

## Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los iconos de nación en México: apuntes para un debate\*

Julia Tuñón

**¿Cuál es el proceso que conforma la imagen femenina de patria? ¿Cuáles los problemas que implica esta figura?**

**E**n este trabajo apunto el proceso que conforma una imagen particular en México. Me refiero a las figuras alegóricas femeninas que representan a la nación o a la patria, y pretendo plantear aquí algunas de sus características medulares a lo largo de un extenso periodo. Esta imagen se inicia en el siglo XVI, y con variantes continuas transita hasta finales del siglo XX, pues incluso en mayo de 2005 apareció en un diario una caricatura alusiva.<sup>1</sup> Se puede decir que su forma tiene un carácter acumulativo, pero incorpora facetas nuevas para adaptarse a las circunstancias de cada momento, de manera que confluyen en ella tradición y novedades, lo cual le permite cumplir su propósito al tiempo de quedar investida del prestigio que le otorga la larga duración.

\* Una primera versión de este trabajo se publicó como “Corpi di donna, corpi di patria. Le icone nazionali in Messico”, en Camilla Cattarulla (ed.), *Identità americane: corpo e nazione*, Roma, Cooper, 2006.

<sup>1</sup> *La Jornada*, México, D.F., 11 de mayo de 2005, p. 5.

Verdad evidente: se trata de figuras femeninas que representan a la nación y/o a la patria. Si bien en ellas parece confundirse el significado de nación y patria, incluso homologándose a la república o la Constitución, para nosotros es necesario distinguir ambos conceptos. Estas figuras son herramientas simbólicas para construir una nación y son diferentes de la imagen del prócer o el héroe o la heroína. ¿Podemos discernir en estas imágenes, o desde ellas, un sistema o una situación de género? Sabemos, con Joan W. Scott, que toda actividad humana está pautada por el “género”, que la construcción social y simbólica de los sexos está en la base de toda realidad social y cultural.<sup>2</sup> La construcción de la nación y del nacionalismo ¿quedarían ajenos a esta aseveración? El tema empieza a abordarse.<sup>3</sup> Un medio para hacerlo son las figuras de mujeres y las metáforas de género en la

<sup>2</sup> Joan W. Scott, “El género una categoría útil para el análisis histórico”, en Marta Lamas (ed.), *El género: la construcción de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM-Miguel Ángel Porrúa, 1996.

<sup>3</sup> Véase Natividad Gutiérrez Chong, “Principales enfoques teóricos para el estudio de los nacionalismos y las mujeres”, en Segundo Coloquio *El Siglo XX desde el XXI*, “La cuestión nacional”, México, DEH-INAH, 2004 CD; también véase Natividad Gutiérrez Chong (coord.), *Mujeres y nacionalismo en América Latina. De la independencia a la nación del nuevo milenio*, México, UNAM, 2004.

cultura visual y literaria asociada al nacionalismo, que fungen como medios para representar a la patria y/o a la nación, pero también para construirla simbólica e imaginariamente. Lo anterior es problemático si tomamos en cuenta que el nacionalismo y el patriotismo se asocian a los afanes políticos adscritos culturalmente a lo masculino, y que a las mujeres se les ha excluido de la participación política hasta tiempos muy recientes.

Ciertamente el concepto de nación es problemático. Para ser considerada como tal, una nación debe ofrecer elementos de identidad que homologuen las diferencias existentes entre sus miembros, tanto sociales, culturales y económicas como de raza, pero ¿qué sucede con la diferencia de género? La diversidad biológica es muy evidente entre los humanos y se refuerza con asignaciones culturales que construyen un sistema de género que por lo general ha presentado a las mujeres como inferiores socialmente, a menudo con el argumento de su “naturalidad”. La cultura occidental se estructura por oposiciones binarias y excluyentes, de manera que los valores y significados adscritos a los hombres y a lo masculino son contrarios a los que hacen lo propio con las mujeres y lo femenino, y la inferioridad y la superioridad social se quieren cifradas en diferencias biológicas y no en las construidas culturalmente. Al analizar el carácter de la cultura y de la identidad nacional en 1981, Carlos Monsiváis escribió:

Si la “identidad nacional” varía según las clases, también y muy profundamente, según los sexos. La nación enseñada a los hombres ha sido muy distinta a la mostrada e impuesta a las mujeres [...] para quien la práctica de México consistió en adherir sus Virtudes Públicas y Privadas (abnegación, entrega, sacrificio, resignación, pasividad, lealtad extrema) a las exigencias de sus hombres o sus “padres espirituales”.

Muy distintas han sido la nación y la ciudad de las mujeres, entrevistas siempre desde el segundo o tercer plano [...] En las mujeres lo urbano tiene connotaciones de

represión y violencia aún mayores y lo nacional es más injusto y discriminatorio.<sup>4</sup>

Lo femenino se ha asociado simbólicamente al mundo privado, íntimo y doméstico y lo masculino al mundo público, pero pese a esta situación, como bien dice Natividad Gutiérrez Chong:

La Patria es un terreno fertilizado imaginariamente por símbolos femeninos y de mujeres. Una vasta iconografía (documental) nos muestra a la Patria como mujer, a mujeres ataviadas con ropajes de Patria (blancura, suave y suelta), a mujeres salvando o defendiendo la Patria. El arte pictórico ha logrado captar una interrelación constante de la mujer y la Patria representando originalidad, continuidad, reproducción, fertilidad, belleza, naturaleza, paisaje o pureza.<sup>5</sup>

Así las cosas, quiero analizar suscitadamente algunas de esas imágenes representadas en diferentes registros visuales como la pintura, los cromos, los calendarios y algunas películas, en un período amplio que me permita marcar similitudes y cambios. No pretendo que mi registro sea exhaustivo. Cada soporte de representación tiene su propia historia, códigos de significación, medios y modos de producción, así como una recepción propia y es importante tomarlo en cuenta. Considero que el significado que se construye y construye conceptos abreva de su cultura y de las necesidades históricas vividas en cada contexto, y cubren una función precisa en cada sociedad.

Atendemos, pues, una figura alegórica femenina de gran continuidad que simboliza a la nación mexicana desde el siglo XIX y nos pre-

<sup>4</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre el Estado, la cultura popular y las culturas populares en México”, en *Cuadernos políticos*, núm. 30, México, Era, octubre-diciembre 1981, p. 38.

<sup>5</sup> Natividad Gutiérrez Chong, “Mujeres Patria-Nación. México: 1810-1920”, en *La Ventana, Revista de estudios de género*, núm. 12, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, p. 216.

guntamos: 1) por su función: ¿por qué o para qué se realizan? 2) ¿Por qué son femeninas y hasta dónde representan y/o construyen ideas y/o un concepto de las mujeres? 3) ¿Qué problemas implica la representación de las mujeres simbolizando conceptos complejos como el de nación? 4) ¿Cómo evoluciona esta figura?

### ¿Imágenes para construir patria?

Los términos que refieren a la nación son complejos y a menudo se utilizan como sinónimos, sin serlo. Sucede así con las palabras nación, estado, gobierno, pueblo o patria, pero también con conceptos aledaños como el alemán *Volksgeist* o *Nationgeist*,<sup>6</sup> o el de *matria* acuñado por Luis González. Si bien es difícil distinguirlos porque en la práctica se dan interrelacionados, es importante intentarlo para el análisis.

El término nación refiere a un fenómeno moderno, característico de los siglos XIX y XX. Isaiah Berlin distingue entre conciencia nacional y nacionalismo, que para él es un estado patológico del primero surgido a menudo de algún conflicto.<sup>7</sup> Otros autores relacionan el nacionalismo con la idea de patria, las tradiciones y la solidaridad tribal del pasado, más que con situaciones modernas, y marcan que ostenta resonancias míticas y místicas que a menudo remiten a la raza y a la sangre.<sup>8</sup> La patria se puede considerar una herramienta simbólica del nacionalismo que cobija al heroísmo y a las acciones exaltadas para defender el territorio de origen. El término proviene del latín *pater* o padre y no puede simplificarse como *Vaterlanliebe* o amor al lugar de nacimiento; por otro lado, llamado en alemán el *Volksgeist* o espíritu popular que rescata los rasgos culturales o espirituales de un pueblo, remite a la identidad y a la llamada “que-

rencia” y es similar al concepto de *matria*, que Luis González caracteriza como el “pequeño mundo que nos nutre, nos envuelve y nos cuida de los exabruptos patrióticos, el orbe minúsculo que en alguna forma recuerda al seno de la madre”.<sup>9</sup> A los sentimientos que procura la nación, el nacionalismo y el patriotismo se agrega el *matriotismo*, aunque “[...] las emociones matrias no excluyen los sentimientos patrio y humanitario”.<sup>10</sup> Para Alan Knight, en México los conceptos de patria y de “patria chica” no se excluyen.<sup>11</sup>

Partimos de un axioma: el de la nación como un constructo social. Muchos autores lo han planteado, pero Benedict Anderson es ya un clásico en su concepto de nación como “[...] una comunidad política imaginada”,<sup>12</sup> porque sus miembros jamás podrán conocer a la totalidad de connacionales con los que comparten una identidad. Como todo fenómeno histórico, todo constructo social convoca la pregunta por el cómo se inventa, por los recursos que entran en juego, y en esto el papel de las imágenes es importante porque implica una dotación de símbolos necesarios para concretar la idea abstracta de patria o nación. Como ha señalado Roger Chartier, las ideas no pueden mantenerse en la abstracción, y para transmitirse y aprehenderse requieren ser representadas por diferentes medios.<sup>13</sup> Las imágenes son la materia prima de los imaginarios. Cornelius Castoriadis planteó hace más de 30 años que no son simples expresiones de una realidad previamente construida, idea derivada de la caverna platónica en que la realidad se refleja, sino parte medular y constructora de esa reali-

<sup>9</sup> Luis González, “Patriotismo y matriotismo. Suave patria”, en *Nexos*, núm. 108, diciembre de 1987, pp. 50-51.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>11</sup> Alan Knight, *US-Mexican Relations, 1910-1940. An Interpretation*, San Diego, University of California Center for US-Mexican Studies (Monograph Series, 28), 1987, p. 38.

