



Universidad Autónoma de Querétaro  
 Facultad de Bellas Artes  
 Maestría en Arte: Estudios en Arte Moderno y Contemporáneo

**PINTURA MEXICANA EN LA DÉCADA DE LOS 80:  
 REGISTRO VISUAL DE TRANSGRESIONES**

**TESIS**

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestro en Arte:  
 Estudios en Arte Moderno y Contemporáneo

**Presenta:**

María Teresa Gracia García Besné

**Dirigido por:**

Teresa Bordons Gangas

**SINODALES**

Dra. Teresa Bordons Gangas  
 Presidente

  
 Firma

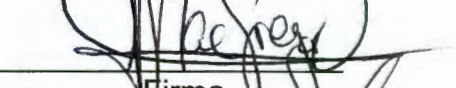
Dr. Ignacio Baca Lobera  
 Secretario

  
 Firma

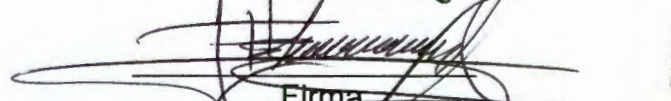
M. en A. Antonio Arvizu Valencia  
 Vocal

  
 Firma

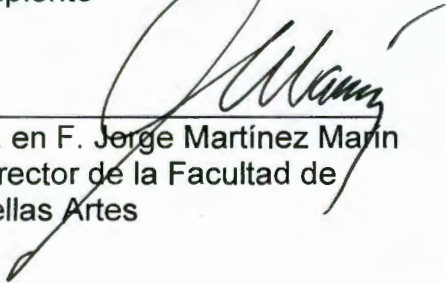
M en A. José Antonio Mac Gregor Campuzano  
 Suplente

  
 Firma

M. en A. Rubén Maya Moreno  
 Suplente

  
 Firma

M. en F. Jorge Martínez Marín  
 Director de la Facultad de  
 Bellas Artes



Dr. Sergio Quezada Aldana  
 Director de Investigación y  
 Posgrado

No. Adq. H69207

No. Título \_\_\_\_\_

Clas TS

709.72

G216p

Ej 1

## RESUMEN

El objetivo de esta tesis es el análisis de obras de los artistas mexicanos Nahum Zenil, Julio Galán, Francisco Ochoa, Arturo Guerrero, Marisa Lara, Dulce María Núñez y Javier de la Garza, quienes en la década de los ochenta transitan por el mundo de la plástica con una propuesta encaminada a cuestionar valores en los que se sustenta la nación. Todos ellos a través de la ironía, la nostalgia y con ánimo *kitsch* trastocan símbolos como la patria, los héroes, la religión, incluso la identidad.

La obra del pintor Enrique Guzmán, que irrumpe en la escena del arte mexicano en la década de los setenta es fundamental para entender las propuestas que surgen en los años ochenta, es por ello que su obra es analizada en esta tesis.

El trabajo concluye con el estudio de la obra de dos artistas; Rolando de la Rosa, que por su atrevida instalación presentada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México en 1988 y de la que forma parte la pieza titulada *La virgen de Marilyn*, aquí analizada, logró impactar por lo que de transgresora e irónica resultaba su propuesta. Guillermo Gómez Peña con sólidos planteamientos ha realizado performances resultado de un interesante trabajo encaminado a la problemática que se vive en la frontera de México y Estados Unidos y que ha sustentado en gran medida en la transgresión.

Todas las obras que aquí se analizan deben ser miradas bajo la óptica de su tiempo y contexto como verdades provisionales que han ido definiendo al México posmoderno.

**(Palabras clave:** ironía, nostalgia, posmodernidad, transgresión)

## SUMMARY

This thesis examines the work of Nahum Zenil, Julio Galán, Francisco Ochoa, Arturo Guerrero, Marisa Lara, Dulce Maria Núñez y Javier de la Garza. These artists appeared on the art scene in the 80's, and their aim was to question the values on which the nation is based. Through the use of irony, nostalgia, and a kitsch spirit they criticized the unifying cultural symbols of Mexico: national icons, heroes, religion, and even Mexican identity.

The work of the painter Enrique Guzman, who stands out in the Mexican art scene of the 70's, is fundamental to understanding the proposal of the above mentioned artists during the 80's. Therefore, his work is profoundly analyzed.

In the conclusion, the work of two artists is analyzed: Rolando de la Rosa, whose bold installation at the Museo de Arte Moderno (MAM) in Mexico City (1988) - which included the work "la Virgen de Marilyn" (analyzed in this thesis) - impacted strongly through its transgression and ironic proposal. And Guillermo Gómez Peña solid statement made through performances focussed on the conflict that exists at the border of Mexico and the USA sustain the concept of transgression in a broad-way.

All the work which is analyzed, should be seen through the lens of its own time and context as a provisional truth those who had defined the postmodern México.

**(Key words:** irony, nostalgia, postmodern, transgression)

**Obviamente a Álvaro**

## AGRADECIMIENTOS

A Álvar sólo por existir.

Al abuelo de Álvar por darme una cátedra sobre el boxeo mexicano y por invitarme a dar un paseo nostálgico por las calles de su México; a la Yaya de Álvar por ser la más férrea impulsora de todos mis proyectos y por haberse fumado conmigo no sólo todos los cigarros sino también todos los párrafos de este trabajo.

A las tías de Álvar por sus aportaciones, todas quitaron y pusieron comas, puntos y opiniones.

A las tías, que si son mías Mercedes y María Luisa García Besné que aunque ya no estén siguen siempre presentes.

A los primos de Álvar, Juan Pablo por su ayuda en las cuestiones técnicas, Nini y Alejandro por su verdadero interés y sus comentarios, Alejandra por que cuando aparecía se veía inevitablemente obligada a escuchar alguna parte de ésta tesis, Diego por querer convencerme que era más interesante hacer una tesis sobre la desintegración del uranio que de la pintura mexicana en los ochenta, María, Sebastián, Iñigo y Julio por hacer que a Álvar le fueran menos pesados esos días.

A los amigos, Gabriela por estar siempre, Miguel por que sus ideas y comentarios enriquecieron este trabajo por que además subió y bajo de sillas y bancos en el Carillo Gil para sacar las mejores imágenes que tiene esta tesis, Kayane por su interés en este proyecto, Abel, por que gracias a el, esta tesis tiene forma, Liz por propiciar mi encuentro en Liverpool con un libro de Guillermo Gómez Peña, Mar por que de verdad se la creyó, y pensó que mi investigación le podía servir de apoyo para realizar un trabajo.

A Tere Bordons por leer una y otra vez, corregir una y otra vez, por su incondicional apoyo y su absoluta seriedad.

Sólo me resta decir que en estos agradecimientos no hay nada de nostalgia, tampoco de ironía, no pretenden ser transgresores de nada, es la pura cursilería de la que no logré escapar; al fin si Monsiváis tiene razón al decir "México país de los cursis" algo me tenía que tocar.

## CONTENIDO

	Página
Resumen	i
Summary	ii
Dedicatoria	iii
Agradecimientos	iv
Contenido	v
Índice de imágenes	vii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I ENRIQUE GUZMÁN, EL PINTOR	13
I. Antecedentes	13
II. Las influencias en Guzmán	15
III. Su pintura	16
IV. Lo intocable	22
V. Terreno peligroso	36
CAPÍTULO II LA PATRIA Y ...ALGO MÁS	45
I. Nahum Zenil. <i>Oh Santa bandera (a Enrique Guzmán)</i> , 1996	47
II. Julio Galán. <i>Me quiero morir</i> , 1985	52
CAPÍTULO III DEL HÉROE NACIONAL AL ÍDOLO POPULAR	57
I. Francisco Ochoa. <i>La patria y sus héroes</i> , 1985	61
II. Arturo Guerrero. <i>Todo se lo debo a la virgencita</i> , 1986	65
III. Marisa Lara. <i>¡Ay Jalisco no te rajes!</i> , 1986	70
CAPÍTULO IV LA IDENTIDAD COMO SUSTENTO ICONOGRÁFICO	74
I. Dulce María Núñez. <i>Linaje</i> , 1987	77

	Página
II. Dulce María Núñez. <i>Amorcito corazón</i> , 1987	81
III. Dulce María Núñez. <i>Mujer dormida</i> , 1987	85
CAPÍTULO V EL ORGULLO NACIONAL Y EL KITSCH	88
I. Javier de la Garza. <i>Enemigos I</i> , 1989	91
II. Javier de la Garza. <i>Soñando con la venida</i> , 1986	96
CAPÍTULO VI TRANSGREDIENDO LA RELIGIÓN	100
I. Dulce María Núñez. <i>Los co-acusados</i> .	103
II. Nahum Zenil. <i>Corazón, corazón (autorretrato)</i> 1981	106
III. Julio Galán. <i>Milagro</i> , 1984	109
IV. Julio Galán. <i>Quédate conmigo 2</i> , 1985	114
NOSTALGIA IRONIZADA Y POSMODERNIDAD	117
A MANERA DE CONCLUSIÓN	
BIBLIOGRAFÍA CITADA	132



## ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura	Página
1. Enrique Guzmán, Imagen milagrosa, 1974	19
2. Enrique Guzmán, Imagen de la mujer bañista, 1973	20
3. Enrique Guzmán, El deseo entró por la ventana, 1973	21
4. Enrique Guzmán, Sonido de una mano aplaudiendo o Marmota herida, 1973	27
5. Enrique Guzmán, Símbolos patrios, 1973	28
6. Enrique Guzmán, La patria, 1977	29
7. Enrique Guzmán, ¡Oh Santa Bandera!, 1977	30
8. Enrique Guzmán, Las golondrinas huyen a Suiza, 1977	31
9. Enrique Guzmán, Paisaje con bandera y lavabo, ca. 1977	32
10. Enrique Guzmán, Día patrio, 1978	33
11. Enrique Guzmán, El vicio y la virtud, 1978	34
12. Enrique Guzmán, Monumento, 1979	35
13. Enrique Guzmán, pose para calendario 1, 1977	39
14. Enrique Guzmán, pose para calendario 2, 1977	40
15. Enrique Guzmán, Zapato, 1973	41
16. Enrique Guzmán, "Conocida señorita del club 'la llegada de la felicidad' retratándose con sombrilla", 1973	42
17. Enrique Guzmán, Aviones campestres, 1974	43
18. Enrique Guzmán, Sin título, 1984	44
19. Nahum Zenil, Oh Santa bandera (a Enrique Guzmán), 1996	51
20. Julio Galán, Me quiero morir, 1985	56
21. Francisco Ochoa, La patria y sus héroes, 1985	64
22. Arturo Guerrero, Todo se lo debo a la virgencita, 1986	69
23. Marisa Lara, ¡Ay Jalisco no te rajes!, 1986	73
24. Dulce María Núñez, Linaje, 1987	80

Figura	Página
25. Dulce María Núñez, Amorcito corazón, 1987	84
26. Dulce María Núñez, Mujer dormida, 1987	87
27. Javier de la Garza, Enemigos I, 1989	95
28. Javier de la Garza, Soñando en la venida, 1986	99
29. Dulce María Núñez, Los co-acusados	105
30. Nahum Zenil, Corazón, corazón (autorretrato), 1981	108
31. Julio Galán, Milagro, 1984	112
32. Julio Galán, Mis amigos secretos, 1998	113
33. Julio Galán, Quédate conmigo 2, 1985	116
34. Rolando de la Rosa, La virgen de Marilyn, 1988	122
35. Guillermo Gómez Peña, Mexterminator	128
36. Guillermo Gómez Peña, Chiconan the Barbarian	129
37. Guillermo Gómez Peña, El Mad Mex	130
38. Guillermo Gómez Peña, Moctezuma Jr.	131

## INTRODUCCIÓN

**“Ya que no podemos cambiar de país, cambiemos de tema”**

**James Joyce: Ulises.**

5 de febrero de 1982: “Defenderé el peso como un perro”, con esta célebre frase del presidente José López Portillo inicia una de las etapas más dramáticas en la economía de este país, ya que irónicamente precedió el derrumbe del peso de 26 a 45 por dólar, lo que llevó a esta nación a uno de sus peores momentos de crisis.

Al término del mandato de López Portillo como presidente de la República fue sucedido por Miguel de la Madrid en 1982, quien se sentó en la silla presidencial de un país al borde de la ruina, ahogado en una fuerte deuda externa y agotado internamente por la pobreza, lo que conllevó al desánimo nacional, desempleo, inflación; el aparato productivo estaba totalmente dañado.

La entrada de nuevo capital extranjero dio inicio cuando *Ford Motor Company* anunció en 1984 la construcción de una planta en México, lo que prometía ser el comienzo de una lenta recuperación de los mercados financieros. Señala Cuauhtémoc Medina: “Hipotéticamente, esa “puesta al día” habría de traer un modo de vida comparable al de Estados Unidos y Europa, lo cual incluía el espejismo de la democracia occidental y la abundancia de los Mac Donald’s.” (1994)

Las fuertes crisis económicas, la devaluación de la moneda, la privatización de la banca así como la entrada de capitales extranjeros, convirtieron a la nación en un completo infierno social; mientras los políticos abanderaban la consigna de un México entrando a la modernidad éste realmente se resquebrajaba por dentro, y es que esa “modernización” era solamente una descolorida realidad, que se presentaba a través de una industria y una tecnología -adecuadas a países capitalistas- que se apreciaba sólo en los grandes consorcios internacionales, en los establecimientos de comida rápida, tiendas y restaurantes con firmas extranjeras que invadían las ciudades mexicanas. Era una modernidad de importación.

