*, Cortesía de la Cervecería Cuauhtémoc, S.A. de Monterrey, N.L.

concepciones que reseñan la expresión artística en sus obras fueron marcadas desde su ingreso al Seminario de Cultura Mexicana como miembro titular, cuyo presidente y director del Instituto era Salvador Azuela;²⁷ cabe destacar que su paso por el Seminario de Cultura Mexicana le dio prestigio a su imagen como pintor.

Desde la obra de Antonio Luna Arroyo observamos que sustrae información de un boletín del *Seminario de Cultura Mexicana*²⁸ y dice: “(...) en el Seminario de Cultura Mexicana –cuerpo colegiado que representa y difunde la cultura patria y universal- eligió a Camarena como uno de los suyos”²⁹.

Es decir, en lo filosófico, histórico, antropológico, biológico y geométrico sustentó las ideas manifiestas en ese seminario, en el que creó cierto discurso de la cultura y de patria. Pese a que estas anotaciones biográficas de Jorge González Camarena son pocas, interesa resaltar lo conveniente al campo histórico como uno de los motivos principales en la mayoría de sus obras. El análisis de las particularidades simbólicas de *La Patria* es uno de los objetivos principales de esta investigación. Respecto a esta labor histórica desempeñada por González Camarena en sus obras, Luna Arroyo analiza *La Conquista* (mural que se encuentra en el Castillo de Chapultepec) y expresa lo siguiente:

“(...) representa el equilibrio, el hecho consumado, la verdad histórica. En suma, la síntesis de ambas corrientes: la mezcla de sangres y de las culturas que determina el nacimiento del mestizaje mexicano, de la raza cósmica; para usar una célebre frase de Vasconcelos”³⁰.

En la mayoría de las obras de González Camarena se observa constantemente la representación del pasado histórico, no sólo desde su visión como artista sino como escritor. Con ayuda del Seminario, de sus escritos y de su vivencia en las comunidades, el pintor acuña este saber del pasado y de las culturas que lo dotan del aprendizaje para crear en sus obras símbolos prehispánicos y desdibujarlos con figuras romanas y griegas. Es esencialmente este conocimiento y pasión por el pasado y de las culturas prehispánicas que

²⁷ Op. Cit. P. 11- 302.

²⁸ (3ª Época, mayo-junio 1966, No. 9)

²⁹ *Ibíd.* P. 73.

³⁰ Op. Cit. 11- p. 48

lo dotan de un aprendizaje diferente, volviéndolo un artista plástico incomparable. Él considera que “la cultura no es una categoría del saber y del sentir, sino del ser místico”³¹.

Arturo Barreto comentó que las políticas establecidas legitiman toda obra del Estado, así como el sistema educativo que implementó el “Plan de once años”. En este plan educativo era necesario que la enseñanza se enfocara en la conformación de la identidad nacional, lo cual hizo que se incluyera en el discurso una idea de mexicanidad³². Es decir, que la pintura *La Patria* formó parte de ese discurso de la mexicanidad establecido por el Estado a través de una política educativa. Aún así, el aspecto educativo no se enfocó en el tema del ser místico, pues su uso en el marco del Proyecto de Desarrollo Nacional fue más como un proyecto político que intentó fortalecer la memoria de la historia nacional de los años sesenta y setenta, y no como una imagen mística, como la pensaba Camarena. Finalmente, el contexto del discurso histórico que instituyó *La Patria* hizo parte de la formación educativa e intimista de una memoria nacional y de la historia de México.

Estas ideas se argumentan desde la postura de Roger Bartra, para quien:

(...) el nacionalismo es una corriente política que establece una relación estructural entre la naturaleza de la cultura y las peculiaridades del Estado, pues considera que en México las expresiones oficiales del nacionalismo nos dicen: si eres mexicano, debes votar y quienes no lo hacen traicionan su naturaleza profunda o bien no son mexicanos (...) el nacionalismo es, pues, una ideología disfrazada de cultura para ocultar los resortes íntimos de la dominación”³³.

Es decir que la dominación ejercida por el Estado en el “Plan de once años” fortaleció un concepto de memoria de la historia nacional para que predominaran en el discurso tanto el carácter patriótico como el institucional, afianzando la circulación de la memoria bajo la batuta o las consideraciones obligadas del arte mexicano.

³¹ *Ibíd.*

³² *Op. Cit.* 19- p. 26

³³ *Op. Cit.* 18- p. 37

1.2 Particularidades de sus obras

La particularidad de González Camarena en sus obras es una técnica pictórica *sui generis*; su estilo propone el análisis de varios símbolos y figuras, recurriendo a la diversidad de formas geométricas y múltiples colores. Al respecto, Arturo Luna Arroyo escribió que “en las obras de González Camarena se unen cualidades muy disímbolas; por una parte, su talento le lleva a formas muy clasicistas, es decir, a simplificaciones cuyo valor está en la línea, por la otra es romántico y dramático”³⁴. Estas cualidades disímbolas se observan en la mayoría de sus obras, reiterando una presencia de lo contemplativo que trasciende a lo místico, ejemplo visto en el mural *Díptico de la vida*.

En general la obra de González Camarena siempre se interesó en abordar temas relativos a la biología del ser humano. De esta manera, para Luna Arroyo el trabajo del pintor destaca por poseer una profunda temática sobre el equilibrio entre los campos histórico y social.

Lo singular de la pintura *La Patria* corresponde a una interpretación de la historia de México. En otras palabras, se piensa en una verdad histórica filtrada por el fortalecimiento de la memoria y de la historia nacional. Luna Arroyo justificó esta postura desde el punto de vista de la filosofía de la historia, principalmente desde el análisis de Kant y Hegel, a partir de la denominada *estética trascendental*³⁵.

Luna Arroyo señala que desde la perspectiva kantiana, en la obra pictórica de Camarena se proyecta una enigmática metafísica de las costumbres, en la cual se ostenta “una finalidad sin fin”³⁶. Específicamente *La Patria* presenta esta singularidad trascendental: es una pintura que se convirtió en un símbolo icónico mexicano, a través del cual se ha hecho una constante difusión de la memoria de la historia nacional. La representación simbólica de esta pintura es acorde a las esencias mexicanas que representan el pasado histórico.

³⁴ Op. Cit 11

³⁵ Rodríguez, Mariano *Kant y la idea de progreso*, Universidad Complutense, sitio web: <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/viewFile/RESF9393220395A/11517>. El estudio de la historiografía en Kant se basó en una perspectiva: de la esperanza. Lo hizo apoyándose en que no hay nada parecido a una historia en sí, sino a una historia vista cómo un elemento indispensable y conductor. Lo hizo proponiendo una historia *a priori*, en la que el objeto histórico-político careció de una realidad específica y, que por consiguiente, no existe una especial facultad de conocer la historia. De tal modo, la política revolucionaria para Kant reposaría sobre una ilusión trascendental: desde el conocimiento científico, nada se puede decir de un hipotético progreso en la historia. Es decir, no se puede satisfacer la idea de la historia desde la intuición.

³⁶ Op. Cit. 11- 42

A lo largo de este apartado he reiterado la importancia de conocer las diferentes concepciones que reseñan y definen el trabajo artístico de Camarena, identificando conocer cuáles fueron sus influencias en las técnicas para lograr esa representación del pasado. Asimismo, observando cómo fue adquiriendo dicha concepción del arte-tradicional configurado con lo moderno para lograr dichas particularidades en sus obras, las cuales sirvieron de inspiración, sobre todo, en el juego constante para la caracterización prehispánica e indigenista como motivo de recuperación de una identidad patriótica.

Así se concluye que la creación de la pintura *La Patria* tiene dos caras: por un lado tenemos la interpretación del Estado, que es destacarse en las obras buenas que ha hecho para el pueblo de México, entre ellos la creación de los libros de Texto Gratuito. Con esto el Estado dirige a nuestra conciencia educativa una mirada nacionalista, es decir, refuerza su poder bajo imágenes para insertarlas muy a fondo de nuestra psique, normaliza nuestra memoria a partir de una concepción nacionalista, y oculta bajo los rostros el miedo de perder el control, y muestra las caridades, la nobleza, el progreso y el avance cultural, tecnológico, educativo, político, como una fachada.

Por otra parte, *La Patria* es una imagen simbólica que representa la tierra, una imagen que sea crea en el año de 1962 cuando es asesinado un líder campesino, una historia oculta bajo una imagen que ilustra los libros de primaria. Así es también un símbolo que se usa bajo la sombra de una burbuja que no es real, no por el hecho de que no exista, sino que el discurso del Estado es quien lo define. El arte habla por sí mismo, la pintura de Camarena, habla por sí misma, es un símbolo que no necesita ser interpretado porque la fuerza que contienen sus elementos dice todo.

El cuestionamiento de este trabajo es saber si el pintor era consciente del doble juego en el que se encontraba, exponiendo sus obras en institutos que usan la estética mexicana como una máscara para defender su política, o sí lo único que le importaba en realidad era que la sociedad mexicana viera lo que quería expresar sin importarles la afectación en la memoria que pudo jugar o tener la doble cara del nacionalismo posrevolucionario.

1.3 Construcciones sobre el arte mexicano

De las pocas investigaciones disponibles respecto a la vida de González Camarena se sabe que sorprendió a los integrantes del Seminario de Cultura Mexicana con un trabajo escrito, en el que detalló con determinación las diferencias constantes y características del arte mesoamericano, y cómo éstas eran, para él, de suma importancia en la definición de nuestras artes visuales. En este ensayo, la propuesta de González Camarena da cuenta de las reflexiones sobre la plástica contemporánea. Consideraba, pues, que éstas debían estar compuestas por una cabal realización en las artes visuales mexicanas correspondientes a la época o su contexto.

El análisis escrito de González Camarena comenzó con el periodo colonial, al que criticó severamente por no estar de acuerdo con la forma en que México fue colonizado. Además, observa cómo la academia juzgó la técnica y el estilo del arte mexicano que se estaba gestando. En el documento argumentó que el arte mexicano “estaba sustentado en una temática importada, como la misma técnica: temática hacia las lecciones éticas tomadas de la historia universal, o inspirada en asuntos bíblicos”³⁷. Es decir, la técnica del arte mexicano replanteaba una estética renacentista, que no es acorde a la temporalidad ni al pensamiento de México, pues todas las nociones de la historia universal no corresponden ni al espacio ni al tiempo de lo “auténticamente” mexicano.

En su trabajo, González Camarena explicó en tres *tiempos* cómo se concebían las artes en México. El *primer tiempo* es “la época en que comienza a calificarse el anhelo consciente de lograr un arte nuestro, una propia expresión, emanado de las ideas liberales”³⁸. En este sentido, irrumpió en el arte la política liberal, tendencia ideológica que no tomó en cuenta el anhelo del pasado y del arte prehispánico. Para el pintor mexicano, el recuento del pasado de la historia de México que debía hacerse tendría la tendencia de rescatar la tradición artística e histórica de lo que representaban las características de las culturas prehispánicas.

González Camarena adquirió el conocimiento artístico mediante el estudio y la recuperación de ciertas particularidades del arte prehispánico, las cuales podemos observar

³⁷ *Ibíd.* 309

³⁸ *Ibíd.*

plasmadas claramente en sus obras junto con la profunda significación de sus elementos simbólicos en concepciones filosóficas e históricas. Dicho de otro modo, el pintor consideraba que para crear un arte nacional se debía volcar la mirada al inicio de la historia de México, a su representación de origen. Es así como fijó una concepción nacional del arte mexicano a través de la reivindicación de los rasgos prehispánicos.

Para Camarena, estos elementos son las condiciones híbridas de nuestro entorno a lo largo de la historia, cuya función es dar cuenta de la realidad. Es por eso que los símbolos y las particularidades del arte prehispánico son accesibles y fácilmente identificables en la exposición de sus obras. El artista también consideró que el arte de la época liberal mostraba un carácter conservador, definido en México durante el siglo XIX.

Los ‘internacionalistas’ representados en su época por los conservadores, consideraban indignos los aspectos de la historia indígena para ser llevados a la pintura. La contraparte, de posición “nacionalista” con Félix Parra, José Obregón, Jara y otros que adoptan el tema mexicano, y así, con narraciones de nuestra historia antigua, aparece el indígena en las áreas de los grandes lienzos³⁹.

El artista desarrolló una concepción analítica a la que llamó *el segundo tiempo*. En esta se enfocó en los temas que eran del pueblo, pues consideraba que de ahí nacía la poesía, y por ello su obra se evocó en darle vida a los lugares de provincia.

En este tiempo su obra tuvo un cambio, enfocándose hacia la pintura consecuente con el medio social y cultural, pues se dejaba a un lado el ideal de la pintura clásica, y al mismo tiempo, apuntó a los temas condicionados sobre la noción de pueblo; es decir, pensó que se descubriría la poesía de la vida provinciana y campesina, en la que se refleja la vida cotidiana como los trabajos del taller y las faenas del campo, de las fiestas y las costumbres populares. Según él, estas ideas se daban por medio de las opiniones y los análisis referenciales.

González Camarena vio, desde el veredicto de Ramón López Velarde a la pintura misma que llenó las telas con el concepto de amor a la *Suave patria*, la posibilidad de una

³⁹ *Ibíd.* P. 304

construcción con un carácter histórico. Abordándolo desde esta perspectiva y en palabras de Arturo Luna Arroyo, “los temas de historia ceden la superficie del cuadro a las escenas sencillas de la vida del pueblo”⁴⁰.

Esto significó para Camarena encontrar que el modelo técnico de la pintura en el siglo XX se encontraba determinado por las características de la exaltación del alma indígena y criolla, ambos, finalmente, como parte de una visión híbrida. Es decir, que *La Patria* contiene peculiaridades en la estética plástica del arte mexicano. Los usos simbólicos la vuelven representativa de un discurso de la memoria, del que se desprenden símbolos como el escudo, el águila devorando a la serpiente, la bandera nacional, la agricultura del maíz, el cultivo de las frutas, el desarrollo de la arquitectura, el proceso del mestizaje, la emergencia del indigenismo, la permanencia del libro y del agua. Así, la representación del arte mexicano en Camarena es la consumación de un periodo evolutivo en los temas y del arte moderno de mediados del siglo XX, y para él esto era un:

(...) hecho consumado que la noción mexicana se constituyó esencialmente por la fusión de dos razas: la indoamericana y la española. Otro hecho comparable que la cultura mesoamericana no fue totalmente borrada con la conquista: circula la sangre de toda la Nación tales supervivencias seguramente son las que provocan peculiar manera de ser⁴¹.

A lo largo de su estudio y a la par del desarrollo de la plástica mexicana, González Camarena defendió los distintos procesos para la construcción de su visión y concepto del arte, pues veía en las figuras y símbolos una fuerza que llamó *fuerza ósea del arte mesoamericano*. En palabras de Arturo Luna, “la fuerza indoamericana es hacia dentro, fuerza interna. La fuerza indoamericana es exteriormente estática y contenida, pero de movimiento que hierve internamente, dramática y latente fuerza interna.”⁴²

Pero también vio otras características importantes, constantes en el arte precolombino: la vida introspectiva, el sentido de permanencia y la eternidad. “El *estatismo*

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ *Ibíd.* P. 308

⁴² *Ibíd.* 309

que se distinguía en las figuras que permanecían en quietud, dotaba de un mayor cuidado a la vida interior y absorta, mientras guardaban silencio al mundo exterior inmediato y se sumergían en la vida contemplativa. El sentido *dramático* se refería al sentido religioso, como el ofrendar con el fin de adquirir vida, mientras que el sentido *monumental*, encargado de explorar lo emocional y lo aparente. Por último, el sentido del *simbolismo*, una característica presente en el arte precolombino⁴³, sustentaba que lo simbólico estaba concedido por la riqueza de la imaginación y el valor de la creación plástica mexicana:

“El arte precolombino no tuvo interés en la representación naturalista del mundo visible, sino por la representación de la idea o significación del concepto. La obra de arte indígena se encuentra siempre transfigurada por el símbolo que interiormente lo anima o da razón de ser, al dotarla del sentido mágico que saturó la vida de Mesoamérica.”⁴⁴

Así, estos apuntes sobre el arte mexicano aclaran la postura del artista respecto al rescate del tradicionalismo y en cómo éste se basa en totalizar las representaciones y particularidades simbólicas. Para él, como bien lo apunta, el arte precolombino es la representación de la idea o el significado del concepto y por ello el nacimiento de la pintura *La Patria* da razón del ser simbólico que llevó a fortalecer la memoria de la historia nacional.

Por otro lado, las políticas culturales y educativas de la década de los sesenta robustecieron a través de un discurso oficial el uso de la pintura como práctica visual para educar y formar lo que representa en la memoria la historia nacional del mexicano.

1.4 Ruptura artística y las nacientes vanguardias

Después del *boom* del muralismo marcadamente nacionalista, durante la década de los años cincuenta en México comenzaron otras corrientes artísticas que al asentarse fundamentaron

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *Ibíd.* 310

en el concepto de *vanguardia* —en el cual tuvieron cabida ideas que rompieron con los ideales anteriores y forjaron su propia concepción y camino—⁴⁵.

Las ideas de vanguardia buscaron evolucionar a la sociedad debido a la temprana tecnología y los avances de la ciencia, permitiendo que la idea del arte vanguardista se vinculara con actitudes sociales, principalmente de carácter progresista. Al poco tiempo de su nacimiento se desarrollaron nuevas tendencias y corrientes ideológicas dentro del arte, como el Cubismo y el Futurismo, las cuales estaban dirigidas a probar, experimentar y renovar al sistema de representación, lo que significó una ruptura con los conceptos utilizados anteriormente.

Dentro de la historia del arte a inicios del siglo XX, las vanguardias artísticas buscaron nuevas formas de expresión como un proyecto cultural moderno, lo que implicaba un rechazo total y radical hacia la concepción tradicional del arte. Las nuevas corrientes vislumbraban la importancia del futuro y de lo nuevo, enfatizando la importancia de ir sólo hacia adelante sin mirar hacia atrás, sin reparar en el pasado, buscando ahora un horizonte en el nuevo porvenir y no en lo ya vivido.

En este contexto fue como las nuevas formas artísticas del siglo XX dieron pie a valores y conceptos mucho más urbanos, abstractos y apolíticos, todo esto ocurrido en el marco de una búsqueda por expandir fronteras de otras representaciones que no formaron parte de la imposición de las ideologías nacionalistas, que finalmente era la corriente determinante del arte a nivel mundial.

En México, a la transición del momento entre tradición, futuro y nuevas corrientes se le denominó Generación de la Ruptura, grupo del que formaron parte artistas como Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Roger von Gunten y Alberto Gironella, entre otros. Ellos despojaron a la plástica mexicana de los elementos nacionalistas y le dieron un sentido más cosmopolita, más universal sin el anterior sentimiento nostálgico y casi militante de pertenencia a un Estado-Nación.

La Generación de la Ruptura inauguró una nueva etapa de creatividad y de movimientos artísticos en el país; su forma de ver, hacer y concebir el arte romió con el estándar de la academia de ese entonces. Cabe destacar que los integrantes de esta

⁴⁵ García, Canclini Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México 1989, consultado el día: 15/05/2017 en: https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf

generación fueron muy cuidadosos al momento de mezclar su desenvolvimiento artístico dentro del campo político⁴⁶.

Aquí es importante tomar en cuenta que la entrada de la modernización dio empuje a una diversidad de ideas que chocaban entre sí, y que tanto los intelectuales como la sociedad en general se debatían entre el salvar o conservar lo tradicional, y entre la posibilidad y deber de crear un pensamiento innovador que dejara de considerar lo anterior y lo pasado⁴⁷, para construir nuevas formas e ideologías. En general las ideas chocaban fuertemente; la costumbre de lo tradicional y el cambio radical a lo moderno dieron lugar a debates contradictorios en todos los aspectos.

Al respecto es esencial mirar el trabajo del antropólogo y crítico cultural Néstor García Canclini, cuya tesis doctoral dirigida por Paul Ricoeur en la Universidad de Paris X, “Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad”, es una obra que toca el punto culminante de la hibridación de las culturas por la mezcla de una memoria heterogénea e innovadora.

El investigador argentino argumentó que “la modernidad se ha vuelto un proyecto polémico o desconfiable es una mezcla de memoria heterogénea e innovaciones trucas”⁴⁸. Es decir, la memoria es una *hibridación*⁴⁹ de pasados y presentes continuos.

Las ideas de la modernización asentaron un nuevo comportamiento, pues nos mostraron una forma de vivir, de pensar y de actuar al imaginar que el proceso daría por terminado con todas las formas de producción antiguas, con las creencias y todos los bienes tradicionales o del pasado. Para Néstor García Canclini, las vanguardias llevaron al extremo la búsqueda de autonomía en el arte, pues muchos artistas tuvieron la intención de adoptar movimientos de la modernidad, en especial relacionados con la renovación de las formas. Asimismo, muchas de las tendencias buscaban la libertad estética a partir de una

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ Se hace uso de la palabra *Hibridación* desde el significado que le da Néstor García Canclini, quien hace uso de la palabra porque considera innecesario hablar sobre sincretismo, mestizaje, u otros términos. Para él *hibridación* abarca diversas mezclas interculturales. No sólo hace hincapié a los factores raciales a los que suele limitarse el mestizaje, sino que también permite incluir las formas modernas de hibridación. Aquellas ligeramente aisladas del sincretismo, que generalmente hace referencia a las fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. Menciono la palabra sólo con la intención de centrar y conocer el pensamiento de Canclini.

singularidad ética, y en México esto se tradujo en una ética moral nacionalista hacia los valores y las ideas del país.

Por un lado, estas tendencias formaron parte de una revolución del mismo modo en que lo fue la célebre *Bauhaus*, que orientó su camino en la formación de un urbanismo mezclado con diseño industrial y en el avance de la cultura cotidiana; es decir, que buscó la forma de mezclar lo tradicional con la innovación, conciliando ambos conceptos.

Por otro lado, los constructivistas se encargaron de aplicar sus conocimientos en monumentos, carteles y otras formas de manifestaciones en espacios públicos. Dicho de otro modo, convirtieron el arte en un espacio colectivo.

“Las vanguardias establecidas durante el siglo XX formalizaron un acto cultural, es decir, lo que implicó un cambio de las representaciones cambiaron y, en ello y a la par, en el mismo camino. El pensamiento tanto cultural como social y político tomó otra dimensión.”⁵⁰

Así, de acuerdo con Carol Duncan, académica conocida por ser la pionera de la "nueva historia del arte", dándole un enfoque sociopolítico al arte, y a Alan Wallachm, profesor de historia y arte de la Universidad de George Washington, se establece que :

(...) a medida que avanzó el cubismo al surrealismo, al expresionismo abstracto, las formas cada vez más desmaterializadas, así como el acento sobre temas tales como la luz y el aire, proclaman la superioridad de lo espiritual y trascendente sobre las necesidades cotidianas y terrestres⁵¹.

Para García Canclini, hablar sobre la cultura moderna del siglo XX implica que ésta se configuró negando las tradiciones y los territorios: los museos buscan nuevos públicos, y los artistas buscan espacios urbanos para romper con lo tradicional. En este caso, el arte mexicano de los años sesenta y setenta propone distintos tipos de plataformas para

⁵⁰ *Ibíd.* P. 46

⁵¹ *Ibíd.*

desarrollar un nuevo tipo de arte moderno, mientras que a la par el arte tradicional superó y abarcó a la difusión del arte híbrido. La mezcla estableció enlaces culturales y simbólicos del temprano arte mexicano. En el arte mexicano los principales representantes son el Dr. Atl, Diego Rivera, Siqueiros, Frida Kahlo, O'Higgins, Juan O'Gorman, mientras que en el arte moderno lo son Roberto Montenegro, Manuel Alvarez Bravo, Remedios Varo, Leonora Carrington, Carlos Lazo, Juan Soriano y Rufino Tamayo.