<sup>12</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993, p. 15.

<sup>13</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre la práctica y la representación*, Barcelona, Gedisa, 1992, *passim*.

<sup>6</sup> “Espíritu del pueblo o espíritu de la nación”.

<sup>7</sup> Isaiah, Berlin, “El regreso del *Volksgeist*: nacionalismo bueno y malo”, en *Fin de siglo, grandes pensadores hacen reflexiones sobre nuestro tiempo*, México/Buenos Aires, McGraw-Hill, 1996.

<sup>8</sup> Hans Kohn, *Historia del nacionalismo*, México/Buenos Aires, FCE, 1949, p. 474.

dad,<sup>14</sup> por lo que requieren ser analizadas por y desde ellas mismas, y no sólo en relación con sus referentes.<sup>15</sup> Solo mediante el imaginario se construye el mundo y las imágenes son “[...] figuraciones o presentificaciones de significaciones o de sentido”.<sup>16</sup> Las imágenes son entonces representaciones que construyen ideas, expresan el imaginario y lo concretan, a veces también lo estereotipan, lo que incide en un mundo de significados compartidos.

Una nación es constantemente reinventada y refuncionalizada mediante símbolos con los que se homologa imaginariamente a sus miembros, esos que —como dice Anderson— nunca se conocerán entre sí, y estos símbolos se tejen mediante recursos diversos. Terence Ranger y Eric Hobsbawm han explicado la utilización de tradiciones inventadas para fincar la idea de nación en una larga duración y cercana al origen de una comunidad, entre ellas las leyendas, la lengua común, una historia compartida, mitos, ritos e imágenes de fundación o historias fundacionales. Se trata de presentar una situación histórica, quizá reciente, como si fuera eterna o esencial, de forma que se naturaliza y parece inconvencible. Las tradiciones, así sean inventadas, adquieren entonces un valor fundamental. En tiempos recientes otros elementos para construir la nación son los libros de historia patria, que interpreta el pasado en función de ella, y las genealogías, que organizan los hechos a modo de dar duración o esencialidad a las naciones y, como dice Anderson, “[...] aparecen —y aparecen inevitablemente— en el momento histórico en que el nacionalismo deja de ser percibido como una ruptura con el pasado [...] para serlo como expresión de una profunda continuidad con el pasado”.<sup>17</sup> Reificados

<sup>14</sup> Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. I, *Marxismo y teoría revolucionaria*, Barcelona, Tusquets, 1983, p. 9.

<sup>15</sup> Cornelius Castoriadis. *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. II, *El imaginario social y la sociedad*, Barcelona, Tusquets, 1989, pp. 10-11.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 327.

<sup>17</sup> Benedict Anderson, “El efecto tranquilizador del fracaso o de cómo las naciones imaginan sus genealogías”, en Cecilia Noriega Elio (ed.), *El nacionalismo en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1992, p. 100.

por la historiografía oficial, héroes y próceres fungen así una función precisa, la de cimentar un terreno imaginario e indispensable para sostener el control político. Anthony P. Smith atiende la manera en que la geografía se carga de significado, pues “[...] lo que constituye una patria, por oposición a un territorio nacional, es lo que las personas invierten en ella en cuanto a significado y emoción”.<sup>18</sup> Las estatuas, cementerios, lugares conmemorativos cobran un significado peculiar. Se trata de un conjunto de representaciones sociales compartidas, de un imaginario que cohesionan, pero

[...] cada generación debe reconstituir dicha identidad, aun conforme reconstruye a la nación, cuyos mitos, símbolos, recuerdos y valores ha heredado. [...] hay que instalarse ciertas ideas y supuestos [...] que permita a los muertos ligarse con los vivos y con los que aún no nacen mediante ritos de conmemoración y de moralejas públicas.<sup>19</sup>

Los símbolos deben dar idea de “continuidad”, resonar como algo familiar para convertir “[...] a las naciones [en] comunidades sociológicas reales, más que meros artefactos, y a las identidades nacionales [en] fuerzas sociales reales y no meras narraciones”, porque si bien la identidad nacional es imaginaria “[...] de todos modos se siente, se reconoce y se vive”.<sup>20</sup> Desde este marco, todo aspecto histórico está indisolublemente ligado a lo simbólico como condición necesaria para su existencia, y la elección de los símbolos no es ni absolutamente aleatoria ni absolutamente ineluctable, tampoco se impone como natural ni se priva de toda referencia a la realidad, bebe de rituales y de elementos neutros y toma elementos de lo que ya existe: “todo

<sup>18</sup> Anthony P. Smith, “Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales”, en *Revista Mexicana de Sociología*, año LX, núm. 1, México, UNAM, enero-marzo de 1998, pp. 61-80.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 75-76.

simbolismo se edifica sobre las ruinas de los edificios simbólicos precedentes y utiliza sus materiales [...]”.<sup>21</sup> Así se promueve el reconocimiento. La figura que nos ocupa es un símbolo que construye patria en diversos registros que interactúan y se retroalimentan, y que ha logrado una larga continuidad.

Para Bronislaw Baczko cada sociedad se da representaciones de sí misma a través de ideas-imágenes que le permiten establecer modelos a partir de su propio “caudal simbólico”,<sup>22</sup> de manera que emblemas, banderas e himnos son medios para que una colectividad construya una identidad y el poder político adquiera legitimidad.<sup>23</sup> En las mitologías nacionales la representación de la patria remite a las utopías; a menudo se confunde con el estado-nación<sup>24</sup> y lo hace mediante imágenes, símbolos y narraciones como son, para el caso de México, la bandera tricolor, el escudo del águila, la serpiente, el nopal, los laureles, etcétera. En este ensayo nos centramos en los cuerpos femeninos alegóricos de la patria, que se reproducen a lo largo de un amplio periodo y en distintos soportes, aprovechando posibilidades técnicas diferentes y con diversos límites en su difusión.<sup>25</sup>

### Símbolos, alegorías, emblemas

Alegoría significa literalmente “decir otra cosa”. Son símbolos que se construyen con símbolos, pero más que remitir a algo misterioso y esotérico, que expresa en forma oblicua una verdad oculta o mitos de origen, los símbolos de las alegorías tienen la función de designar valores y

ser representativos.<sup>26</sup> La alegoría, explica Ernest H. Gombrich, es una forma de comunicar ideas y pensamientos abstractos por medio de figuras simbólicas y objetos que funcionan como sus “atributos” y acompañan a la figura.<sup>27</sup> Para Carl Jung la alegoría es un símbolo constreñido al papel de signo, o sea una abreviatura convencional, con lo que es menos compleja y su calidad de comunicar algo no evidente se convierte en representación gráfica.<sup>28</sup>

En latín y en griego existe una marcada tendencia a personificar las ideas, las virtudes y los vicios con palabras del género femenino, de manera que en el mundo clásico estos conceptos se representan como mujeres, como el caso de la Victoria, la Justicia o la Fortuna, pero también se representan así las actividades humanas y aun las formas de gobierno. Para Gombrich, la personificación y el simbolismo en el arte es más de orden estético que ontológico.<sup>29</sup> Los “atributos” que acompañan a estas figuras, al igual que sus atuendos o escenarios, a menudo provienen de la mitología.<sup>30</sup> En el siglo XIX el significado de la mayoría de las alegorías era evidente, casi como “[...] una especie de pictografía en que se traducían muy elaboradamente un lenguaje conceptual a imágenes convencionales [...]”.<sup>31</sup> Existía un código de significación compartido con sus espectadores y cumplía una función clara. La alegoría era una estrategia de comprensión, pero paulatinamente su significado dejó de ser transparente, las figuras modificaron su carácter y de ser: “[...] símbolos visuales de las entidades visibles fueron oscureciéndose de día en día”. En el siglo XIX, en Europa “[...] habían adquirido la facultad de hacerse tan invisibles como las abstracciones que se suponía simbolizaban [...]”. Se buscaron entonces representaciones más expre-

<sup>21</sup> Cornelius Castoriadis, *op. cit.*, vol. 1, p. 208.