México dejaba de ser sólo nacional para convertirse en un ente más de la globalización, por tanto su identidad, cada vez más frágil frente la inminente expansión de los mercados, podría correr el riesgo de perderse ante el consumo visual de imágenes internacionales.

A partir de este momento, México será una nación, “moderna” por imposición, tradicional por convicción, dando pie a una nueva forma de vida a la que el ciudadano mexicano se irá adaptando, tomando de cada cosa lo que le interesa. Se empieza a gestar una sociedad híbrida sobre todo en las ciudades capitales, en donde se adquiere un gran interés por lo *made in* fuera de México, pero el arraigo de ciertas costumbres y tradiciones no desaparece. El ciudadano compra tenis *nike*, se corta el pelo a la punk, escucha *rock* en inglés, pero no olvida a Juan Gabriel, ni al Tri, lee *comics* gringos pero también el *Alarma*, y los días patrios son sagrados, el doce de diciembre se agrega a la indumentaria la camiseta de la Guadalupeana y el 15 de septiembre se carga a costas la bandera mexicana. Había que ser mexicanos modernos.

Sin embargo, ese ser mediático, inmerso en la nueva cultura de consumo, fue tomando lo que ésta ofrecía, perdiendo a la larga valores inherentes a la identidad nacional, con lo que se hizo evidente que la modernización no sirvió para poner al país al día, sino para ahondar las crisis ya existentes.

Por una parte, el discurso oficial que mostraba a un México en las puertas de lo “actual”, que por “increíble” se convertía en irónico, pero se imponía y, por otra, la realidad de saberse desnudo, carente de sustento y ante la absoluta verdad que lo ponía de manifiesto como una nación sostenida con “pinzas” de sus héroes, banderas e imágenes milagrosas que se derrumbaban con sólo mirarlas, “la nación” no existía.

Ante ese panorama tan poco alentador, ya que la modernidad tenía sentido sólo en el terreno de lo económico, se plantea desde el Estado la necesidad de dirigir la conciencia de la ciudadanía a través de la revitalización del sentimiento nacionalista; no se ha perdido la “soberanía”, subsiste en la memoria colectiva, “somos” orgullo ancestral, héroes que dieron patria, himno y bandera y por si fuera poco, virgen de Guadalupe; fue necesario sacar provecho de este capital, ya

dilapidado pero aún valioso, llamado mexicanismo. De acuerdo a Cuauhtémoc Medina: "Una convivencia fructífera de lo nuevo y lo antiguo, donde la modernidad de las maquiladoras y la competencia internacional tendría que coincidir con la herencia de la "grandeza de México" (1994)

Se pretende así reafirmar en la conciencia del mexicano la idea de continuidad en el pasado de la cultura, en los iconos y en los ídolos populares, lo que llevará de manera indiscutible a plantear la pregunta ¿Cuál es la tarea de la cultura dentro de este caos social?

El Estado, es bien sabido, seguirá lucrando con el folclor y la cultura mexicana que es solamente un "lastre irremediable", lo cual dificulta a los contemporáneos definir con precisión sus quehaceres tanto culturales como políticos. "Si la cultura nacional que nos ha envenenado es una religión de imágenes vacías pero tiránicas requiere una subversión, también iconográfica. Aparecerá a veces como ironía disfrazada de candidez, otras como revelación de realidades que contradicen el dogma, otras como divertido sacrilegio. Como falsa idolatría, como dislocación sincrética o como profanación escatológica:" (Medina,1994) Resta sólo decir: Al mexicano le queda la validación del humor.

Se llega aquí a un nuevo planteamiento: Con este peso que significa el mexicanismo, ¿Cómo entrar de verdad a la posmodernidad? De acuerdo a lo señalado por Medina y entrando de lleno al plano cultural, será la subversión iconográfica la que dé pauta a nuevos esquemas artísticos que se sustentarán, de manera reflexiva o no por parte del artista, en la ironía.

Posmodernidad e ironía se encuentran profundamente ligados en la década de los ochenta, entendiendo, que de acuerdo a Frederic Jameson, la posmodernidad es un concepto periodizador que correlaciona el surgimiento de "nuevos rasgos en la cultura" con "la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico" aquello que se conoce como "modernización, sociedad posindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional" (1988:167)

Medios de comunicación, capitalismo multinacional, sociedad de consumo.. Los cambios en la economía traerán como consecuencia la creación de una

nueva forma de vida y los replanteamientos a través de este cambio, modificarán los aspectos generales de la cultura.

De acuerdo a Olivier Debriose, (1987) en el campo del arte, el posmodernismo en México aparece a mediados de los años ochenta como una variante de la modernidad, como otra meta, otra manera de figurar, ya que si se entiende por posmodernismo aquel moldeado en los países de sólidas economías, en el caso de este país de economía dependiente, la modernidad se presenta como un "proyecto siempre postergado", "siempre es de los demás" y apunta el mismo autor, "Superestructura discursiva: ser moderno no significa tanto tener los bienes materiales que nos sitúen en ella, como actuar según sus cánones, tener la mentalidad, avalar las imágenes, promover el arte que la reflejan, que sean "modernos" (1987); de ahí que se entienda que nuestro arte "moderno" sea el posmodernismo de otros países, principalmente Estados Unidos. Por su parte Néstor García Canclini señala, "El posmodernismo no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y el folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales." (1990:307). Luis Carlos Emerich menciona que un escritor, del cual no da el nombre, "situó la muerte del modernismo en México, exactamente a las 7:19 del 19 de septiembre de 1985", (1989:172) fecha del temblor que sacudió a la ciudad de México y que sirvió para intentar reconstruir no sólo una ciudad sino una identidad, un nuevo nacionalismo, una forma de solidaridad por parte de la sociedad civil. El sismo es indudablemente una marca en la conciencia del mexicano, exacerbó los ánimos patrios, mostró unidad y fue incluso un incentivo para el más puro genio corrosivo. De ahí que la concientización en la sociedad civil sea un posible punto de partida hacia el entendimiento de los nuevos roles por vivir.

Efectivamente, la postura de algunos de los artistas mexicanos de los ochenta, de manera consciente o no, se deriva del acontecer social, de la transición hacia el neoliberalismo, del saberse rehenes de los medios de comunicación, del conocer a fondo sus propias tradiciones y el medio del que surgen y en el que viven pudiendo mostrar la realidad que el país vivía. Se

establecen así los cánones de una nueva iconografía, basada en la figuración y que se sostiene en gran medida en la ironización de dichos aconteceres sociales, ya que no es la simple mueca sarcástica que provoca el mirarse en el espejo y no encontrarse en el pasado ni visualizarse en el futuro lo que sostiene esta iconografía, es la subversión frente al vacío.

Ante la "crisis de valores" señalará Debrouse (1987) que hay que revalidar lo propio como método de identificación, aunque sea transgrediendo o desvalorizando lo ha retomar.

Abordando aquí el concepto de ironía, Linda Hutcheon, en su ensayo *Irony, Nostalgia and the Postmodern* (1996) hace un exhaustivo análisis sobre dichos conceptos, situando a la ironía como característica de la posmodernidad en los ochenta, mientras que al término nostalgia lo coloca como componente de la era de los noventa. Delimitando -hasta cierto punto- los términos nostalgia e ironía, encuentra la autora que, de alguna manera era imposible aplicarlos de manera drástica a temporalidades tan definidas, de ahí que su análisis confiera cierto peso al surgimiento de la nostalgia y como ella misma señala: "Creo que la ironía es más complicada, más mordaz que la nostalgia, por lo que ignoré (en trabajos anteriores) completamente la real y muy molesta tensión entre la ironía posmoderna y la nostalgia de hoy" (1996)

Al definir la ironía, como un juego donde lo real se contempla de otro modo, como aquello que revierte lo que dice, se comprende que efectivamente es más mordaz, es afilada a diferencia de la nostalgia, pero en palabras de la autora, ambas comparten "una secreta afinidad hermenéutica". Si la nostalgia vive de alguna manera de la evocación, es decir, lleva al individuo de manera irremediable al pasado, pero un pasado "idealizado", reconstruido, al "pasado deseado" y a la par se vive en un presente difícil y complejo, la ironía también presenta esa doble evocación, dice sin decir, ya que en ella se encuentra de manera constante esa doble significación: lo evidente y lo implícito, siempre como aguda crítica.

Partiendo de lo establecido por Hutcheon, (1996) una de las grandes diferencias entre la nostalgia y la ironía tiene que ver con que mientras la ironía es

sagaz “característica de la caída de la inocencia”, la nostalgia que lleva a lo idealizado aparecerá siempre “antes de la caída”.

De ahí que esa caída de la inocencia sea de alguna manera la que posibilite la transgresión, la aguda crítica que a manera de reto tendrá el artista para revertir y cuestionar las imposiciones de una sociedad que de una u otra forma vive todavía conectada a una nostalgia, asociada a esos “pasados” deseados y siempre ausentes. Por lo tanto una posible actitud posmoderna es la de volver al pasado, visitarlo con ironía, sin ingenuidad, jugar a conciencia y con placer el juego que ésta plantea. El posmodernismo exige no la negación de lo ya dicho, sino su relectura irónica de ahí que ironizar con la nostalgia sea asunto vital, ya que como señala Hutcheon “aunque parezca evidente (a nivel de sentido común) que una nostalgia frecuentemente sentimentalizada es lo completamente opuesto a una ironía afilada, el enfrentamiento (o confusión) entre ambas en los debates posmodernos debería darnos una pauta.” (1996)

La ironía como transgresión de determinados símbolos y emblemas que se han constituido como representación de identidades nacionales se vendrá plasmando en la pintura mexicana a partir de los setentas, de manera tanto individual (Enrique Guzmán) como colectiva (Suma) y otras agrupaciones.

A manera de antecedente, es importante destacar la propuesta plástica de los grupos que surgieron en los setentas que tuvieron como fin principal el despertar la conciencia colectiva y hacer partícipe a la sociedad de las realidades del país. Sacaron el arte a la calle y salvaron las barreras entre cultura elitista y arte callejero. Los grupos que iniciaron en 1973 tenían una clara función política que “incidía en la denuncia de las relaciones de poder y en el apoyo a demandas de grupos sociales específicos y con una difusión predominantemente pública y callejera” (González,2003:59). Tepito Arte Acá (1973), Taller de Arte e Ideología (1974), Taller de Investigación Plástica (1974), Proceso Pentágono (1976), El Colectivo (1976), Mira (1977), Suma (1976), Peyote y la Compañía (1973) y el No Grupo (1977).



Estos dos últimos cuestionarán la solidez de los valores que imperaban en la conciencia social y criticaban los planteamientos de la religión cristiana y la falsa moral en la sociedad mexicana.

Adolfo Patiño, Javier de la Garza, Oliverio Hinojosa, integrantes del grupo Suma, fueron fuertes críticos y denunciadores de la situación social del país y con discursos basados en el humor se apropiaron de símbolos e imágenes comunes a los mexicanos, creando una conciencia social a través del arte.

La figura del indígena, la Virgen de Guadalupe, la Bandera Nacional, el héroe popular, como el boxeador, el cantante, fueron soporte fundamental de este nuevo lenguaje plástico, que revierte el papel que juegan estos íconos en una sociedad mexicana en la que conviven la tradición y la modernidad con ánimos profundamente kitsch.

“¿Qué es el kitsch? ¿Y tú me lo preguntas, tú que sólo tienes que mirar a tu alrededor en tu casa sembrada de elegancias nonatas? (Monsiváis,1992:6) En México, durante el periodo que nos ocupa, el recurso, que como se sabe no es precisamente novedoso, sí será recuperado por la pintura de manera clara; basta tomar como ejemplo a Enrique Guzmán, quien lo presenta en su obra a través de una fuerte crítica y paralelamente con una sinceridad absoluta; con sólo mirar sus Sagrados Corazones o sus alteraciones a símbolos patrios es factible identificarlo. Los recursos del kitsch, derivados en gran medida de esta sociedad postindustrial, mediática, en donde la fusión del arte culto y el popular encuentran salida bajo la consigna del *pop art* se reconocerán en México a través del sinfín de imágenes tanto heredadas del entorno nacional como de las extraídas de las continuas importaciones culturales, lo que ha creado un pop mexicano. “En este siglo, mucho debemos en México a los creadores del kitsch nativo. Producto de la importación o de la sustitución de importaciones, el kitsch en México es la escuela de los sentidos en la que casi todos terminamos inscribiéndonos” (Monsiváis,1992:6).