Los artistas de las nuevas vanguardias se alejaron de las reglas del arte público y rescataron las imágenes y colores del uso popular. Esta ola de creadores fue reconocida por poseer una imaginería amplia, producto de lo *pintoresco* de su obra; una de las características de sus creaciones fue que aplicaban colores como los verdes, rojos y rosas intensos, mezclándolos con elementos característicos de México como frutas, ferias, gallos, juguetes, retablos, imágenes religiosas y paisajes fantásticos, que serían parte persistente del conocimiento del arte moderno. Muchos de estos artistas viajaban mucho al extranjero, especialmente a París, nutriéndose de las ideas para incorporar nuevos elementos de la cultura visual de México.

El discurso que manejó el arte revolucionario y postrevolucionario se centró en la innovación con miras al progreso. En el arte moderno en el siglo XX hay una hibridación de objetos, ideas, colores y representaciones de figuras humanas que paulatinamente sirvieron también para fortalecer la memoria nacional.

De esta manera, el arte al que se refiere Carlos Monsiváis es el arte público, un “(...) arte oficial, protegido y patrocinado por el Estado”.⁵² Dicho de otro modo, existe el ‘arte oficial’, aquella cargada de cuadros pictóricos que la representaron o la representan. Por ello, en este sentido el Estado fue el encargado de financiar el trabajo de un grupo de artistas con obras por encargo, en las cuales se veían plasmadas ideas relacionadas al nacionalismo y la historia oficial del país, que representaban los grandes acontecimientos que crearon a México. Todo este esfuerzo y arte estuvo enfocado en preservar un tipo particular de memoria y en la conformación del imaginario del mexicano.

⁵² Monsiváis, Carlos, *Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX*, COLMEX, México, 2010, consultado en el día: 15/05/2017 en: https://books.google.com.mx/books?hl=en&lr=&id=G2BHAwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT70&dq=cultura+mexicana+en+el+siglo+XX+&ots=LP9zBNkJjc&sig=5jvxwKzJqF51Pvw4xBy5iwiQmzg&redir_esc=y#v=onepage&q=cultura%20mexicana%20en%20el%20siglo%20XX&f=false

En el arte, unos y otros buscaban dos tipos de rédito simbólico. Por una parte el Estado quería legitimarse y tener aprobación general, al aparecer como representantes de la historia nacional. Y por otra, las empresas asociadas al ‘progreso’ construyeron una cultura renovadora, al buscar una imagen para expandir el mercado económico⁵³. De esta manera, las empresas y la acción cultural modernizante incluyeron a los artistas y a las vanguardias. Con estas ideas buscaron en todos los aspectos contradecir el nacionalismo realista de la escuela mexicana, que era auspiciada por el Estado posrevolucionario.

Así, paradójicamente, mientras muchos artistas tenían ideas de la lucha y la revolución relacionadas con el progreso, terminaron trabajando para el Estado, difundiendo sus obras en instituciones gubernamentales, empresariales e industriales, ocasionando que el nacionalismo se contradijera.

De este modo, el Estado y las grandes empresas utilizaron las fusiones producto del arte del siglo XX para fortalecer la memoria nacional, y así empujar ideológicamente a una representación determinada de México a partir de la idea de progreso. Por esta razón, la memoria nacional implicó que las otras vanguardias mostraran, por una parte, sus ideales y pensamientos creativos en el arte moderno, mientras que por otra, algunos artistas “oficiales” siguieron plasmando ideales de representación de una memoria nacional, tal como ocurrió con la pintura *La Patria*.

1.5 Influencias académicas y artísticas

Es pertinente insistir sobre la importancia singular del tema prehispánico en la mayoría de las obras de Jorge González Camarena, una idea nacida a partir de sus influencias y vivencias tanto artísticas como intelectuales. Desde sus inicios, el artista estuvo rodeado de grandes personajes y pensadores de la élite mexicana, muchos de ellos pintores, literatos, arquitectos y grandes pensadores como filósofos, antropólogos e historiadores.

Uno de los personajes más influyentes en la obra de González Camarena fue Francisco Díaz de León, pintor y grabador, maestro de la Academia de San Carlos y uno de los principales representantes de las ideas sobre la pintura moderna, además de haber sido un amplio conocedor de distintos modelos técnicos del dibujo.

⁵³ *Ibíd.*

Otro personaje importantísimo dentro de la vida artística y desarrollo profesional de Camarena fue Don Francisco Zenteno, quien lo impulsó a entrar a la Academia Nacional de Bellas Artes. También tuvo influencias de Francisco de la Torre y Alberto Garduño, de quienes aprendió en el ramo de la estética, el dibujo, la composición, los métodos de la pintura y la escultura.

Posteriormente, González Camarena fundó junto a Fernando Bolaños Cacho el primer taller de ilustraciones modernas de México. Entre sus amigos estaba Juan O’Gorman, un arquitecto y pintor renombrado, quien como ya se mencionó era hermano del también prestigioso historiador Edmundo O’Gorman. La arquitectura de Juan O’Gorman era funcionalista, que es un estilo arquitectónico que se caracteriza por el uso del vidrio y metales maleables. Sus obras más reconocidas fueron plasmadas en espacios públicos con un estilo particular, basándose en el funcionalismo, y sus personajes eran presentados en grupo, generalmente asociados a acontecimientos históricos y temáticas sociales.

Los murales de Juan O’Gorman todavía se pueden visitar en lugares icónicos como el Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec. Algunas de sus obras más famosas son *La conquista del aire por el hombre* o el mural *El crédito transforma a México*, ubicado en el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México.

Otro gran amigo de González Camarena fue Federico Sánchez Fogarty, a quien retrató en varias ocasiones y quien, como precursor de las relaciones públicas y la publicidad en México, contribuyó ampliamente en la difusión de las artes plásticas en el país.

Otro personaje importante en la vida de González Camarena fue Gerardo Murillo Cornado, autodenominado *Dr. Atl*. Este famoso personaje estudió geología, filosofía, historia, crítica del arte, ciencias políticas, caricaturismo y, periodismo, entre otras disciplinas. Dr. Atl y González Camarena tenían una relación de amistad muy cercana: se conocieron en el año de 1923, cuando Camarena trabajó en las investigaciones y restauraciones de las iglesias en México y a partir de entonces sus carreras fluyeron de manera paralela.

Dr. Atl fue una de las figuras que más influyó en el arte y en el pensamiento de Jorge González Camarena. Éste pensaba que era necesario que se reafirmara el entusiasmo en la exposición muralista con el propósito de ver el arte como el triunfo de la causa social

armada. Con este propósito sostenido, se pensaba que esta máxima de los grandes muralistas de aquella época sustentaban la ideología de una revolución que tendría frutos en el futuro histórico.

En su pensamiento, Dr. Atl consideraba que era adecuado pensar en las consecuencias del clima psicológico (como las causas de la revolución en la psique del mexicano y la configuración de la conciencia nacional), junto con los replazos que se daban bajo la valorización de los derechos, los pensamientos y la expresión del arte. Esa característica psicológica es retomada por González Camarena durante su paso por el Seminario de Cultura Mexicana.

Dr. Atl fue alumno del filósofo Henry Bergson, con quien estudio psicología y teoría del color, discutiendo el funcionamiento de nuestra mente, cómo recordamos, lo qué escogemos para recordar y lo que suprimimos en nuestro recuerdo. De esta forma, la memoria se interpreta en forma de rompecabezas. Los artistas mexicanos que estuvieron en el Seminario trasladaron el uso de la psicología para analizar el pensamiento mexicano.

Samuel Ramos fue otro de sus maestros, y fue un personaje que también tuvo una fuerte influencia en el desarrollo de estas ideas, principalmente con su obra *El perfil del hombre y la cultura en México*. En este escrito consideraba la introversión y la extroversión del arte, así como los distintos entornos que operaron con las modalidades psíquicas que afectan, en gran medida, la expresión y pleno potencial del arte. Para González Camarena, las principales causas del proceso revolucionario y posrevolucionario afectaron la mentalidad del mexicano, repercutiendo en el medio cultural. El interés lo sostuvo a lo largo de un estudio introspectivo plasmado en la mayoría de sus obras.

González Camarena tomó un curso con Samuel Ramos en el Seminario, por lo que es muy posible que una buena parte del análisis que plasma en “El perfil del hombre y la cultura en México” esté inspirado en las enseñanzas de Ramos, buscando elementos específicos como ciertos colores o figuras para que sean mucho más recordados que otros.

El gran arte mesoamericano se revela entonces en toda su enorme trascendencia y logra sobrepasar el interés arqueológico que exclusivamente se le reconocía anteriormente, como raíz de la gran cultura plástica americana. El arte maya, tolteca, tarasco o azteca se

valoriza ahora en todo su rango y jerarquía. Y cuando en los primeros años se creó un exaltado sentimiento folklorista, lo importante es que logró despertar en la conciencia del artista mexicano la existencia y validez de sus propias raíces que le pertenecen cultural y anímicamente, y que ha entrado en conexión con ellas.⁵⁴

A lo largo de este apartado hemos mencionado a algunos de los intelectuales académicos y artistas que se relacionaron con González Camarena, quienes ayudaron a impulsar y configurar sus ideas respecto a la concepción del arte. Entre ellas encontramos la filosofía, la historia, las técnicas artísticas como el arte mexicano y la mezcla de nuevas vanguardias modernistas, con la finalidad de establecer cierto tipo de creatividad en su trabajo artístico. Así, Jorge González Camarena llevó a cabo en su labor artística un arte que amalgamó lo tradicional con lo moderno.

Por ello, los elementos simbólicos existentes en sus obras contrastan y a la vez se distinguen del naciente arte moderno y también promueven el pasado histórico para fortalecer la memoria de la historia nacional en el arte mexicano a mediados del siglo XX, ya que la formación académica que recibió González Camarena conservó muchos de los tradicionalismos que establecieron nuevos paradigmas y formas de hacer arte, indispensable para trazar una historia mexicana.

1.6 Ideario de Samuel Ramos

Es importante considerar el trabajo y la influencia intelectual en las obras de Jorge González Camarena. En especial, respecto a la intervención y creatividad artística del intelectual y filósofo Samuel Ramos, mencionado anteriormente.

En un análisis realizado por Justino Hernández sobre la obra de Samuel Ramos, llamada *Filosofía de la vida artística*, explica cómo Samuel Ramos recibió gran influencia del filósofo español José Ortega y Gasset en temas centrales sobre las corrientes contemporáneas de la fenomenología, el historicismo, el racio-vitalismo y la filosofía de la

⁵⁴ Op. Cit. 11- p. 306

cultura. Estas corrientes atendieron la legítima aspiración de filosofar sobre lo propio y lo relativamente ajeno con acento personal y nacional⁵⁵. Para este caso, atendemos al periodo que se conforma en el tema de la memoria y de la historia nacional.

En el trabajo ensayístico de González Camarena se observa una importante carga de simbolismos nacionales que tenían como objetivo enseñar al pasado por medio del arte como factor predominante para la conservación de una memoria histórica. *La Patria* se considera una obra metafórica y, al respecto, Samuel Ramos comenta:

Todo arte es una ilusión, pero también es una imagen de la vida: necesita de la transposición de la realidad, por medio de la metáfora. De esta manera, realiza valores y el primero es la belleza, pero sin exclusión de otros fines humanos. Por lo tanto, lo que se llama belleza es en concreto una constelación de valores⁵⁶.

Estos valores expuestos en *La Patria* dejaron historia y persisten en la realidad, hasta hoy en día, pues son elementos visuales que han permanecido latentes en la memoria de México. Asimismo, en el texto *El perfil del hombre y la cultura en México* se amplía una concepción complementaria de la cultura, haciendo énfasis en que:

México se ha alimentado, durante toda su existencia, de cultura europea, y ha sentido tal interés y aprecio por su valor, que al hacerse independiente en el siglo XIX la minoría más ilustrada, en su empeño de hacerse culta a la europea, se aproxima al descastamiento. No se puede negar que el interés por la cultura extranjera ha tenido para muchos mexicanos el sentido de una fuga espiritual de su propia tierra. La cultura, en este caso, es un claustro en el que se refugian los hombres que desprecian la realidad patria para ignorarla⁵⁷.

⁵⁵ Fernández Justino, *El pensamiento estético de Samuel Ramos*, "Diánoia", vol. 6, núm. 6, 1960 Consultado en: http://dianoia.filosoficas.unam.mx/files/1913/7021/0512/DIA60_Fernandez.pdf el día 06-06-2017

⁵⁶ *Ibíd.* P. 159

⁵⁷ Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Colección Austral, México, 2001 p. 21 consultado en: <https://zoonpolitikonmx.files.wordpress.com/2012/07/samuel-ramos-el-perfil-del-hombre-y-la-cultura-en-mexico.pdf> visto el día: 06-06-2017

En esta realidad, el concepto de patria al la que se refiere Samuel Ramos se relaciona con el análisis de lo que significa la cultura en sus reflexiones. A continuación, explicaré cómo se acopla aquí la historia: primero, en el papel que atañe al nacionalismo ante la situación de *El perfil del hombre y la cultura en México*, la reacción nacionalista actual parece justificada en su resentimiento contra la tendencia cultural europeizante, a la que considera responsable de la desestimación de México por los propios mexicanos⁵⁸. El optimismo hacía lo nacionalista era importante en la filosofía de lo mexicano, considerado en los apuntes de Samuel Ramos al desarrollar una idea entre lo popular y lo nacional: el arte de la época justifica la razón de la ruptura y sus nuevas vanguardias. Muchos artistas creían que lo popular era ese tradicionalismo nacional mexicano y en ello radicó el principal problema del estudio de la imitación europeizante.

Los artistas de las nuevas vanguardias consideraban que el arte no era moderno, y pensaban que el arte que se estaba desarrollando en Europa era de mejor calidad y por eso había que traerlo al país. En el siglo XX en la comparación del arte entre lo “tradicional” y lo “moderno” abundaba la idea de que México no era moderno en el arte, ya que utilizaba técnicas “muy mexicanas”; esa imitación se plasmó en una memoria cultural e histórica que acarreó consecuencias como el desprecio de la realidad mexicana⁵⁹.

A mediados de los años sesenta, la ruptura entre el arte popular y el arte moderno se da como se ha manejado el costumbrismo: ambas tendencias presentan una hibridación de particularidades simbólicas. Samuel Ramos consideraba que existe una cultura del fracaso que está viciada por el sistema que predominaba siempre la imitación, práctica que se llevó a cabo universalmente en México por más de un siglo.

Samuel Ramos piensa que si tratamos de representarnos en una serie de acontecimientos políticos del siglo pasado dentro de una lógica de concatenación, se descubre que no se hace historia, pues los hechos adquieren un rango histórico que son determinados por la profundidad de lo social.

Al pensar el arte a partir de los hechos-acontecimientos, si se concibe la historia como una idea posible, se presentará no como la conservación de un pasado muerto, sino

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ *Ibíd.*

como un proceso viviente en que el pasado se transforma en un presente siempre nuevo⁶⁰. Así, para Samuel Ramos es de suma importancia ver la pauta de la historia y su concepción como una comedia política que se repite periódicamente: por ejemplo, a través de una revolución, un dictador o un programa de restauración nacional⁶¹.

Esta comedia política reiterativa es parte de la representación de elementos culturales. En este caso, el arte que resignifica la memoria y la fortalece. Los simbolismos retomados en la pintura afirman una situación política en la historia nacional de México. Para Ramos es importante que se emprenda una revalorización de la historia del país a la luz de una mejor conciencia crítica y de sentido, pues considera que la monótona narración de los *ricorsi* (“recursos”⁶² a lo que siempre se hace con la historia, plasmar lo que el Estado desea), quedará reducida a una exposición de pocas líneas como un fenómeno marginal que no emana de una necesidad profunda del pueblo mexicano cuya revolución se manifiesta en otros acontecimientos que sí tienen valor histórico⁶³.

Estos acontecimientos presentados en la narración histórica, así como en el arte, exponen una memoria de la historia nacional. Es decir, si estos objetivos de lo que es la historia en el pensamiento de Samuel Ramos trascienden en el uso de los simbolismos como un regreso al pasado nacional, a través del arte, es allí donde se revelan las versiones de la historia de la década de los sesenta como un proyecto o programa de restauración nacional para acentuar esa comedia política a la que se refiere el filósofo.

El discurso de la historia va de la mano con lo que el arte quiere expresar, siendo ambos testigos de una memoria nacional. Para Samuel Ramos el uso de los simbolismos trasciende en la historia, como una suerte de regreso al pasado, y por eso considera que los proyectos de Nación que usan los simbolismos acentúan la comedia política.

Ramos también afirma que en la segunda revolución la *Reforma* se estableció la profunda necesidad de hacer estable una Constitución política, un régimen de libertad que

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² *Ibíd.* La expresión italiana *corsi* o *ricorsi*, “recurso”, está tomada de la teoría del acontecer histórico del filósofo de la historia Giambattista Vico, para quien la historia no avanza de forma lineal y empujada por el progreso. Por el contrario, se presenta en forma de ciclos que se repiten, es decir, que implican siempre avances y retrocesos. Aquí, *corsi* significa ‘paso o evolución de algo en el tiempo’ (el curso del tiempo, el curso de los sucesos) y *ricorsi* hace referencia al ‘medio para conseguir lo que se pretende’, sino ‘acción y efecto de recurrir’, ‘vuelta o retorno de algo al lugar de donde salió’.

⁶³ *Ibíd.* P. 26

se basó en la transformación social, equivalente a un complejo ejercicio para construir la conciencia nacional por medio de la educación popular. El pensador considera que esta segunda revolución ha sido usada como un eslabón de la invasión americana, aquel proceso que demostró la impotencia de las clases privilegiadas para salvar la patria y la inconsistencia de un organismo que apenas podía llamarse nación⁶⁴.

Mencionamos el proceso de la *Reforma* por ser un periodo apto para la creación de un nuevo concepto del individuo nacional, indispensable para durante la década de los sesenta, convirtiéndose en la razón de la transformación nacional en lo educativo y la base popular para el desarrollo patriótico y nacional. Es por eso que *La Patria* ha sido considerada como un símbolo de la educación y de la historia, por su valor representativo durante aquella época. Esa necesidad de acentuar lo nacional se integra en las particularidades simbólicas que contiene la pintura, tales como el libro que sostiene la mujer indígena, la bandera y la parte de un pupitre. Además, ilustra la portada de los libros de texto gratuitos que demuestra, como la educación popular a la que se refiere el pensador.

Para Ramos, era significativo conocer el desarrollo de la cultura mexicana a través del progreso del pensamiento aplicado desde el quehacer de las artes en México. Es así como se retoman estas particularidades simbólicas, las cuales operaron para acentuar la historia mexicana y no mezclarla con las ideas culturales europeas. Por lo tanto, se hace necesario conocer los elementos de la pintura *La Patria* que recoge ideas, historia y símbolos representando ese pensamiento mexicano de la cultura, la historia y el arte mexicanos.

Estas peculiaridades simbólicas presentes en la pintura son persistentes al representar un sentir en la memoria, una razón de ser; algo que marca y deja huella en la vida del hombre y que resignifican el comprender de lo que es una *nación*. El hecho de que esta pintura sea usada o interpretada desde una sátira política en la actualidad demuestra el potencial fracaso de un proyecto de Nación sustentado en los discursos políticos de los años sesenta. Con la llegada del neoliberalismo durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, el proyecto de Nación y la firma del TLC, surge una incertidumbre en la realización del

⁶⁴ *Ibíd.*

proyecto. Los caricaturistas mexicanos expusieron, a través de sus dibujos, la crisis de la política cultural⁶⁵.

Dentro de las rupturas de vanguardia se intenta complementar el arte moderno con el arte tradicional, que en este caso se antepone posrevolucionario y, persistiendo en la memoria de la historia nacional para educar al país.

Aquel proyecto de nación se fortaleció con su pasado histórico pero lo hizo no basándose en los acontecimientos, sino como una vigencia que ha dado causas y efectos. Entendido desde este punto, explicaré en el siguiente apartado cómo nació esta pintura y su uso para ilustrar la portada de los libros de texto gratuitos. Con esto en mente, será necesario explicar en términos educativos con la finalidad de abarcar el nacimiento de esta pintura y sus particularidades simbólicas; aspectos que han calado para fortalecer la memoria de la historia nacional.

1.7 Procesos históricos de las artes de México y la educación

José Vasconcelos fue un intelectual e ideólogo asociado al famoso grupo llamado *Ateneo de la Juventud*, que estaba integrado por Antonio Caso, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Isidro Fabela, Jesús T. Acevedo, Ricardo Gómez, Roberto Argüelles, Eduardo Colín, Alfonso Gravioto, Manuel de la Parra, Genaro McGregor, Mariano Silvia, Federico Mariscal, Rafael López, Manuel Ponce y Ezequiel Chávez, entre otros. Sus ideas se vieron plasmadas en la educación y la cultura de México, y fueron impulsoras de varios principios ideológicos durante el México revolucionario y posrevolucionario, permeando también en el resto de la región, y se enfrentaron a la dictadura del Porfiriato, cuyo régimen se basaba en las ideas del positivismo y el evolucionismo⁶⁶.

Vasconcelos fue partícipe de la consolidación del sistema educativo público y mantuvo una profunda relación con el nacimiento del muralismo. Es reconocido como un

⁶⁵ Dr. Galindo, Lezama, PNTRX, 2014, *Neoliberalismo y presidencialismo en México, análisis del proyecto neoliberal en México 1982-2012 para la producción del cortometraje: La gran partida de patria*, <https://www.youtube.com/watch?v=hN58Taogar0&t=14s> En éste video podemos apreciar la concepción patria así como el uso que demuestra una realidad mexicana.

⁶⁶ Ocampo López, Javier, *José Vasconcelos y la Educación Mexicana*, “Revista Historia de la Educación Latinoamericana”, vol. 7, 2005, p. 144 consultado el 22-05-2016 en: <http://www.redalyc.org/pdf/869/86900707.pdf>

gran reformador de la educación⁶⁷, y como un *Mecenas de la Cultura*. De este modo, Vasconcelos dio cuenta de la consolidación de una filosofía del *Nacionalismo Cultural*, y fundó su discurso en torno a un ideal nacionalista que paulatinamente, se fue consolidando tanto en la educación como en el arte. Todas estas ideas habían sido compuestas por una generación revolucionaria: “los revolucionarios como Vasconcelos consideraron que la educación debe ser la principal reivindicación social del pueblo mexicano”⁶⁸.

José Vasconcelos apoyó el modernismo que antecedió a la inauguración de la Escuela del muralismo Mexicano. Los artistas más representativos de esta escuela fueron José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, personajes emblemáticos al hablar de la construcción de la idiosincrasia del mexicano moderno tanto a nivel nacional como la imagen que se creó del país y sus habitantes en el exterior.

El muralismo mexicano era exhibido en espacios libres como edificios públicos, los cuales sirvieron de lienzos para exponer temas hispanoamericanos nacionalistas. Para Vasconcelos, era importante resaltar que el muralismo debía ser una corriente artística que instituyera el ideal de *La Raza*; por ello, el tema del *Nacionalismo Cultural* se transmitía a través del arte mexicano contemporáneo. Los temas tratados en el muralismo son el indigenismo, los procesos de mestizaje y diferentes acontecimientos históricos, sobre todo, aquellos que sostuvieron la ideología nacionalista y que afirmaron la identidad Nacional Mexicana⁶⁹.