<sup>22</sup> Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, p. 9.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>25</sup> Véase Enrique Florescano, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005, libro en el que sistematiza sus trabajos previos al respecto y toca el tema de la imagen femenina de la patria.

<sup>26</sup> Juan Cirlet (ed.), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1997, p. 47.

<sup>27</sup> Ernest H. Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Debate, 2001, p. 226, nota 2.

<sup>28</sup> Juan Cirlet, *op. cit.*, p. 46.

<sup>29</sup> Ernest H. Gombrich, *op. cit.*, p. 126.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 123.

sivas y para ello se fortaleció el “atributo”, objeto característico, se modificó el escenario o se convirtieron en emblemas, al incorporar alguna palabra o lema que informa al observador de su sentido. Esther Acevedo da cuenta de que en algunos periódicos mexicanos decimonónicos se explicaba su significado.<sup>32</sup> También se recurrió al simbolismo: “Si las alegorías eran simplemente pictografías cerebrales en forma de insípidas mujeres con vestidos blancos luciendo algún atributo convencional, los símbolos habrían de ser diferentes, más vitales, más enérgicos y profundos”,<sup>33</sup> para dar un carácter enigmático a las representaciones a menudo se asocian con los mitos, que remiten a un origen simbólico.

Gombrich aclara que los símbolos del arte no son transparentes y es necesario atender en ellos diferentes niveles de interpretación, preguntarse, por ejemplo, dónde termina el significado y empieza el esquema decorativo.<sup>34</sup> El significado es esquivo y es requisito conocer las convenciones de su tiempo para entenderlo.<sup>35</sup> Y aquí podría agregarse que es también importante conocer el lenguaje de cada registro para tomar en cuenta sus propias convenciones.

### Cuerpos de mujeres: iconos de nación

En el México decimonónico es explícita la necesidad de construir un Estado y una nación, y también es evidente un nacionalismo exaltado, primero referido a la independencia de España y más tarde a las sucesivas guerras e invasiones. Con la Revolución, ya en el siglo XX, es urgente adecuar su sentido a los nuevos propósitos de construir una nación moderna.

Ser nación implica la unidad frente a la atomización, y desde los albores del siglo XIX se la quiere ostentando la civilización *versus* la barbarie, pero ¿cuál era el proyecto adecuado para conseguirlo? La discusión llevó a guerras sin

tregua y fue cantera de héroes y de algunas heroínas que se convirtieron en un símbolo.<sup>36</sup> Cabe apuntar que en la sociedad mexicana las mujeres han estado marginadas de la participación política hasta muy recientes tiempos, y cuando irrumpían en ella era como excepción; sin embargo, una metáfora común de la patria son las alegorías femeninas. ¿Cómo se desarrolla esta representación? Esta figura convivió con otros tipos de pinturas que también representaban mujeres. Los modelos europeos de la época eran la Virgen, la seductora y la musa, de manera que se representaban tanto los aspectos místicos como los profanos,<sup>37</sup> pero en la nueva nación encontramos principalmente retratos de señoras de alcurnia o representaciones de tipos costumbristas. También iconos femeninos de la patria, que a menudo aparecen representados mediante personajes históricos, como el retrato de Ana Huarte, esposa de Agustín de Iturbide, fue representada como una alegoría del nuevo país hacia 1825.<sup>38</sup>

Fincado en el período colonial, un antecedente necesario de la figura que nos ocupa es la representación de la Virgen de Guadalupe, la cual adquiere mayor importancia que otras imágenes religiosas femeninas en cuanto pasa de ser un icono sagrado a icono nacional. Para Serge Gruzinski La Guadalupana representa desde la segunda mitad del siglo XVI el sincretismo entre catolicismo y las creencias aborígenes, mas para el siglo XVIII es ya el “[...] esbozo de una afirmación ‘protonacional’”<sup>39</sup> que procura aglutinar simbólicamente a la Nueva España y coincide

<sup>36</sup> Ver Alicia Tecuanhuey, “La imagen de las heroínas mexicanas”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2003, pp. 21-90.

<sup>37</sup> Anne Higonnet, “Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia”, en Georges Duby y Michelle Perrot (comps.), *Historia de las Mujeres*, Madrid, Santillana, 1997, vol. IV, p. 272.

<sup>38</sup> Esther Acevedo, “Entre la tradición alegórica y la narrativa factual”, en Esther Acevedo (comp.), *Los pinceles de la historia: de la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*, México, Banamex/Munal/UNAM/Conaculta, 2000, p. 115.

<sup>39</sup> Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, México, FCE, 1994, p. 126.

<sup>32</sup> Comunicación personal.

<sup>33</sup> Ernest H. Gombrich, *op. cit.*, p. 123.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 12.

con la persecución a los “marranos” o judíos.<sup>40</sup> Enrique Florescano considera esta figura “[...] la representación más genuina del reino de la Nueva España: era el símbolo de lo propiamente mexicano”,<sup>41</sup> lo que parece coincidir con la idea de David Brading de un temprano nacionalismo mexicano asociado al patriotismo criollo colonial.<sup>42</sup> Con estos antecedentes, durante la Independencia será un emblema de la incipiente nación.<sup>43</sup> carácter que se acentúa a lo largo del siglo XIX.

Así como la imagen de la Virgen de Guadalupe tiene presencia y contundencia, también la figura de América es un antecedente preciso de nuestra figura. Aparece en Europa, asociada al tema de la conquista en los trabajos de Theodore De Bry, que en el siglo XVI imprimió libros con hermosos grabados a partir de la literatura de viajes.<sup>44</sup> América es presentada como una mujer desnuda, a veces ataviada con un faldellín y con los atributos de un carcaj, *macquahuitl* y plumas,<sup>45</sup> muy diferente a como se representaba a los otros continentes: África con una esfinge, un cocodrilo, un león, una serpiente o un elefante, y Asia con camellos, rinocerontes, joyas y perfumes exóticos; Europa con el toro o un caballo rodeado de artes y actividades civilizatorias, pero a América se la asocia con monedas que simbolizan abundantes recursos naturales, con la vida salvaje y la falta de refinamiento, en oposición radical a Europa, como su anverso necesario.

Esta figura se modifica paulatinamente para representar a la Nueva España e incorporar a la civilización. Enrique Florescano hace notar que en los siglos XVII y XVIII se presenta con “[...] la prestancia de una mujer indígena atractiva y ricamente ataviada. Los novohispanos le agregaron

[...] el escudo de armas de la antigua Tenochtitlan, el signo que ubicaba a una mujer hermosa en la tierra mexicana”.<sup>46</sup> Simboliza lo autóctono y la exuberancia de la naturaleza americana.<sup>47</sup> Con la Independencia pasa a ser el símbolo de la integridad de la nueva nación, marcando la diferencia respecto al Viejo Mundo, otorgándole dignidad al tiempo de hacer que el calendario patriótico supla al santoral: el faldellín pasa a ser túnica y el carcaj y las flechas son menos evidentes, se adorna con joyas, a menudo luce pieles y plumas y aparecen los colores de la bandera nacional.<sup>48</sup> A menudo ostentan perlas, tradicionalmente asociadas a la pureza y el prestigio. Se observa así en pinturas como *La Patria liberada por Hidalgo e Iturbide*, de 1839, en la que el primero está a punto de coronarla con laureles mientras Iturbide muestra las cadenas rotas que ya no la atan al Viejo Mundo. En su mano el gorro frigio, símbolo de la libertad, y bajo sus pies el despotismo aparece sojuzgado: “Todo en ella la enaltece y ennoblece. Ya no es la América salvaje, sino la Patria mexicana”.<sup>49</sup> El símbolo del temprano virreinato se ha adaptado para representar a la nación decimonónica. Cabe subrayar la presencia de flechas, plumas y los pies calzados con sandalias —atributos indígenas— en un contexto que procura su dignidad y prestancia, atributos que a su vez contrastan con el gorro frigio, de clara estirpe europea. En la pintura mencionada, Esther Acevedo observa con razón una tradición alegórica y un repertorio de imágenes heredado de la Colonia que se readapta a las necesidades de su momento, cuando campea la ambigüedad.<sup>50</sup>

En la temprana Independencia abundan ya los grabados que muestran la digna y pródiga figura de la nación, y en ese sentido Fausto Ramírez hace notar que entonces las figuras alegóricas

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 145-146.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 289.

<sup>42</sup> David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1980.

<sup>43</sup> Serge Gruzinski, *op. cit.*; véase también Jaime Cuadriello, “Del escudo de armas al estandarte armado”, en Esther Acevedo (comp.), *op. cit.*, pp. 32-35.