Y efectivamente México es país del mal gusto, incluso el propio Ehrenberg (1992:12) señala que la palabra kitsch le queda reducida y no por cuestiones de chauvinismo, sino porque se ubica mejor con este término. Pero ya sea el uno o el

otro, la cuestión es que los artistas mexicanos de estas últimas décadas han sacado un gran provecho de su utilización; además de Guzmán, se verá a lo largo del presente trabajo, el uso de éste en la obra de artistas como Javier de la Garza, Dulce María Núñez, el mismo Julio Galán y, claro, todos ellos imprimiendo en su obra una fuerte carga de ironía crítica.

La disolución de los grupos dio paso a nuevos individualismos, muchos de los cuales por supuesto provienen de aquellas agrupaciones. Artistas a los que la crítica e historia del arte ha catalogado como neomexicanistas irrumpirán en la escena artística mexicana en la década de los ochenta y lo definirá Oswaldo Sánchez a quien cita Agustín Arteaga en su texto: Rediseñando el pasado, construyendo el futuro "El neomexicanismo, acuñado en la segunda mitad de los ochentas, designaba una pintura neoexpresionista, aligerada con la gracia de un vernáculo en descrédito. Un *bad painting* nutrido de *kitsch* urbano, de íconos populares, fantasías oníricas, nostalgia retro y de emblemas nacionalistas; a veces con aditaciones de objetos y símbolos a medio terreno entre el artefacto y el *collage*. Nada más óptimo para entrar al burdo mercadeo de identidades en pleno *mainstream*, a mediados de los ochenta". (1999:259)

Los pintores conocidos como neomexicanistas se integrarán bajo las características mencionadas, no como agrupación ni como movimiento organizado, pero sí coincidirán en aspectos fundamentales como el de volver la mirada hacia el pasado inmediato, reconstruirlo, reivindicarlo incluso, recomponer los símbolos de la mexicanidad a través de una iconografía diferente, en donde lo "nuestro" sigue vigente, ya no con una actitud nacionalista, sí "valemadrista".

Las constantes que se encuentran en la obra de estos artistas han llevado a la crítica a agruparlos en una tendencia, un movimiento que no sólo fue denominado neomexicanismo, sino también se le conoció como "visiones enraizadas" o "raíces populares", sin embargo Emerich sugiere un término más plural: "mevalismo...Me vale de dónde vengan o dónde vayan. Están juntos en un lugar y en un momento, diciéndome cosas que me hacen ganas de identificar mi casa.(...)no me meto a sacar constantes, sino variables. Es la diferencia entre K y

X de las matemáticas. Importa más que eso, que están comunicando desde sexualidad destapada, tradiciones traicioneras, alegrías contagiosas.” (1989:176)

Estos artistas que producen y trabajan en esta década en la que el posmodernismo rige en el mundo del arte, lo definen de una u otra forma pero no lo asocian con su obra; a pregunta expresa de Emerich a algunos de estos pintores que es posmodernismo, las respuestas son variadas:

Miguel Ventura: Es el término que usa Charles Jencks en su libro sobre los arquitectos italianos.

Saul Villa: Es una actitud ante la vida moderna.

Georgina Quintana: Si nos dicen postmodernos deberíamos saberlo ¿no?

Marisa Lara: Por ahí dicen los letrados que tiene que ver con la arquitectura , pero no agarro la onda todavía. (1989:172)

Mientras los artistas mexicanos “posmodernos” hablan así acerca del posmodernismo, Marco Ávalos menciona que Esther Acevedo plantea las características formales que se le atribuyen a una obra plástica posmoderna: “una revaloración del oficio, un desencanto ante propuestas comprometidas socialmente, la utilización de elementos tradicionales y de carácter localista, una vuelta a lo narrativo y a la figuración, así como una glosa irrelevante y burlesca de las obras del pasado y un rechazo a la innovación” (2002)

Coincide por supuesto, lo planteado por Acevedo con lo plasmado en la pintura mexicana de los ochenta; realmente los neomexicanistas retoman la figuración, en gran medida para romper con el movimiento inmediato anterior, conocido como la generación de ruptura, y por las posibilidades que da la figuración como fuerza expresiva. Se vierte en la obra de estos artistas toda la magia del localismo mexicano que de sobra se sabe es rico en contenido y diversidad; pero por supuesto, todo esto revertido, nos lleva a la ironía, la transgresión, el kitsch e incluso hasta la nostalgia.

Derivado de lo anterior y siguiendo las premisas de la teoría; se señala que en la creación artística de los posmodernos pueden haber dos posturas que la crítica define como posmodernos asumidos o naturales los primeros son aquellos que “se dicen inmersos en el contexto sin conocimiento de lo que implica”; los

segundos “que se “dan” en forma espontánea, sin habérselo planteado o aquellos en los que hay reticencia en su obra que bien podrían colocarlos en este ámbito”. (Ávalos,2002)

Trasladando lo anterior a la pintura neomexicanista, a sus propios planteamientos acerca de la posmodernidad y de su poco interés por teorizar, se puede interpretar que la postura de dichos artistas cabría de manera aleatoria en cualquiera de los supuestos planteados por la crítica, sin embargo como se ha venido demostrando poco importa al artista ser posmoderno asumido o natural, si va más allá de toda esta concepción de lo que es ser, o dejar de ser, pertenecer o no a una corriente, no requieren incluso de una identidad grupal; los pintores figurativos de los ochenta no se asumen como grupo por que la historia, las propias necesidades de mercado y la crítica requieren de la catalogación. Miguel Ventura apunta: “Primero se tienen que dar los pintores y luego acuñar el término. Es una invención de los críticos que quieren agrupar artistas bajo un mismo término, a lo mejor para facilitarse su clasificación y ocultar su vacío tras ellas. Los críticos tienen un mundo aparte.” (en Emerich,1989:173)

Es evidente que permanecerá en ellos de manera latente todo el bagaje cultural, por una parte el propio, el de cada uno de ellos y por otro el que la historia ha organizado en estilos, técnicas y materiales, además de la tradición mexicana que será el motivo del trabajo de estos artistas. En ellos se conjugarán todos los lenguajes reconvirtiendo la obra a través de la utilización de planteamientos diferentes, nuevos pero a la vez tan manoseados y reconocibles para el mexicano, que vistos a través de otra lente, la del artista, no sólo depura sino transgrede, desacraliza y le arrebató al significado su significación.

Las premisas construidas por esta iconografía que se sustenta en la utilización de mitos populares, identidades y símbolos agotados, replantearán su significación desde una óptica del descrédito y la desmitificación de los mismos. Si la cultura nacional parecía que se agotaba era necesario reinventarla, reconstruirla y trasladar su significado, hacerlo *light*, simple a la vista, divertido incluso, pero profundo, corrosivo en el concepto.

Los artistas que integran el presente estudio pertenecen a esa generación que en el México de los ochenta dio una nueva significación a la pintura, fue dando inicio a un arte crítico, aguerrido, caracterizado por una agudeza que abrió nuevos caminos que se ven reflejados en el trabajo de los artistas mexicanos contemporáneos.

Surge en todos ellos la necesidad de replantear y de dar un nuevo giro a conceptos como nacionalismo, mexicanismo, identidad, y en este replantear a través de una mirada crítica, lo plasman bajo una nueva óptica; no olvidan sus raíces, no niegan su pasado, pero tienen claras las restricciones, crisis y caos de un presente que ahoga, pero que paralelamente impulsa hacia la transgresión de lo establecido proyectándolo en su pintura a manera de desafío, de confrontación; la pintura mexicana de los ochenta, como dirá Alberto Ruy Sánchez, (1999) está cargada de memoria pero apuntando hacia el futuro.

La selección de obra que aquí se presenta, tiene como intención el reunir a un grupo de pintores que bajo las mismas consignas pero con personalidades propias y claramente definidas, trazan el mapa de una cultura en descrédito, utilizando premisas que transitan por el camino de la ironía característica de su época. Su pintura es una pintura que palpita, que está llena de vitalidad en la que el “yo” de cada uno de estos artistas se convierte en un “nosotros” desgarrado, asolado por los avatares del fin de siglo.

Apunta García Canclini a propósito de esta generación de los ochenta que “Aceptan con naturalidad la coexistencia de la virgen de Guadalupe con el televisor, la proliferación de artefactos y *gadgets* modernos junto a lo ‘rascuache’, el gusto atropellado, brillante, estrepitoso, de los sectores populares, lo cual los acerca a la estética chicana.” (1989:124). Nahum Zenil, Julio Galán, Francisco Ochoa, Arturo Guerrero, Marisa Lara, Dulce María Núñez y Javier de la Garza todos ellos pintan su mundo individual, agotan su propia sensibilidad, invitan a quien los mira a recorrer este viaje que por transgresor se convierte en seductor.

Esa transgresión es heredada de una u otra forma de Enrique Guzmán quien en la década de los setenta revitalizó la pintura figurativa y partiendo de una nostalgia retro tal vez más fuerte en él que una ironía descarada, abrió una nueva

ruta en la pintura mexicana. Su importancia y trascendencia lo colocan como el punto de partida de un camino que ya no tiene marcha atrás y que posibilitará a las generaciones venideras participar de ese juego: ironizar con la nostalgia.

## CAPITULO I

### ENRIQUE GUZMÁN, EL PINTOR

#### I. Antecedentes

Con Enrique Guzmán comienza un largo camino que marcará nuevas pautas en el arte mexicano; si bien es cierto que no es posible considerar a Guzmán como antecedente único de la pintura que en los ochenta irrumpe en México con características específicas que sostienen su iconografía principalmente en conceptos como la ironía y su fuerte carga transgresora dirigida fundamentalmente hacia símbolos que por siglos han estructurado la vida social y cultural de esta nación; pero sí es el que en palabras de Emerich fue “para los jóvenes pintores de hoy, la aduana entre la ruptura de los años cincuenta y la buena onda de los ochenta” (1989:26)

Enrique Guzmán forma parte de una generación en la que la rebeldía y la subversión son los signos característicos. El movimiento del 68 en México abrió nuevas rutas al pensamiento e ideología, lo cual modificó la visión de los jóvenes que transitaban en el país durante los setenta; paralelamente en el ámbito internacional la imposición de valores tradicionales que, según Blas Galindo, se inculcó a los niños y adolescentes entre los cincuenta y los sesenta, provocó la rebeldía de los jóvenes sesenteros y setenteros y cita a Jerry Rubin, líder del movimiento yippie: “Los adultos te han llenado de prohibiciones que tú has llegado a ver como naturales. Te dicen: “Haz dinero, trabaja, estudia, no forniques, no te drogues”. Pero tú haz precisamente lo que los adultos te prohíben, y no hagas lo que ellos te recomiendan. No creas en nadie mayor de treinta años.” (1992:10). Para artistas como Guzmán la disidencia y la transgresión sustentaron y definieron su lenguaje plástico; su actitud provocativa y de inconformidad con el medio que lo rodeaba ayudaron a conformar su estilo individual; no es extraño que los acontecimientos vividos se encuentren plasmados en su pintura, de la misma manera con la que dejó ver su íntima personalidad.

Artista con una agudeza visual y dominio de la figuración, logró irrumpir en el mundo del arte nacional tan sólo a los veinte años, proyectando un estilo definido que le permitiría construir a través de la ironía todo un imaginario plástico que sustentó revirtiendo las imágenes propias, en las que no creía pero que le significaban fuertes atavismos por lo que de inamovibles e intocables tenían.

Consumidor de drogas y de música rock, Guzmán se identifica con su generación y encuentra en ello una liberación que le permite disentir de la tradición de la que provenía: religión, moral y valores y adquirir una conducta disidente. Fue el pintor de una generación que más que intermedia puntual, (Emerich,1989:30) que cruzó la década en la que México era fuerte consumidor de costumbres, estética y moda estadounidenses. Era el pintor provinciano con una formación tradicional, represiva, inmerso en la cursilería que prevalecía en cierto medio social mexicano.

Se fusionan en él tanto circunstancias personales como contextuales y con ello construyó una iconografía que evidencia una fuerte verdad: la pérdida de aquello a lo que se perteneció y de lo que se quiere salir a toda costa, imágenes paródicas, irónicas, sarcásticas, metáforas de una estética grotesca que erosiona y trasgrede los símbolos más “sagrados”.

Según Emerich, es Guzmán quien comienza con el trastocamiento de las imágenes *entrañables* “(dicho con respeto y sorna, indistintamente)”(1989:26). “Guzmán inventaba nuevas *situaciones* para figuras *pasadas* aún omnipresentes en la educación religiosa, cívica y familiar de nuestro país, que daban una dimensión intocada a sentimientos rancios.” (1989:28). La pintura de Guzmán revela la falsedad de esos símbolos emblemáticos, alude al comportamiento de los integrantes de una sociedad caduca, evidencia el agotamiento de sus principios y muestra una clara aversión hacia aquellos pero siempre con un dejo de nostalgia. “Guzmán parecía declarar su imposibilidad de sustraerse a tal tradición, pero con la lucidez de un herido de muerte” (Emerich,1999:21)



## II. Las influencias en Guzmán

Fundamental para entender la pintura de Guzmán y su influencia sobre el arte mexicano surgido en las últimas décadas, son, siguiendo a Emerich, (1999) primeramente los atributos personales del pintor: una profunda intuición natural que le sirvió para “expresar la inestabilidad de las relaciones entre imagen real y significado”, la facultad para aprovechar plenamente a los que fueron sus principales influencias, René Magritte y M.C. Escher, seguridad técnica y finalmente una conciencia clara del pintor hacia sus propias “visiones”. Son estas cualidades las que hacen de Guzmán un pintor visionario, crítico, reflexivo, obsesivo y fundamentalmente sensible. La obra de Guzmán es provocativa y fuerte, da un viraje radical a la pintura en un momento en el que la plástica mexicana caminaba por otros rumbos; trastoca conceptos y códigos entrañables a una nación hasta llegar al escarnio y casi contra su propia voluntad, se desnuda en su pintura.