¿Pero, por qué fundar el patriotismo en una “raza”? Vasconcelos, en su obra cumbre y más famosa, titulada *La Raza Cósmica*, publicada en el año de 1925, explicó la importancia del naciente nacionalismo como una forma de respeto hacia los orígenes culturales⁷⁰. Es notable que en su célebre texto de *La Raza Cósmica*, Vasconcelos hiciera una lectura sobre Darwin y *El Origen de las especies*, ya que dicha obra es un escrito sobre

⁶⁷ José Vasconcelos sigue la idea que ya había sido encarrilada por Justo Sierra. El proyecto educativo ya estaba planteado. Asimismo, la proyección de la ideología nacionalista en el arte y en la educación, son gestaciones que se dieron durante la corriente filosófica positivista. Siendo una idea que retoma Vasconcelos que formará parte de una evolución lenta y paulatina. Es por eso, que este trabajo se basa sólo en el periodo vasconcelista, siendo pionero en combinar el arte y la educación, como un acto de recinto donde se trabajaba por el conocimiento, espacio en el que las artes también se expresan.

La intención de mencionar sobre el proyecto educativo, así como el de los libros de texto gratuito, no quiere decir que sea una investigación que se basará en la educación, ni tampoco profundizar en el tema, solo es importante resaltar el contexto, para dar cuenta de la evolución sincrética entre la estética y la educación.

⁶⁸ *Ibíd.* P- 147

⁶⁹ *Ibíd.* P. 156

⁷⁰ *Ibíd.* P. 157

el placer de sus viajes por Brasil y Argentina. Vasconcelos observó a través de otros rostros, comidas, usos y tradiciones, en síntesis, la unión de un ímpetu patriota continental.

Esta forma de patriotismo la observa claramente en la Ley de Mendel, y se vale de ésta para explicar que los rasgos descendientes pueden predecirse a partir de las características similares de sus antecesores, ya fueran de una especie animal, vegetal o, incluso, en los seres humanos. Esta ley acuñó dos términos indispensables: el denominado factor ‘dominante’ y el factor ‘recesivo’, que además, dan cuenta de los factores hereditarios en los seres vivos. La Ley de Mendel se divide en tres aspectos importantes: 1) la ley de la uniformidad, 2) la ley de la segregación y 3) la ley de la herencia independiente de caracteres:

La ley de Mendel, particularmente cuando confirma “la intervención de factores vitales en la rueda motriz fisicoquímica” debe formar parte de nuestro nuevo patriotismo. Pues de su texto puede derivarse la conclusión de que las distintas facultades del espíritu toman parte en los procesos del destino⁷¹.

Vasconcelos no sólo se refería a una raza, sino también a las facultades de un espíritu que tomara parte del proceso de un destino denominado por el modernismo como *progreso*. Desde luego, el concepto del espíritu modernista en el que creía Vasconcelos también determinó los parámetros políticos, sociales y económicos. Pensaba a las distintas razas como hijos de una misma estirpe que no podían vivir en paz dentro de un régimen económico y social que las oprimiera⁷². Igualmente, se creía que este progreso sería el fundamento del futuro de una raza, con un emergente y nuevo patriotismo.

Vasconcelos creía que la Ley de Mendel y sus tres estados darían el fruto de una quinta raza:

Nos encontramos con las tres etapas de la ley de los tres estados de la sociedad, vivificadas cada una con el aporte de las cuatro razas

⁷¹ Vasconcelos José, *La Raza Cósmica*, en Edición Mexicana, 1976, p. 71

⁷² *Ibíd.* P. 75

fundamentales que consuman su misión y en seguida desaparecen para crear un quinto tipo étnico superior⁷³.

El pensador también creía en la unión del futuro Iberoamericano basado en la idea de razas comunes, idiomas, religiones y costumbres. Esta ideología marcó a la realidad del nacionalismo en México que, en su mayoría, fue implementado en y a través del arte mexicano.

Al finalizar la Revolución Mexicana, Vasconcelos se inclinó por los ideales nacionalistas que fortalecerían culturalmente la memoria del país. Aunado a la acción educativa, estimuló el aprendizaje en los mexicanos y en los iberoamericanos como el único camino útil para superar la crisis nacional y así alcanzar la meta del desarrollo y el progreso de estos países⁷⁴. Las ideas de Vasconcelos alimentaron la memoria de la historia nacional por medio de las artes, modificándola, plasmándose principalmente en el muralismo que sucedió a la Revolución Mexicana y el momento posrevolucionario en el que se fundaron el arte tradicional y el arte moderno.

De este modo, la memoria nacionalista se anexó a la enseñanza educativa alternada con el desarrollo de las artes en México. Debido a estos acontecimientos, la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuito (CONALITEG) decidió poner obras pictóricas en las portadas de los libros escolares. La educación en México tenía como prioridad la promoción de la lectura, denotando la importancia de enseñanza de la historia en el país a favor de cualquier proyecto nacional.

Así, la historia mexicana se vio materializada y replicada en las portadas de los textos gratuitos, por lo que varias generaciones de mexicanos fueron instruidos durante su educación básica bajo la mirada de un pasado nacional con rasgos indígenas y mestizos, y otros tantos muchos símbolos que constituyen parte fundamental del imaginario sobre los orígenes de México, como figuras prehispánicas el águila y la serpiente del mito de la fundación de la Gran Tenochtitlán.

⁷³ *Ibíd.* P. 76

⁷⁴ *Ibíd.* p. 159

1.8 Breve historia de la pintura *La Patria*

La Patria es una obra representativa de la ideología política que se desarrolló durante el siglo XIX. La obra pictórica fue la propuesta de González Camarena a un concurso para ilustrar las portadas de los libros de texto gratuito, convocado por el escritor Martín Luis Guzmán⁷⁵, quien fue también el primer titular de la Comisión Nacional de Libros de Textos Gratuitos desde su fundación en 1959 hasta 1976.

En 1959 se creó la ya mencionada Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito (CONALITEG); cabe destacar que en ese mismo año también se hizo y difundió el plan educativo nacional, a cargo del entonces presidente Adolfo López Mateos, que buscaba resolver el problema de la educación primaria.

La Comisión fue conformada por el secretario y delegados de la SEP, así como de la Secretaría de Hacienda y del Crédito Público (SHCP) y de la Secretaría de Gobernación (SEGOB), además de numerosos representantes del poder Legislativo Federal, asesores del Banco de México, del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) y de la Secretaría de Industria y Comercio. En ese momento México pasaba por una situación complicada en cuestiones sociales pero sobre todo económicas: en el marco de la transición de lo rural a lo urbano dentro de las ideas de modernidad y progreso, los sectores industriales, el campo, el comercio exterior y la importación requerían cambios estructurales y políticos. La población crecía rápidamente y cada vez un mayor número de personas demandaba más inversiones, más apoyos y un replanteamiento del sistema educativo⁷⁶. Es por estos aspectos que fueron creados los libros de texto gratuito: para erradicar el atraso educativo que se vivía en los años sesenta.

Así, la Comisión se enfocó en resolver el problema de la gran cantidad de niños en edad escolar que no recibían una educación por falta de insumos e instalaciones educativas apropiadas, y fue como se entregó al entonces secretario Jaime Torres Bodet el “Plan para

⁷⁵ Martín Luis Guzmán quien escribe una novela sobre la Revolución Mexicana publicada en el año de 1928, llamada *El águila y la serpiente* se especula que esta es una novela basada en eventos verdaderos. Esta obra es un texto de ficción que expresa los sentimientos y las memorias de los que vivieron durante la revolución. Luis Guzmán se apoyó sobre la ficción para capturar una verdad personal y colectiva sobre la revolución mexicana, ésta es la ficción que ha marcado un imaginario nacional, el cual se entretendió en las imágenes simbólicas.

⁷⁶ Hernández G., Bertha, “*Así eran mis libros...*” *La colección pictórica de la Comisión Nacional de libros de texto gratuitos*, SEP, CONALITEG, México, 2011, p. XVI.

el Mejoramiento y la Expansión de la Educación Primaria en México”, del cual surgió el ya mencionado *Plan de Once Años (1962-1972)*⁷⁷.

Los once años fueron el tiempo límite que se fijó para empezar a ver los resultados propuestos en el *Plan para el Mejoramiento*. En este periodo los profesores recibieron capacitaciones, se crearon plazas para docentes, se reformaron los planes de estudio, se construyeron miles de aulas en varios estados de la República y se imprimieron miles de libros de texto gratuitos que fueron entregados a lo largo y ancho de todo el país.

Bertha Hernández explica que la celebración de los cincuenta años de la Revolución Mexicana fue un momento de pausa y reflexión para escribir y para pensar y repensar la construcción política y social del México contemporáneo que regía la vida nacional⁷⁸.

El interés de la investigadora por los libros de texto gratuitos surgió de la curiosidad de cómo se mezcló el arte con la educación en ese contexto, específicamente en las portadas de los libros. Uno de los pilares del trabajo de Hernández es el testimonio de María Isabel Cárdenas, quien fue una de las primeras en recibir libros de texto gratuito cuando niña.

En su testimonio, María Isabel decía que tan sólo el mirar las portadas de los libros le devolvió recuerdos, pues consideraba que las imágenes presentadas eran un elemento vital para estimular la memoria:

“...que los recuerdos sencillamente nos hablan del pasado, que muchos jóvenes que han usado estos libros, no siempre les queda claro que detrás de estas portadas, nuevas o antiguas, que miran con curiosidad o con simpatía, ya sea en un salón de clases, en un librero de sus casas, en la vitrina de una exposición, en las manos de sus padres o de sus maestros, a veces hay hombres destacados, mentes brillantes dedicadas a la creación artística, de cuyo talento brotaron las imágenes que engalanan el libro de matemáticas o el de ciencias naturales o el de historia (*sic*)⁷⁹.

⁷⁷ Cabe aclarar que las fechas que datan al Plan de Once Años, no corresponden a los once años, además de que se marca en los años 1960-1970. Para el caso de la pintura impresa en la portada, es de 1962-1972.

⁷⁸ *Ibíd.* P. XVII.

⁷⁹ *Ibíd.* P. XVIII.

Hacer énfasis en las particularidades simbólicas, en este caso de las pinturas en las portadas de los libros de texto gratuito, permite ilustrar la enseñanza de la historia de México que fortaleció la memoria.

Durante la década de los sesenta, estas portadas ilustradas se volvieron parte fundamental de una generación que, inevitablemente, empezó construir una aguda memoria visual, vinculada al arte como un principio educativo⁸⁰, y que ha perdurado hasta hoy, pasando de generación en generación para solventar la transformación del país.

Suman 41 las ilustraciones pictóricas que aparecieron en las portadas de los libros de texto gratuito; libros que no sólo se recuerdan por sus portadas, sino por su contenido y uso educativo.

A partir de la creación de la CONALITEG como un organismo del Estado dedicado a la edición y distribución de millones de ejemplares de lectura, aparecieron lo que de forma convencional se han denominado “generaciones” o “etapas” de los libros de historia de México, la primera de éstas iniciada el 12 de febrero de 1959. Por decreto presidencial, la CONALITEG se consideró un apoyo para plasmar la idea del Estado y, lo más importante, para transmitir normas y valores enfáticos de la nación⁸¹.

Lorenza Villa Lever usó como fuente el *Diario oficial* para estudiar la forma en que esta comisión se convirtió en un decreto presidencial. Su investigación también evidenció los valores y normas, determinó al Estado para fortalecer el amor a la patria a través del contenido de los libros de texto gratuito. A ello viene la portada que hace alusión a *La Patria*, pintura que rompe con los ideales de una patria llena de héroes, para plasmar, nuevamente, el significado de lo que representaron tanto la independencia como la revolución mexicana como acontecimientos históricos. Así es como Lorenza Villa Lever da cuenta de la transmisión de esos valores:

Tienden a desarrollar armónicamente las facultades de los educandos, a prepararlos a la vida práctica, a fomentar en ellos la conciencia de solidaridad humana, a orientarlos hacía las virtudes cívicas y, muy

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ Villa Lever Lorenza, Los libros de texto gratuitos. La disputa por la educación en México, Universidad de Guadalajara, 1988, p. 60

principalmente, a inculcarles el amor a la patria, alimentando el conocimiento cabal de los grandes hechos históricos que han dado fundamento a la evolución democrática de nuestro país⁸².

En 1960 se declaró de manera oficial el carácter de uso obligatorio y único de los libros de texto gratuito⁸³. Este decreto presidencial, bajo los influjos del Estado, trato de fomentar ideológicamente por medio del arte y la educación básica los principios fundamentales de los valores y las normas en la década de los sesenta, teniendo como lema principal “el amor a la patria”. Fue así que por medio de los libros gratuitos que se fomenta la valorización de los derechos de México, además de formar parte importante de la transmisión de conocimientos y de las actualizaciones de la ciencia.

Los libros se usaron para difundir la comprensión de la historia de México como una memoria nacional; además, se consolidó un plan curricular que incluyó las materias de ciencias naturales, matemáticas, civismo, geografía e historia, las cuales marcaron la educación básica en México, que aún se enseñan. Así, la primera etapa de textos de historia para la educación básica correspondió a los libros de *Historia* y *Civismo*, que estuvieron vigentes entre los años de 1962 y 1972.

La expresión del binomio estético-educativo es el resultado de un proyecto donde la calidad artística fue un factor indispensable en la educación. El escritor y diplomático mexicano Martín Luis Guzmán, conocido por sus novelas revolucionarias, recuperó la idea de Vasconcelos de los libros y consideró vital que éstos estuvieran “bellamente ornamentados”⁸⁴. Esta iniciativa fue impulsada por las autoridades educativas; 1960 coincidía con las conmemoraciones de los primeros 50 años de la Revolución y del 150 aniversario de la Independencia, originando una propuesta muy particular alentada por el presidente de la CONALITEG⁸⁵. De esta manera, Martín Luis Guzmán creó un equipo de diseño que incluyó a grandes dibujantes, grabadores y muralistas, entre los que destacaron David Alfaro Siqueiros, Chávez Morado, Fernando Leal, Roberto Montenegro, Raúl

⁸² *Ibíd.* (Diario Oficial, 13-11-1959)

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ *Ibíd.* Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito.

Anguiano, Alfredo Zalce⁸⁶ y otros más que hicieron las 41 obras pictóricas de las portadas de los libros de textos gratuitos.

La Patria formó parte de la segunda portada de los libros de texto gratuito, obra pintada en 1961 y publicada en 1962 en los textos de *Historia*, por encargo de la CONALITEG. Esta es una de las obras pictóricas de la patria más emblemáticas del México de la segunda mitad del siglo XX.

Además, la obra es la única imagen de la patria en el siglo XX, no hay más. La pintura rompe con la imagen de todas las demás obras de arte de *La Patria*, porque es incluyente con el México indígena y mestizo: todas las mujeres expuestas en las otras obras eran blancas. La pintura fue elaborada con el propósito de dar una misma apariencia e identidad a los libros de texto y en 1962 se decidió unificar las portadas con el tema de *La Patria*. Así, a solicitud de Martín Luis Guzmán, González Camarena creó su pintura con el tema alusivo al símbolo de la patria⁸⁷, haciendo un cuadro que contiene diferentes particularidades simbólicas que ayudaron a fortalecer la memoria de la historia nacional que perdura en el imaginario colectivo hasta nuestros días.

Es importante mencionar que el concepto de patria ya se daba a conocer como un símbolo de la educación y de la historia que fortaleció la memoria de la historia, como apunta también Bertha Hernández, como una pintura que halla sus antecedentes y su linaje en las múltiples representaciones de la patria mexicana para, más tarde, convertirse en el símbolo de la educación pública mexicana⁸⁸.

De esta manera, *La Patria* se va conformando como un símbolo de la educación. Es una pintura que ha fortalecido la memoria del mexicano a través de los años y un símbolo que hasta la fecha sigue vigente y que se usa también como una representación de la Nación y de la historia de México.

La unión de las bellas artes y el Estado consolidan un concepto de Nación y de patria que fue parte importante del discurso que marcó la época del México posrevolucionario. A partir de la unión de estos dos elementos, que podemos denominar como un binomio cultural-político, se instauró un sistema ideológico y educativo que trató de relacionar la política y la vida, pues la cultura forma parte de la vida en sociedad.

⁸⁶ *Ibíd.*

⁸⁷ *Ibíd.* P. 67.

⁸⁸ *Óp. Cit.* P. XXVIII.

Hasta ahora el trabajo ha explicado la fusión del arte mexicano como algo tradicional y el paso que da hacia el arte moderno con todo y sus aseveraciones de lo considerado como la modernidad a mediados de la década de los años sesenta y setentas. También se habló de la vida de Jorge González Camarena, sus obras y la transformación que atravesó en virtud de sus influencias académicas, proporcionaron a sus pensamientos la creatividad necesaria para desarrollar su trabajo artístico y escrito, sustancialmente mexicanistas. A lo largo del capítulo se detalló cómo las particularidades simbólicas que retoma el arte mexicano fortalecieron la memoria de la historia nacional durante varias décadas para dejar en claro la importancia que tiene el acontecer de la historia, no como acontecimientos, sino empleada sobre la realidad mexicana; sin olvidarse de la huella que ha dejado la historia nacional.

En el siguiente capítulo abordaré las particularidades que contiene *La Patria*, basada en dos textos de análisis sobre esta misma pintura, y expondré la historia y el significado de cada peculiaridad que presenta. Es necesario aventurarse a abordar en el tema del arte mexicano como algo tradicional, puesto que en su mayoría el contenido de la pintura presenta los rasgos híbridos que suele remarcar García Canclini. A la par, se debe considerar el arte mexicano como un transmisor educativo que resalta una identidad, una memoria y una historia de nuestro país. Es por ello que me es necesario abordar en el segundo capítulo el significado de cada elemento para revelar narrativamente la importancia de la presencia de cada uno de ellos.

Capítulo II

Peculiaridades de los símbolos en la pintura *La Patria*

Este capítulo analiza las particularidades simbólicas de la pintura *La Patria* y el significado de los símbolos en la historia de México. Primero es necesario explicar el sentido del concepto “símbolo” para entender cómo es que la obra fortalece la memoria de la historia nacional ilustrando la portada de los Libros de Texto Gratuito entre 1962 y 1972. Me guiaré en dos interpretaciones distintas de la pintura para analizar el contenido y el significado de las particularidades simbólicas de la pintura *La Patria*, en su manera de vivificar la memoria. En estas interpretaciones, realizaré una lectura de las particularidades que contiene dicha pintura para conocer su trasfondo histórico.

Lo que el presente análisis busca es comprender el sentido encriptado de cada símbolo y con ello develar los cambios de interpretación que han tenido estos elementos. También se necesita saber si es que han variado dependiendo de la época y el espacio y así entender el contexto de cada uno a la par de la transformación que han adquirido a través de la historia de México hasta alcanzar su significación actual, ya que forman parte de una memoria histórica de la nación.

2.1 Idea de símbolo

Iniciaré explicando el concepto de símbolo según los autores que lo han estudiado y en función de la historia. Estos autores reivindican posturas de grandes filósofos y estudiosos de la historia del arte y la cultura visual.

Mauricio Beuchot fue un estudioso de la filosofía mexicana, especialista en filosofía analítica del lenguaje, hermenéutica analógica y estructuralista. El filósofo mexicano expone que símbolo proviene del griego *symbolon*, derivado de las palabras “syn” y “ballo”, que significan arrojar o yacer. Conjuntamente dos cosas que embonan entre sí, que forman un todo más completo centrado en el signo que une dos cosas, dos elementos o dos dimensiones⁸⁹.

Así se entiende que esos dos elementos o esas dos dimensiones se unen en lo material con lo espiritual, lo empírico con lo conceptual, lo literal con lo metafórico, lo

⁸⁹ Beuchot Mauricio, *Hermenéutica, analogía y símbolo*, Ed. Herder, México, 2014, p. 146.

alegórico o lo estrictamente figurado⁹⁰. Se considera que el símbolo se divide en dos: primero, el símbolo de acuerdo con la idea-razón, y segunda, unido a un sentimiento que trasciende en lo espiritual.

El símbolo sirve como agente entre el concepto y la afectividad, en concepto en tanto que es idea, y la idea porque se vuelve a la parte afectiva del ser. De este modo, Mauricio Beuchot afirmó que el símbolo es la mediación simbólica como una especie de dialéctica, que se resuelve en su proporción analógica y que en sus proporciones se atribuye a cada parte. También explica que éste conecta lo emocional y lo conceptual, lo inconsciente y lo consciente, lo sensorial y lo espiritual. El símbolo relaciona los aspectos del hombre, lo une a él mismo con sus partes, lo hace entrar a la paz y en el goce⁹¹.

En su análisis del símbolo, Beuchot establece que éste es significativo del ser, no sólo es una abstracción (en cuanto a lo visual) sino que se desenvuelve en el sentir. Es una fusión que entrelaza dos aspectos primordiales del ser, uno: es el pensamiento-razón y, dos: el sentir-afectividad.⁹² Explica que el símbolo es el pensamiento que se une con uno mismo y con sus propias cualidades.

Desde esta postura se entiende que el símbolo libera un pensamiento, una sensación que conecta el sentir y la percepción de la realidad, que alinea y da equilibrio al sentido de vida. El ser es significativo cuando se vincula con un símbolo, lo hace sentir, pensar y sobre todo recordar.

Por otra parte, Eugenio Garbuno Aviña, Doctor en historia del arte, con mención honorífica, por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, hace un análisis del símbolo desde la óptica hegeliana. Él dice que el símbolo como lenguaje pertenece al acervo del saber humano; su transmisión constituye la herencia del pensamiento. Lo simbólico es lo que nos constituye, el vehículo que introduce al mundo de los sueños y al inconsciente, en la dimensión de lo sagrado, mágico o religioso, en el terreno poético y el arte⁹³. La concepción de lo simbólico en Hegel puntualiza que el símbolo comprende dos términos: el

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ *Ibíd.* P. 147

⁹² *Ibíd.*

⁹³ Garbuno, Aviña Eugenio, *Estética del vacío. La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*, México, Ed. UNAM, 2012, p. 36

sentido y la *expresión*: “El primero es una concepción del espíritu, el segundo es un fenómeno sensible, una imagen que se dirige a los sentidos”⁹⁴.

En el análisis de Garbuno Aviña, apoyándose en Hegel, el símbolo es importante en la expresión y el sentido que retoma; el sentido se dará en el tiempo y en la historia, ya que, el pasado-tiempo es como la presencia de un fenómeno sensible que se presenta como recuerdo-memoria y que da sentido al presente.

Garbuno señala que el símbolo es también una parte fundamental de conocer la historia, puesto que a partir de su acepción original la palabra símbolo deriva del griego que significa “juntar”, desembocando en dos funciones elementales del símbolo: la *unión* y la *memoria*, siendo esta última un vínculo con el tiempo y por extensión de la historia⁹⁵.

Garbuno Aviña argumenta que desde la alquimia, el símbolo tiene un sentido que se da al mismo tiempo; es poético, religioso, filosófico, psicológico y científico. Asimismo, analizó en las obras de Gastón Bachelard que el símbolo “posee un carácter psicológicamente concreto” y observa que para Carl Jung “con más trascendencia que las técnicas adivinatorias, tiene la función de animar la vida profunda de la psique”.⁹⁶

Si la simbolización es parte de un lenguaje casi abstracto que posee un carácter psicológico, podemos decir que *La Patria* en cuanto a símbolo se ha internado en el inconsciente de los mexicanos, penetrando hasta la psique que moldea los sentimientos, la fe y la creencia, dando función de ánimo a la vida. El sentido simbólico está marcado por creencias, por un espíritu, por un ideal, por una conciencia de vida que la anima desde lo más profundo de la mente.