<sup>44</sup> Michael Alexander (ed.), *Discovering the New World Based on the Works of Theodore De Bry*, Nueva York, Harper and Row, 1976.

<sup>45</sup> Esther Acevedo (comp.), *op. cit.*, pp. 116-117.

<sup>46</sup> Enrique Florescano, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002, p. 283.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 340.

<sup>48</sup> Esther Acevedo, “Los símbolos de la nación en debate (1800-1847)”, en Esther Acevedo (comp.), *Hacia otra historia del arte en México: de la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Conaculta, vol. I, 2001, p. 66.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>50</sup> Véase Esther Acevedo (comp.), *op. cit.*, p. 115.

tienen diversos registros: pinturas, estampas, medallas.<sup>51</sup> En un grabado anónimo de 1848, titulado *El Progreso de la república mexicana*, aparecen dos momentos contrastados: en 1821 se le representa montada en un cocodrilo emblemático, apoya su brazo en un colmado cuerno de la abundancia, pero en 1847 la vemos cayendo al abismo, arrastrando todos sus atributos.<sup>52</sup> Es una imagen que hace notar el desasosiego generalizado después de la guerra con Estados Unidos, en la que se perdió más de la mitad del territorio nacional. Como hace notar Fausto Ramírez, en estas imágenes culminan y confluyen varias tradiciones iconográficas y simbólicas europeas y americanas.

La imagen modificada de América se asocia al modelo dado por Francia en el siglo XVIII para representar a la patria, el cual surge de la Revolución francesa como una hermosa y fuerte mujer con gorro frigio y que recibe popularmente el nombre de Marianne, se le venera como diosa y adquiere rasgos propios que la diferencian de las representaciones femeninas de naciones europeas como Gran Bretaña y Alemania. Se trata de darle rasgos de mujer a la abstracción de la república y la libertad, para luego ser la representación de Francia, símbolo que tiene en *La Libertad* de Eugene Delacroix (1830) su más claro exponente.<sup>53</sup> Michel Vovelle ha hecho notar que con la Revolución francesa la figura del héroe, que se nutre de la tradición antigua y cristiana, adecúa las viejas tradiciones a las nuevas necesidades y se convierte en un modelo paradigmático.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Fausto Ramírez, "Hidalgo en su estudio: una ardua construcción de la imagen del *PATER PATRIE* mexicano", en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *op. cit.*, pp. 189-208.

<sup>52</sup> Fausto Ramírez, "Pintura e historia en México a mediados del siglo XIX. El programa artístico de los conservadores", en Esther Acevedo (comp.), *op. cit.*, 2001, p. 84.

<sup>53</sup> Maurice Agulhon, "¿Marianne, objeto de 'cultura'?", en Jean Pierre Rioux y Jean Francois Sirinelli, *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1968, pp. 125-137.

<sup>54</sup> Michelle Vovelle, "La Revolución Francesa: ¿matriz de la heroización moderna", en Manuel Chust y Víctor Mínguez, ed. *cit.*, pp. 19-29.

También en la pintura de la segunda mitad del siglo XIX su presencia es significativa. En *La tumba de Hidalgo*, obra de Felipe Castro exhibida en 1859, aparece como la libertad, con corona de flores, túnica, manto y gorro frigio pisando las cadenas coloniales y acompañada de emblemas propios del país: el nopal, la guadalupana, el indio, en una síntesis de símbolos clásicos de pureza, libertad y justicia, pero también de los que dan cuenta de la idiosincrasia del Nuevo Mundo.<sup>55</sup>

En este sentido, Stacie Widdifield plantea que para la construcción de un arte nacional son medulares las figuras de los héroes, indígenas y mitos fundacionales.<sup>56</sup> Así al analizar *La alegoría de la Constitución de 1857* de Petronilo Monroy, exhibida en 1869, una encarnación de lo nacional en un cuerpo femenino y mestizo, que pretende expresar el espíritu de la República restaurada,<sup>57</sup> pero también conciliar entre los conservadores y liberales las diferencias en torno a lo concebido como sagrado y lo nacional. Una cosa interesante es que esta figura flota libre por el aire, con lo que remite a la reina del cielo, y presenta atributos como las tablas de la ley mosaica, elementos que remiten a la pintura religiosa. Por tanto, se trata de una figura políticamente ambigua,<sup>58</sup> mantiene los colores de la bandera mexicana, pero sin estridencia: el rojo se convierte en rosado y la rama de olivo en la mano alude a la ya entonces ansiada paz. Widdifield comenta que una crítica de su tiempo propone que la patria debería haber sido representada por una augusta matrona que sugiriera solidez y dignidad, en lugar de una especie de ángel etéreo, una joven cuya piel morena remite al mestizaje y, por lo tanto, a las "chinas" de las pinturas costumbristas y prototipo de la sexua-

<sup>55</sup> Fausto Ramírez, "La historia disputada. Los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX", en Esther Acevedo (comp.), *op. cit.*, 20002, pp. 240-241.

<sup>56</sup> Stacie G. Widdifield, *The Embodiment of the National in Late Nineteenth Century Mexican Painting*, Tucson, University of Arizona Press, 1996, pp. 122 y ss.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 37-38.

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 51-56.

lidad abierta, en un tono que veremos en los cromos del siglo XX. En estos cuadros, comunes desde el siglo XVII, las chinas aparecían con senos turgentes, caderas generosas, cintura pequeña y en escenarios abiertos y públicos: calles, plazas, fiestas, nunca recluidas en espacios privados.<sup>59</sup> La china era un prototipo peculiar: Guillermo Prieto escribe: “[...] vedla con su color de piñón [...] con sus ojos muy negros medio encerrados por el ensueño, mientras sonríe en sus labios la promesa y vuela incontenible el beso [...] vedla con su camisa descotada y llena de randas, como jaula mal segura que impide el vuelo de dos tortolitas.... y no véais más... si tenéis en algo vuestra salvación”.<sup>60</sup> Widdifield concluye que la alegoría de la Constitución es “[...] en parte un ángel de la Victoria, en parte Virgen y en parte una mujer independiente de la calle”,<sup>61</sup> no obstante, los valores que ella representa también podían ser usufructuados por cualquier partido político o proyecto nacional, lo cual coincide con las ideas que culminan años más tarde en un proyecto monumental de historia nacional, cuya portada de los volúmenes tres y cuatro está ilustrada por alegorías femeninas de la patria. En los cinco volúmenes profusamente ilustrados que forman *México a través de los siglos* se construye una historia de nación que incluye a todos los grupos políticos y sociales.

Entre 1884 y 1889, en pleno porfirismo, Vicente Riva Palacio dirige la escritura colectiva de *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*, que recaba la erudición de su época. Se trata de recuperar el pasado integrando el mundo precolombino con el colonial, que hasta

entonces se habían concebido separados e incluso en pugna. Es una historia obsesionada por la política, que construye un México uniformado del que todos forman parte “a través de los siglos”, y aunque no se conozcan forman una comunidad imaginaria, como diría Anderson. Las figuras femeninas de patria que aparecen en las portadas de los volúmenes III y IV dan cuenta de símbolos reificados.

En estas alegorías los cuerpos femeninos aparecen enteros, nunca fraccionados, con la cabeza alta y una postura vertical y digna que transmite la idea de entereza. Las carnes firmes remiten a una naturaleza controlada, sin mácula, y el escenario y la ropa que muestran tienen elementos míticos incorporados a lo patriótico. Los símbolos y atributos que las acompañan abrevan de una tradición iconográfica anterior, como los laureles que provienen de la antigüedad greco-romana, pero comparten su lugar con símbolos más recientes como los gorros frigios, nopales y otros objetos identificados como mexicanos. Los gestos son sobrios y la mirada serena, muchas veces dirigida hacia afuera del cuadro, a un proyecto sublime que rebasa el propio marco, aun cuando, paradójicamente, incluye al espectador. El control de los cuerpos, como ha señalado Norbert Elias,<sup>62</sup> denota el control de las emociones y la economía afectiva típicos de la civilización; en consecuencia, al ser representada de esta manera la nación remite a los conceptos de control y estabilidad.

### El siglo XX y la cultura masiva

La confusión política y económica del siglo XIX encalla en los años de la paz porfiriana y en el país se ensaya una marcha explícita hacia *el progreso*. Las ideas de pertenencia propias del grupo dominante se adaptan al ansia de acceder a la modernidad. Los ferrocarriles comuni-

<sup>59</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, “Clase y género en la pintura costumbrista, 1865-1899”, en Stacie Widdifield (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad. 1816-1920*, vol. III, pp. 139 y ss.

<sup>60</sup> Guillermo Prieto (Fidel), *Memorias de mis tiempos*, México, Patria Mexicana, 1969, p. 204.

<sup>61</sup> Stacie G. Widdifield (ed.), *op. cit.*, p. 158.