Guzmán no fue precisamente un estudioso del arte, por lo tanto las fuentes iconográficas con las que se le asocia como el pop art y el surrealismo provienen más bien de una curiosidad visual del pintor y es precisamente esa fascinación por lo que lo rodea lo que lo hace recurrir a variantes estilísticas que de alguna manera le dan solidez a su lenguaje. En el caso del surrealismo la afinidad con la obra de Guzmán, “pudo juzgarse anacrónica en su momento aun cuando el entrañamiento de lo popular mexicano en su discurso -y por prolongación, judeocristiano latinoamericano-, le diera un lúcido viraje de significado a la hibridación de los códigos surrealistas de convocación disociativa de imágenes, con los de la irónica consagración del objeto de consumo del pop art, pero en una atmósfera confesional, de culpa y castigo” (Emerich 1999:22). Es en ese punto donde Guzmán se apropia de lenguajes internacionales traduciéndolos a un ámbito local y con ello pudo poner en evidencia toda esa tradición popular mexicana.

### III. Su pintura

Entre las piezas de Guzmán que ameritan su estudio e interpretación por lo que de sustancial tienen para el análisis del presente trabajo, tanto por el grado de transgresión como carga irónica está *Imagen milagrosa*, 1974 (figura 1) que es uno de los cuadros que concentra las propuestas plásticas e ideológicas del pintor.

En la iconografía de Guzmán el kitsch se patentiza de manera deliberada, sin olvidar que el medio del que el artista proviene tiene mucho de cursilería y mal gusto, por lo que cabe la posibilidad de que surja también de manera involuntaria. Basta una mirada casi a cualquier obra del pintor para entender lo dicho, obras como *Imagen Milagrosa*, *Imagen de la mujer bañista*, 1973 (figura 2) *El deseo entró por la ventana*, 1973 (figura 3) muestran, como dirá Emerich, “el tributo al recreo kitsch” (1999:27) por parte del artista. El kitsch de Guzmán es absolutamente crítico e irónico dirá Adolfo Patiño, (1992:12) pero volviendo a lo aquí señalado existe una gran posibilidad de que su obra se sustente en gran medida en una serie de impactos visuales con los que el pintor carga desde la infancia. “Por eso, ya no preguntes ¿Qué es el kitsch? Mejor deja que hablen tus predilecciones y no enturbies con amargura tus deleites profundos. (Monsivais,1992:6) La *Imagen milagrosa* de Guzmán, fuertemente kitsch, contiene elementos que ligan profundamente a toda una cultura a través de los símbolos religiosos, con la salvedad que esta “Imagen milagrosa” no cumple estrictamente con los cánones que para sagrados corazones dicta la iconografía popular mexicana; contrariamente a ello es una imagen sacrílega y fuerte, cargada de símbolos y mensajes, es una pintura que logra violentar mucho de aquello de lo que una cultura se quiere asir a cualquier precio para no “perdersé” en la nada. Sagrado Corazón, bandera mexicana, las jaras de la lotería, la mano que bendice, la mirada piadosa y la llaga, recuerdo de una sufrida muerte para salvar la vida de aquellos que ni siquiera lo merecen.

Es efectivamente la Imagen milagrosa, pero no aquella con la que Guzmán creció, sí en cambio la que corresponde a la negación de aquella; es pues, un Sagrado Corazón alterado, desmitificado, con el corazón atravesado por las jaras

de la lotería, y un abismo celestial en lugar del pecho; pero no es sólo eso, es también lo que la enmarca: la bandera, la mano que bendice, las jaras nuevamente atravesando una mano, la sangre que escurre sobre el excusado y todo ello suspendido flotando en la nada; profunda ironía y parodia, resultado de un ojo crítico ávido de mostrar los abismos a los que el mexicano se niega a caer.

En esta pieza encontramos una buena parte de la simbología que sostiene ese binomio patria-religión: bandera nacional y sagrado corazón, el primero ocupando el papel central en la obra, el segundo en un plano secundario y tonos grises compartiendo con otros elementos que conforman una pequeña agrupación que a su vez equilibra la obra; imágenes multiplicadas como el excusado y las jaras de la lotería, conviven con las imágenes de veneración y adquieren calidad de emblema.

Para Guzmán esa imposición de valores tanto cívicos como religiosos trajo como consecuencia la rebelión; su disidencia va en contra tanto del sistema educativo familiar como posteriormente de las imposiciones estilísticas; rompió con las reglas que imperaban en aquel momento en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura, incluso con las propuestas que dictaba la época, da un viraje a la pintura mexicana, vuelve a la figuración ya en desuso y plantea nuevos principios estilísticos.

El potencial provocativo de Guzmán se refleja en gran parte de su obra, si el Sagrado corazón y el Lábaro patrio son objeto de escarnio serán también transgredibles “por el hecho de serlo”; de acuerdo a Emerich: “la maternidad, la paternidad, el nacimiento, la infancia, la adolescencia, la hermandad, el viaje, la promesa, la desolación, la enfermedad y el dolor hasta concluir con la sensación de extravío mortal” (1999:29). Guzmán despliega toda su ironía en estos símbolos y conceptos que por su fuerte arraigo parecieran inamovibles, se apropia de ellos, les da un giro sin precedente provocando en el espectador de su obra el mismo malestar que Guzmán sentía por dichos conceptos y símbolos que molestan por la simple imposición.

La *Imagen milagrosa* puede situarse como el inicio de sólidos planteamientos tanto temáticos como estilísticos que posibilitarán a las siguientes

generaciones de artistas mexicanos que no han dejado de transitar por el camino de los cuestionamientos, del escepticismo ante aquello que fue inculcado por anteriores generaciones, es el camino de la subversión que prevalecerá incluso en la década de los noventa con sus correspondientes cuestionamientos y lenguajes propios de la época ya que entender el terreno en el que pisas permite burlarlo, justamente como lo hizo Guzmán, su imagen incómoda, ¿no es pues esa su propuesta la provocación, la denuncia, o la simple negación?



Figura 1 Enrique Guzmán. Imagen milagrosa, 1974

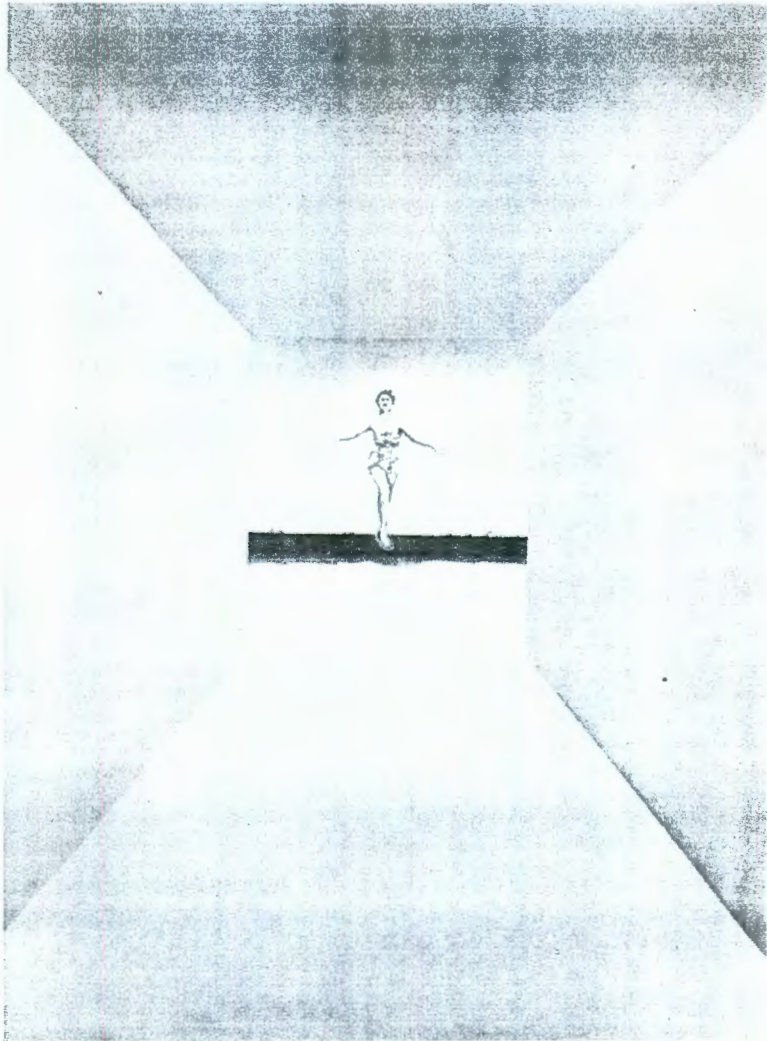


Figura 2 Enrique Guzmán. Imagen de la mujer bañista, 1973



Figura 3 Enrique Guzmán. El deseo entró por la ventana, 1973

#### IV. Lo intocable.

La subversión contra el nacionalismo y la identidad nacional y los valores “entrañables” se convertirá en Guzmán, en una postura no sólo estilística sino también política; tanto en su trabajo individual como en su participación en grupos como Peyote, marca su posición ante los acontecimientos sociales de la época. De acuerdo a lo que señala Monsiváis, la Unidad Nacional que promulgó Ávila Camacho y que permanecía vigente en 1968, logró convencer a las masas; si antes de que se instaurara la unidad nacional el ser mexicano era algo más disperso, a partir de ésta la mexicanidad “va de los registros plurales de la historia y las vivencias personales, a la homogeneización del cine, de la radio, de la historieta, de los deportes, del mundo de las celebridades.” (2000a:208) Y menciona el autor que el nacionalismo resulta del autoritarismo presente en México y de su aislamiento cultural, respuesta a lo anterior es el surgimiento de grupos e individuos contestatarios que desde diferentes trincheras cuestionan y subvierten los principios prevalecientes. Guzmán, protagonista de la época, se suma a la crítica a través de su trabajo plástico; imágenes de veneración nacional y de respeto cívico son tratadas con irreverencia y sorna por este artista.

Al asumir una postura política que rechaza las imposiciones institucionales y gubernamentales, Guzmán presenta un repertorio plástico con el que subraya su postura ideológica; alteraciones iconográficas a emblemas y símbolos que mostraban su audacia. De acuerdo a lo que señala Blas Galindo, (1992) Guzmán contribuyó de manera importante en la creación de versiones mexicanas del movimiento pop, cuestión que constituyó según nuestro autor una actitud política además de artística ya que se convirtió en un desafío a la colonización cultural primermundista; sin embargo, continua Blas Galindo, la mayor aportación político-artística fue la de haberse constituido como uno de los creadores del movimiento neonacionalista, el cual a diferencia del nacionalismo histórico, que conocido es que fue el arte oficial mexicano desde la década de los veinte a la de los cincuenta, el neonacionalismo que menciona nuestro autor es absolutamente opuesto al anterior, no es un arte que desde la institución se quiere proyectar



como revolucionario; el neonacionalismo surge propiamente del ataque en contra del gobierno y con miras a modificar y apoyar los cambios en el país. Por lo tanto el ataque hacia ciertos emblemas, principios y tradiciones locales fue uno de los mayores intereses del pintor, su actitud de oposición y las rupturas que logró dieron vitalidad al medio cultural mexicano.

Destaca en su trabajo la figura de la bandera nacional, alterada, desmitificada, cuestionada y casi diseccionada, la convierte en un reclamo, en un grito, pues ella representa lo que no existe: valores envejecidos que no pueden seguir siendo sostenidos y aunque hay una gran ironía y sarcasmo en sus banderas como bien apuntará Emerich hay un dejo de nostalgia y desamparo ya que el artista no logró sustraerse por completo de las tradiciones. Si hay algo de cierto en ello, la pintura de Guzmán transita entre estas posturas, la ironía se da en su trabajo gracias a la visión tan clara que del mundo tenía el artista, la nostalgia será por su parte ese lastre con el que irremediamente cargó y del que no tuvo escapatoria.

*Sonido de una mano aplaudiendo o Marmota herida*, 1973, (figura 4) *Símbolos patrios*, 1973 (figura 5) *La patria*, 1977, (figura 6) *¡Oh Santa Bandera!*, 1977, (figura 7) *Las golondrinas huyen a Suiza*, 1977, (figura 8) *Paisaje con bandera y lavabo*, ca. 1977, (figura 9) *Día patrio*, 1978, (figura 10) *El vicio y la virtud*, 1978, (figura 11) *Monumento* 1979, (figura 12) son estos algunos de los cuadros en los que Guzmán utiliza la bandera nacional, en unos de ellos es el elemento único o principal de la obra, en otros tiene un papel secundario, sin embargo, en todos se revierte el sentido original de dicho símbolo.