El tema del símbolo genera diferentes formas en la psique, provocando un sentir y un pensamiento. Este se caracteriza en el ser por medio del recuerdo. Sin el recuerdo (en este caso tomamos a la memoria como función de recuerdo) es imposible marcar una huella, un sentimiento en la historia. El símbolo es una huella de una ideología que plasma o plasmó una forma de pensar, configurando una realidad que representa un pensamiento y una creencia.

⁹⁴ *Ibíd.*

⁹⁵ *Ibíd.* P. 39

⁹⁶ *Óp. Cit.* 43

Podemos concluir que el símbolo y su función son esenciales en la sociedad ya que tienden a unir conciencias. Si son el conjunto de lo *empírico* y lo *emocional*, si son *unión* y *memoria*, *sentido* y *expresión*, podemos decir que los sistemas simbólicos conforman a la cultura como segunda naturaleza del ser humano⁹⁷.

En conclusión, las particularidades simbólicas que se fusionan en la pintura, como lo hemos visto con Mauricio Beuchot, el arrojar o yacer, unen dos cosas que embonan, partes de una más completa que yace en una idea. En este caso la idea que se centra en el cuadro es el concepto de patria, donde se unen el significado y el sentimiento⁹⁸.

Como dice Eugenio Aviña, concluimos que en la pintura las particularidades simbólicas son la unión y la memoria que forman una vinculación con el tiempo. Es decir, en ambas ideas del significado de un símbolo prevalecen la unión que conecta con la razón, con la afectividad, con el tiempo y con la memoria.

Estas particularidades simbólicas que comprenden la pintura tienen la cualidad de buscar la unión y la afectividad, y por ello la importancia de utilizar esta imagen en distintas periodicidades, para fortalecer y continuar la memoria de la historia nacional.

De esta manera, se conoce cada uno de los significados que transmiten las particularidades simbólicas, y para ello es necesario recurrir a las distintas versiones interpretativas con las que se ha explicado dicha pintura, ya que cada característica contenida en la obra de arte analizada, expresa la afectividad y la memoria de la historia nacional.

Para el caso se observa cómo se han transformado las particularidades simbólicas mediante la configuración nacionalista, una concepción que se fue replanteando en lo patriótico tanto en lo cultural como en lo político y en lo educativo, apoyándose de la portada de los Libros de Texto Gratuito.

También este concepto se usó en los contenidos de los mismos libros con la finalidad de desarrollar el ideal del amor a la patria, y así la pintura forma parte de una vivificación de la memoria nacional en el marco de las acciones con las que se reforzó la cultura y apego a la patria a mediados del siglo XX en México.

⁹⁷ Óp. Cit. 36

⁹⁸ Más adelante explicaré el significado del concepto de patria.

Mencionaré a lo largo del capítulo a dos autoras, quienes entienden en *La Patria* un símbolo de la educación y de la historia de México, dado que en el símbolo la idea crea y denota un sentir que mueve el recuerdo de muchos mexicanos.

2.2 Lecturas y estudios relacionados a la pintura

Nuestro objeto de estudio es una obra que a lo largo de la historia ha tenido distintas formas de representación y significación. En este apartado estudiaré dos interpretaciones de la pintura *La Patria*, la cual ha penetrado durante largo tiempo en la historia de México, pues no sólo se ha usado para ilustrar la portada de los Libros de Texto Gratuito, sino que también permanece como un elemento simbólico del arte cultural mexicano donde se codifica un sentido de nación. *La Patria* suele acompañar la conmemoración de la Constitución Mexicana del año de 1917 y algunas otras más celebraciones nacionales que realizan el Estado y la CONALITEG⁹⁹.

El primer análisis aplicado aquí atiende al trabajo de María Teresa Favela¹⁰⁰, quien ofrece una descripción del cuadro y observa una latente representación de símbolos mexicanos en la obra de González Camarena:

“las reproducciones de dos de sus obras fueron hasta hace unos años símbolos de la enseñanza y la economía de México: *La Patria* ilustró hasta hace más de 30 años la

⁹⁹ CONALITEG tiene el óleo original de la pintura, donada por el pintor.

¹⁰⁰ Egresada de la carrera de Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana. Cursó la maestría y el doctorado, también en Historia del Arte, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. De igual forma cursó el diplomado en Recepción Artística y Consumo Cultural en el INBA, entre otros. Es investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap). En esta misma institución ha ocupado puestos directivos como subjefa de Inventario, Registro y Catalogación de la colección de obras plásticas del Instituto, y posteriormente, en el área de investigación. Asimismo, se desempeñó como subdirectora de Documentación. Ocupó el puesto de presidente de la sección mexicana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Colaboró en la fundación teórica del Museo Nacional de Arte y la reinauguración del Museo Rufino Tamayo, ambos del INBA, y para la creación del Museo Histórico del Estado Mayor Presidencial. Ha escrito varios artículos y textos para periódicos, radio, revistas, catálogos de exposiciones y libros relacionados con artistas y movimientos plásticos de México durante el siglo XX. Ha curado múltiples exhibiciones sobre artistas y temas mexicanos contemporáneos del siglo XX para museos del INBA y particulares, como son el Museo Dolores Olmedo y el Museo Contemporáneo de Yucatán. En cuanto a investigadora titular del Cenidiap ha impartido conferencias y cursos en instituciones culturales tanto en la ciudad de México como del interior de la República.

cubierta de los libros de texto gratuitos, y el mural *La fusión de dos culturas* fue reproducido en los billetes de 50 mil pesos”¹⁰¹.

Existen otras interpretaciones históricas sobre el estudio de *La Patria*, y entre ellos se seleccionó como objeto del segundo análisis el libro *Así eran mis libros gratuitos, La colección pictórica de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos* de Bertha Hernández, quien desarrolla una lectura distinta. El tema central de su explicación es plantear cuestiones sobre la educación, así como la historia de las distintas portadas que ilustraron los libros de texto gratuito mientras describe la historia de la CONALITEG.

La exposición realizada por Bertha Hernández es un compendio en el que utiliza como fuente principal el testimonio: su método está basado en la memoria para describir el sentimiento que le hace recordar al percibir las portadas de los primeros libros de texto gratuitos, y así es como se narra la historia vivencial de un testimonio a través del recuerdo.

A lo largo de la historia, las pinturas que acompañan a las portadas de los libros de texto gratuito han dado pie a la reutilización de símbolos que vivifican la memoria, configurando un modelo de representación ideológica de una educación y de una historia nacional. Las particularidades simbólicas a lo largo del desarrollo del arte mexicano, como lo ha mencionado García Canclini, se han transformado bajo un hibridismo constante dentro de la historia y en el arte de México.

Para María Teresa Favela, González Camarena pinta en el mencionado cuadro el boceto ideal de una mujer mexicana, representación de *la madre patria*. Se conoce por varias fuentes que el pintor cruzó camino con una mujer llamada Victoria Dornelas, originaria del municipio de Tlaxco, Tlaxcala, quien posteriormente fue la inspiración para crear *La Patria*. Esta pintura es un óleo sobre tela con medidas de 120 x 160, realizada en el año de 1962. *La Patria* es representada por una mujer con rasgos indígenas, piel morena, cabello azabache y largo, en suma: el prototipo de la raza de origen prehispánico¹⁰².

En cuanto a la simbología, en el cuadro podemos encontrar lo siguiente: primero de lado izquierdo una representación del pasado en un libro que *desprende el conocimiento de la historia de la humanidad*, después vemos un manantial de agua como emblema de la

¹⁰¹ Favela, María Teresa, Jorge González Camarena. Antología: recuento de una exposición, “Discurso Visual”, consultado en: <http://discursovisual.net/dvweb21/agora/agofavela.htm> visto: 16-06-2016.

¹⁰² *Ibíd.*

vida¹⁰³. Teresa Favela explica que para Carl Jung, el significado del símbolo de agua es un arquetipo sobre “lo materno”, como fuente de vida¹⁰⁴. Del otro lado de la pintura, las otras particularidades simbólicas apreciables son el maíz, que se encuentra en una canasta con frutas, del otro lado la bandera que sostiene la mujer en su mano izquierda. En la parte de atrás aparecen el águila y la serpiente simbolizando la dualidad, apreciables simbólicamente entre el fuego y el agua, el día y la noche, el cielo y la tierra. Favela dice que *La Patria* “resume la historia, el legado de varias culturas”¹⁰⁵.

Para González Camarena era esencial exponer la enseñanza del pasado, es decir, la memoria de la historia nacional, pues para la temprana modernidad que se vivía en la década de 1962 era necesario subrayar la presencia del pasado prehispánico y con ello fortalecer la memoria¹⁰⁶.

Favela también analiza la forma en que Jorge González Camarena da cuenta de su interpretación de la historia de México:

“el hecho de interpretar la historia de México como base significaba considerar que nuestro país no estaba constituido solamente por el universo prehispánico o español, sino que somos el resultado de esas dos culturas, más la mezcla de otras influencias”¹⁰⁷ y concluye diciendo que *La Patria* “resulta ser majestuosa, imponente, y hoy por hoy, forma parte de la memoria educativa en México”¹⁰⁸.

De acuerdo con Favela, González Camarena tuvo que recurrir a los elementos simbólicos para crear esta alegoría y proponer la construcción de un futuro, valorando los sucesos del pasado¹⁰⁹. Por otro lado, en la explicación que la autora ofrece de las otras particularidades

¹⁰³ *Ibíd.*

¹⁰⁴ *Ibíd.*

¹⁰⁵ *Ibíd.*

¹⁰⁶ Paul Ricouer, en *Memoria, historia y olvido*, hace referencia ante el acontecimiento como un recuerdo de la memoria histórica, entre el abuso de la memoria y el olvido. Asimismo, explica las diferentes funciones de la memoria y cómo ésta opera. Entre estas memorias podemos preguntarnos, ¿qué tanto avanza la historia recordando? Y ¿qué memoria necesitamos recordar para obtener un desarrollo histórico? En el capítulo tres abordaré más sobre este tema.

¹⁰⁷ *Ibíd.*

¹⁰⁸ *Ibíd.*

¹⁰⁹ Favela, María Teresa, *La patria, raíces de México en los libros de texto gratuito*, “Discurso Visual”, consultado en: <http://discursovisual.net/dvweb13/agora/agomaria.htm>, visto el día 08-06-2016.

se incluyen también el libro, un manantial como símbolo del agua, agricultura, arquitectura griega, espigas de trigo, el maíz y una serie de frutos:

“A la izquierda del cuadro está simbolizado el pasado: la mujer con el brazo derecho extendido sostiene en la mano un libro, del cual se desprende el conocimiento de la historia de la humanidad y del significado del contenido de los Libros de Texto Gratuitos; pero también de su mano nace un manantial que cae hacia unas construcciones de diferentes épocas. El agua era considerada por los griegos como el principio de todas las cosas, emblema de la vida, el líquido vital. Carl Jung la consideró un símbolo evidente de la maternidad, ya que de ella surge la existencia. De acuerdo con él, es un arquetipo sobre lo “materno” cuando un modelo “no encuentra una persona real disponible tendemos a personificarlo”; es decir, lo transformamos es un personaje mitológico. De tal forma, este modelo está simbolizado por la madre primigenia o “madre tierra” de la mitología; la fuente de vida.

Al mismo nivel de la mano derecha de la mujer está representada la fusión de varias culturas como origen de la humanidad, donde construcciones prehispánicas, orientales y modernas se yerguen junto a columnas griegas. Para redondear la idea de las aportaciones agrícolas mundiales, las espigas del trigo representan a los conquistadores, el maíz como símbolo de lo precolombino y una serie de frutos como elementos enriquecedores, que las culturas americanas ancestrales legaron al mundo.

Al centro de la composición se encuentra la mujer que representa la tierra, en la cual se origina la vida. Está representada con senos voluminosos, porque es una amazona protectora, fértil y fuerte, donde se cosechan los frutos. En la mano izquierda sostiene la bandera mexicana a modo de cetro —del griego *skeptron* —, como si fuera la insignia o símbolo de autoridad o soberanía; es decir, es el emblema de su misión. *La Patria* resume la historia y el legado de varias culturas; este instrumento

lo utilizaron los reyes, sacerdotes y jefes de tribu, entre otros, dando la idea de la investidura de la mujer”¹¹⁰.

Por medio de esta descripción, observamos cómo aparecen las características de los elementos que dan forma a una interpretación más general. Muchas de las afirmaciones que Favela aplica sobre el significado de cada uno no contienen mucho detalle, más allá del que se puede considerar dentro de su vigencia o caducidad como significantes; pues, cada uno de esos elementos puede cambiar su significado considerando fundamentalmente el tiempo en el que se describe y el espacio en el que se usan.

Por otra parte, describe a *La Patria* de la siguiente manera:

“En un tercer plano compositivo con la bandera mexicana ondeante, ya no aparece el águila sobre el color blanco, en su lugar se encuentra la cabeza de la mujer. El ave ha migrado de su contexto y se ha posado como un gigantesco animal en un segundo nivel. Una de sus alas está desplegada hacia el lado izquierdo brindando abrigo a la escenografía para la composición de las construcciones; su cabeza está colocada en la sección derecha, detrás de la mujer, sosteniendo con su pico a la serpiente. Pero ¿cuál es el origen del ave y el reptil? Para el historiador Alfredo López Austin, en la religión mesoamericana, el águila era símbolo solar o fuego, mientras que la serpiente representaba el agua. La combinación de ambos animales en lucha aludía a la oposición del fuego y el agua, del día y la noche, del cielo y la tierra, del calor y el frío, de la sequía y la lluvia. Esas rivalidades son netamente indígenas, con una firme raigambre en las tradiciones prehispánicas. No hay por qué considerar que se incorporaron al icono el águila y la serpiente por influencia del pensamiento occidental y cristiano”.¹¹¹

¹¹⁰ *Ibíd.*

¹¹¹ *Ibíd.*

La representación de esas fuerzas antagónicas que se resumen en las particularidades simbólicas es una solución utilizada con frecuencia para responder al misterio cósmico en el arte precolombino mexicano. “*La Patria* resulta ser majestuosa, imponente, y hoy por hoy, forma parte de la memoria educativa en México”.¹¹²

La explicación del análisis hecho por María Teresa Favela ayuda a comprender el uso de técnicas y el color en su diálogo con el arte mexicano. La situación histórica del siglo XX necesitaba vivificar la memoria de la historia nacional, la cual se resolvió por medio de una ideología e historia ‘oficiales’ fincadas en una creencia simbólica. Es decir, *La Patria*, de acuerdo con las autoras, aspira tocar el sentir del mexicano para proyectar el progreso de una creciente modernidad en México, tanto en los aspectos social, económico, político, educativo y cultural, pues la determinación de una memoria unificada pretendía organizar unívocamente la interpretación el transcurrir de la historia.

Teresa Favela propone que González Camarena se volcó de lleno sobre este concepto. Basados en ello podemos decir que al tratarse de un concepto difícil de definir, quizás lo simbólico sea de las mejores formas de representación de la complejidad que tiene dicho concepto. Quiero decir que, por medio del arte y los elementos simbólicos que la conforman, se sincretiza el contenido de la fugitiva noción de patria.¹¹³

Es necesario aclarar que la estructura ideal en el ámbito nacional o patriótico era *mover*¹¹⁴ no sólo la conciencia mexicana, sino también vivificar la memoria de los jóvenes mexicanos: en el concepto de patria quedaría asentado el acceso al pasado.

Dotar un símbolo de sentido permitió estimular la razón y el sentir de lo que significaba México en cuanto a la patria. Esta idea abrió una puerta de posibilidad para esta pintura como el punto de comunión entre el sentido y la expresión, como lo apuntan Eugenio Garbuno Aviña desde la visión hegeliana, y Mauricio Beuchot, en su definición de símbolo. Asimismo, *La Patria* representa pictóricamente una idea de México del siglo XX que retoma elementos prehispánicos y nacionales, es decir, hace una hibridación para simplificar la narración de una historia.

¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ A lo largo del proyecto he escrito *La Patria* para hablar de la pintura. Debe advertirse, sin embargo, que en éste punto del escrito me refiero específicamente al concepto patria.

¹¹⁴ En el capítulo siguiente explicaré, desde la memoria de la obra de Paul Ricoeur, la idea de cómo la memoria accede a una ideología.

Estos elementos usados en la obra representan al pasado de un México prehispánico para cumplir una idealización de la proyección y entusiasmo de futuro en el México presente, como lo apunta María Favela en su descripción de la obra. A la par, es necesario señalar una consideración importante: esta pintura no sólo idealizaba la construcción de un futuro, sino que en ella se codificaban los elementos del presente del siglo XX en México, ya que, para la década de los sesenta, esta pintura presenta una serie de anacronismos. El tiempo de la pintura representa una hermenéutica analógica que muestra el futuro de un México no existente. Esta idea del juego del tiempo cae en un imaginario colectivo. Por eso, es un símbolo de una memoria que particularmente la integra a su misma historia, expuesta en distintas épocas con acontecimientos diferentes, pero que fortalece la memoria nacional.

Es decir, afianzar la memoria de la historia nacional en que subsistía una imagen ideológica resignificando la importancia del campo y el indigenismo, como un legado, un resabio de los ideales de la Revolución Mexicana y la construcción de un pensamiento moderno. En este ideal se esperaba ver la unión del pueblo que reivindica al pasado prehispánico, la raíz de México, y dejar una huella a través de la memoria de lo que es y lo que representa una Nación.

Usaré las palabras de Bertha Hernández para exponer la importancia de los elementos simbólicos en *La Patria* y su significación: Se trata de una de las obras más emblemáticas del México de la segunda mitad del siglo XX, unificadora de las portadas de los libros de texto gratuito durante una década, cuya imagen ha echado raíces en la educación nacional de gran cantidad de mexicanos, generando el vínculo sentimental que aún hoy mantiene un parentesco, creando una reacción afortunada en distintos momentos y en los espacios más insospechados¹¹⁵. Estos lugares insospechados a los que hace referencia Bertha Hernández relacionan introspectivamente esta pintura con la memoria colectiva. La noción de patria evoca la representación de Jorge González Camarena, quien nos hace preguntarnos: ¿qué es patria?

Al cumplir diez años de su inclusión en la portada, esta pintura se convirtió en un vínculo entre los mexicanos y el ideal de una esperanza, ya que la pintura es representación

¹¹⁵ Óp. Cit. 4- p. 114

de toda seguridad que va a dimensionar la visión de futuro en la historia de México. Es decir, permite que el progreso y futuro de México se mantengan con firmeza:

la imagen de la robusta y atractiva mujer de rasgos indígenas, ataviada con una toga blanca, que sostiene en una mano el asta de la bandera tricolor y con la otra un peculiar libro, signo del conocimiento y del trabajo, se convirtió no sólo en la imagen indiscutible del libro de texto gratuito, sino de la educación pública mexicana y de todo aquello que, aún en las adversidades más intensas, vincula a los mexicanos con su país: la entereza, la fortaleza, la seguridad de que, en toda circunstancia, por difícil que éstas sean, *La Patria*, con mayúsculas, es protectora y maternal, pero al mismo tiempo valiente y decidida, y son esas cualidades las que le permiten mirar hacia adelante con algo en los ojos que se parece a la esperanza, segura y cobijada, como alguna vez dijera José María Morelos de Leona Vicario, “por las alas del águila mexicana”.¹¹⁶

Hernández cuenta en su libro que cuando la pintura estuvo expuesta en la muestra itinerante de la Comisión Nacional, “Pintando la educación”, la gente se pregunta: “¿Es el original? Siguiendo la emoción del niño, el antojo y el capricho de tomarse una foto con ella. Y *La Patria*, esta patria, nunca defrauda a nadie, es ésta; precisamente ésta, a la que, por algún mecanismo inconsciente, siempre llaman madre patria”¹¹⁷.

Por sus indagaciones sobre la pintura, Bertha Hernández comenta que este mosaico simbólico rodea el recuerdo del México de los 60 que proclamaba solidez y anunciaba capacidad de proveer y educar a toda la población, para admitirla como sensual figura materna, protectora.

Esta idea explicada por la autora se enfoca en la figura materna, colocando la atención al centro del papel de la mujer (sobre la que en casi todas las descripciones de la pintura se hace alusión a Victoria Dornelas). ¿Qué tenía de espectacular aquella mujer para captar la mayor atención de la pintura? Es un cuestionamiento que por lo general se plantea con particularidad insistencia en los distintos análisis y escritos existentes de esta pintura.

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ *Ibíd.*

No sólo la mujer juega el papel principal en esta pintura como un símbolo nacional o educativo, sino que el cuadro es un conjunto de particularidades. El maíz, el manantial de agua, la fruta, los pilares griegos, el libro, el soporte de un pupitre, y al fondo unas escaleras de una fábrica, *La Patria* tiene resonancia, ya que cada una de sus características posee un significado histórico que alienta la inspiración de otras miradas. Además, sus elementos son lo que la envuelven en un sentido retórico y metafórico, codifican la pintura como un símbolo.

El análisis de Bertha Hernández expone el caso de una niña que recuerda la pintura en la portada de los libros de texto gratuito y menciona con ligereza las demás características que atraviesan este símbolo educativo y nacional, conduciéndola a la memoria de aquellos quienes fueron entrevistados¹¹⁸. Sus conclusiones afirman lo siguiente:

“El Estado garantiza las necesidades de todos los ciudadanos, les ofrece frutos de la tierra y productos del entendimiento humano: industria, conocimiento y trabajo. *La Patria* sostiene el libro de la educación y la bandera que dan identidad y unión. Y al fondo, el águila mexicana, que, mientras devora a la serpiente extiende sus alas para proteger todo lo que de bueno hay en este país”.¹¹⁹

Las ideas expresadas por la autora cuando asevera que el Estado es quien garantiza las necesidades, como los frutos, la tierra, la industria, el conocimiento y el trabajo, son inclinaciones que sustentan el discurso político de los años sesenta.

Las descripciones que proporcionan tanto Bertha Hernández como Teresa Favela en sus investigaciones comparten varias ideas, una de ellas es la significación del libro que la madre patria sostiene en su mano izquierda. El libro es un elemento a destacar de la obra, pues es un símbolo inequívoco de la transmisión del conocimiento, y se entiende como un repositorio de saberes para moldear la memoria de la historia de México, una historia narrada y difundida por medio del libro como elemento primordial en la enseñanza.

¹¹⁸ Dicha entrevista se encuentra escrita en su libro, *Breve historia de la CONALITEG*.

¹¹⁹ *Ibíd.* P. 119

Para concluir, debemos reconocer que las aportaciones mencionadas reafirman conclusiones homólogas entre Hernández y Favela: que *La Patria* es un símbolo de la memoria de la historia nacional y de la educación. Analizar las particularidades simbólicas de *La Patria* y lo que representó en el momento son un eje importante para poder imaginar y recrear en la memoria el ideal nacional del concepto patria. Por eso es importante ahondar en la explicación de cada una de sus características, su dimensión particular y la profundización que sostiene cada elemento en el discurso de la historia.

Dichos elementos configuran el recuerdo de acontecimientos que *significan* la construcción de la Nación. Son elementos en los que se percibe claramente la hermenéutica analógica de la que habla Mauricio Beuchot: la univocidad que identifica el significado, así como su aplicación (el recuerdo), como la objetividad de una “única historia”, en tanto que, también es una *equivocidad*, pues el significado marca una diferencia sobre los momentos históricos en los que se vuelve a presentar esta pintura.

La Patria funciona como un eje para guiar la memoria de la historia nacional y educativa. Mediante el análisis, se develan los significados, y el símbolo extiende su difusión, fijo a lo largo de los años en el recuerdo de México. Se debe tomar en cuenta que los símbolos nacionales (por ejemplo, el escudo de la bandera), han tenido distintas transformaciones a lo largo de la historia, existiendo en la narración histórica como un mito del génesis del país y del propio símbolo.