<sup>62</sup> Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, México, FCE, 1989; también, Philippe Aries y Georges Duby (coords.), *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1998, vols. I y II.



can a la nación y propician el asombro general al constatar que lo propio es más amplio, variado y complejo de lo que parecía desde cada región. Las redes de comunicación (teléfono, telégrafo, correo) vinculan a las diferentes zonas. El país resulta un mosaico variado y rico, porque además contiene clases sociales, grupos étnicos, idiomas, costumbres, climas y paisajes diversos. Cuando ya no sólo se ven las cosas desde el terruño, la pregunta obligada es: ¿Qué cosa es México? La Revolución de 1910 es una convulsión que mezcló notoriamente a la población: fueron muchos quienes cambiaron de residencia, asumieron nuevas costumbres y vieron nuevos paisajes. La confusión y el desorden fue generalizado: afectó a la vida política, la economía, la sociedad y la cultura. Era claro que se requería de un Estado fuerte para aglutinar los sentimientos de lealtad y pertenencia. Era necesario un código de valores alrededor del cual la sociedad pudiera unirse para instaurar una vida colectiva y el Estado se asignó a sí mismo esta función: la de construir una identidad acorde con los tiempos.

Carlos Monsiváis ha planteado cómo entre 1910 y 1920 el Estado requiere crear en los mexicanos la sensación, más que la idea, de una identidad nacional: “El nacionalismo es la premisa ideológica de la unidad y la consecuencia orgánica de la fuerza del Estado [...] la vitalidad del nacionalismo solidifica al Estado y el crecimiento del Estado le infunde legitimidad al nacionalismo”.<sup>63</sup> Entre 1910 y 1920 se descubre al país y entre 1920 y 1940 el Estado se apropia de él.<sup>64</sup>

No faltarán en el México posrevolucionario sectores del gobierno que procuren el nacionalismo basados en la idea de una esencia nacional, y esto puede verse con mucha claridad, a partir de 1920, en los esfuerzos de José Vasconcelos al frente de la tarea educativa nacional (primero en la Universidad y después en la Secretaría de

Educación Pública), que mantendrán una influencia perdurable. Su idea fundamental es descubrir el espíritu de la nación y transmitirlo a través del arte y la educación. Alan Knight plantea que este proyecto tiene muchas continuidades con el porfirismo, pero “[...] sirvió para inyectar sangre roja en este anémico cuerpo de ideas”.<sup>65</sup> El Estado pretendía nacionalizar, y “el arte, la retórica y, hacia los treintas, el radio fueron conducidos con el mismo propósito”.<sup>66</sup> Se trataba de inculcar alfabeto, nacionalismo, anticlericalismo, ciudadanía, sobriedad, higiene, trabajo, agrarismo, educación y símbolos patrios. En el muralismo, la figura alegórica de la patria se mantiene en la línea tradicional, pero ahora representada como una mujer profesional, de utilidad social muy exaltada: la maestra. La vemos en *La maestra rural* de Diego Rivera. Aunque está sentada, su atuendo y actuación nos recuerda el viejo concepto de dignidad y prestancia. Renato González Mello la plantea como una especie de figura familiar e íntima, una figura lindante con la maternidad. Son años en que la enseñanza se considera una actividad adecuada para las mujeres: “la maestra y la patria eran artefactos simbólicos complementarios”.<sup>67</sup>

Si en el siglo XIX las alegorías femeninas de patria oscilan entre lo religioso y lo laico, en el muralismo del siglo XX y los cromos populares la asociación es mucho más profana. Se trata de una época en que maternidad y patriotismo, así como docencia y nacionalismo, se conectan: las madres se consideran agentes de la ciudadanía y del progreso mediante la educación a los hijos. En el siglo XX, con el conocimiento de la eugenesia se busca crear una nación moderna y próspera y dirigir la energía materna a crear patria, guiadas por la biología y el civismo, asociadas a la cultura y a la educación. El maternalismo

<sup>65</sup> Alan Knight, “Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940”, en *Hispanic American Historical Review*, vol. 74, núm. 3, Durham, Duke University Press, august 1994, p. 431.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 393.

<sup>67</sup> Renato González Mello, “El régimen visual y el fin de la Revolución”, en Stacie Widdifield (ed.), *op. cit.*, pp. 290-291.

<sup>63</sup> Carlos Monsiváis, “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano”, en Cecilia Noriega Elio (ed.), *op. cit.*, p. 448.

<sup>64</sup> *Idem*.

femenino se complementa con el paternalismo del Estado y se considera un mérito cívico femenino el tener muchos hijos y educarlos correctamente o, en su caso, ser maestra.

Los medios de comunicación y los avances técnicos que los hacen masivos modelan el carácter y el sentido de la figura que nos ocupa. Renato González Mello ha escrito que “el paso de un medio a otro no sólo llevaba a un cambio en las técnicas de representación; también descontextualizaba las figuras del discurso y les otorgaba un valor diferente”.<sup>68</sup> Así sucede cuando los iconos de nación, que veíamos con toda dignidad en las representaciones del siglo XIX y el muralismo, son tomados por las imprentas que producen cromos para calendarios e ilustraciones populares e introducen representaciones de otro tenor.

Griselda Pollock observa que a lo largo de la historia del arte las mujeres han sido una imagen fundamental, pero hace notar que “[...] en la cultura de masas el cuerpo manifiesto es el cuerpo de la mujer, que se convierte en la antítesis misma de la individualidad que se loa en el cuerpo del artista de la alta cultura. El cuerpo femenino en la cultura de masas es el símbolo del mercado saturado de mercancía, el campo de juego por el dinero, el poder, el capital y la sexualidad”.<sup>69</sup> Efectivamente, en la década de 1920 la revolución técnica permite nuevos medios de reproducción masiva de las imágenes, asociarlas a la letra impresa y vincularlas al espectáculo teatral y cinematográfico.

El taller más importante de estas obras fue el del español Santiago Galas, que inició su empresa de artes gráficas a inicios del siglo XX y desarrolló un estilo propio con técnicas modernas que le permitieron representaciones para publicidad de todo tipo de productos, desde cervezas hasta tractores, de ropa interior a electrodomésticos. Ciertamente existió la influencia

de los carteles publicitarios y cinematográficos estadounidenses muy al estilo *hollywoodense*, pero los pintores —entre ellos Jesús de la Huelguera, Eduardo Cataño, Jaime Sadurri, Luis Amendolla, Armando Drechsler y Aurora Gil— intentaron dar a sus creaciones una personalidad propia que los distinguiera de obras estadounidenses y europeas. El vínculo con la pintura costumbrista decimonónica es evidente.

En este prolífico repertorio de imágenes diversas se concreta, como bien dice Alfonso Morales, “[...] el sueño de un México arcádico e idealizado, la fantasiosa ilustración de sus mitos, leyendas y deseos”,<sup>70</sup> en el que el mundo prehispánico aparece como edad dorada y la vida rural se rodea de un aire bucólico y romántico. Herederos del arte costumbrista del siglo pasado e imbuidos del espíritu nacionalista, los pintores se regodean en el género de “[...] la patria dulce y portátil de los cromos”<sup>71</sup> que cubre una función específica en el México de esos años. Se trata de cuadros de gran formato y exultante colorido que sirven de modelo para calendarios y estampas de mediano o gran tamaño que se pegaron en las paredes de casas y oficinas, en talleres mecánicos y de costura, en cantinas, escuelas y hospitales, en negocios de toda índole. “Los cromos calendáricos mexicanos del siglo XX fueron ilustración puntual, y a veces delirante, del nacionalismo que la Secretaría de Educación Pública enseñaba en las escuelas primarias, que las autoridades festejaban en los desfiles y ceremonias oficiales, y del cual participaron los comercios y la industria del espectáculo [...] la patria [...] se tornó ligera, grácil y hasta frívola”.<sup>72</sup> La representación femenina fue abundante:

[...] como tema, personaje, fantasía o señuelo de los cromos, nunca tuvieron un momento de reposo [...] estas mujeres de

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 292.

<sup>69</sup> Griselda Pollock, “La pintura, el feminismo y la historia”, en Michelle Barnett y Anne Phillips (comps.), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*, México, PUEG-UNAM/Paidós, 2002, pp. 166-167.