¿Qué significó para Guzmán la bandera nacional? O más bien ¿qué dejó de significar para él dicho símbolo? La bandera nacional al constituirse como uno de los emblemas de los que se extrae el mayor capital político, que sirvió y sirve para homogenizar, conmover y persuadir a las masas además de sustentar discursos demagógicos íntimamente ligados con asuntos como “lo nacional”, la patria o la identidad. Ratificó en Guzmán su interés en hacer de ella un escarnio. Significó y dejó de significar, la miró con soma pero también con amargura. Es claro que para Guzmán la bandera fue aquella que en lugar de águila debía tener una boca

abierta o en vez de aquella, la izada en un mástil, la pisoteada por un zapato o junto a un excusado.

Uno de los cuadros más significativos dentro de la iconografía de Guzmán es el de *Marmota herida* o *Sonido de una mano aplaudiendo*, Emerich hace mención de ella y señala: “El hecho de que su siguiente obra sea su única imagen específica de la disección anatómica (*Marmota herida*, 1973), hace pensar que es una analogía irónica de la cirugía y el psicoanálisis como métodos de exploración de “interiores”: en *Marmota herida*, las vísceras expuestas de un animal sobre un papel tapiz de rosas, corazones y palomas, remarcan el carácter decorativo de la intervención” (1999:28). Encontramos además falos, ventanas al vacío, manos que aplauden o están en posición de oración, rostros sonrientes y banderas nacionales, alternando en este “tapiz” cursi, que enmarca a la liebre de la que Emerich hace su interpretación.

Será muy distinta la utilización o tal vez el sitio que adquiere la bandera en el cuadro titulado *Símbolos Patrios*, 1973 en donde ésta, como elemento central, ondea entre nubes y golondrinas; es el sarcasmo con el que intercambia al zapato por el águila, no es una casualidad que sea un zapato el que sustituya a la bandera, es una actitud, una postura política. ¿Acaso no es el zapato el que es capaz de pisotear? ¿De manchar? ¿De someter incluso?.

Con cuadros como *La Patria*, 1977 y *¡Oh Santa Bandera!*, 1977, la temática es similar incluso después de varios años; es entonces, como lo señalaran tanto Emerich (1999) como Blas Galindo, (1992) que Guzmán recurre de manera obsesiva a temáticas que aplica a situaciones diversas. En ambas piezas, la bandera como objeto central, con fondos de cielo azul, y en lugar de águila y de zapato, un grito sale de una boca que deja ver lo más profundo de la conciencia interna. En el primero, a esa bandera, pisada por un zapato, le acompaña una rosa, hay cierta alusión a la muerte, a la caída. La segunda todavía izada y con la misma boca a modo de grito recuerda su sagrado sitio dentro de la patria, el sitio de la veneración, de la adoración, es aquella que Nahum Zenil años después recreará desacralizándola más aún y paralelamente haciendo con ella un homenaje a Guzmán.

Hay un profundo refinamiento en el trabajo iconográfico de Guzmán, si la ironía derrumba en buena medida la carga nostálgica que lleva auestas el artista, sabe hacer buen uso de ella, aunque haya en su trabajo ese tono que duele por verdadero. Sus aseveraciones proceden de una asimilación del mundo de manera casi instintiva, intuición que lo lleva a comprender tanto el entorno avejentado del que procede como del círculo “moderno” que habita y su país se convierte en ese ente hipócrita en voz de los políticos, decadente en relación a su identidad, fuerte en cuanto a su asimilación de lo externo, irreverente en voz de sus jóvenes.

En *El vicio y la virtud*, 1978 hay referencias claras a cuestiones tanto nacionalistas como religiosas: La figura del diablo, la lotería o aquel de los catecismos de infancia y la navaja Gillette, elemento recurrente en la pintura de Guzmán y de la que existen múltiples interpretaciones; con la que se pacta una amistad, como arma mortal, como lo que significa en sí, es la del doble filo, con la que se mata o se hiere; en este cuadro como señala Emerich, (1999) la navaja toma medidas desproporcionadas incluso frente al diablo; en esta navaja que el diablo sostiene y que lentamente desliza sobre la costura que separa el verde y blanco de la bandera mexicana, aparece bien delineada la bandera norteamericana. Aunque obvia la realidad nacional, Guzmán reafirma la injerencia de Estados Unidos en los asuntos políticos y económicos de la nación era del dominio público, sin embargo el pintor, quiere que se entienda la ironía: la navaja americana en manos del diablo que lentamente desgarrará la concepción de nación. Pueblan esta obra otros elementos interesantes como un triste y frío paisaje, por lo mismo desolador, un sobre, una carta sin destino, todo ello suspendido, estampado en la bandera.

Lo mismo que sucede con los símbolos patrios sucede con la religión en la obra de Guzmán; dadas sus circunstancias personales, el pintor hace manifiesta su oposición ante aquello a lo que se aferran sus antepasados (recientes) la desmitificación de aquello en lo que ya no se cree por la falta de solidez en sus bases; es interesante la forma en la que muestra su inconformidad ante aquello de lo que no podía sustraerse del todo.

La religión fue para él una imposición en una familia católica provinciana con la que convivió gran parte de su vida; le fue difícil cortar de raíz con concepciones arcaicas y retrogradadas, sus referentes religiosos los representa, por ejemplo, con un sagrado corazón y una imagen del diablo, nada más provinciano que la figura de estampa (en el caso del sagrado corazón) y la del infernal diablo con cola. Ninguno de los dos nos remite a la iconografía cristiana, son más bien imágenes pertenecientes a la tradición popular; el sagrado corazón de bulto o en estampa sobre una repisa con flores y la veladora con su constante luz, y la del diablo con tridente, cuernos y larga cola con punta de flecha .

Revertir el significado es la propuesta de Guzmán, la patria intocable y el “más allá” incuestionable; todo puede suceder en un instante de lucidez, en aquel en el que creas con un sentido de culpa y de honestidad a la vez, de nostalgia y de reproche, disfrutando la destrucción de lo que cargas como losa.