2.3 Interpretación del símbolo como instrumento de comprensión textual en la pintura

Anteriormente, de acuerdo con las interpretaciones realizadas por María Teresa Favela y Bertha Hernández, hemos observado que las particularidades simbólicas comprendidas en *La Patria* exponen un pasado prehispánico e indigenista como una forma de vida del México de mediados del siglo XX. El pintor insinúa lo que representa el arte mexicano como idea y como significado. Al recoger este pasado, pretende representarlo como algo latente en el presente. Se objeta una memoria, la cual también se presta al olvido de otros acontecimientos. El abuso de la pintura, como excusa del Estado, ha resultado en la pérdida

y omisión del valor en crear una narración histórica que atienda cuestiones respecto a conceptos como patria, Nación y Estado.

A lo largo de este apartado, utilizamos el análisis de Mauricio Beuchot, desde la explicación de Peirce, para examinar el trazo existente entre una pintura como metáfora y también en cuanto símbolo. Hemos determinado que la interpretación otorgada a estas particularidades simbólicas depende de la lectura de cada elemento que conforma a la pintura, individualizado antes que en el conjunto.

De acuerdo con la hermenéutica analógica de Beuchot, la univocidad buscada por la interpretación y significación simbólica es inalcanzable¹²⁰. Por lo tanto, ¿qué características nos llevaron a replantear el modelo de Beuchot en este trabajo? Para dar respuesta a esta interrogante fue necesario analizar la *analogía* y la *iconicidad* en Beuchot, presentadas como un texto¹²¹. En este caso, la pintura simbólica expresa y señala la memoria de la historia nacional. Pero, ¿cómo es aplicada a la historia nacional? ¿Por qué esta pintura representa un tipo específico de historia que se quería contar en esa época?

Las particularidades de *La Patria* –como los símbolos del maíz, el agua, la serpiente, el águila y la bandera– son cuestionables, pues dichos elementos siguen representando la idea de una nación. Es válido preguntarnos si estas características son funcionales para esta década. Primero tenemos al discurso, al cual le sigue la representación respecto a la historia. La práctica de esta última en la actualidad no puede asegurarnos si la sociedad vivifica una idea de patria. Hemos considerado que dicho cuestionamiento respecto a lo práctico se replica cultural y educativamente, pues se aplicó en una práctica narrativa funcional para reforzar la memoria.

Pero, ¿qué tan funcional es la explicación nacional en la actualidad? Si habláramos en términos de una política educativa en el siglo XX, la pintura funcionó como una práctica evidente de la memoria. No obstante, habría que preguntarnos sobre las memorias, recuerdos e historias que quedan en el olvido.

¹²⁰ La ‘hermenéutica analógica’ propuesta por Mauricio Beuchot presente desarrolla el tránsito de la filosofía actual. Desde la relación entre la metafísica hermenéutica y la hermenéutica política, la postura sostenida por Beuchot tiene una pertinencia clave para la resolución de dilemas presentes a lo largo y ancho de la reflexión filosófica. Su propuesta nos sirve como esa re-presentación en *La Patria*, en su bosquejo de la cual sirve para fortalecer la memoria de la historia nacional. Extraído de: <http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/64-65/DoraElviraGarciaLahermeneuticaanalogica.pdf>

¹²¹ Beuchot, Mauricio. “Interpretación, analogía e iconicidad” *Semántica de las imágenes figuración, fantasía e iconicidad*, Lizario Arias, Diego (coord.), Siglo XXI, México, 2007, p. 16.

El ideal de patria es configurado para fortalecer la relevancia de la historia nacional y homologar la identidad de un país. Sin embargo, ¿dónde queda la otra historia que no se enseña en el salón de clases? ¿Cuál es la distinción entre la historia nacional y la historia oficial? Hemos considerado que estas preguntas son viables para el siglo XX, pues esa historia se ve interpretada como una analogía. Este tipo de historia desarrolla, en su práctica escrita, el regreso a los hechos más importantes que han favorecido la consolidación de una patria y una Nación. Sin embargo, a la par es necesario cuestionar qué tan relevante es regresar porque es una historia que aún no está tan bien documentada.

Ante esto es importante revisar el análisis de Beuchot; para el filósofo, la analogía es un modo de significar, y por medio de ella se puede hablar y conocer, y es también un intermedio entre la univocidad y la equivocidad. Por otro lado, el pensador también menciona que, en ella, a pesar de ser semejanza, predomina la diferencia: así, una cosa es pensar, otra es expresarla o comunicarla, otra entender lo que quiere decir, ahí radica la diferencia. Entre lo que significa y lo que quiere dar a entender.

A su vez, la analogía puede dividirse en *analogía de atribución*, *analogía de proporcionalidad propia* y *analogía de proporcionalidad impropia o metafórica*. Se concluye con esto que la metáfora es una de las formas de la analogía.¹²²

En los análisis expuestos, se observa que la analogía es una forma metafórica. Recordemos que, sobre las obras de Jorge González Camarena, varios autores (entre ellos Dr. Atl, María Teresa Favela y Bertha Hernández), han descrito a *La Patria* en su dimensión completamente metafórica, pues el uso de las particularidades simbólicas fomenta la analogía con lo metafórico en el aspecto poético, buscándose un símbolo en el que une sus peculiaridades como cierta memoria que narra una identidad particular.

Por lo tanto, es necesario cuestionarnos qué tan relevantes son los apuntes de Beuchot dentro de este estudio que analiza las particularidades simbólicas. Hemos percibido una división de los signos a partir de Beuchot, quien sigue una lógica basada en Peirce.¹²³ Ésta contempla la separación entre ícono, índice y símbolo, existiendo su correspondencia con categorías ontológicas.

¹²² *Ibíd.* P. 15

¹²³ Charles Sanders Peirce fue un filósofo, lógico y científico estadounidense, considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna.

Dicha división se plantea en el siguiente orden: la *primeridad* es cualidad, y corresponde al ícono; la *segundidad* es sustancia o hecho, y corresponde al índice, que es algo que resiste; y la *terceridad* es relación, mediación o ley, y corresponde al símbolo, el cual resulta de una ley, como es el lenguaje, un producto de la convención.¹²⁴

En este sentido, nos basamos únicamente en la dimensión otorgada al símbolo. Sin embargo, es necesario explicar el uso de las otras categorías para no dejar vacíos en la comprensión de ícono y analogía. Entendemos que el símbolo corresponde al sentido de una ley, transformado en un lenguaje que, a su vez, es producto de un acuerdo. Por esta razón, la obra pictórica opera como un símbolo producto de un acuerdo entre distintas personas, es decir, un medio para la comunicación. El espectador y receptor son una presencia que sirve para certificar la portada de los libros de texto gratuito. El producto simbólico, en dicho concepto, se transmite por medio del conjunto de sus elementos.

¿Cómo es que este símbolo, *La Patria*, guarda relación con un concepto? Primero para contestar me guío en Beuchot y argumenta que hay un signo que se presenta de modo inmediato: el ícono o la semejanza. Segundo, otro que exige un correlato de su acción: el índice o la relación dinámica. Tercero, se relaciona al objeto con el cognoscente por medio de un interpretante (concepto); a saber, el símbolo entre el signo y la cosa real en el que se da dicho interpretante.¹²⁵ Los tres ejes que conforman la analogicidad (ícono, índice y símbolo), van de la mano. El ícono-símbolo no se puede entender si no hay un relato o texto (en este caso *La Patria*), y sin estos ejes que lo comunican.

Por otra parte, Beuchot rechaza los *signos puros*, ya que el ícono requiere de aspectos o elementos del índice y del símbolo para darse. El ícono requiere del índice para tener cuerpo, y del símbolo para ser interpretado. A su vez, el índice requiere del ícono como manifestante, mientras que del índice se obtiene un cuerpo, es decir, una lectura de sus significados que pueden ser interpretados en muchas manifestaciones imparables¹²⁶. Pueden darse esos signos mixtos o impuros, esto es, que contengan aspectos de unos y de otros, o que los compartan.

¹²⁴ *Ibíd.*

¹²⁵ *Ibíd.* P. 18

¹²⁶ *Ibíd.*

2.4 Análisis de las particularidades simbólicas de *La Patria*

A lo largo de toda la historia de la hermenéutica siempre ha existido pugna entre la narración literaria y la alegórica, por lo que también se ha buscado una alternativa equilibrada. Un ejemplo de esto es lo que ocurre con los elementos prehispánicos, fuente principal para acompañar al arte mexicano-tradicional. Los vanguardistas, es decir, los artistas mexicanos modernos, usaron otros medios, técnicas y colores para representar y expresar la realidad de una manera diferente. Algunos pintores como Juan O’Gorman y Rufino Tamayo lograron conciliar ambas técnicas. Es decir, que para dar equilibrio al arte, dichos artistas aplicaron la hermenéutica analógica.

Asimismo, aplicamos el análisis hermenéutico analógico de Mauricio Beuchot, el cual no sólo se distingue de la unívoca y la equívoca, sino que emplea las dos formas de la analogía: la analogía de proporcionalidad y de atribución –la unívoca es un término que designa lo mismo, un solo sentido, mientras que la equívoca se refiere a cosas diferentes, tiene dos o más sentidos–.¹²⁷

La analogía de proporcionalidad es capaz de aglutinar, conmensurar o coordinar varias interpretaciones de un texto de acuerdo con las semejanzas; es decir, busca el común denominador de estos análisis a pesar de las diferencias que contengan. En su aspecto de atribución, esta analogía es capaz de distinguir y atender las diferencias y, aprovechando su estructura jerárquica, nos permite disponer de varias interpretaciones de un texto de manera ordenada, según su mayor o menor adecuación al significado del texto.¹²⁸

¹²⁷ Beuchot, Mauricio, *Elementos esenciales de una hermenéutica analógica*, visto en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502015000100006

¹²⁸ *Ibíd.*



La Patria (1961)

En este apartado hemos expuesto el significado de cada peculiaridad que contiene *La Patria* para identificar las semejanzas en las distintas interpretaciones de la pintura. Por medio de dicha técnica, buscamos el medio que tiene en común con la otra información del significado de cada elemento que presenta la pintura. Además, nos cuestionamos si esos elementos significan en la actualidad lo mismo y por qué siguen siendo parte importante en la memoria.

Estas particularidades simbólicas representan una forma analógica y metafórica, que conforman la concepción de una memoria, es decir, de un pasado que predomina en el uso de los símbolos expuestos en *La Patria*.

Primero abordamos las particularidades que se encuentran en la parte izquierda de la obra. Ahí encontramos alimentos como el trigo y el maíz, junto con frutas como papaya, naranjas y guayabas. Clare Gibson, escritora e historiadora especializada en historia del arte y en la interpretación de los símbolos en obras de arte, antigüedades y detalles arquitectónicos, estipula los distintos significados del maíz y el trigo.

La investigadora, autora de trabajos como *Símbolos sagrados: una guía para los iconos eternos de la fe y la adoración* (1997), y *Signos y símbolos: una guía para su significado y orígenes* (1996), apunta que estos símbolos aparecen a menudo representados

en el arte, en una diversidad de culturas que dependen de ellas para su subsistencia. Se evocan con claridad el maíz y el trigo como símbolos de la vida, normalmente caracterizados por estar agrupados en espigas o gavillas, como atributos de las deidades agrícolas presentes en el arte del antiguo Egipto, o la Grecia y Roma clásicas.¹²⁹

En este sentido, entendemos que en Mesoamérica el maíz se considera la base alimenticia hasta el día de hoy, siendo uno de los suministros comestibles con mayor número de usos en la cocina. De acuerdo con el antropólogo Tonatiuh Contreras Romero, autor de *Rituales y actividades materiales en la antigua agricultura indígena*, en la cultura mexicana se le llamaba Centéotl a la diosa del maíz maduro. Centéotl cambiaba de nombre según la madurez de la planta; por ejemplo, Xilonen cuando la mazorca empezaba a formarse después de haber jiloteado.¹³⁰

También asociamos la fruta con la agricultura, que es simbólicamente representada como cuerno de la abundancia o cornucopia, el símbolo de la prodigalidad natural por excelencia, es un atributo de las diosas a la tierra, reconocido desde la era grecorromana. En *La Patria* se representa por la cobija de las hojas de maíz que acompaña a todos los frutos y verduras, como una figura típica, rebosante de frutas y verduras. A este simbolismo se le conoce de origen a la cabra Amaltea, que según la mitología clásica grecorromana era la nodriza de Zeus/Júpiter según la mitología clásica.¹³¹

De este modo, el maíz, el trigo y los frutos envueltos en las hojas, son parte importante de la alimentación en México, ya que son signos de abundancia nacidos de la tierra. Por lo que es importante tomar en cuenta el trabajo del campo y el cuidado a las cosechas, ya que sin estos alimentos no habría subsistencia.

En la parte superior de la pintura, donde se observan el maíz y el trigo, se aprecian también dos pilares con estilo prehispánico y griego (recordemos que el pilar tiene origen en los símbolos sagrados egipcios). Gibson afirma que los pilares se consideran como elementos simbólicos que normalmente son vistos en el arte egipcio. A éstos se les conoce como el *sematauy* y el pilar *dyed*, que evolucionaron para expresar conceptos profundos a

¹²⁹ Gibson Clare, *Cómo leer símbolos. Una guía sobre el significado de los símbolos en el arte*, Ed. Akal S.A., Madrid-España, 2013, p. 20

¹³⁰ Contreras Romero, Tonatiuh, *Rituales y actividades materiales en la antigua agricultura indígena*, consultado en <http://cienciaergosum.uaemex.mx/index.php/ergosum/article/view/3716/2768>, el día: 30-12-2016.

¹³¹ Óp. Cit. 25

la dualidad y la permanencia.¹³² Muchos de estos pilares están presentes en la mayoría mayor parte de la arquitectura mexicana como en las iglesias, en los palacios de gobierno, en los arcos de las plazas y en general en los edificios antiguos, favoreciendo la perdurabilidad de la arquitectura y en los que también habitan memorias e historias.

Asimismo, la autora considera que el *dyed* originalmente pudo haber sido símbolo de la fertilidad. El pilar *dyed* terminó representando la espina dorsal de Osiris y con ello la estabilidad. La ceremonia de “erección del pilar *dyed* se realizaba durante el jubileo del faraón a su muerte, mientras que los demás egipcios eran enterrados con representaciones de este símbolo fortalecedor”.¹³³ Dicho símbolo, representado en la pintura *La Patria*, juega un doble peso en la caracterización de la fertilidad y de la tierra, y con ello acentúa tanto la estabilidad como la fortaleza.

En estos pilares se observa una figurilla representada en color azul, rojo y blanco, que es un símbolo prehispánico llamado el Tonalpohualli azteca. El Tonalpohualli fue representado en los diversos calendarios usados en Mesoamérica durante milenios, siendo el más importante y extendido de éstos el almanaque de 260 días. Dicho calendario consiste en dos ciclos engranados entre sí que comprenden 20 nombres y 13 números para los días. En *La Patria* se asocia esta figura simbólica con el agua, pues este calendario consta de varios glifos que están grabados en piedra. Los caracteres son la muerte, el agua, el pedernal, el perro y el conejo.¹³⁴ El agua es un elemento de fertilidad y de abundancia de lluvias que tiene enorme importancia para la fecundidad del terreno de siembra y que da vida. En su análisis, Maria Teresa Favela también mencionó dicho símbolo y lo explicó de acuerdo con la teoría de Jung que el agua es vida.

El libro es símbolo del conocimiento que se basa en la explicación del pasado, es decir, de la historia, que en este caso hace referencia a la historia de México como un método de enseñanza. Este libro es un elemento clave quizás para entender el sustento de la política educativa, la cual se basó en la ley constitucional para otorgar libros de texto gratuito como un método de fomentar la educación y la lectura.

En la parte central de la pintura aparece la figura femenina, la mayor expresión en todo el lienzo. Esta mujer porta un vestido blanco y en su mano derecha sostiene el libro.

¹³² *Ibíd.*

¹³³ *Ibíd.* P. 61

¹³⁴ *Ibíd.* P. 94

En la mano izquierda sostiene el asta de la bandera de México, que no lleva el escudo nacional, únicamente se aprecian los colores verde, blanco y rojo.

Desde hace mucho tiempo, la figura femenina es conocida como la madre tierra, es decir, la *Matría*, nombre que representa la tierra, el territorio y la fertilidad. En *Imágenes de la patria a través de los siglos*, el historiador Enrique Florescano, especialista en temas mesoamericanos, religiosos y míticos, hace una lectura desde los trabajos de la célebre arqueóloga Marija Gimbutas, quien expuso una interpretación de la figura femenina entre 7000 a 3500 AC, en lo que actualmente se le conoce como la Europa central y oriental. La diosa madre fue una deidad omnipresente: diosa de la tierra y de los frutos que emanan de ella, pero también de los animales y del cielo.¹³⁵

Por los vestigios arqueológicos se sabe que no existía una superioridad oficial de los hombres sobre las mujeres, sino que se trataba de una cultura igualitaria.¹³⁶ Por esta razón, ni la mujer ni el hombre hacen uso del poder como representación de género. La igualdad era parte importante en aquella época.

En las culturas mesoamericanas, la madre tierra o diosa se representa en forma de un cerro, conocido como el *altépetl*. El *altépetl* se forma como la unidad territorial sobre la que se asentaron los Estados; de acuerdo con la investigación de Florescano, se considera que la diosa madre ancestral se tornó en la forma del *altépetl*.¹³⁷

Otro símbolo observable importante dentro de la pintura es la bandera nacional. Jorge González Camarena la ofrece distinta a lo normal, pues le extrae al escudo nacional para llevarlo a otro plano, al fondo de la imagen. Sabemos que la bandera de México fue modificada varias veces, principalmente por cambios en el gobierno y transiciones del poder político. Al respecto, la historiadora Clare Gibson, especialista en símbolos, comenta que la bandera es importante como una identidad ancestral, tribal y de clan. Para Gibson, la bandera identifica una forma individual o colectiva, y forma parte del carácter simbólico que siempre ha existido en el arte como una forma de significar la pertenencia de una familia, de un clan, de una tribu o de un país. De esta forma, vemos que la bandera es un símbolo que pertenece a cierta identidad, en este caso a un territorio. Gibson dice que el

¹³⁵ Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, Taurus, México, 2005, p. 17

¹³⁶ *Ibíd.*

¹³⁷ *Ibíd.* P. 48

símbolo tiene ese afán de reclamar la unidad, de pertenecer a algo, por lo que simboliza el carácter de una nación y al conjunto de habitantes de un territorio.¹³⁸

A partir de los distintos relatos históricos se sabe que la primera bandera fue el Tótem, gallardete simbólico de los primeros pobladores de la tierra.¹³⁹ En México, la primera bandera conocida fue la bandera de la Conquista, impuesta por los españoles. Esta última fue usada por Hernán Cortés, y consistía en un estandarte pequeño que llevaba la imagen de una virgen con una corona de oro circundada de rayos y doce estrellas, formando un semicírculo.

Después el cura Miguel Hidalgo y Costilla tomó el óleo de la virgen de Guadalupe y lo utilizó como bandera en la lucha por la Independencia, convirtiéndose en el primer emblema de un país independiente y autónomo que ya forjaba su propia identidad.

Posteriormente existió la bandera que usó José María Morelos y Pavón en el año de 1812 durante su lucha contra los realistas. Esta era una bandera rectangular de fondo azul pálido, que tenía en el centro un rectángulo blanco, con esa bandera es cuando aparece el águila coronada en semi-perfil. Finalmente apareció la bandera tricolor, que fue usada por Agustín de Iturbide cuando llegaba el fin de la lucha de la Independencia, tras firmar el Plan de Iguala. En ese momento se unieron los dos ejércitos, recibiendo el nombre de Ejército Trigarante. Fue dicha bandera la que fijó las bases para la actual: quedaron las franjas colocadas en sentido vertical y los colores en el siguiente orden verde, blanco y rojo.¹⁴⁰ El verde representa la Independencia de España, el blanco la pureza y la religión y el rojo la nación o la unión.¹⁴¹

Como último análisis, nos enfocamos en el escudo nacional de la bandera. El escudo se encuentra en el plano mayor de la pintura, y vemos que el águila devora a la serpiente. El águila tiene un ala que abraza la espalda de la mujer, como si ella fuese una criatura divina, un ángel.

¹³⁸ Óp. Cit. P. 31

¹³⁹ López H. Rubén, Muñoz Ledo, Porfirio, McMahon Enrique, *Los símbolos de la patria*, Ed. Biblioteca del Joven Ciudadano Mexicano, México, 1957, v.1, p. 7

¹⁴⁰ Al respecto para mayor información y comprensión de los símbolos nacionales, hay muchos tratados que desarrollan los cambios y su evolución. La *Revista de Historia y Relatos de México* comprende dos números especiales sobre los símbolos, explicándolos desde el México Prehispánico hasta convertirse en símbolos nacionales, la bandera y el escudo nacional. Vol. XVII-Núm. 100 y Núm. 66.

¹⁴¹ G. Basurto, Carmen, *México y sus símbolos*, Ed. Avante, México, 1972, p. 35

Para Gibson, el bien y el mal siempre son representados en el arte como concepción de un conflicto, donde las fuerzas constructivas del bien se enfrentan a los agentes destructivos del mal. Para esta autora, en las explicaciones mitológicas o religiosas, las fuerzas del bien suelen ganar y el poder del mal representa una fuerza constante. Estos representantes de la virtud (el bien) pueden estar simbolizados por el cielo, el sol, o por aves (en este caso el águila), y los representantes del mal se asocian con el inframundo, criaturas reptilianas, así como la serpiente.¹⁴²

De acuerdo con Gibson, el águila contra la serpiente expresa el dominio de la primera en el cielo, como asociación con deidades celestes y su costumbre de capturar serpientes.¹⁴³ Las águilas simbolizan la bondad en la lucha del mal,¹⁴⁴ y también son representaciones mitológicas de batallas que forman parte de varias culturas indoeuropeas. Los hindús, por ejemplo, tienen el conflicto entre Garuda y los nagás: Garuda es un pájaro mítico, considerado un dios en el hinduismo y el budismo, representado como un águila gigante y los nagás son seres acuáticos semidivinos y son representados con un cuerpo de serpiente. *Majábharata*, texto épico-mitológico de la India, habla de los nagás, y dice que estos seres mitológicos son “perseguidores de todas las criaturas”¹⁴⁵. Contaban con un veneno muy poderoso, además de ser poseedores de una gran fuerza. Su naturaleza maligna hacía que siempre que se cruzaran con otra criatura sintieran ganas de morderla y matarla. El mayor enemigo de los nagás es Garuda, y era por posición de poder. Asimismo, el águila es un símbolo que representa la lucha de las religiones, presente en gran parte de la heráldica, en escudos, en emblemas y en las banderas europeas como símbolo de poder y guerra.

Si nos enfocamos en los estudios del símbolo mitológico del águila devorando a la serpiente, sabremos que la icónica escena representa la conquista de Tenochtitlán. En las crónicas y relatos, se ha adjudicado una historia que no es verificable. En los escritos sobre los aztecas se vio un águila parada sobre un nopal devorando una serpiente, un águila nahua sobre el legendario nopal; pese a este mito funcional en la crónicas posteriores de la

¹⁴² Óp. Cit. P. 27

¹⁴³ Existen muchas versiones sobre el carácter ambivalente de las serpientes, pues por un lado representan el mal, en tanto que, en las culturas prehispánicas, era representada como la serpiente emplumada, característica del dios Quetzalcoatl.