<sup>70</sup> Alfonso Morales Carrillo, “La patria portátil: cien años de calendarios mexicanos”, en *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX*, México, Galas de México/Museo Soumaya, 2000, p. 9.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>72</sup> *Ibidem*, pp. 23-24.

papel y con duración anual, eran las modosas, sumisas, seductoras y maliciosas representaciones del eterno femenino. Ya colgadas de los muros, sus encantos tuvieron como principal objetivo satisfacer los anhelos masculinos y promover las marcas de sus patrocinadores.<sup>73</sup>

Los viejos estereotipos de la mujer devoradora y seductora, pero también domeñable y sumisa, hacen su agosto en este género dirigido a un público consumidor que compra imágenes para adornar y los observa como objetos cotidianos, no como figuras sublimes de museo. Para ser atractivo, el movimiento se opuso a la quietud y el exceso a la sobriedad. El cuerpo femenino se expresa sexuado, si bien no se trata de su propia sexualidad, sino que se exalta lo que podría agrandar a sus espectadores varones. Hace su aparición la mujer-espectáculo, que es además una figura moderna, transnacional, que utiliza maquillaje, peinados y vestidos a la moda, ostenta posturas y hábitos glamorosos, como fumar o beber alcohol, y de la que se exaltan sobre todo las redondeces femeninas, al grado de construirse con ellas cuerpos anti-naturales. Para vender un producto la mujer que lo ofrece se identifica con el mismo hasta fundirse, y el tono se erotiza de manera evidente. Se trata de figuras alegres, cálidas, que promueven el sentimiento de protección y pertenencia con una cachondería evidente en los generosos escotes que muestran pechos pródigos, acordes a unas caderas amplias que cobijan simbólicamente a todo aquel que se acoge al espectáculo. Es cierto que se trata de un género que promueve deseos, de productos, pero implica también a los cuerpos femeninos, dúctiles, disponibles, seductores. Son figuras que se mueven, se contonean, y por ello en estas imágenes se diluye el control del cuerpo y las emociones del que hablaba Norbert Elias como un elemento de la civilización.

Las alegorías femeninas de patria también aparecen en este registro y las hay muy diversas. Algunas responden al modelo clásico, es de-

cir, con un tocado de laureles, vestidos o túnicas blancas, postura digna asociada con la bandera, como en el caso de *Unidad, previsión, trabajo harán la grandeza de México* (1943) y *¡Oh Patria mía!* (1963) ambas de Jesús de la Helguera. La primera asocia la figura al progreso industrial y a la uniformación de los obreros que marchan en serie, igualados por las llantas marca Goodrich-Euzkadi. La patria, como telón de fondo, está detrás. En la segunda una mujer dirige a un niño a la escuela (lleva un libro en la mano), y si bien ahora el paisaje son los volcanes, en ambos casos peina trenzas, pero camina descalza por el campo como la figura ideal que es. En los dos cuadros, el cuerpo femenino aparece estructurado, con el rostro sereno; en la obra de 1943 la mirada apunta al exterior del cuadro, mientras en la segunda aparece con los ojos cerrados porque se guía por el instinto, como una especie de ángel, mientras el niño que va de su mano muestra una ávida curiosidad en su postura, en su ropa mal colocada, en su expresión ansiosa. En una la patria protege al pueblo obrero, en otra al futuro, en forma de niño. Una variación de esta imagen es *20 de noviembre* de Antonio Gómez (1959), donde una mujer de blanco —ahora con moderno traje de chaqueta y pantalón, enarbola la bandera para encabezar un desfile de mujeres a caballo vestidas con trajes folclóricos— sonríe al pintor que la reproduce o al espectador que la mira. Al fondo, la Catedral de la ciudad de México nos explica que caminan por el Zócalo capitalino, símbolo del centro del país. En 1953 se otorgó el derecho al sufragio a las mexicanas, con lo que alcanzaron el estatus de ciudadanas.

Estas figuras se emparentan con otras abanderadas, pero resultan mucho más profanas; así, la de Eduardo Cataño va con cananas sobre un caballo y la enorme bandera ondea sobre un cielo tempestuoso; o bien la que remite al triunfo de una batalla y muestra un cuerpo atractivo y abiertamente sexual, pues la ropa desgarrada —supuestamente por el fragor de la batalla— le aporta un carácter abiertamente erótico.

En otras imágenes de mujeres asociadas a la bandera se representa a quienes la fabrican, como

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 25.

en el caso de las obras de José Bibriesca donde las mujeres no enarbolan al emblema nacional, sino que son sus costureras o se convierten en la patria al vestirse con la bandera. Así, en *Ciñe oh Patria* (1946), la mujer hace cariños a un águila —símbolo nacional— mientras un ángel femenino y rubio le ciñe una corona de laurel, ambas flotan en el cielo; el águila y el ángel están relacionados por sus alas, pero la patria es una mujer maquillada, con manos cuidadas, cintura estrecha y un escote generoso que dista de la imagen sublime del siglo anterior. La otra mujer, envuelta en la bandera, está sentada y rodea con laureles la esfinge de Hidalgo y recuerda la pintura de Felipe Castro de 1859, tanto por su postura como por el tema. Rodolfo de la Torre muestra a una indígena con trenzas y envuelta en una ajustada bandera que hace evidente su desnudez. En estas figuras ambiguas la patria es sugerente y erótica, aun cuando ostenta en su cuerpo al escudo nacional y se confunde con él. El símbolo de la bandera ha predominado frente a la pureza abstracta de la túnica blanca y se ha cargado de sexualidad. En *Dios y Patria* (1957), de Jaime Sadurni, una mujer con rebozo emerge del Ixtaccihuatl y ostenta una imagen de Guadalupe, mientras al fondo ondea la bandera nacional: se concilia el nacionalismo con la religión, mas a pesar de la seriedad en el rostro el espíritu sacro es distante.

Estas figuras no están muy lejos de la interpretación de Jorge González Camarena en *La vendimia mexicana* (1946) —donde los atributos del nopal, la corona de laurel, la enorme bandera y el águila suavemente representada en su túnica blanca se acompañan de lindas y alegres muchachas que sonríen y ofrecen frutas y flores, mostrando sus trajes coloreados del folclor mexicano—, pero sí de la que de ella deriva y con la que se ilustraron los libros de texto gratuito por muchos años. En 1959 se creó la Comisión Nacional del Libro de Texto Gratuito por decreto de Adolfo López Mateos, y con la Secretaría de Educación Pública a cargo de Jaime Torres Bodet, en 1962 se eligió una pintura al óleo de Jorge González Camarena que habría de aparecer en la portada de millones de libros en-

tre 1962 y 1972. La figura femenina morena y mestiza sostiene con la mano izquierda el asta de la bandera y con la derecha un libro abierto, remitiendo a la cultura escolar como salvadora de la nación. De ahí caen en cascada bienes culturales y materiales que derivan del conocimiento y recuerdan el símbolo del cuerno de la abundancia<sup>74</sup> de vieja tradición. Su vestido blanco y su postura erguida y solemne la inscribe en las figuras tradicionales, así como la mirada fuera de cuadro, pero esta patria ostenta más carne y sensualidad.

### La patria fílmica

Entre 1930 y 1959 el cine mexicano gozó de su edad de oro, que tuvo en el nacionalismo una de sus obsesiones. Sin embargo, la forma de representarlo no sigue usualmente la línea de los símbolos explícitos, excepción hecha de Emilio *El Indio* Fernández, cuyos filmes dieron la vuelta al mundo ganando premios internacionales, pues sus películas ofrecían una imagen de México fotogénica, trágica y folclórica que gustaba sobremedida en la Europa de la época.

Emilio Fernández participaba con entusiasmo del afán nacionalista de la primera mitad del siglo y de los proyectos del Estado en cuanto a educación popular, servicios médicos, el indigenismo, el agrarismo y el espíritu laico, que en él fueron propósitos explícitos. Organizó visualmente estos proyectos a través de metáforas de índole patriótico, como banderas, actos heroicos, discursos, obras de arte prehispánico o colonial, edificios emblemáticos a los que veía como ejemplo del espíritu mexicano y consideraba una esencia de los paisajes y tipos nacionales. La figura femenina como metáfora de la patria tuvo también un lugar, aunque el carácter narrativo del cine y sus propias obsesiones pautaron su expresión.

Para *El Indio* Fernández, la mujer, como entelequia y principio abstracto, es una metáfora

<sup>74</sup> Álvaro Rodríguez Luévano, “La Patria”, en Esther Acevedo, *op. cit.*, 2000, vol. IV, pp. 67-69.

de la naturaleza como el varón lo es de la historia: lo femenino es la materia, el barro, y lo masculino funge como el alfarero que le da forma útil de vasija. En la tensión entre estos dos principios, naturaleza y cultura, *El Indio* arma sus historias y expone un concepto de México complejo, fincado en una naturaleza avasallante que se convierte en su esencia, el sustrato de la nación sobre la que actúa la cultura y la historia y se procura el progreso, en aras del cual se pronuncian retóricos discursos que exigen cambios políticos para lograr la justicia social. Así, sus mujeres-naturaleza son en gran medida representación de la patria, de ese “México profundo”<sup>75</sup> al que se imponen los actos enarbolados por los varones pero que nunca es totalmente modificado por ellos.<sup>76</sup>

El nacionalismo de Emilio Fernández es, entonces, un campo de tensión de principios contradictorios que justifican el dominio de sus varones sobre las mujeres. Aunque aparentemente *El Indio* narra en sus filmes situaciones que procuran el desarrollo del progreso y se inscriben en su concepto de la historia, en las tramas y los andamiajes ocultos que las sostienen prevalece la inercia. Con todo, la representación alegórica de la patria que hemos reseñado aparece en Emilio Fernández, y aquí quiero apuntar algunas de sus imágenes; no atiendo aquí a la mujer-materia-naturaleza, sino la imagen de patria. El lenguaje propio del cine es importante: si pintura y cromos son estáticas y tienen que buscar el momento preñado para expresar un transcurso, en el cine la narración no se encapsula sino se desenvuelve, se desarrolla en historias donde la imagen se subordina a una trama compleja, llena de segundos y terceros mensajes que es necesario analizar. El sonido también influye en la significación filmica.