Figura 4 Enrique Guzmán. Sonido de una mano aplaudiendo o marmota herida, 1973



Figura 5 Enrique Guzmán. Símbolos patrios, 1973

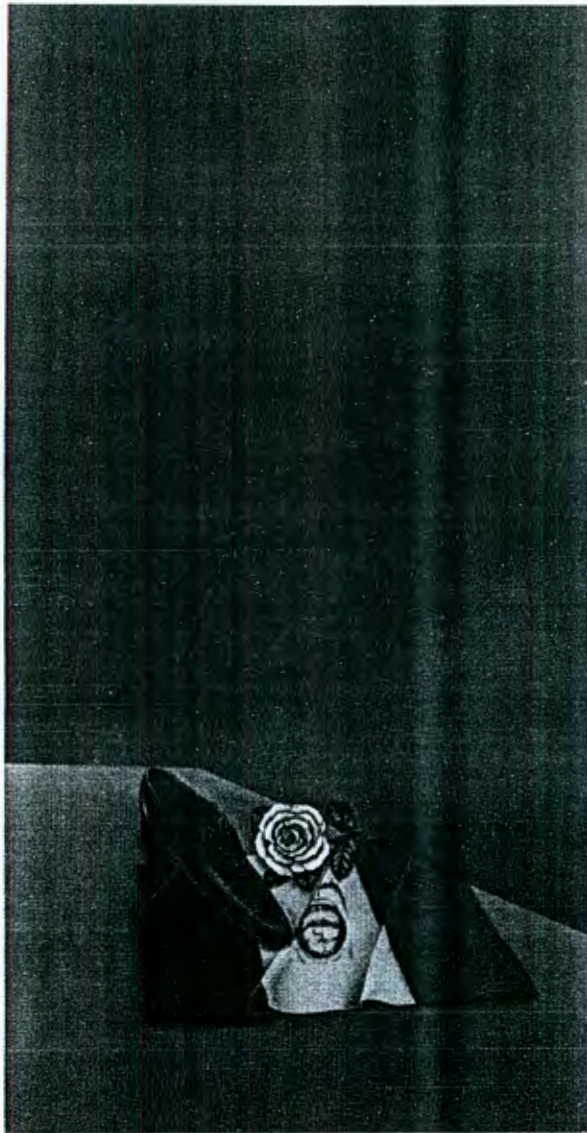


Figura 6 Enrique Guzmán. La patria, 1977



Figura 7 Enrique Guzmán. ¡Oh Santa Bandera!, 1977



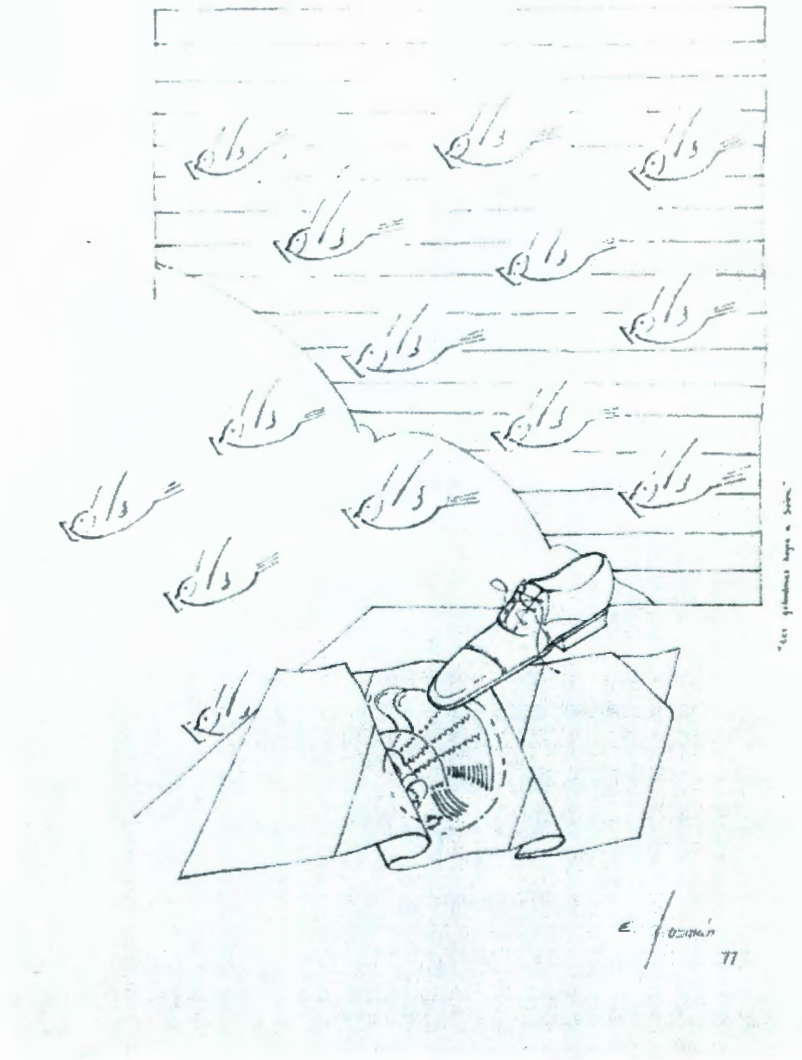


Figura 8 Enrique Guzmán. Las golondrinas huyen a Suiza, 1977

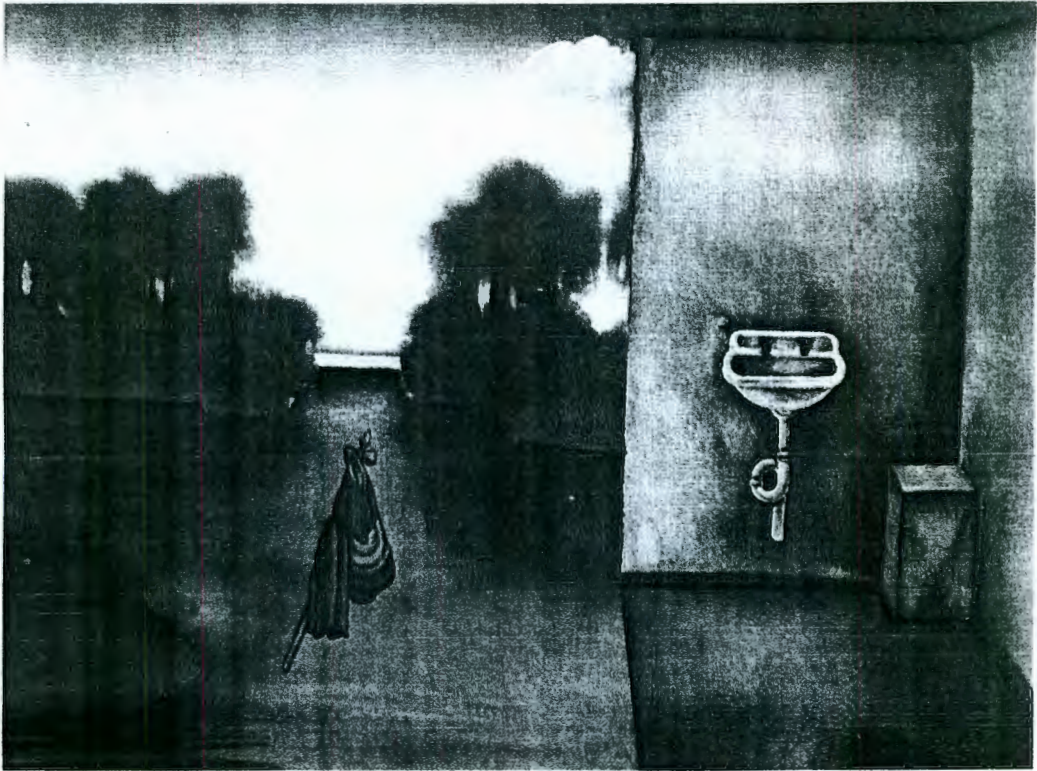


Figura 9 Enrique Guzmán. Paisaje con bandera y lavabo, ca. 1977

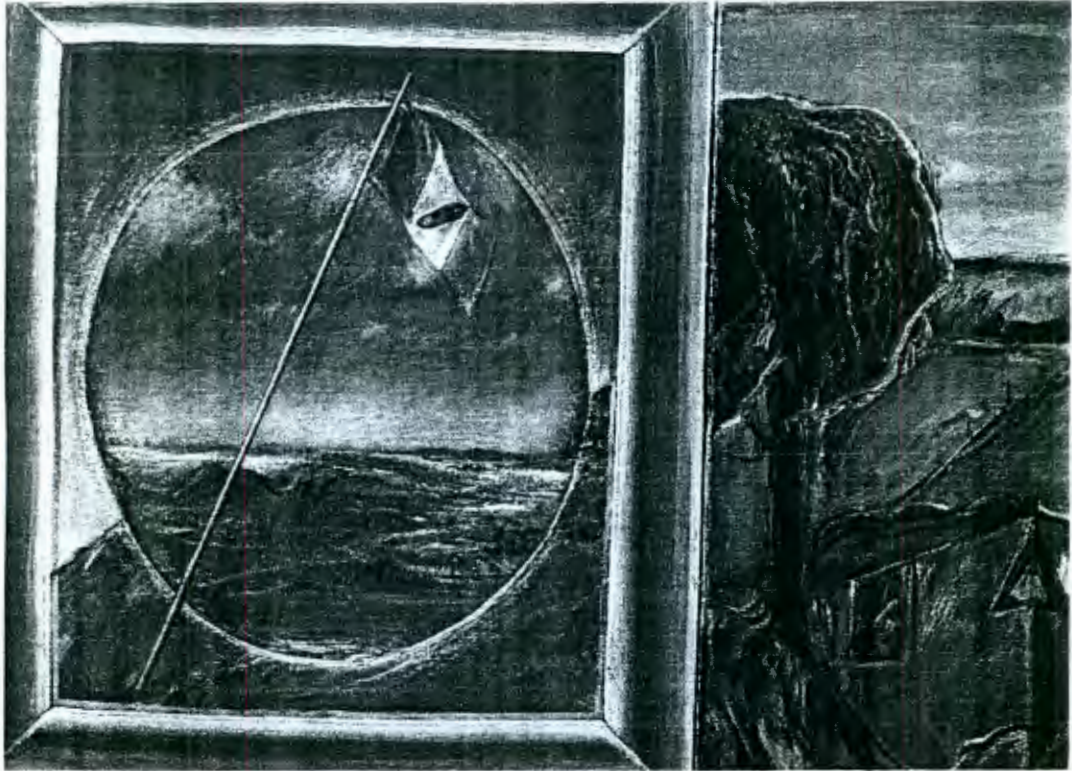


Figura 10 Enrique Guzmán. Día patrio, 1978

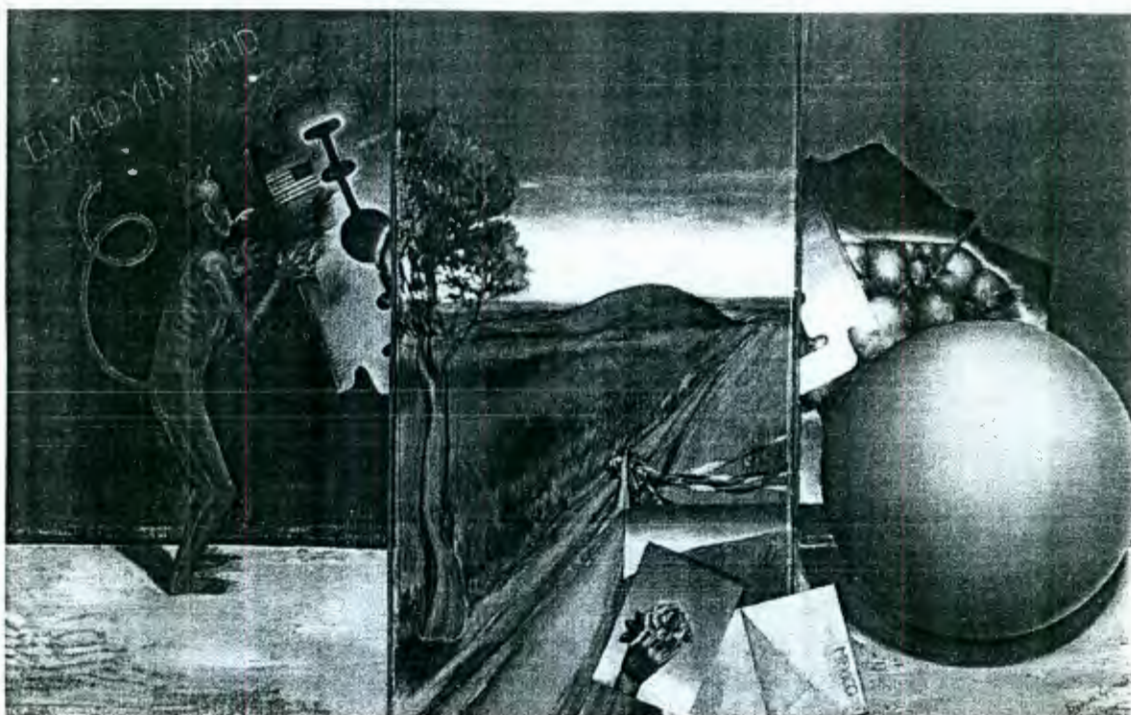


Figura 11 Enrique Guzmán. El vicio y la virtud, 1978

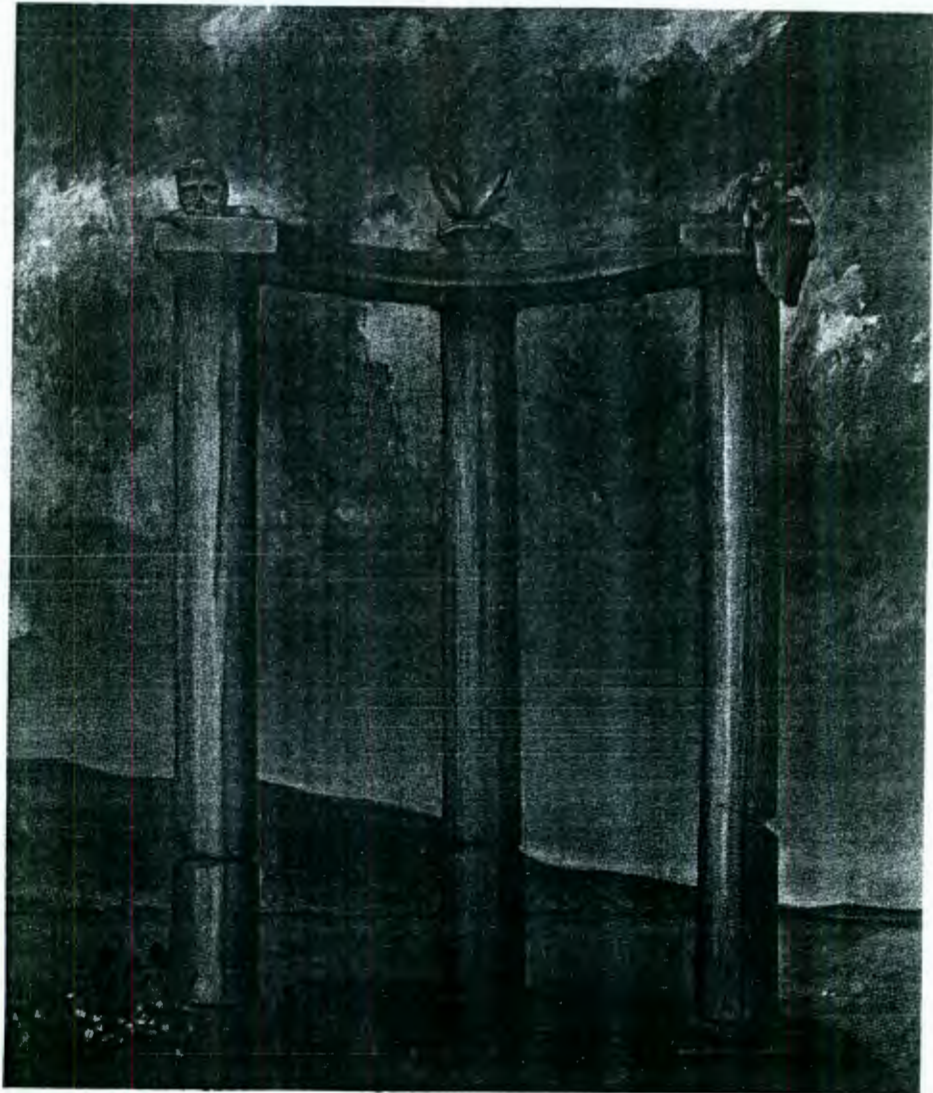


Figura 12 Enrique Guzmán. Monumento, 1979

## V. Terreno peligroso.

Cuando Emerich dice que Guzmán cruzó la aduana entre la Ruptura y los ochenta con un pasaporte *kitsch* (1989:28) no es obviamente por casualidad. Hay en el pintor todo el delirio y visión para entender y por ende plasmar a través de toda una estética cursi, esa contradicción interna, origen por una parte y visión del mundo moderno. Desde la nostálgica imagen de postal con flores, la añoranza que remite al sentimentalismo, la foto familiar, hasta los cuadros titulados *pose de calendario 1 y 2* ambas realizadas en 1977 (figuras 13 y 14) que nos remiten a una construcción local del movimiento pop. Es por una parte el ideal que no se vive en este instante y que se proyecta en el pasado y la ironía como el absoluto opuesto de esa nostalgia sentimentalizada.

Partiendo de lo anterior, obras como *El deseo entró por la ventana*, 1973, *Zapato*, 1973, (figura 15) "*Conocida señorita del club, 'la llegada de la felicidad' retratándose con sombrilla*", 1973, (figura 16) *Imagen de la mujer bañista*, 1973 *Aviones campestres*, 1974, (figura 17) incluso *El vicio y la virtud*, 1978 y *Sin título*, 1984 (figura 18) son algunos de los cuadros con una carga nostálgica profunda que por negada, resulta sentida. Hay una respuesta emocional por parte del artista. Esa ventana al vacío que las flores y los moños enmarcan, el rojo de fondo, mismo color utilizado en el *zapato*, aquel que lleva dentro un alcastraz y en el fondo una puesta de sol frente al mar. ¿Son reminiscencias?, ¿apropiaciones de imágenes siempre queridas?. En *Imagen de mujer bañista*, aparece "una especie de venus setentera" flotando sobre las olas, una mujer "áurica" venida de no sé donde. De igual manera encontramos en su obra retratos de parejas de novios, barquitos de papel, mares que el pintor nunca conoció sacados de postal, flores y tapices con palomas, corazones cayendo por escaleras; ¿es todo esto una revelación sarcástica de la ranciedad de valores inculcados y situaciones vividas?

"Se mezclan herencias indígenas, criollas, mestizas, urbanas, campesinas; se flexibiliza la tradición de tal modo que la tecnología sólo afecta a su esencia y deja intactos sus procedimientos selectivos; se hace del gusto la operación que comprime todo –familia, muebles, animales y adomos- en un mismo espacio

restringido.” (Monsivais,1988:175) Las *Poses para calendario*, tienen otra interpretación, hay en estas obras una fuerte crítica a la cultura de consumo, hay en ellas toda la frialdad, el sarcasmo, la indefinición de identidades, apropiaciones locales basadas en conductas externas. En general la iconografía de Guzmán es difícilmente catalogable, fue un pintor que construyó en su tiempo con los elementos de los que disponía y que le funcionaron para expresar sus necesidades internas a la vez que universales. Su disidencia, su rebeldía, era un asunto serio, profundo, una manera de sentir el mundo, idea clara de las cosas, del tiempo y el espacio de los valores universales. En toda la pintura de Guzmán se atisba en mayor o menor grado la lucha interna constante, el reflejo de un mundo interior casi místico que se expone en su obra de manera abierta, casi desnuda.