¹⁴⁴ Óp. Cit.

¹⁴⁵ Los nagas son reptiles que habitan bajo el agua. En las religiones hinduistas y budistas son los protectores del agua.

conquista no existe algún dato exacto del sitio en el que se dice fue encontrada esa representación del escudo.¹⁴⁶

Para algunas culturas mesoamericanas, la serpiente es considerada un ser poderoso, y en el territorio que actualmente comprende México también representaba a los dioses azteca y maya, Quetzalcóatl y Kukulkán, respectivamente, y actuaba como una especie de recopilador viviente de la mitología y la religiosidad.¹⁴⁷ Para los aztecas y toltecas, Quetzalcóatl era una figura de componentes culturales en los que figuraban -la invención de la agricultura, el calendario, la escritura, la astronomía, la astrología, la medicina y las artes u oficios útiles-. Es decir, Quetzalcóatl es el encargado poderoso que lleva al mundo terrestre los bienes de la civilización, esa serpiente emplumada era la representación de ello en el mundo mexicano.¹⁴⁸ Según el mito nahua y mixteco, representa el mal que el águila venció. La serpiente es representada por algo maligno, desde esta visión, que es el significado del símbolo de la serpiente; mientras que, en la mayoría de los vestigios prehispánicos, la serpiente era Quetzalcóatl.

Los símbolos son una narración. Si nos basáramos en los símbolos y en su comprensión, ¿cómo sería la narración si la serpiente fuera la que devorara al águila? Al respecto nos hemos preguntado: ¿qué hubiera pasado con el mito de la Conquista? Pues este mito¹⁴⁹ indica que el imperio azteca fue derrotado por el águila; la concepción mitológica del bien contra el mal, es decir, que la representación de la serpiente para los conquistadores era visto como algo maligno, y se impone la representación del águila en cuanto al bien y a la serpiente como el mal.

En conclusión, las particularidades simbólicas de la pintura –el maíz, el trigo, el agua, los pilares, el Tonalpohualli, la mujer, el libro, la bandera, el escudo– significan en conjunto ciertas características prehispánicas indigenistas que recoge Jorge González Camarena para señalar los rasgos más distintivos del arte mexicano a mediados del siglo XX y la composición de lo que empezaba siendo ya una identidad nacional.

Cada uno de estos símbolos concentra ciertas historias y memorias rescatadas para formular una idea de lo que representa *La Patria* a mediados del siglo XX. Las

¹⁴⁶ J. Solís, Manuel, *Historia de la bandera, Himno Nacional, Escudo y Calendario Cívico Nacionales*, México, D.F., 1940, P. 10.

¹⁴⁷ Revilla, Federico, *Fundamentos antropológicos de la simbología*, Ed. Catedra de arte, Madrid, 2007 p. 263

¹⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁴⁹ El mito es narrado y explicado por un fraile de la época.

particularidades son representantes de un pasado histórico en un México moderno que querían significar el enaltecimiento de un nacionalismo. Es por eso que esta pintura y el conjunto de elementos que la acompañan fortalecen la memoria histórica.

El arte mexicano retoma las peculiaridades tanto del arte como de la cultura prehispánica. Fueron importantes debido a que el arte mexicano se mezclaba con el moderno y en ese se recoge la hibridación de la que habla Néstor García Canclini. La fusión de elementos tradicionales con los modernos forma el conjunto de memorias, y estas son arrastradas a vivificar la memoria de una historia nacional.

Las características representativas de esas particularidades son el símbolo que retoma la unión entre el recuerdo-sentir y la razón-conciencia. Este símbolo reivindica, por medio de la memoria, la narración de una historia patriótica y nacional. La pintura *La Patria* se conceptualizó por medio de dichas particularidades que acuñan y entretajan el simbolismo de un territorio, de un lugar de pertenencia, en el que se retoman los recuerdos más significativos de la historia en México, el pasado prehispánico e indigenista como una parte importante que une el recuerdo al presente.

Mediante la memoria, México tiene a *La Patria* en su recuerdo. Este conjunto es la población aglutinada en torno a un lugar habitable, a una tierra acogedora, donde se añora la relación donde cabe la memoria y la historia. Para que un concepto alcance una representación histórico-simbólica, en él necesitan converger la memoria, la historia, y la añoranza. Ese sentimiento que se representa en las particularidades es la añoranza de lo que significa el territorio, y un aglomerado cultural.

La imaginación popular y el símbolo de la patria crean otro un nuevo símbolo. Es como medir un lenguaje abstracto en una sociedad que desconoce sus vertientes históricas. En este concepto, quizás se deba ir más a fondo para hacer un proceso de reconstrucción del concepto, reconstruir las ideas. Debe haber un deslinde de la retórica que maneja la política nacional y en ese deslinde debe haber testigos y vestigios como herramientas indispensables para la historia y su memoria.

Etimológicamente, la palabra patria viene del latín *paters*, padre. Pero también existen otros discursos en los que se habla de que la palabra es la madre¹⁵⁰, por lo tanto, es una yuxtaposición de los opuestos. Madre-patria como una ambivalencia, oposición, la

¹⁵⁰ Como por ejemplo, el libro de Enrique Florescano, refiriéndose a la mujer como patria, por la tierra fértil.

madre por encima del padre, o la visión paternalista subyace a quien acuña y da origen. *La Patria* es un matiz onírico.

Capítulo III

Las particularidades de *La Patria* y la memoria

El objetivo de este capítulo es estudiar *La Patria* a través de la teoría de la fenomenología de la memoria de Paul Ricoeur. Podemos inferir que el efecto de esta obra es el recuerdo arraigado en la memoria de la educación en México durante el período de conformación Nacionalista del siglo XX. Para ello, explicamos cómo la teoría de Ricoeur se estructura en torno a la mnemotecnica y cómo es que se fija un recuerdo mediante sus particularidades: todo acontecimiento pasado se encuentra ligado a una poderosa imagen que idealiza y sintetiza su historia.

Al final de este capítulo, apoyándonos en la literatura y en la poesía como testigo y vestigio de esos años, explicamos el análisis histórico de cada símbolo y su importancia al correr del tiempo: la mnemotecnica de la bandera, la mujer, el águila, la serpiente y el mito de Aztlán, método que construyó el ideal de *La Patria*, que no ha podido ser sustituido.

3.1 *La Patria*, una pintura que fija un recuerdo

A lo largo de estos últimos años, Paul Ricoeur ha construido una obra filosófica llamada *La memoria, la historia y el olvido*,¹⁵¹ la cual ha dejado una trascendencia importante en el pensamiento contemporáneo. Esta obra comprende un largo estudio que parte desde la *fenomenología existencial*, la *hermenéutica* y la *epistemología de la historia*; el autor revela en la obra lo que es la *fenomenología del recuerdo*, el acto de su conservación y rememoración, en lugar de la psicología o biografía del evocador.¹⁵²

En este texto, Ricoeur expone que los grandes fenómenos relativos al pasado son una *fenomenología de la memoria*, producto de los *actos mnemónicos*, proporcionando con ello claridad a uno de los grandes problemas de la *epistemología* de las ciencias históricas: el olvido. La representación del pasado se vincula con la *fenomenología* de la memoria, la *epistemología* de la historia y la *hermenéutica* de la condición histórica mediante las distintas formas de recordar.¹⁵³

¹⁵¹ Ricoeur, Paul. *Memoria, historia y olvido*. Consultado en; <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/RICOEUR-P.-La-memoria-la-historia-el-olvido-LAV.pdf> visto el día: 15-10-2017.

¹⁵² Garrido Lecca Julio Hevia, Reseña de *La memoria, la historia y el olvido*, 1 Ed. En Español de P. Ricoeur, num 8, 2005, Universidad Lima, pp. 205- 210. Consultado en: <http://www.redalyc.org/pdf/1471/147112816011.pdf>

¹⁵³ *Ibíd.*

La estructura de Ricoeur consiste en la explicación/comprensión para iluminar las aporías de la memoria. Un claro ejemplo de cómo actúa la *fenomenología de la memoria* es la acción. “Ésta se discute en el marco de la fenomenología del “hombre capaz”: poder hablar, poder intervenir en el uso de las cosas, poder narrar, permitir que se impute una acción como a su verdadero autor”.¹⁵⁴

Otro ejemplo de esta aporía es el olvido. Su efecto parte de la epistemología de la historia y se concreta en el testimonio, la interpretación que no se vería afectada por el componente ético presente de la atestación.¹⁵⁵ Por último, citamos el ejemplo de la hermenéutica de la historia: la escritura. Paul Ricoeur resume la operación historiográfica en tres fases: la documental/ archivística, la explicativa/ comprensiva y la escrituraria.¹⁵⁶

Para Ricoeur, existe un carácter fragmentado en la fenomenología de la memoria que, a su vez, produce a distintos fenómenos, tales como la reminiscencia, el esbozo de la fenomenología, el recuerdo y la imagen. Debido al carácter objetual de la memoria, uno recuerda algo; y el lenguaje distingue entre la memoria como objetivo y el recuerdo como cosa pretendida.¹⁵⁷

El apartado de Ricoeur sobre la memoria y la reminiscencia consta de tres ejes: la memoria e imaginación, el esbozo de la memoria y el recuerdo. El primer eje, la memoria e imaginación, proviene de una discusión platónica en la que se expone a la memoria como “representación presente de una cosa ausente”, llegando a la afirmación aristotélica: “la memoria es del pasado”.¹⁵⁸

El segundo eje, que empieza con el *esbozo fenomenológico de la memoria*, describe los fenómenos mnemónicos que dan cuenta de las capacidades constitutivas de un efecto “feliz”, que designa el término de memoria: “no tenemos otro recurso, sobre la referencia al pasado, que la memoria misma. A la memoria se le vincula una ambición, una pretensión: la de ser fiel al pasado; [asegura que] no tenemos nada mejor que la memoria para

¹⁵⁴ Óp. Cit. P. 76

¹⁵⁵ Lythgoe, Esteban, “Paul Ricoeur, pensador del testimonio histórico” *Revista de filosofía*, Consultado en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/viewFile/39299/37876> p. 108.

¹⁵⁶ Ovalle, Daniel, “L`travail de la memoire en Paul Ricoeur: La significación como aporte epistemológico para el estudio de la Historia”, *Revista de Historia*, Consultado en: <file:///Users/user/Downloads/Dialnet-LTravailDeLaMemoireEnPaulRicoeur-3795073.pdf> p. 266

¹⁵⁷ Óp. Cit. p 41

¹⁵⁸ *Ibíd.*

significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió *antes* de que declaremos que nos acordamos de ello”.¹⁵⁹

En el tercer eje, dedicado al recuerdo, el autor plantea que “se dice la memoria y los recuerdos. Hablando de un modo radical, se trata de una fenomenología del recuerdo”.¹⁶⁰ Es decir, existe una separación entre el significado de memoria y recuerdo. ¿Cómo se puede diferenciar entre recuerdo y memoria en *La Patria*? Un rasgo que caracteriza al recuerdo es la multiplicidad y los grados variables de distinción de los recuerdos.¹⁶¹ Se trata de un recuerdo cuando un acontecimiento viene a la memoria espontáneamente, sin necesidad de un trabajo neuronal específico. La semántica de la memoria está en singular como capacidad y como efectuación, los recuerdos están en plural.¹⁶² *La Patria* es memoria porque recordamos lo que hicimos, sentimos o aprendimos en una circunstancia particular, y es recuerdo de la colectividad de aquellos que tuvieron los libros de enseñanza primaria de esos años.¹⁶³

El hábito-memoria consiste en clasificar las experiencias relativas a la profundidad temporal, desde aquellas en las que el pasado se adhiere al presente, hasta aquellas en que el pasado es reconocido con su dimensión pasada del pasado.¹⁶⁴ La evocación-búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de rememoración: luchar contra el olvido.¹⁶⁵ La memoria-percepción y la memoria-espacio, o el recuerdo-lugar consisten en el tiempo recordado y en los lugares de memoria que pertenecen a monumentos, inscripciones y documentos.¹⁶⁶

El cómo se recuerda es una de las preguntas que el autor insiste en responder. Para responder esta pregunta y hablar sobre el recuerdo-imagen, Ricoeur se apoya en las *Lecciones de 1905 sobre la conciencia interna del tiempo* de Husserl. Tomando en cuenta los conceptos de *Phantasie, Bild, Erinnerung*. *Phantasie* del inglés es idea y del griego es

¹⁵⁹ Óp. Cit. P. 40

¹⁶⁰ *Ibíd.*

¹⁶¹ *Ibíd.*

¹⁶² *Ibíd.*

¹⁶³ *Ibíd.* 42

¹⁶⁴ *Ibíd.* P. 44-45

¹⁶⁵ *Ibíd.* P. 51

¹⁶⁶ *Ibíd.* P. 63

fantasía. *Bild* es pintura. *Erinnerung* es memoria, por lo tanto lo recordado se apoya en lo pintado.¹⁶⁷

Ricoeur cierra este apartado con Jean Paul Sartre. En *Lo imaginario*, al decir que hay un paralelismo entre la fenomenología de la memoria y la imaginación. Ricoeur se basa en Bergson para decir que:

existe una forma intermedia del recuerdo-imagen, a mitad de camino entre el recuerdo puro y el recuerdo reinscrito en la percepción, el reconocimiento alcanza su pleno desarrollo en el sentimiento de lo ya visto, que corresponde a una forma intermedia de la imaginación y de la alucinación, que es el componente imagen del recuerdo-imagen. Es decir, la *fenomenología de la memoria* vive de la trampa imaginaria, porque esos recuerdos-ímagenes no puros constituyen la pérdida de fiabilidad de la memoria.¹⁶⁸

Al recordar en imágenes, es análogo con la fantasía, es el puente que conecta. Por lo tanto, la memoria es infiel al pasado, es la reminiscencia de un acontecimiento histórico. Recordamos la *imagen pura*, la *percepción* de la imagen y el *sentimiento* que genera la imagen cuando es recordada.

La Patria de Jorge González Camarena es el recuerdo que emana de una historia sistematizada, es decir, una que no es real ni es presente, y coloca sus particularidades de forma general en una unidad interconectada que pertenecen al pasado, al presente y al futuro.¹⁶⁹ Al ver *La Patria* como imagen simbólica, presenta un imaginario colectivo, es el puente que liga a la memoria, y crea un sentimiento presente.¹⁷⁰

¹⁶⁷ *Ibíd.* P. 70

¹⁶⁸ *Ibíd.* P. 78

¹⁶⁹ Dreher, Jochen *Fenomenología de la memoria. Superando el antagonismo entre memoria individual y memoria colectiva.* Consultado en: <file:///C:/Users/Yurai/Downloads/Dialnet-FenomenologiaDeLaMemoriaSuperandoElAntagonismoEntr-6268340.pdf> p. 29

¹⁷⁰ De este modo el autor expone que en cuanto a la escritura de la historia, las aventuras de la configuración en imágenes del recuerdo bajo la égida de la función ostensiva de la imaginación. El autor estructura su trabajo sobre la memoria en una explicación/comprensión en el que da luz a las aporías que versan sobre la memoria recuerdo-escritura-historia-olvido.

El *cómo* se recuerda viene de que todo acontecimiento pasado se encuentra inextricablemente ligado a la imagen,¹⁷¹ la mnemotecnia tiene por objetivo fijar los recuerdos a través de una imagen: “se trata de colocar las imágenes en lugares, pero estos lugares son los astros, y estas imágenes, las sombras [...] en qué consisten los objetos y los acontecimientos del mundo inferior¹⁷² [el autor responde que] el trabajo de memoria que corresponde a la imagen como representación a la sobreestimación que el arte de la memoria hace de las imágenes y de los lugares que tiene como precio el descuido del acontecimiento que asombra y sorprende”.¹⁷³

La Patria es un símbolo que maravilla a quienes la recuerdan. La sobreestimación del arte de la memoria hace de este símbolo el descuido de olvidarla. A través de una mnemotecnia, se fortalece el ideario de la educación del siglo XX. Hay que puntualizar que la mnemotecnia es el nombre que se le da a los recuerdos a través de una imagen y en el caso de *La Patria*, es una imagen que fija el ideario de la educación del siglo XX. El autor sostiene que la imagen es una variante del grafismo: “Acepta, pues, también que otro (demiurgos) trabaja en este momento en nuestras almas”. ¿Cuál? “Un pintor (zoógrafos), que viene después del escribano y dibuja (*grafei*) en el alma las imágenes que corresponden a la palabras”.¹⁷⁴

La Patria es el símbolo de un recuerdo que trabaja en la memoria y en la imagen, y que por medio de las particularidades de la pintura se observan las añoranzas de la época prehispánica, que son una hibridación. Como se ha mencionado en el primer capítulo de esta tesis con el análisis hecho por Néstor García Canclini, la hibridación es una fusión de las distintas épocas culturales de México.

Para concluir con la teoría de Paul Ricoeur, basta repetir que recordar no es sólo acoger o recibir una imagen del pasado; es también buscarla, “hacer” algo. El verbo “recordar” duplica al sustantivo “recuerdo”. El verbo designa el hecho de que la memoria es ejercida. Pero la memoria ejercida es aplicada a la memoria. El trabajo de memoria es representado en imágenes.

¹⁷¹ Óp. Cit.

¹⁷² Ibíd. P 91

¹⁷³ Ibíd. 93

¹⁷⁴ Óp. Cit. Esta cita es confusa, probablemente sea por la traducción al español.

El uso y abuso de la memoria ejercida quiere decir que la pintura *La Patria* nos hace recordar algo, esto implica una acción, la acción es la búsqueda del recuerdo de esta imagen. Aristóteles lo ha llamado rememoración, por su parte Freud lo ha llamado trabajo de rememoración y Bergson esfuerzo de memoria. Para este caso la memoria si es ejercida, cuando la mente trabaja y llega al recuerdo hace un reconocimiento de *La Patria* y actúa en el campo práctico, por ejemplo: debatir qué es *La Patria*, preguntarse por el significado de *La Patria*, escribir sobre *La Patria*. Por otro lado, con la rememoración se acentúa el retorno de la consciencia que despierta un acontecimiento reconocido que significa traer al presente el recuerdo del pasado, es decir, recuperar la información registrada. En esta parte entra la operación historiográfica y la parte teórica, y ahí el historiador quien se propone hacer la historia, como cada uno de nosotros intenta hacer memoria.

A la par, es también necesario analizar cómo podemos aplicar la teoría de Ricoeur en la pintura. A lo largo de esta tesis he mencionado dos análisis sobre las particularidades de *La Patria* las cuales fueron explicadas en el segundo capítulo. Anteriormente, se vio que la impresión en la portada de los libros de texto gratuito quedó en el recuerdo de aquellos quienes sostuvieron y se educaron con ese libro. Desde el análisis del texto de Paul Ricoeur *La memoria, la historia y el olvido*¹⁷⁵ vemos que la pintura se conoce por pertenecer a una memoria, y la relación entre memoria e imagen. Ricoeur señala la existencia de una fenomenología del recuerdo, que nos hace pensar, sentir, decir y expresar. Por lo tanto, esta pintura, a través de sus recursos mnemotécnicos, conserva la memoria de distintos tiempos de México. Entonces, podemos decir que:

1. *La Patria* se sitúa como una pintura en la que, por su rememoración (es decir las re-impresiones en la portada de los libros de texto gratuito),¹⁷⁶ comprende la mnemotecnia al ilustrar la portada del libro de texto que conserva un sentimiento.

2. Asimismo, ese sentimiento construye el ideal de un símbolo, para Ricoeur el símbolo mismo es *aurora*¹⁷⁷ de reflexión.

¹⁷⁵ Óp. Cit.

¹⁷⁶ Me refiero a la rememoración, porque es una pintura reproducida durante varios años, aunque éstos no hayan sido consecutivos, en la actualidad esta portada esta impresa, el hecho de volver a ver la pintura en los libros de texto evoca el recuerdo de un sentimiento.

¹⁷⁷ Ricoeur Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, Ed. Siglo XXI, Madrid-España, 2009. P. 38. En su apartado: “El recurso del símbolo a la reflexión” dice: “El símbolo –decía yo- da qué pensar, retomando un término

3. Por lo tanto, *La Patria* conserva la memoria de distintos tiempos de México. En conclusión, la pintura, a través de sus recursos mnemotécnicos es su aspecto fenomenológico. En otras palabras, la pintura es la materialidad del cuerpo, las formas en sus cuadros quieren parecerse a lo real, en este caso a través de *La Patria* es la vía que introduce el reconocimiento de la memoria y del acontecimiento que llega a ser el tema específico de la historia de México en distintos tiempos.

El sentimiento generado por la pintura *La Patria* es la construcción de un símbolo que conserva en sus particularidades la memoria en diferentes tiempos de México. Dentro de las denominaciones de la memoria para Paul Ricoeur, *La Patria* es una pintura que ilustra la portada de libros de texto gratuito, por lo que forma parte de una fenomenología del recuerdo, es decir, su vínculo con el tiempo pasado-presente surge del sentimiento, un sentimiento que se crea en el hombre capaz de ser, pensar, sentir y expresar.

3.2 Discernir el acto de la imaginación del acto de la memoria

Otra de las problemáticas presentes en el texto de Ricoeur es la diferencia entre el recuerdo/memoria y la imaginación del recuerdo. La confusión entre memoria e imaginación es resultante de ella misma, es decir, del devenir de la imagen como recuerdo que afecta la ambición de la función veritativa de la memoria.¹⁷⁸ Para resolver la disyuntiva, el autor afirma que debe haber un deslinde en el que se busquen en los acontecimientos varias versiones de testigos o documentos, pues verificando dicho acontecimiento histórico se comprueba el acto de memoria: eso es lo que distingue la memoria del recuerdo imaginado.

Una de las razones más importantes para exponer el tema es cómo el empirismo inglés y el cartesianismo francés lograron ponerse de acuerdo respecto al vínculo de la memoria y la imaginación.¹⁷⁹ Sin embargo, Paul Ricoeur piensa diferente, pues considera que en la imaginación reivindica lo fantástico y lo irreal, la ficción y la utopía, mientras que

de Kant en la *Crítica del juicio*. Da, es el don del lenguaje; pero ese don me crea un deber de pensar, de inaugurar el discurso filosófico a partir de aquello mismo que siempre lo precede y lo funda”. P.36

¹⁷⁸ Óp. Cit.

¹⁷⁹ Ibíd.

la memoria, por el contrario, suele estar instalada del lado de la realidad, requerida por el registro que vaya a objetivarla; es decir, desde la verificación del hecho o de los documentos.¹⁸⁰

Un punto importante de *La Patria* es el recuerdo existente en la narrativa literaria y en la poesía del siglo XIX y principios del siglo XX, los distintos autores evocan el sentimiento del símbolo de una forma conceptual pero no irreal, porque hablan desde el *grafei*, como se ha explicado anteriormente. A partir de Ricoeur, se entiende que la parte de la rememoración de la pintura se expone con ayuda de la historiografía literaria y mnemónica. Quiere decir que la literatura ha dado sentido para recordar que es *La Patria*, en forma de poemas, cuentos, ensayos, y es mnemónica porque fija un recuerdo con tan solo ver la pintura o mencionar la palabra.

La memoria de la pintura es la realidad requerida del registro o del objeto conceptual de lo que se quiere dar a conocer; así, podemos decir que la fenomenología del recuerdo trabaja sobre algo verídico. En *La Patria*, el maíz está presente, el agua, la presencia de la mujer, la educación, los libros, la fruta, la bandera, la serpiente y el águila.