Se trata de melodramas, género que separa radicalmente lo bueno de lo malo, el querer del

<sup>75</sup> Tomo la expresión de Guillermo Bonfil, *México profundo. Una civilización negada*, México, Conaculta/Grijalbo, 1987.

<sup>76</sup> Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio “Indio” Fernández*, México, Conaculta, 2000, pp. 104 y ss.

deber y que atiende problemas medulares que viven los seres humanos, pero también, como quiere Peter Brooks, es un género que propone un código de valores y una jerarquía de emociones para suplir el canon religioso por uno laico, de manera que se convierte en un medio de construcción nacional.<sup>77</sup>

El caso más evidente de figura alegórica es el de Rosaura Salazar (María Félix), la profesora de *Río Escondido*,<sup>78</sup> enferma del corazón pero inflamada de fervor patrio, que va por encargo del Presidente de la República a ejercer su profesión a un pobre y abandonado pueblo de una zona desértica en el norte del país. Ella significa más que la nación o la patria, cumple una función instrumental del Estado y sus discursos hablan de un espíritu mítico, místico y heroico. Excepcionalmente, en este filme la mujer representa la civilización, mientras el cacique Regino Sandoval encarna la barbarie. Rosaura ha sido investida como la patria en una larga y morosa escena inicial,<sup>79</sup> y aparece vestida y peinada como un icono nacional y popular: moños, trenzas, rebozo. Rosaura en una virgen laica: su sacralidad deriva de ser una encarnación de la patria que lucha por la civilización y contra la barbarie, de acuerdo con los ideales de la educación vasconcelista. La abundancia de términos como “misión”, “fe”, “fervor” son significativos. Emilio García Riera hace una asociación de la maestra con Jesucristo, enviado por su padre a salvar al pueblo,<sup>80</sup> y este carácter se aprecia a todo lo largo del filme.

En el atuendo la imagen se asemeja más a los cromos o a la pintura de tipos decimonónica que a la de símbolos de la patria, pero aquí pierde el carácter corporal laxo para conservar el de la tradición: el control, la elegancia y la prudencia, la postura digna y la expresión solemne. Rosaura

<sup>77</sup> Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1976.

<sup>78</sup> Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, 1946-1948*, vol. IV, México, Universidad de Guadalajara/Conaculta, 1993, pp.143-147.

<sup>79</sup> Julia Tuñón, “Historia, nación y mito en una película de Emilio Fernández. Los murales de Diego Rivera en *Río Escondido* (México, 1947)”, en prensa.

<sup>80</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 144.

no es capaz de responder al amor erótico y sexual, pero hace gala de su instinto maternal con los pequeños indígenas del pueblo, en consonancia con la imagen de maestra de la época, que parece condolerse de la muerte de tantos mexicanos durante la Revolución y valorar el cuidado a los niños. Renato González Mello ha planteado la influencia del muralismo en esta figura.<sup>81</sup> Por su actitud y por la narración filmica, ciertamente Rosaura contradice la imagen de los cromos y calendarios tan en boga en esos años y les opone la dignidad de las figuras del siglo anterior, pero en un atuendo popular. Los atributos que la acompañan son representaciones de los héroes, en particular Benito Juárez, y el escenario el de un salón de clases. Su postura es firme y entera, aparece de pie y la mirada fuera de campo remite a la trascendencia de sus intereses. El escenario es el salón de clase que recuerda a los despachos de los próceres: el escritorio, el cuadro en la pared de la figura idolatrada, en este caso Benito Juárez, la luz moderada que remite al estudio y a la reflexión. Se trata de un escenario varonil y la cámara en contrapicada exalta su significado.

Aunque varias imágenes la representan de esta manera, el hecho de que toda película de ficción narra una historia le da otro carácter. Los héroes de bronce deben desenvolverse en historias porque esa es la pasta de las películas. Rosaura es ducha en hacer retóricos discursos, y la historia la muestra en labores de servicio social que hacen de la patria más que una alegoría: ella es una maestra, una enfermera, una madre adoptiva... la patria está al servicio de la colectividad. Como icono, hay que decirlo, se aprecia mejor en foto-fija que en imágenes móviles.

Como encarnación de la patria, Rosaura queda lejos del amor erótico y nunca acepta a su pretendiente, el doctor con quien hubiera formado una pareja necesaria para México (educación-salud). En cambio, en *Pueblito* (1961), película que es una repetición de *Río Escondido*, el mismo director se muestra menos enfático con la maestra, pues Rosalía (María Elena

Marqués) se enamora perdidamente del ingeniero que realiza obras de interés social; y por ello encarna la debilidad del amor femenino más que la fuerza de la patria. El amor se expresa como sacrificio: ella duerme en el suelo para ceder al ingeniero su cama, en una escena que es muy cara a Fernández. Con todo, alegorías e imágenes recuerdan a la maestra rural del muralismo, y su seriedad y trascendencia la distancia de la alegría de las mujeres de los cromos. También en *Duelo en las montañas* (1949) la maestra Esperanza remeda a Rosaura, pero también a ella la traiciona el amor sexual, le gana la feminidad.

En *Un día de vida* (1950) Fernández muestra dos modelos de ser mujer-patria: la periodista cubana Belén Martí, que lleva el apellido del prócer isleño, aparece primero cercana al icono que reseñamos: es dueña de una gran dignidad, atiende las luchas sociales de los mexicanos con fervor y mira fuera de campo en las manifestaciones, con la misma mirada atribulada de trascendencia con que admira las pirámides de Teotihuacán y se da cuenta de la profundidad de la lucha social en México; pero cuando se enamora del zapatista Lucio Reyes se convierte sin más en una mujer supeditada a sus emociones, que sucumbe al principio masculino y ruega a gritos a los soldados no fusilar al revolucionario. El amor es demandante y suprime la individualidad femenina; ella encarna la promesa de unión entre México y la América hispana, en este caso Cuba. En cambio, la madre del héroe, "Mamá Juanita" (Rosaura Revueltas) es el prototipo de la *mater dolorosa*: la dignidad y la prudencia son su marca, lo mismo que el sufrimiento estoico de quien perdió marido y cuatro hijos en la Revolución. La película narra cómo pierde al quinto: Lucio. La figura es estática y fría, de rostro sereno, habla morosa y actitud resignada; informada de todo, nada pregonosa y acepta el destino: lo primero es el honor, aún mayor que su sufrimiento. No obstante, ninguna de estas mujeres tiene el carácter de icono de Rosaura, pues a Belén la derrota el amor que la vuelve mujer-naturaleza y a "Mamá Juanita" la marca el rol materno. Emilio Fernández tenía en su propia abuela un modelo

<sup>81</sup> Renato González Mello, *op. cit.*, p. 290.

para “Mamá Juanita”, según cuenta su hija Adela Fernández.<sup>82</sup>

¿Por qué un director acusado con razón por su exacerbado discurso machista expresa a la patria mediante una figura femenina? Ciertamente influyen en ello sus muchas contradicciones, que lo llevan, como ha dicho Emilio García Riera, al “[...] sacrificio de su tema más noble y favorecido: el amor cabal y sensual de un buen macho por una buena hembra”.<sup>83</sup> Pero también influye la fuerza de este icono que había adquirido contundencia al ser representado y haber conformado un concepto particular de patria, al representar su pureza. Esta figura femenina le resulta entonces imprescindible y toma información del acervo simbólico previo.

### ¿Por qué imágenes femeninas?

Si cada época es, en gran medida, la forma en que se representa al mundo, en que se le percibe e imagina, es importante atender las imágenes, y al hacerlo resaltar la representación de la diferencia sexual. La más evidente es entre hombres y mujeres, pero cuando la cultura hace de esa diferencia un constructo simbólico y cultural del que deriva un papel y una jerarquía social, hablamos de género. Éste se expresa, pero también se construye, mediante imágenes.

En nuestra cultura binaria hombres y mujeres se construyen como opuestos y complementarios, seres excluyentes en que los primeros son asociados a la cultura, mientras las segundas interpretan a la materia y a la naturaleza, fértiles como ella, en una especie de danza eterna que repite la ley de la vida y del nacimiento. Apoyándonos en Carl Jung diríamos que la nación y la patria emulan al *animus*, en tanto las normas, la autoridad, el orden, la historia, la modernidad y la *matria* al *anima*, el sustrato nutricional asociado a la vida y la cultura. El cine mexicano expresa esta tensión en los modelos

de hombres y mujeres,<sup>84</sup> y Emilio Fernández no es una excepción aunque tenga una mirada personal.