La pintura de Guzmán parte de las sensaciones, es por ello que cuando se habla de su misticismo, se hace referencia a aquello que trasciende, que va más allá. Emerich cita a Alberto Virgen, quien así habla del pintor: “Enrique sintió que el mundo se le venía encima. La realidad es muy hostil y en el proceso de vivirla, hay que poner los pies en la tierra. Enrique no era de esta tierra, y decidió no lastimarse más. Fue una decisión libre, por muy difícil que resulte entenderlo. La muerte de Enrique fue una eutanasia, un acto de amor y de fidelidad al entendimiento de sí mismo. No tenía la inmunidad para vivir en esta atmósfera contaminada. Por eso se fue de ella.” (1999:34) La confesión personal de Guzmán a través de esos espacios íntimos en su pintura puede traducirse en una trágica y atormentada visión de la vida. No se puede ignorar la dimensión nostálgica de su trabajo pero tampoco su amplia concepción de lo moderno. Problema existencial, de identidad y de heterogeneidad cultural que lo hace crear un espacio de diálogo con las condiciones de la vida posmoderna desde su concreta mirada irónica.

La obra de Guzmán de acuerdo a las conclusiones de Emerich ha sido un referente para los artistas de las últimas décadas ya que contribuyó al enriquecimiento de la plástica mexicana gracias a la fuerte provocación de sus

imágenes y “al fortalecimiento de sus premisas ante los discursos críticos actuales.” (1999:21)





Figura 13 Enrique Guzmán. pose de calendario 1, 1977



Figura 14 Enrique Guzmán. pose de calendario 2, 1977



Figura 15 Enrique Guzmán. Zapato, 1973



Figura 16 Enrique Guzmán. "Conocida señorita del club, 'la llegada de la felicidad' retratándose con sombrilla", 1973

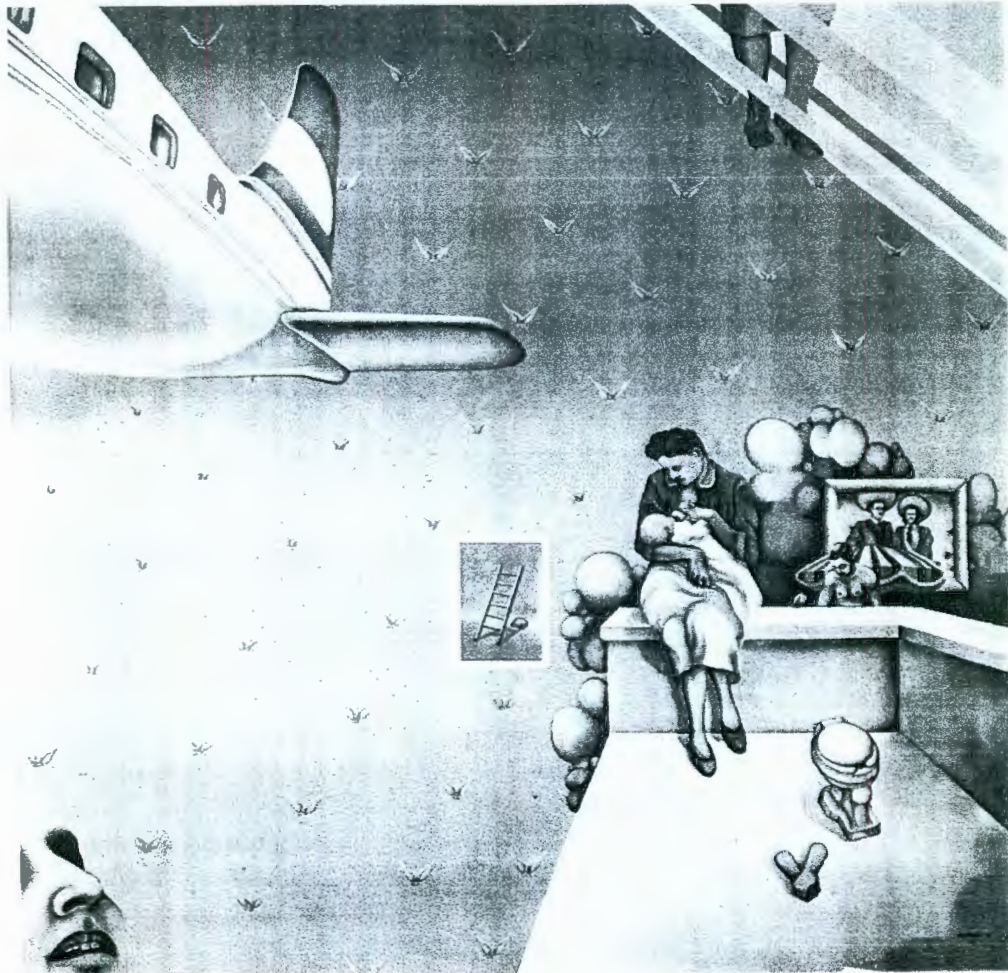


Figura 17 Enrique Guzmán. Aviones campestres, 1974

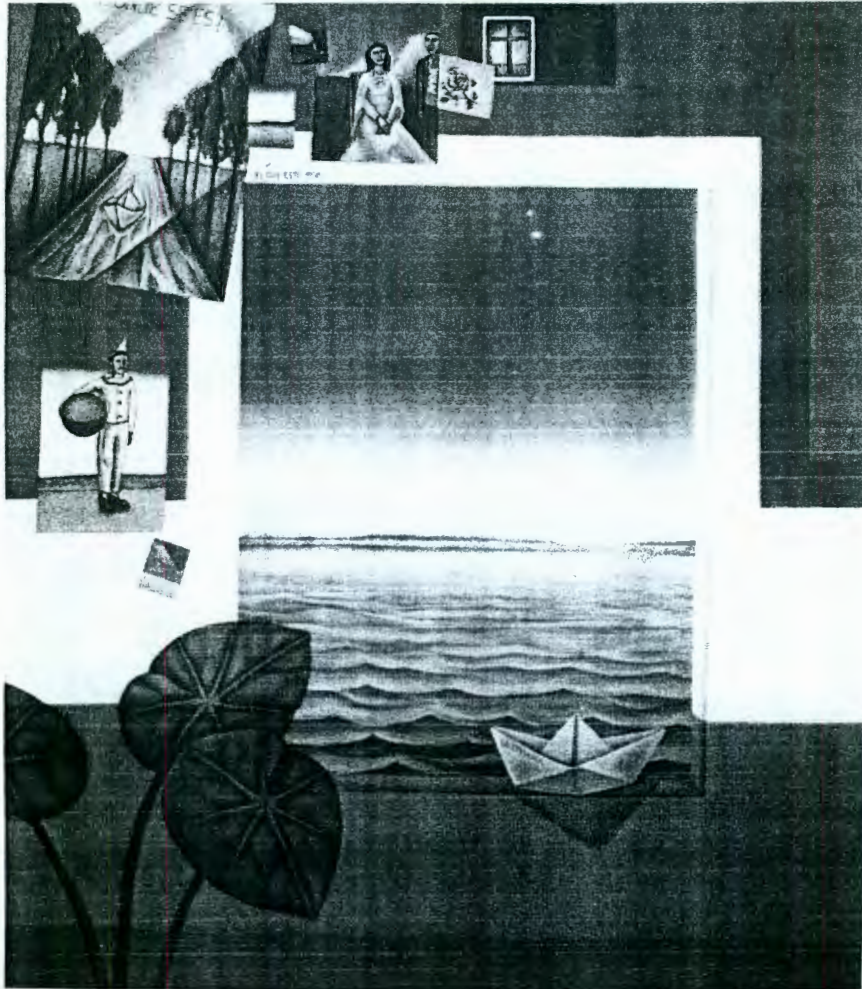


Figura 18 Enrique Guzmán. Sin título, 1984

## CAPÍTULO II

### LA PATRIA Y ...ALGO MÁS.

Las obras de los pintores que integran este capítulo aun con diferencias en sus respectivos planteamientos, tienen elementos que los unen y los colocan como figuras representativas de la plástica mexicana en la década de los ochenta.

Si bien es cierto que Enrique Guzmán, una década antes, incursionó en el mundo del arte con una propuesta diferente, atrevida, que le permitió mostrar lo que de bueno y malo se veía venir en una nación agotada, Nahum Zenil y Julio Galán, fortalecen ese camino que se venía dando en Guzmán, lo consolidan a través de sus propias miradas, contextos y situaciones personales.

Entre los valores "cuestionables", la patria a través de sus símbolos será una de las "víctimas" de estos artistas, y entre los cuales Guzmán se erigió como uno de los más aguerridos atacantes por las razones ya mencionadas.

Llegan a la escena de la plástica mexicana estos dos artistas con deseos de cruzar una misma frontera, la de la transgresión, cada uno a su manera, desde trincheras diferentes pero con un ánimo común: cuestionarse.

Característica común en ambos pintores será la utilización del autorretrato, lo cual facilita al espectador adentrarse en el mundo interior de cada uno de ellos a través de sus obras, situación por demás interesante porque abre puertas que llevan a una interpretación que va de la persona del artista a su entorno, ya sea familiar, social o nacional.

En los cuadros elegidos en este capítulo, el autorretrato es una condición que pesa tanto como la crítica a la cual dirigen todas sus afiladas pinceladas: la profanación y trastocamiento de símbolos con los que crecieron y de los cuales sólo les queda la necesidad de cuestionar e ironizar con ellos.

Si bien el cuadro que abre este capítulo *¡Oh Santa bandera! (Homenaje a Guzmán)*, 1996 (figura 19) no es una obra realizada durante la década de los ochenta, será de trascendental importancia ya que reafirma a través de su homenaje a Guzmán mucho de lo que aquél presentaba como un discurso plástico

crítico y además por que su aportación inicia el camino a un arte que se pretende abierto, nuevo, sincero, una propuesta en la que la necesidad de automostrarse es indispensable.

La pintura de Zenil hace una fuerte crítica basada en la reflexión profunda, contra aquello que la tradición presenta como intocable, es lo "sagrado" lo prohibido a profanar, de ahí que el artista apunte con una construcción plástica irreverente pero llena de vitalidad a desacreditar emblemas que como bien señala Emerich: "aún nos mueven a conciencia o a todo lo contrario". (1989:15)

La pieza de Galán *Me quiero morir, 1985* (figura 20) siendo aparentemente menos agresiva a los ojos del espectador, es una aguda crítica que con esa claridad que caracteriza al pintor, invita a participar en un juego no menos irónico por sutil, en el que la profanación a través de la sorna se advierte a la luz de los colores y festín donde el papel picado, el banderín y los listones intensifican el contenido crítico.

Tanto la pieza de Zenil como la de Galán resignifican entre otras cosas a la bandera nacional, el primero profanando lo ya profanado por Guzmán y el segundo haciendo de ella y de la fiesta patria, una celebración patrioter, donde la bandera tendrá también un sitio. Si bien no es el elemento "bandera" aquel en el que los artistas centran su propuesta, sí constituye una parte significativa de ellas, ya que por ser ésta un signo inmediatamente reconocible, se convierte de manera automática en el objeto que guía la lectura de la obra, ya que, ese pedazo de tela con los colores y símbolos que identifican a una nación será trastocable en la medida en la que siga siendo baluarte y sustento del país; disminuirla, convertirla en objeto sexual dejará de ser polémico en el momento en que se le baje del asta, y se le coloque en su justa dimensión.

Zenil y Galán abren la puerta de este fin de siglo, dándole a la pintura mexicana un nuevo sitio lejos del folclor que ésta había padecido principalmente con los pintores nacionalistas; sostiene a su iconografía una aguda crítica que proyectan siempre a través de su propio "yo"; ese "yo" que trasciende y se diversifica, creando tantas historias como posibilidades el pincel permita.



## I. Nahum Zenil, *Oh Santa bandera (a Enrique Guzmán)*, 1996

Símbolos, recuerdos, erotismo, homenaje y el pintor Nahum Zenil, cúmulo de obsesiones que se reflejan en sus cuadros; Zenil nos muestra y se muestra profundamente, como principal protagonista de su pintura, que va relacionándose con sus más queridas sensaciones, cariños y reminiscencias: religión, patria, sexo, el corazón al rojo vivo.

“Asceta de espíritu libre y subversivo” (2000) es así cómo Carlos Martínez lo describe y efectivamente es el exacto perfil de este pintor que se asume como un hombre con principios religiosos y morales y paralelamente con absoluta libertad para decir lo que quiera a través de su obra; paradójico al fin, pero es esa dualidad una de las características más importantes de una personalidad controvertida como la de Nahum, que se pinta una y otra vez, recreándose, multiplicándose hasta el exceso.

De ahí que el autorretrato en Zenil es una necesidad y en él refleja la desinhibición que lo caracteriza, no hay pudor para representar con intención profanatoria todo aquello de lo que se alimenta una sociedad arcaica, perdida en los confines de la posmodernidad, sociedad de la que él es observador y, aunque participe; siempre la mira con el ojo en el filo de la ironía.

Con esta intensa sensibilidad que lo caracteriza, Zenil realizará uno de sus cuadros más significativos, ya que confluyen en él gran parte de los elementos que sustentarán la iconografía de este pintor: *Oh Santa bandera, (a Enrique Guzmán)*, 1996. A diez años exactos de la muerte de Enrique Guzmán, Nahum Zenil rindió homenaje al trabajo del artista con esta obra, tríptico en el que con un finísimo cuidado, el pintor recrea uno de los cuadros más conocidos de Guzmán: *Oh Santa bandera* realizado en 1977; en su pintura Zenil añade un autorretrato; se pinta como un contorsionista y el asta de la bandera de Guzmán lo penetra.