El texto de Paul Ricoeur se relaciona con nuestro objeto de estudio directamente con las particularidades del símbolo *La Patria*. En el capítulo anterior vimos el significado de cada una de éstas y analizamos que los objetos que representan los símbolos tienen lugares de memoria en distintas épocas y que por eso el símbolo es significativo, por el sentimiento y pertenencia al alma memorística que contiene cada uno de los elementos de la pintura en la historia.

Partiendo de este punto, hemos entendido que las dos interpretaciones de nuestras autoras citadas en el segundo capítulo, según las cuales la pintura fortaleció el nacionalismo y la memoria histórica en el México del siglo XX, que son dos interpretaciones pertenecientes a una época bajo los ideales de un nacionalismo, sobre todo, por la coyuntura socio-política vivida durante el siglo pasado, tanto en el aspecto artístico, cultural, filosófico e histórico.

Asimismo, el enfoque del arte mexicano se encontraba fragmentado entre lo tradicional y lo moderno. Por eso Jorge González Camarena retoma las particularidades

¹⁸⁰ Ochoa Sánchez, Daniel, *La imagen y la historia: De la representación a la memoria*, “El cine de Patricio Guzmán sobre la dictadura Chilena”, Universidad Javeriana, Tesis de Licenciatura, Bogotá, 2010.

importantes de nuestra historia para marcar la memoria de aquellos acontecimientos que ayudaron en la construcción del ideal de patria.

Si nos basamos en la teoría de Paul Ricoeur podemos decir que *La Patria* es parte de la memoria de las distintas épocas de México porque su afecto, es decir, su sentimiento, es simbólico desde el alma.

Considerando que *La Patria* es una pintura de las portadas de los libros de texto gratuitos, esto hace que el recuerdo pertenezca al mexicano, por lo que se vuelve un acto de recordar en sí. Un mexicano con el sólo hecho de ver la pintura la reconoce, por su relación con los libros de texto gratuitos. Desde esta idea se separa el recuerdo imaginario a la memoria, además de que parte de la memoria colectiva e individual, pues está impresa en más de 11 millones de ejemplares. Por último, agrego, se trata de una memoria histórica.¹⁸¹ Por eso, *La Patria* es un símbolo de memoria. Hoy día es el último y el único símbolo que se puede recordar.

El concepto patria ha causado una problemática al entender el significado simbólico de esta pintura. El hecho de pertenecer a un lugar de memoria en la portada de los libros de texto gratuitos de la SEP hace que sólo sea un acompañante que ilustra dichos libros, y a la vez esté creando un imaginario nacional. Es importante mencionar que el significado de las particularidades de este símbolo tiene una resonancia mayor al ilustrar una portada. El discurso de la historia nacional transformó la pintura en una fantasía utópica al querer recordarnos la patria como un nacionalismo. Ésta es una de las principales consecuencias. Sin embargo, la memoria que compone este símbolo en sus particularidades guarda los registros de las épocas y el significado de los objetos pertenecientes a una patria.

Ricoeur piensa que el recuerdo añora la imagen de un tiempo que se da a través de la memoria y que la memoria es la reflexión de la conciencia plena de la realización de un acto mental. *La Patria* es el símbolo que se hace presente al ver los libros de texto y se añora. Berta Hernández ya lo había afirmado cuando explicó el relato de cómo recuerdan los niños, jóvenes y adultos al ver la pintura en los libros de texto.

Explicamos que este símbolo contiene expresiones anacrónicas como la ausencia de la imagen en el presente, algo muy similar a lo que pasa con la función de la memoria y el imaginario. El autor ha expuesto que la memoria es una idea que corresponde a la

¹⁸¹ En el siguiente apartado explicó por qué *La Patria* es una pintura histórica.

fenomenología del recuerdo, esto significa que la evocación del recuerdo es voluntaria. Este recuerdo de *La Patria* atraviesa los diferentes planos de conciencia histórica y al recordar este símbolo se piensa en automatismo/individual (la emotividad simbólica), la rememoración mecánica, así como la reconstitución de esa memoria en la experiencia colectiva. *La Patria* es un símbolo de memoria porque asume la tarea de describir en forma de vivencia objetual la historia de distintas épocas en México conectadas con la travesía de los planos de la conciencia histórica, individual y colectiva.

3.3 Memoria de *La Patria*

A lo largo del presente trabajo hemos establecido el valor de *La Patria* como una obra de suma importancia para la consolidación del pensamiento y de la memoria mexicana, cuyos fundamentos discursivos están ligados al Estado posrevolucionario. Si bien la segunda mitad del siglo XX en México estuvo marcada seriamente por cambios culturales y sociales, en general, permeaba un sentimiento de orgullo nacional fácilmente identificable por los marcos discursivos que dictaba la política nacional.

La memoria es una reconstrucción del pasado, un pasado significativo que se hace visible. Debe tener sentido y debe tener un ritmo. Se establece en cuanto a una narrativa verosímil que funciona como un espejo en el cual un conjunto de individuos pueda verse. Si no funciona, la memoria se pierde en el olvido, como ya lo hemos visto con la teoría de Ricoeur. Por esta razón, se busca desde un pasado en común; pero éste no puede ser cualquier pasado, sino que debe ser uno en el que converjan los valores de dicha sociedad o los sucesos de mayor impacto. El pasado en común debe decir *algo* a los individuos.

Dicha memoria se edifica a partir de un imaginario en común, impulsado por el muralismo, el cine, la literatura y muchas de las expresiones artísticas y culturales que se establecieron en México tras la Revolución Mexicana. A pesar de que hay una seria discusión sobre la praxis de estos discursos y agendas culturales, lo cierto es que se establecieron los marcos referenciales para construir una memoria de la historia mexicana que impera actualmente.

Por un lado, el ejemplo del cine nacional, parte fundacional de la agenda cultural en México. Éste se concentró en el rescate de temas cotidianos y en representación de

personajes de la realidad social, como el caso del indígena y su conceptualización. El cine, por su parte, a pesar de ser bien recibido por sus temas folclóricos y vernáculos, termina siendo parte fundamental de una memoria.

Por otro lado, el llamado “Milagro mexicano” o “desarrollo estabilizador” fundamenta, desde lo económico, la consolidación alcanzada, este proyecto se hizo posible a partir de 1940-1970 por parte del gobierno mexicano para administrar la economía. Durante este periodo México se transformo paulatinamente a un modelo moderno. El “desarrollo estabilizador” introdujo industrias y comercio extranjero, el gobierno mexicano apoyó a inversionistas extranjeros y a políticos empresarios, para el siglo XX la mayor marginación económica fue para los campesinos mexicanos. En el año de 1970 la economía en México era insostenible, la deuda acumulada por parte del gobierno genero una crisis económica, ejemplo de ello; el dólar aumento, se acumulo el número de manifestaciones, guerrillas, empeoro la pobreza y el llamado “Milagro mexicano” se derrumbó.

Mientras que, desde la cultura se trato de establecer un *canon* para trabajar sobre la memoria de la historia de México, quienes trabajaron en sostener esa memoria eran los artistas; muralistas, el cine, la fotografía, la literatura y la poesía. Las Bellas Artes crearon un discurso diferente a lo que estaba pasando. Un ejemplo de ello; fue crear *La Patria*, un símbolo que refleja y sostiene un poderoso concepto que juega entre la ficción y la realidad. Ficción, porque es una pintura que usa el Estado para ilusionar bajo una manga que sostiene un engaño. Realidad, porque la pintura habla por sí misma, porque expresa la importancia de la tierra y sus frutos, el trabajo, la educación, la seguridad social, el fortalecimiento de una Nación. Sin embargo, la situación por la que México vivió durante el siglo XX no fue así.

Por ejemplo, en el caso de la literatura hay dos vertientes durante estos procesos históricos: por un lado, tenemos una literatura citadina y por otro un discurso indigenista. Para Carlos Fuentes, las épicas de caudillos y el campo debían quedar atrás. Ya no era posible sostener una narrativa en torno al México revolucionario, principalmente desde una postura criollista o de clase media. El indigenismo, por su parte, apelaba al rescate de los valores indígenas.

Emilio Abreu escribe *Canek* (1940) e inaugura una corriente que trata de revelar el mundo indígena y su complejidad. Rosario Castellanos, por su parte, escribe *Balún Canán* (1957), mostrando, desde la poética castellana, el complicado abanico imaginativo del mundo maya. No obstante, ni la literatura cosmopolita ni la indigenista logran desmarcarse del mestizaje. Además, en este caso la literatura indigenista no cumple con su función, pues el mundo de los indígenas sigue siendo extraño y lejano que no embona con la realidad de una buena parte de los mexicanos.

La pintura, la fotografía, el cine y la literatura son los paladines culturales. A pesar de ser un siglo conflictivo y caótico, puede decirse que se trató de enarbolar, desde todas sus posibilidades, una memoria.

Hay, quizá, tres sucesos que marcan de forma tajante la memoria de los mexicanos de acuerdo con la historia oficial: el grito de Dolores, la pérdida del territorio en la Guerra contra Estados Unidos y el Segundo Imperio de Maximiliano, con todas sus consecuencias posteriores. El grito de Dolores o de Independencia es una fiesta nacional de algarabía y regocijo; si bien marca el inicio de la lucha “criolla” por la Independencia, no tiene más objetivo que el de la celebración popular. Pero está presente en la memoria, y la campana, por ejemplo, es un significante afectivo trascendental. En segundo lugar, está la pérdida de la mitad del territorio en la Guerra contra Estados Unidos entre 1846 y 1848. Por último, el Segundo Imperio de Maximiliano, acaecido por la deuda externa y la Guerra de Reforma; la característica memorable del Segundo Imperio fue la Intervención Francesa, de la cual, la Batalla del 5 de mayo es actualmente un referente cultural sobre todo para la comunidad mexicana en Estados Unidos.

Existe una pregunta: ¿qué se debe recordar u olvidar? Es claro que van a existir grupos en disputa: espacios, ideas, culturas, tiempos. Porque son espacios donde convive la memoria; ya sea la dinámica entre pequeños grupos o la nación como espacio de identidades diversas. Existe esa lucha por establecer los límites y mientras unos intentan construir el futuro, otros llevan consigo la interpretación del pasado. Esta construcción de una memoria representa el esfuerzo de un grupo por darle un sentido histórico al presente.

Para centrar a la pintura *La Patria* en este apartado vemos que, desde Ricoeur, la memoria es esa edificación de energías humanas que buscan fundar un sentido del presente. Su herramienta principal se ubica en los antecedentes a manera del pasado. La memoria es

una continuidad que busca perdurar como signo de la traza histórica mexicana. Por lo tanto, comprender *La Patria* de Camarena resulta complicado desde el nivel de imagen hasta simbólico y de trascendencia. Primero hay que resolver el problema de la imagen, puesto que no representa la colectividad, sino que representa un ideal, un sueño de lo que sería la patria idílicamente. Comprendiendo esto, podemos sopesar las vicisitudes a las que se enfrenta el artista.

Hay que partir, por lo tanto, desde el mito de Aztlán, el águila y la serpiente. Es una parte fundamental de la obra de Camarena, pero no el tema. Se encuentra detrás, como un testimonio histórico del pasado que no interviene en el presente, pero sí forma parte de una memoria trabajada desde el siglo XVII. Como ejemplo podemos ver cómo Sor Juana Inés de la Cruz incrusta estos mitos en el *Divino Narciso*, porque entiende la importancia de aquel metatexto para entender a la Nueva España. Por medio de la crítica literaria da cuenta de cómo se entendía o se veía la historia de la Nueva España, esto quiere decir que Sor Juana escribe una historia diferente a la oficial.

En el siglo XIX se conforma otra idea, la de América Independiente de Europa con el grito de Dolores. Iturbide instituye los colores de la bandera: verde, blanco y rojo. Funda el Primer Imperio para ser fusilado poco más de un año después, pero los colores que elige siguen presentes. ¿Qué significa eso? ¿Cuál es el verdadero valor de la Independencia en la memoria?

Las versiones que los grupos y los sujetos confeccionan sobre los acontecimientos pasados son parte constitutiva de las prácticas sociales. Por esta razón, cuando se hable de memoria, más que referirse a una memoria *constituida*, se aludirá a una memoria *constituyente*, es decir, a una memoria constructora de la realidad social, que participa de los modos de constitución de la subjetividad.

Históricamente, lo que no logró la Independencia respecto a la visibilización y legibilidad de México, sí lo hizo la pérdida de territorio contra Estados Unidos, algo que se arrastra hasta nuestros días.

No obstante, fue un problema para el pueblo, quien cargó históricamente con las consecuencias. La Guerra de Reforma, por su parte varias décadas después, crea una división entre conservadores y liberales. Si bien la memoria remite a la idea de una memoria-almacén, al recuerdo de un conocimiento retenido, se ha retomado aquí el diálogo

entre sectores en el poder. Como se ha dicho antes, los complejos procesos sociales no excluyen la posibilidad de que los sujetos interpelen con su participación, organización e imaginación de nuevos proyectos al orden social que impera como la única opción de verdad. El pueblo sigue sin poder establecerse respecto a las decisiones que se toman en su propio gobierno.

Desde los estudios de Ricoeur hemos visto que los mecanismos fenomenológicos operantes en la memoria de los individuos serán paralelos en los procesos colectivos. Lo mismo sucede con el nivel de impacto que los hechos ejercen en lo individual y en lo colectivo. Esos impactos en la memoria humana indican que es más probable que los individuos recuerden aquellos objetos o sucesos que sean únicos, provoquen reacciones emocionales, sean activamente repetidos y requieran cambios o que pase que los individuos olviden esos sucesos únicos y no provoquen reacciones emocionales. Es por eso que la tumultuosa transición entre el juarismo y la presidencia de Porfirio Díaz creó varias redes confusas de interpretación respecto a la memoria.

No sería sino hasta la Revolución Mexicana, momento en el cual el pueblo toma las riendas de su propio destino y futuro del país, que las confusiones de cómo se interpretan los objetos de memoria de la Revolución Mexicana como textos, música y pintura, quedan disueltas. Si bien estas riendas son absorbidas por el nuevo Estado, por los caudillos y las instituciones, algo estaba claro: lejos quedaban los afrancesamientos del Porfiriato, de la misma manera que lo novohispano y los nacionalismos confusos del siglo XIX.

Ahora hay que recapitular. A partir de aquí, y de los ideales que se persiguieron tras esta lucha, podemos explicar la importancia de *La Patria* de González Camarena. Quizá el primer hecho importante para la unificación nacional sea la Expropiación Petrolera impulsada por Lázaro Cárdenas. Este hecho dispara una ola nacionalista de verdadera unificación, entonces el Estado necesitó reafirmar y consolidar este sentimiento.

En 1960 la educación gratuita era un hecho irrevocable en México. La labor de José Vasconcelos había rendido frutos y el Estado proporcionaba, bajo los principios de la Revolución, educación a todos los mexicanos. No obstante, a pesar de las dimensiones de la lucha y de los diversos avatares culturales propuestos por el cine, la literatura y el arte en general, una verdadera unificación seguía quedando lejos. La SEP encargó una ilustración a González Camarena en que se reedificaran todos los ideales mexicanos y que construyera

no sólo una portada para los libros de texto gratuito, sino un significativo afectivo y constituyente para el pueblo de México.

Camarena, con enorme tacto, sensibilidad y humildad, recoge todos los significantes de la historia de México, desde el mito de Aztlán, pasando por la bandera y los colores de Iturbide, llegando al punto que ofrece la legalidad, el trabajo y los ideales más puros que se alcanzan con la Revolución. Dicho anexa tesoros de la historia de México, que se trasladan desde Tenochtitlan hasta el siglo XX. En el que incluye a una mujer mestiza que enarbola a la patria.

Si bien, patria, proviene del griego *paters*, que significa padre, la conexión directa con una mujer parece descabellada, pero todo tiene una explicación aparente. El afamado escritor, pensador y poeta mexicano Octavio Paz explica en *El Laberinto de la Soledad* la importancia fundamental y fundacional de la madre en la cultura mexicana. En su poema “Petrificada petrificante”, el poeta habla sobre el concepto binario de analogía e ironía, es decir, una serie de correspondencias que sirven para explicar el mundo. Es una dialéctica donde todo se complementa: Coatlicue enmarca el vientre y la tumba, dos lugares primordiales donde comienza y termina la vida. El mito de madre primordial pasa de lo prehispánico al sincretismo cultural: Guadalupe, la madre de los mexicanos. De nueva cuenta la figura femenina está presente.

Es importante saber y conocer qué es Patria, no por algo nacional, por ser conscientes del lugar en el que estamos, de ser razonables y saber lo que queremos de la patria, de no festejarla como algo heroico, sino ver lo que pasa en México, finalmente es el lugar que nos acuña) y replantearnos el concepto a nuestro tiempo y tenerlo presente siempre, no sólo debe permanecer a la memoria) ser reconocida en la memoria de los mexicanos, porque es la gran conciliadora. Por lo tanto, cuando González Camarena aborda la labor de reconstruir un símbolo de patria, se suscribe a una tradición pictórica que incluye a todos los sectores mexicanos y en cierto modo abraza la historia nacional de manera sensible. La obra se vuelve un signo, conformado por un significado y varios significantes. Desde el punto de vista estilístico, el literato y filósofo Dámaso Alonso los denomina significantes afectivos. Dichos significantes se adhieren en el pensamiento y logran trascender para constituir un significado completo. El arte es lenguaje y significa, por lo tanto, está sujeto a significantes de la misma forma que otras expresiones, ya sean

poéticas o musicales, estos significantes se denominan afectivos, y por lo tanto están en relación directa con las emociones.

Una vez construido el signo, que en este caso subyace en la figura femenina, y cuyos significantes afectivos están directamente ligados con la maternidad, este se manifiesta en una sola imagen, en un solo símbolo.

De ahí, como se explica en el segundo capítulo de la presente tesis, se edificó lo simbólico. El símbolo sirve como agente entre el concepto y la afectividad, en tanto que es idea, y la idea que se vuelve a la parte afectiva del ser. El símbolo conecta los aspectos del hombre, lo une a él mismo con sus propias partes. El símbolo es significativo del ser, no sólo es una abstracción, sino que se desenvuelve en lo afectivo. Es una fusión que une dos aspectos para el ser. El primero es el pensamiento-razón y el segundo es el sentir-afectividad. El ser es significativo cuando se vincula con un símbolo, lo hace sentir, pensar y sobre todo recordar.

La Patria de González Camarena, es una obra que logra esa trascendencia, se interna con fuerza en la memoria de los mexicanos. Para que la memoria pueda operar, es necesario que se construyan símbolos desde la afectividad.

Si el símbolo como lenguaje pertenece al acervo del saber humano, su transmisión constituye la herencia del pensamiento. Lo simbólico es la forma de introducir el mundo histórico y su complejidad en la mente de los seres humanos.

El sentido se dará en el tiempo y en la historia, ya que el pasado-tiempo es la presencia de un fenómeno sensitivo que se presenta como recuerdo-memoria que da claridad y visibilidad en el presente. El símbolo es también una parte fundamental de conocer la historia.

La Patria como símbolo se introduce el inconsciente mexicano llegando a la *psique* del ciudadano común que moldea sus emociones en la función afectiva, porque se recuerda con nostalgia, el mismo testimonio de la niña de la que habla Bertha, recuerda a la imagen con nostalgia. El sentido simbólico está marcado por creencias, por un espíritu, por un ideal, por una conciencia de vida que la anima desde la vida más profunda de la *psique*. Es por esta razón que *La Patria* de González Camarena es un símbolo que sirvió durante décadas para edificar el pensamiento común del pueblo mexicano y, por lo tanto, la memoria colectiva.

La memoria existente según Paul Ricoeur se enraíza dentro de los marcos de la simultaneidad y la contingencia. La rememoración se sitúa en un cruce de relaciones de solidaridades múltiples en las que estamos conectados. Nada se dispersa a la trama sincrónica de la existencia social, y es de la mixtura de estas síntesis que puede emerger lo que llamamos recuerdos. La conciencia no está jamás encerrada en ella misma, no es solitaria, por el contrario, es compartida con el entorno desde el sentido de la alteridad. El hombre dialoga en direcciones múltiples, como si los recuerdos se situaran en un punto de señal o de mira, que permite colocarnos en el medio de la variación continua de los marcos de experiencia colectiva histórica y social.

Eso explica por qué en los períodos de calma o de fijación momentánea de las estructuras sociales, los recuerdos colectivos son menos importantes que dentro de los periodos de tensión o de crisis. El recuerdo se sitúa, así como la frontera, como el límite en la intersección de varias corrientes del pensamiento colectivo, hasta el punto que nos resistimos a remover y traer de vuelta los recuerdos de los eventos que nos conciernen sólo a nosotros.

A lo largo de esta tesis, hemos establecido el valor de *La Patria* como una obra de suma importancia para la consolidación de la comprensión de la memoria. Al inicio de este capítulo me centre en abordar *La Patria* en torno a la teoría de Paul Ricoeur en su obra *La memoria, la historia y el olvido*, para dar cuenta de que la memoria de esta pintura fija un recuerdo.

En esta obra, el autor ilumina las aporías de la memoria, entre ellas menciona *la memoria y la reminiscencia*, la cual consta de tres ejes, que son; *memoria e imaginación*, *esbozo fenomenológico de la memoria* que se divide igualmente en tres fenómenos: hábito memoria, evocación-búsqueda, memoria-percepción y memoria-espacio o el recuerdo lugar; y por último *El recuerdo y la imagen*. En esta última, Ricoeur se apoya en Bergson y concluye

existe una forma intermedia del recuerdo-imagen, y que, a mitad de camino entre el recuerdo puro y el recuerdo reinscrito en la percepción, el reconocimiento alcanza su pleno desarrollo en el sentimiento de lo ya visto, que corresponde a una forma intermedia de la imaginación y de la

alucinación, que es el componente imagen del recuerdo-imagen. En suma que la *fenomenología de la memoria* vive de la trampa imaginaria, porque esos recuerdos-imágenes no puros constituyen la pérdida de fiabilidad de la memoria.¹⁸²

En el caso de la pintura *La Patria* de Jorge González Camarena, al trazar las particularidades, del recuerdo que llega a la mente emana una historia sistematizada, es decir, no presente-no real; pero muestra las diferentes épocas de la historia de México que son colocadas de forma general en una unidad interconectada que pertenece al pasado así como al presente y que visualizó al futuro.¹⁸³ Es por eso que, al recordar y exponer las particularidades de *La Patria*, su imagen simbólica se presenta como una fantasía, que es el la liga de conexión simbólica con la memoria, es decir, el sentimiento que brota al ver la pintura como la memoria presente.¹⁸⁴

Desde el análisis de la obra de Paul Ricoeur, podemos aseverar que la pintura se conoce por pertenecer a una memoria, la relación entre memoria e imagen. Ricoeur desarrolla una fenomenología del recuerdo, lo que nos hace pensar, sentir, decir y expresar. Por lo tanto, esta pintura a través de sus recursos mnemotécnicos conserva la memoria de distintos tiempos de México. De esta manera concluimos que:

1. *La Patria* se sitúa como una pintura que, con su rememoración (es decir las re-impresiones en la portada de los libros de texto gratuito),¹⁸⁵ comprenden la mnemotecnia al ilustrar la portada del libro de texto que conserva un sentimiento.

2.- Asimismo, ese sentimiento construye el ideal de un símbolo. Para Ricoeur el símbolo mismo es aurora de reflexión.

¹⁸² Óp. Cit. 78

¹⁸³ Dreher, Jochen *Fenomenología de la memoria. Superando el antagonismo entre memoria individual y memoria colectiva*. Consultado en: <file:///C:/Users/Yurai/Downloads/Dialnet-FenomenologiaDeLaMemoriaSuperandoElAntagonismoEntr-6268340.pdf> p. 29

¹⁸⁴ De este modo el autor expone que en cuanto a la escritura de la historia, las aventuras de la configuración en imágenes del recuerdo bajo la égida de la función ostensiva de la imaginación. El autor estructura su trabajo sobre la memoria en una explicación/comprensión en el que da luz a las aporías que versan sobre la memoria recuerdo-escritura- historia-olvido.