En este modelo la mujer se asocia a fenómenos naturales, relaciones telúricas, lazos de sangre, tiempos cíclicos y a lo esotérico, mientras lo varonil se vincula con el respeto a la ley, la instauración de lo artificial, la cultura y lo exotérico. Como símbolo, la mujer, que no las mujeres, representa el principio pasivo de la naturaleza. Las figuras clásicas son la sirena, la madre o la *magna mater* (asociada a la patria, la ciudad, o la naturaleza), la doncella aparece en las acepciones de la amada (Beatriz), la impulsiva (Eva), la afectiva (Elena), la sabia (Sofía) y el principio moral (María). Lo femenino parece quedar lejos del nacionalismo y de la vida política, entonces, ¿por qué la alegoría de la nación que hemos reseñado se representa fundamentalmente en cuerpos femeninos? Ya se mencionó aquí la tradición clásica que personifica en mujeres las ideas y los conceptos, mas en femenino, ¿por qué cuando nación y patria son construcciones dirigidas al poder político y militar, al progreso y a los territorios, asociados esquemática y estereotipadamente con lo masculino? ¿Por qué en cuerpos femeninos cuando las mujeres no participaban ampliamente en la vida política y padecían una jerarquía social inferior?

Si bien desde el siglo XIX se considera que ellas reproducen la cultura nacional, lo hacen al transmitir tradiciones y leyendas, costumbres y valores culturales, y al reproducirse a ellas mismas mediante los hijos, de manera que es común verlas asociadas a la *matria*, más que a la patria, aunque hoy pensamos que la esfera pública y la privada no están separadas y la primera no funciona sin el control de la segunda. La pregunta sigue siendo inquietante: ¿por qué la patria nacional se representa mediante cuerpos de mujer? ¿Es esta representación inocente? Si el cuerpo femenino es una alegoría de patria,

<sup>82</sup> Adela Fernández, *El Indio Fernández. Vida y mito*, México, Panorama, 1986, pp. 38-39.

<sup>83</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, pp. 146-147.

<sup>84</sup> Véase Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México/Imcine, 1998.



¿no hay aquí una contradicción respecto a la cultura dominante?

Las alegorías representan conceptos e ideas, las que nos ocupan ¿son mujeres o sólo cuerpos femeninos? Parecen ser tan sólo cuerpos. Para Michel de Certeau, “lo que forma el cuerpo es una simbolización sociohistórica característica de cada grupo [...] puede definirse como un teatro de operaciones de acuerdo con los marcos de referencia de una sociedad”.<sup>85</sup> El cuerpo no es una materia inerte, sino que se construye al significarse, al simbolizarse. Para De Certeau el cuerpo no se encuentra *per se*, sólo podemos observar sus fragmentos y acciones, “[...] cuerpo huidizo y diseminado, si bien reglamentado [...]”,<sup>86</sup> y sólo existe cuando es textualizado y por lo tanto inscrito en el orden social. Las imágenes corporales que atendemos funcionan como alegorías de principios abstractos y nos preguntamos ¿el cuerpo de la mujer puede ser envase para representar a la patria? ¿Es un simple *locus* para depositar ideas que requieren ser representadas?

Las teóricas feministas afirman que “la mujer” se concibe como un ente vacío, sin significados propios, y John Berger ha sintetizado esto al decir que, en el arte, “los hombres actúan y las mujeres aparecen”.<sup>87</sup> Para Julia Kristeva la feminidad es irrepresentable en un sistema de predominio masculino y sólo accedemos a la mirada de ellos sobre ellas; en esa misma línea Teresa de Laurentis, en sus trabajos sobre la imagen fílmica, argumenta que la mujer es siempre objeto, nunca sujeto, es una ausencia que sólo vale como representación porque la cultura la excluye: “[...] como seres sociales las mujeres se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación”.<sup>88</sup> Estas herramientas (lenguaje y representación) son masculinas y muestran los deseos masculinos: en una

cultura patriarcal —dice esta autora— las mujeres no pueden ser representadas desde ellas mismas. La mujer, en abstracto, es una imagen-espectáculo para ser contemplado y significado desde las que ella denomina “tecnologías de género”: técnicas y estrategias discursivas como el cine, las representaciones plásticas, los discursos institucionalizados, las prácticas cotidianas, en suma el arte, la alta cultura y la cultura popular.<sup>89</sup>

Así, los cuerpos femeninos parecen un recipiente para la asignación de propósitos masculinos, en este caso el patriotismo, y suponemos que las mujeres de carne y hueso también los viven como propios, pues participan de una visión del mundo similar; sin embargo, Judith Butler piensa que “[...] el cuerpo no es un ‘ser’ sino un límite variable, una superficie cuya permeabilidad está políticamente reglamentada, una práctica significativa dentro de un campo cultural con jerarquía de géneros [...]”.<sup>90</sup> Es decir, no está dado, ni es previo a su representación, sino que sólo existe por el discurso. Desde ahí, esta imagen de patria ¿construye a la mujer al significar su cuerpo de determinada manera? ¿Influye en las mujeres concretas? Contestar estas preguntas requeriría de un trabajo de recepción.

La nación y la patria se representan en un cuerpo de mujer. Se trata de un símbolo que adquiere características propias según el soporte y el contexto. Transita del carácter salvaje y/o sagrado en las representaciones del siglo XVI a la solemnidad laica decimonónica, con secuelas en el siglo XX que conviven con el erotismo de los cromos, a una suerte de síntesis en las películas de Emilio Fernández. Se trata de una imagen que construye género, pero en contradicción con la práctica social, y por ello mismo constituye un indicio que cabe interrogar. Estamos en

<sup>85</sup> “Historias de cuerpos. Entrevista con Michel de Certeau”, en *Historia y Grafta*, año 5, núm. 9, México, Universidad Iberoamericana, 1997, p. 11.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>87</sup> John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 55.

<sup>88</sup> Teresa de Laurentis, *Alicia ya no... Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 29.

<sup>89</sup> Teresa de Laurentis, “La tecnología del género”, en Carmen Ramos (comp.), *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*, México, UAM-I, 1991, pp. 231-278.

<sup>90</sup> Judith Butler, “El género en disputa”, en *El feminismo y la subversión de la identidad*, México, PUEG-UNAM/Paidós, 2001, p. 170.

una arena de incongruencias, pero así es siempre la vida cultural.

Pinturas, calendarios y filmes hacen uso del cuerpo femenino, no de las mujeres, para expresar ideas de nación, para transmitir las y facilitar su aprehensión, y al hacerlo separan el cuerpo de la persona y del sujeto social y lo usan tan sólo como envase. Así entonces, de paso, se significa la diferencia sexual de determinada manera y se construye el género. En este caso el cuerpo femenino es una herramienta, un pretexto, pero ¿dejan las mujeres de ser protagonistas imaginarias de la patria? ¿Habría quizá otra lectura?

### Conclusiones-hipótesis

Los símbolos y las alegorías remiten a más de lo que expresan, pues literalmente “alegoría” significa “decir otra cosa”. Si las imágenes constituyen imaginario y las representaciones patrióticas influyen en el concepto de patria, la pregunta se hace insidiosa: ¿por qué la patria se representa en un cuerpo de mujer? Creo que, primero, porque en la cultura occidental el cuerpo femenino es simbólicamente vacío, depósito para contenidos culturales diversos, pero también porque se ha llenado de significados: es la materia, la naturaleza. Esto no es contradictorio. Si la mujer simbólica es igual que materia, igual que naturaleza, igual que eterno, igual que esencia, entonces es igual a lo que se quiere que sea la patria: asociada a la materia-naturaleza-eterna-esencial, características que permitirían olvidar que se trata de un constructo social. El hecho de la vacuidad de la representación femenina asociada a su enorme carga de significado de naturaleza permite que sea metáfora de esta idea. Si esto es así, esta figura es una mezcla de patria y de *matria*, los funde y funge como bisagra entre los dos aspectos del nacionalismo que se han separado para el análisis como la patria-patriarcal y la *matria*-material. Se asocia entonces la patria como Estado y como *Volksgeist* y se convierte, ante todo, en una metáfora de naturalidad y eternidad, de esencialidad.

Ante esto ¿podemos discernir una situación de género o sólo una retórica? Podemos discernir un nudo de conceptos, una contradicción, un *lapsus*, un indicio de que en la vida simbólica las cosas no son tan claras ni precisas como se les suele demandar. Y sin embargo, pese a considerar que la figura deriva de la vacuidad, por un lado, y de la carga de “naturaleza” que soporta, por otro, presumo que puede ofrecer un modelo atractivo y digno a las mujeres, las de carne y hueso, las que nunca podrían identificarse del todo con esa figura tiesa y ese cuerpo de mujer, pero a quienes el icono patrio les ofrece un modelo atractivo. Recuerdo una anécdota de infancia en que la niña abanderada de la escuela, en una ceremonia oficial, vestida de blanco y aparentando seriedad, se sentía importante y digna, portadora de algo muy importante y sublime, avanzada del progreso.