¹⁸⁵ Me refiero a la rememoración porque es una pintura que se ha impreso durante varios años, aunque estos no hayan sido consecutivos, en la actualidad esta portada esta impresa, el hecho de volver a ver la pintura en los libros de texto evoca el recuerdo de un sentimiento.

3.- Por lo tanto, *La Patria* conserva la memoria de distintos tiempos de México. En conclusión, la pintura a través de sus recursos mnemotécnicos es su aspecto fenomenológico.

La pintura *La Patria* de Jorge González Camarena, a través de la fenomenología de la memoria de los diferentes tiempos de México, es la interpretación de la memoria que se engloba en tres planos: histórica, colectiva e individual.

Memoria histórica. Supone la reconstrucción de los datos proporcionados por el presente de la vida social y proyectada sobre el pasado reinventado, en este caso la Historia de México en un constructo del Estado posrevolucionario.

Memoria colectiva. Es la que recompone mágicamente el pasado, y cuyos recuerdos se remiten a la experiencia que una comunidad o un grupo puede legar a un individuo o grupo de individuos. Dentro de estas dos direcciones de la conciencia colectiva e individual se desarrollan las diversas formas de memoria.

Memoria individual. En tanto que ésta se enfrenta a la memoria colectiva, es una condición necesaria y suficiente para llamar al reconocimiento de los recuerdos. Nuestra memoria se ayuda de otras, pero no es suficiente que ellas nos aporten testimonios.

En efecto, para este autor, en los procesos de construcción de conciencia juega un papel muy significativo la noción de *experiencia*, en sus dos momentos fundamentales: la experiencia vivida y la experiencia percibida. La primera involucra aquellos conocimientos históricos sociales y culturales que los individuos, los grupos sociales o las clases ganan, aprehenden al vivir su vida, elementos que se constituyen en los nutrientes de sus reacciones mentales y emocionales frente a cualquier acontecimiento. Por otra parte, la experiencia percibida comprende los elementos históricos, sociales y culturales que los hombres, los grupos, las clases, toman del discurso religioso, político, filosófico, de los medios, de los textos, de los distintos mensajes culturales; en pocas palabras, del conocimiento formalizado e históricamente producido y acumulado. La experiencia surge “espontáneamente” en el interior del ser social, pero ella no brota sin pensamiento. Nace porque los hombres son racionales, piensan y reflexionan sobre lo que les acontece a ellos y a su mundo. Dentro del ser social se produce una serie de cambios que dan lugar a la experiencia transformada; ésta produce presiones sobre la conciencia social, generando nuevos y mejores cuestionamientos.

En primer término, la experiencia es una manera de comprobar, de ser invadido por un estado emocional suficientemente fuerte, de tal manera que el acto no se pertenece verdaderamente, pudiendo entonces descubrir una subjetividad personal. De esta manera, es que permanentemente se habla de experiencia estética, amorosa y religiosa. Pero esta representación de lo vivido es también ambivalente. Por una parte, aparece como total individual hasta el extremo de “misteriosa” e “irracional”, manifestación romántica del ser único y de su historia particular. Por otro lado, la experiencia puede ser concebida como el recubrimiento de la conciencia individual por la sociedad. Como este trance original de lo social que el individuo olvida su *yo* por fundirse en una emoción común, aquella del gran ser que no es más que la sociedad percibida como una emoción, o aquella del amor engendrado por la emoción carismática.

En este caso, *La Patria* liga el pasado con el presente y, lo hace para dignificar y visibilizar al grueso de la población. En esta imagen femenina convergen los valores más profundos de la cultura indígena, pero también la del mestizaje, evocando; incluye la cultura europea en resonancia con la cultura prehispánica.

Si bien la literatura y la arquitectura sobreviven al paso del tiempo y son perennes en la mente de los mexicanos, en el caso del arte pictórico, por ejemplo, no existen obras simbólicas tan trascendentes hasta la llegada del muralismo. Pero *La Patria* es diferente. Dicha obra llegó a cada hogar mexicano y se propagó durante generaciones, quedando grabada en los recuerdos más vívidos y entrañables: los recuerdos de la infancia. Existe entonces una relación directa de los significantes afectivos, la educación, la infancia y la *psique* personal, ya que lo simbólico se va interpretando y reinterpretando en las generaciones sin perder su esencia y, por el contrario, permanece así, en la memoria de un pueblo, cuyos complicados procesos históricos, puede, por fin establecer un camino para encontrar la unidad. No en vano, *La Patria* funcionó como portada para los libros en cuyas páginas estaba la historia y el arte de México, y ese es el primer proceso unificador.

Conclusión y reflexiones finales

A continuación, se presentan los resultados del presente trabajo de análisis. El recuerdo de *La Patria* permanece en la memoria de los mexicanos como una obra, pero es un recuerdo inactivo en la reflexión y en la consciencia. La pintura analizada surgió de la construcción de un tiempo, no para convertirse en algo pasajero, sino para ser ese instante decisivo, convirtiéndose en un referente estático. Aunado a esto, se renueva con la re-interpretación que establece el espectador hoy en día.

Hemos establecido que el cuadro de González Camarena es un símbolo de la memoria, el símbolo del lugar en el que se agolparon los instantes del pasado con los del presente, creando nuevos pasajes de la historia de México. La memoria recorre el tiempo como una extensión de reflexión. Si la memoria pertenece al tiempo, esta pintura pertenece a sí misma ligada a su identidad, pues es ella quien constituye su propio razonamiento. Si olvidamos, la memoria es quién surgirá a la luz, aunque sólo sea presente como *flashes* que nos permiten ver el imbricado en que *La Patria* constituye nuestra coherencia, y su fenomenología del recuerdo.

A lo largo de este trabajo, fue importante establecer interrogantes, como cuestionar **¿Cuál es el significado de fondo de las particularidades simbólicas que contiene *La Patria*, en la memoria de la historia de México?** Quizás creemos que olvidar el valor de la pintura podría llegar a afectar nuestra racionalidad sobre el pasado, nuestra razón histórica, por evitar olvidar quiénes somos y de dónde provenimos.

A propósito, cito a Confucio con esta famosa y todavía útil frase, “un pueblo que no conoce su historia está condenado a repetirla”. Y me pregunto qué tanto se conoce de esa historia. Es decir, es una contradicción si el pueblo olvida el contenido de la memoria que, conservada, podría llegar cambiar drásticamente y positivamente la historia. Porque la memoria no se considera una regla básica y continúa, más bien, se encuentra estrechamente ligada a la historia, a su auténtico devenir.

Es por eso que esta imagen poderosa, la de *La Patria*, tiene un vínculo con la memoria que, a su vez, dota de ruptura y fragmentación al espacio y al tiempo para componer y renovar el presente histórico. En la memoria guardamos los buenos y los malos momentos, y se expresan en la historia, que se encarga de conservar los positivos, además de ampliar involuntariamente los acontecimientos trágicos y devastadores. Recordar esta

pintura es como mostrar un anhelo en el que se reconoce lo aprendido; evoca la mirada del espectador y le permite establecer nuevas perspectivas. La mente recoge la trascendencia del momento que quiere recordar.

Ahora bien, habría que preguntarnos si queremos seguir recordando la pintura de Jorge González Camarena, y de no ser así, ¿cómo sería una nueva pintura que expresara lo que es *La Patria*? Este cuestionamiento es necesario pues quizás esta generación no siente empatía con la pintura ya que fue realizada en un contexto diferente, por eso cabe la posibilidad de cuestionarnos si esa pintura es la que nos hace recordar qué es patria o debe ser una nueva pintura, un nuevo símbolo.

En la actualidad, posiblemente sería una forma de renovar lo que nos pertenece, lo que pensamos y lo que queremos en este presente. Ello cambió radicalmente, ya que la forma de pensar del siglo XX no es la misma que ahora, y muchas cosas han cambiado frente al anhelo del progreso y de su continuidad en el presente.

Las portadas de los libros de texto gratuito fortalecieron la imagen, como si la aprendiéramos de memoria. La mente la reconoce simplemente con verla, es una pintura que no necesitaría esforzarse para ser recordada. En el primer capítulo mencioné que la fusión del arte mexicano con el arte moderno proporcionó ciertos elementos para poner en práctica un nuevo estilo creativo y modelo. En este se retoman particularidades simbólicas de las obras, que establecen una memoria de la historia nacionalista. Asimismo, aparece como una herramienta clave para la educación de la población. En el siglo XX, como ahora, fue necesario educar a la sociedad de una forma particular, ya que el arte y las ciencias eran consideradas herramientas para la ilustración popular.

Vista *La Patria* como el aglomerado cultural, y como ejercicio político de una territorialidad, un lugar habitable, una tierra que te acoge, se vuelve elementalmente un símbolo, un concepto necesario para alcanzar una representación histórica que converge en la memoria. Este símbolo mide un lenguaje abstracto ante la sociedad que desconoce el contenido de las vertientes históricas, de la historia misma. Por eso, es importante considerarla como algo vivo, aunque sea para ilustrar las portadas de los libros de texto gratuitos. Hay quienes la miran con amargura y la clasifican como una “falsa realidad”. Sin embargo, aquella pintura expone la representación de la historia del siglo XX: educación gratuita, seguridad social, atención médica, derecho al trabajo y desarrollo agrario.

A lo largo de la investigación no encontré de qué manera ahondar en el concepto de patria, ya que aunque históricamente es un concepto con resonancia, no existe un estudio más profundo al respecto. Es indispensable reconstruir el concepto, optando por el deslinde de la retórica que maneja la política nacional y educativa. Pero para que exista ese deslinde o separación en la memoria, tiene que haber testigos y vestigios que proporcionen la información ideal para eliminar los tradicionalismos que impone el Estado a la historia, en específico a la historia de México. Es decir, una reconstrucción que deambule entre la memoria y la imaginación, puede ser el puente que conecte con la intencionalidad de una patria presente, no pasada, ni siquiera si se piensa a términos del futuro.

Es importante mencionar que los significados de las particularidades de este símbolo tienen más resonancia que sólo en su simple condición de ilustrar una portada. El discurso de la historia nacional la transformó en una fantasía utópica al querer recordarnos a la patria como un sentido irrestricto del nacionalismo mexicano. Este, tal vez, sea uno de los principales factores que otorgue cierta nostalgia, sentimiento, remembranza o amargura del pasado. Sin embargo, la memoria que compone este símbolo guarda los registros de las épocas y el significado de los objetos pertenecientes a una patria, muchas de las veces olvidada. Hablar de patria no solo debería corresponder con la memoria, debería estar presente en una perspectiva lógica, alusiva y conservada.

Para finalizar, resulta importante cuestionar: ¿Qué memorias estamos construyendo en el presente histórico?

Una de las conclusiones derivadas de esta investigación es que en la actualidad dicha pintura es parte imprescindible de un recuerdo histórico. Sin duda alguna, sustenta una historia conformada por cuatro ejes: la historia nacional, la política, las bellas artes y la educación.

Parafraseando a Julio Arostegui, *La Patria* y las particularidades que la componen son distintas épocas que se enlazan, cada una con su memoria heredada, narrando una historia al presente. Evocar esta obra implica una carga simbólica que propone la construcción de un presente histórico, para sembrar un ideal latente en nuestra memoria¹⁸⁶,

¹⁸⁶ Op. Cit. p. 1

como una memoria viva en el presente. Este autor apunta a que “entender el presente como historia y conceptualizar para que a partir de ello exista una historia presente como una posible operación de *objetivación* de la memoria, una racionalización de ella y una comunicación fenomenológica”¹⁸⁷.

Esta pintura es parte de una herencia histórica que ha sido transmitida a través del tiempo. Sin ella, la conceptualización de la patria en las diferentes épocas de la historia de México, su memoria, su historia de la patria, no tendrían significado en el presente. No obstante, esta imagen, impresa en los libros de texto gratuito, continúa reflejando la esencia del siglo XX.

El recuerdo de *La Patria* aún está vivo: vive en la portada de los libros, en los testimonios de aquellos que los tuvieron en sus manos, en el imaginario colectivo y en la memoria colectiva. Es un símbolo que representa una esperanza de vida. Como apunta Andreas Husseyn, es un símbolo que representa la *búsqueda del futuro perdido*, porque sirve para dar identidad de lo extraviado; de la amnesia que el Estado-nación niega y oculta bajo diferentes máscaras.

Recordar esta pintura es trasladar su simbolismo al presente, no como sustituto de justicia, pero sí para obligarnos a reconocer la importancia de la memoria que estamos construyendo como Nación.

Los hechos que ocurren en la actualidad son historias que se comprenden como tales. Ya lo apuntaba Paul Ricoeur: “Las diferencias eidéticas entre imagen y recuerdo” las separa una línea que es la “la presentación y la presentificación”¹⁸⁸; quiere decir que la pintura es una presentificación y un componente de la historización de la memoria y, en consecuencia, de la historización del presente¹⁸⁹.

¿Qué historia representa esta pintura? La lucha de un ideal, la lucha de una esperanza, la unificación de una nación, la identidad, la política, la cultura, la educación, las bellas artes y la historia nacional.

¹⁸⁷ *Ibdí.*

¹⁸⁸ Las citas en op. cit. p. 68-73

¹⁸⁹ *Op. Cit.* p. 1

¿Será que esta pintura necesita renovarse, porque ha pasado a convertirse en la memoria de un trauma a lo largo de los años? Las etapas que la conforman son la Independencia, la época juarista y sus reformas, la revolución mexicana, las reformas educativas de los años 60 y 70, y la modernización. Son etapas de la historia de México que arrastran un conjunto de discursos con la carga de una memoria heredada.

Por eso reitero nuevamente la pregunta qué hago al principio ¿Qué memoria estamos construyendo en el presente histórico? ¿Qué tanto el pasado se resiste a pasar?, ¿Para qué usar *La Patria* como ese pasado resistente en el latente presente?

Por un lado, Susan Sontag decía que la memoria es, dolorosamente la única que podemos sostener con los muertos, porque la insensibilidad y la amnesia parecen ir juntas, es decir, que el poder recordar significa en lo vivido.

Por otro, Husseyn apunta hacia una interpretación en términos históricos y fenomenológicos de una reciente expansión de culturas de la memoria en sus variados nacionales y regionales¹⁹⁰.

Para cerrar esta tesis, finalizo con tres grandes momentos:

1. ¿Se pretende recuperar el discurso que tenía el nacionalismo de 1960 y 1970 en México?

Ello implicaría aceptar el discurso de la modernidad, el cual ha llevado el curso de la historia al caos, y no sólo del país sino es una cuestión global. El neoliberalismo esgrimió como guía a seguir la modernización de la sociedad hacia un bien, pero ese bien se explicaba en forma de *progreso*, que hizo mucho daño a la nación, dando entrada a los tecnócratas, quienes terminan de reconstruir el Nacionalismo. Entonces si lo que se quiere es construir un nacionalismo, se necesita entonces preguntar si se quiere seguir con el discurso de hace 40 años, si es eso, hay algo que está mal en el discurso y no podemos seguir llevándolo a la práctica.

Por consiguiente, lo que se debe hacer es emprender un nuevo discurso al momento actual, y lo ideal es trazar uno nuevo diferente a la idea de progreso. México se enfrenta al

¹⁹⁰ Husseyn Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE, 2002.

neoliberalismo y se necesita argumentar hacia dónde vamos como nación reflexionando sobre la teoría general del nacionalismo, en este caso hago una invitación para cuestionar cómo conocer los valores que tenemos como patria en la actualidad.

2. Bajo esta óptica cabe la pregunta: ¿Queremos construir un nuevo nacionalismo? Si la respuesta es sí, entonces tendríamos que generar un discurso actual. Si tenemos problema en llamarle nacionalismo, entonces se debe trazar un nuevo eje, pero sin dejar de lado los beneficios de la idea de patria con la suma de los siguientes factores: territorio, buena política, producción de la tierra, conocimiento de la historia, educación y conciencia social y cultural.

Todo esto es la esencia de lo que quiso reflejar el pintor Jorge González Camarena: entonces se reconstruirán los nuevos ejes, ya que como sociedad tendremos la responsabilidad de organizarnos para saber con qué contamos y cuál es nuestro discurso social en la actualidad, y tenemos que preguntarnos cómo se va a enfrentar el problema de la educación y cómo será nuestro nuevo civismo bajo el nuevo concepto de patria.

3. Por ende, la sociedad acepta la nueva patria y la toma con usos y costumbres en su contexto. Por eso se presenta en esta tesis la teoría de Paul Ricoeur sobre la metodología de la mnemotecnia, que dice que una sociedad recrea constantemente el recuerdo de la historia. En este caso es a través de una obra de arte, pero en el momento en que hay olvido se rompe este tejido histórico.

Y concluimos diciendo que *La Patria* es una pintura que fija un recuerdo en la memoria, sin duda, no podemos aislarla de la historia de México, ni del nacionalismo, pero sí podemos replantearnos qué memoria estamos fijando en el presente histórico, ya que la memoria, es una potencia activa y combativa que configura y da sentido a la historia. La memoria como eje del presente. Y la historia con su discurso interpretativo de la memoria.

Bibliografía

- Bartra, Roger, *Oficio Mexicano*, Grijalbo, México, 1993.
- Favela Fierro, María Teresa, *La patria, raíces de México en los libros de texto gratuito*, consultado en: <http://discursovisual.net/dvweb13/agora/agomaria.htm>
- Ballesteros Soledad, *Memoria humana: Investigación y teoría, Psicothema*, UNED, Oviedo, España, 1999. Consultado en: <http://www.redalyc.org/pdf/727/72711401.pdf>
- Beuchot Mauricio, *Hermenéutica, analogía y símbolo*, Ed. Herder, México, 2014, p. 146.
- _____, *Elementos esenciales de una hermenéutica analógica*, visto en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502015000100006
- Contreras Romero, Tonatiuh, *Rituales y actividades materiales en la antigua agricultura indígena*, consultado en: <http://cienciaergosum.uaemex.mx/index.php/ergosum/article/view/3716/2768>
- Fernández Justino, *El pensamiento estético de Samuel Ramos*, “Diánoia”, vol. 6, núm. 6, 1960 Consultado en: http://dianoia.filosoficas.unam.mx/files/1913/7021/0512/DIA60_Fernandez.pdf. el día 06-06-2017
- Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, Taurus, México, 2005, p. 17
- Favela Fierro, María Teresa, *La patria, raíces de México en los libros de Texto Gratuito*, “Discurso Visual”, consultado en: <http://discursovisual.net/dvweb13/agora/agomaria.htm>
- García, Canclini Néstor, *Culturas Híbridas*, consultado en: https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf
- Garbuno, Aviña Eugenio, *Estética del vacío. La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*, México, Ed. UNAM, 2012, p. 36

- G. Basurto, Carmen, *México y sus símbolos*, Ed. Avante, México, 1972, p. 35
- Guzmán, Martín Luis, *El águila y la serpiente*.
- Gibson Clare, *Cómo leer símbolos. Una guía sobre el significado de los símbolos en el arte*, Ed. Akal S.A., Madrid-España, 2013, p. 20
- Hernández, Bertha, *Así eran mis libros de texto gratuito*, SEP
- Hernández G., Bertha, “Así eran mis libros...” La colección pictórica de la Comisión Nacional de libros de texto gratuitos, SEP, CONALITEG, México, 2011, p. XVI
- J. Solís, Manuel, *Historia de la bandera, Himno Nacional, Escudo y Calendario Cívico Nacionales*, México, D.F., 1940, P. 10
- Coor. Lizario Arias, Diego *Semántica de las imágenes figuración, fantasía e iconicidad*, en “Interpretación, analogía e iconicidad” Beuchot, Mauricio, Ed, siglo XXI, México, 2007, p. 16
- López H. Rubén, Muñoz Ledo, Porfirio, McMahon Enrique, *Los símbolos de la patria*, Ed. Biblioteca del Joven Ciudadano Mexicano, México, 1957, v.1, p. 7
- Luna Arroyo, Antonio, *Jorge González Camarena en la plástica mexicana*, UNAM, México, 1981
- Mateos Vega, Mónica, *La Jornada*, “La patria se llamaba Victoria Dornelas”, Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2008/03/24/index.php?section=cultura&article=a13n1cul>.
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*
- Reed, Alma, “Jorge González Camarena vida y obra”, en Apéndice V *Jorge González Camarena en la plástica Mexicana* por Luna Arroyo, Antonio, UNAM, México, 1981
- Revilla, Federico, *Fundamentos antropológicos de la simbología*, Ed. Catedra de arte, Madrid, 2007 p. 263
- Ricoeur, Paul. Memoria, historia y olvido. Consultado en: <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/RICOEUR-P.-La-memoria-la-historia-el-olvido-LAV.pdf>

Sánchez Fogarty, Federico, *Galería de Pintores Modernos Mexicanos n.7*, Cortesía de la Cervecería Cuauhtémoc, S.A. de Monterrey, N.L

Villa Lever Lorenza, Los libros de texto gratuitos. La disputa por la educación en México, Universidad de Guadalajara, 1988, p. 60

Vizcaíno Guerra, Fernando, *El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo*. Consultado en: <http://ru.iis.sociales.unam.mx/jspui/bitstream/IIS/4497/1/EL%20NACIONALISMO%20M>

Consultas web, revistas y artículos

Favela, Maria Teresa, Jorge González Camarena. Antología: recuento de una exposición, “Discurso Visual”, consultado en: <http://discursovisual.net/dvweb21/agora/agofavela.htm>

-Fundación Cultural Jorge González Camarena, A.C., 2016, Consultado en <http://lafundacion.org.mx/gonz%C3%A1lez-camarena.html>,

García, Dora Elvira, *La Hermeneutica analógica de Mauricio Beuchot: entre universalismo y particularismo* visto en: <http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/64-65/DoraElviraGarciaLahermeneuticaanalogica.pdf>

Garrido Lecca, Julio Hevia, *Reseña La memoria, la historia y el olvido*, Universidad de Lima Perú, consultado en: <http://www.redalyc.org/pdf/1471/147112816011.pdf>

Monsiváis, Carlos, *Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX*, consultado en el día: 15/05/2017 en: https://books.google.com.mx/books?hl=en&lr=&id=G2BHAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT70&dq=cultura+mexicana+en+el+siglo+XX+&ots=LP9zBNkJjc&sig=5jvxxwKzJqF51Pvw4xBy5iwIqmzg&redir_esc=y#v=onepage&q=cultura%20mexicana%20en%20el%20siglo%20XX&f=false

Ocampo López, Javier, *José Vasconcelos y la Educación Mexicana*, “Revista Historia de la Educación Latinoamericana”, vol. 7, 2005, p. 144 consultado el 22-05-2016 en: <http://www.redalyc.org/pdf/869/86900707.pdf>

Rodríguez, Mariano *Kant y la idea de progreso* visitar sitio web: <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/viewFile/RESF9393220395A/11517>

Ramos, Samuel: <https://zoonpolitikonmx.files.wordpress.com/2012/07/samuel-ramos-el-perfil-del-hombre-y-la-cultura-en-mexico.pdf>

Tesis

Casillas Romo Clara Patricia, “Seis artistas en los murales posrevolucionarios” Crónica histórica, 2011, UNAM. http://132.248.9.195/ptb2011/septiembre/0673069/0673069_A1.pdf

Video

La gran partida de patria: <https://www.youtube.com/watch?v=hN58Taogar0&t=14s>