Caben aquí todo tipo de interpretaciones, la pintura realizada por Zenil encierra, o tal vez muestra, mucho y más; es homenaje, es deseo, es fuerza y erotismo; es desacralización, es profanación incluso. Símbolos tan queridos y odiados y la sexualidad, descubierta. Si el cuadro de Guzmán ya llevaba implícita

la transgresión, el de Zenil la agota. Es nuevamente la bandera, aquella en la que una boca abierta con un grito ahogado, suplanta el lugar del águila altiva, bandera que se erige sobre su asta y ésta, a su vez, convertida en falo; es el asta la que penetra y con ella, va Guzmán, como recuerdo, como presencia tal vez, como poseedor total del cuerpo y por lo tanto de la obra; Zenil a su vez se pinta, hierático, observa imperturbable, la mirada fija en el espectador, cada línea del pincel proyectada en su cuerpo reafirma la innegable fuerza de los músculos, absolutamente masculinos.

Zenil desacraliza lo ya desacralizado, retoma a Guzmán, le rinde homenaje, reafirma su postura frente a uno de los símbolos que integran la compleja identidad de este país y manifiesta de manera abierta su homosexualidad.

No es casualidad por lo tanto que sea este cuadro precisamente el que presida este trabajo en el que transitarán imágenes que por subversivas, se convierten en lúcidas representaciones de la realidad vivida por un país, en donde lo cotidiano se vuelve sagrado y viceversa, en donde el descreimiento y el terror de no pertenecer flota en el aire. ¿No es esto acaso un síntoma de la posmodernidad y a la vez consecuencia última de ésta?

Cuando el artista trastoca aquello que una sociedad nombra con respeto o que no nombra por respeto, puede estar con ello construyendo o devastando. Construirá con sus elementos, los íntimos, o los cotidianos de su infancia, o los comunes a su patria, pero lo hará no con esa melancolía que intenta revivir lo pasado, sino con la angustia que significa el vivir en un mundo caótico, congestionado por imágenes, invadido por lo otro que a la vez ya pertenece a todos, a esta aldea global que es el mundo de hoy.

Devastará porque sigue permeando en el mundo ese ánimo de pertenencia, de ser, y cuando eso con lo que se identifica el hombre es violentado, éste no puede negar su derrota ante una verdad incuestionable.

Sobre esta base se edifica el trabajo al que da entrada el ya mencionado tríptico de Zenil, que retomándolo a partir de estas apreciaciones, nos abre otras puertas, otras formas de mirarlo.

De acuerdo a lo que señala Christopher Reed “las cuestiones de identidad son cruciales para los posmodernistas”(2000:274), y situando a Zenil dentro de este marco encontramos en la obra dos símbolos de identidad: el nacional y el sexual; en cuanto al primero, que por supuesto plasma en muchas de sus obras, no es en este caso el central ya que como se hacía mención anteriormente, la bandera que representa en su pintura es por supuesto un signo de subversión, pero surge a partir del homenaje, de la necesidad de demostrar lo que para Guzmán fue objeto necesario de representación; lo que sí marca esta obra como cuestionamiento indiscutible y que además será reiterativo en toda su pintura es su identidad sexual; como menciona Reed “las identidades arraigadas en el género y la sexualidad se volvieron fuerzas centrales en la evolución del posmodernismo.” (2000:275) En el caso de Nahum, su identidad sexual es relevante en su producción artística y aunque el mismo artista según el diario La Jornada diga: “En fin, vivimos con esa lucha entre el bien y el mal, la libertad y la represión. Son cuestiones difíciles de compaginar. Luego me pregunto ¿sentiré o no sentiré?, ¿Soy hipócrita, qué es lo que me pasa?”, (2000) la verdad última es que el artista sólo pinta, pinta hasta el límite sin pensar en las consecuencias, las iconografías se alimentan de substancias ajenas a los cuestionamientos externos, ya que además el pintor agrega: “No hay nada máspreciado para uno que la libertad de ser” (2000).

Y cuando se mira a Nahum, aparentemente impenetrable y penetrado por el recuerdo de Guzmán convertido en asta-falo, se comprende al protagonista pintor, a aquel que lejano a cualquier planteamiento teórico acerca de su homosexualidad, la manifiesta sin cortapisas, sin reticencias, no pretende esconder nada, renuncia incluso de manera deliberada a su intimidad, haciendo participe al espectador de su esencia.

Pero las identidades están ligadas siempre a historias compartidas, por eso Zenil se propone como prototipo, como emblema de una identidad, que comparte con Guzmán, con lo que no se quiere decir que ambos pintores hayan “compartido una historia” en estricto sentido, sino se alude a que ambos tiene la misma inclinación sexual. Si bien señala Emerich: “todos sus cuadros son reproducciones

clónicas infieles o crónicas fieles de su efigie y su doble o de su multiplicación *ad infinitum* a propósito de la desobediencia a normas religiosas inseparables ya de la carnalidad normada. Sin este punto de referencia, el desbordamiento sexual no tendría sentido ni su medida fuera tan grande. Cubiertos o despojados de caretas y ropajes, el amante y su reflejo con igual valor comparecen ante un jurado, como testigos culpables o cómplices o como víctimas y transgresores de la moral de la familia provinciana". (1989:151)

El cuadro de Zenil se nos revela a través de los símbolos que lo conforman de manera esencial y las imágenes toman un significado diferente, la bandera que desde Guzmán ya había perdido su significación original, toma en Zenil otro sitio que sirve de sostén de una nueva construcción de imagen, y el símbolo original pierde por completo su intención primigenia, el de bandera en el más estricto sentido, que se eleva con solemnidad patriótica y orgullo de nación. El otro símbolo de identidad, el sexual, el transgresor en este caso, se impone como contrapunto necesario dentro de una cultura enraizada en el escaso entendimiento de lo que significa diversidad en un mundo donde todo, absolutamente todo, tiene cabida.

Todo esto cobra importancia para sentar las bases de una interpretación, ya que Zenil de manera reiterada confirma que lo que hace, lo que pinta le sale de dentro, casi de manera visceral, sus cuadros lo proyectan sinceramente. Es un pintor que surge de las entrañas mismas de lo mexicano, y que dice "Yo nací aquí y, lógicamente, lo mexicano me sale sin buscarlo" (2000) que aunque su pintura, de manera abierta se desborda en erotismo, lleva implícita la marca de la culpa

Si se continua por el camino de la interpretación, se puede a partir de ella marcar las pautas que sitúan a Zenil como un artista posmoderno, inmerso sí, en su mexicanidad, pero con toda la carga de ironía que esta ambivalencia implica.

## II. Julio Galán, *Me quiero morir*, 1985

Galán, pintor polémico, sin ataduras, se despliega en su obra, como quien cuenta cualquier cantidad de historias con un solo protagonista. En sus cuadros está siempre presente la autorreflexión obsesiva. Se retrata una y otra vez, hace uso de la máscara, de su propia máscara, Galán se disfraza, se vuelve niño, mujer, travesti, niño dios, charro.. siempre detrás de algo, algo que puede ser incluso la nada. Su pintura surge de lo íntimo, al igual que la de Zenil, del recuerdo y de las sensaciones, pasadas y presentes. La infancia, tan lejana aparentemente, cobra vida y se instala en los cuadros de Galán, el recuerdo de la madre, todos los afectos y odios están presentes, laten en su pintura como si ésta estuviera viva.

A través de los elementos que componen su rica iconografía, se encuentra siempre presente esa búsqueda de identidad, ese deseo de ser en él y en lo otro, de ahí la multiplicidad en la representación del "yo".

"Un resultado lógico del apartamiento de la abstracción hacia la especificidad es la autobiografía" que, según Christopher Reed, "se convirtió en un vehículo importante para los artistas que trataban cuestiones de identidad a medida que la década de 1980 daba paso a la de 1990." (2000:290). Esto es absolutamente aplicable a la obra de Galán, quien trabaja obsesivamente con su propia historia y crea a través de símbolos un mundo personal que enfatiza su especificidad en interacción con otras identidades comunes. Esa especificidad de la posición del artista tiene más que ver con individualidades compartidas, que dan paso a identidades concretas, como la homosexual por ejemplo.

Su vida cotidiana transcurre en Nueva York durante los ochenta y lo mantiene en contacto con las más innovadoras disciplinas artísticas y podría pensarse que paralelamente lo aleja de las tendencias mexicanistas; aunque su pintura sea verdaderamente universal, el mismo pintor dice en entrevista con Luis Mario Schneider: "estoy muy apegado a mis raíces, o sea, soy mexicano y mi entorno lo pinto, lo capto a mi manera, no se me pueden escapar ciertas cosas que son mexicanas." (1993); se da en el artista una ironía nostálgica que plasma de manera definitiva en su trabajo y toda la esencia de la mexicanidad se refleja

con un sarcasmo real: estampitas religiosas, milagritos, papel picado, cartas de la lotería, tehuacanes y charros que irrumpen en su obra de igual manera que sus más profundos e intensos placeres y angustias, como el erotismo.

A diferencia de Zenil que despliega su sexualidad de manera absolutamente salvaje, Galán se muestra sutil, a través del juego con el espectador, se desnuda, se abre ante su público, pero como él mismo lo menciona, con la máscara, el disfraz, velado el rostro, con su propio rostro. "Yo sigo al animal que hay dentro de mí. Esa es la razón por la cual no puedo ocultarme ante el espectador de mi obra. No me importa dejarme ver entero, todo desnudo, aunque disfrazado: para que no se asusten, para que no sea tan crudo, para que no duela" (Reyes Palma, 1998:49) Y sin embargo es un transgresor que recorta los filos más punzantes con la navaja de la ironía, seduciendo, confrontando, esperando reacciones de quien lo mira, al tiempo que se mantiene a distancia.

*Me quiero morir*, pintura fechada en 1985, contiene mucho de aquello en lo que se sustenta la presente selección; siguiendo el camino del autorretrato y de la multiplicidad de personalidades que adquiere Galán en sus cuadros, encontramos en éste a Julio niño, enmarcado por un festejo patrio, en el que la actitud podría confundirse entre el misticismo y el patrioterismo si no fuera por el colorido festivo y nacionalista en el que se plasma; una cinta de la que cuelga papel picado, calado con el título de la obra y el emblema nacional, representado por la bandera que tiene en el bolsillo. En Galán no se pierde el ánimo del exhibicionista, la actitud amanerada, casi en el éxtasis de niño patrio, sus manos atadas por cintas que insinúan la geografía de México, muestran sus vínculos más queridos y odiados.

La pintura de Zenil es transgresora, al igual que la de Galán; si la primera se sustenta en un juego paródico, la segunda no deja de situarse en los planteamientos de la ironía.

El ritual en el que se sustenta el cuadro, tiene que ver con el sentimiento patrio, trastocado en el exhibicionismo y la exageración; el rostro de Galán casi en trance pero teatral. ¿qué papel juegan los elementos que conforman esta obra en

la vida de Galán y cómo los desplaza a su pintura? Siguiendo las anotaciones en el caso de Guzmán, la bandera jugó un papel que tendría a su vez una nueva connotación en la pintura de Zenil, aquí viene a participar de otra historia; no es propiamente la bandera con sustitutos simbólicos, no es tampoco aquella convertida en objeto sexual, es la bandera íntegra en su imagen, pero disminuida al banderín de papel propio del festejo popular, es la reducción del símbolo, con los efectos que esto conlleva; es decir, Galán centra las expectativas de su cuadro en la ridiculización del festejo conmemorativo, pero él como personaje central, único, se propone como el contrapunto de la escena, desbordando en su persona todo lo que el ritual nacionalista exige del participante, el límite de la exacerbación patriótica ante el juego ceremonial.

Qué más que la parodia convertida en eso. El vínculo establecido entre la nación y la religión ha llevado a la sociedad a confundir lo patrio con lo sagrado, lo popular con lo divino, no hay diferencia entre un 15 de septiembre y un 12 de diciembre, las necesidades son las mismas, hay una simbiosis cultural y religiosa, de ahí la fina ironía y sutileza del mensaje.

Ese es el juego de Galán, un decorado escénico, un personaje melodramático y una fiesta nacional ¿o una ceremonia ritual?, da lo mismo, lo que importa es la sorna con la que fabrica una escena que puede ser brutalmente corrosiva.

Sin embargo es necesario que exista lo trastocable para que puede ponerse en marcha el placer de la ironía, de ahí que evidentemente en Galán las reminiscencias por un lado y las culpas por otro son sugeridas en su obra. Se requiere de la existencia del recuerdo, del sentimiento, de la identidad, incluso de la nostalgia para poder dar una vuelta de tuerca al significado.

Con un "me quiero morir", da el golpe a la escena enmarcándola con el más puro sentido cursi: el melodrama "Si los límites del lenguaje son los límites de la visión del mundo, los empresarios de la cursilería aún disponen de aquello que el habla unifica y la realidad individualiza" (Monsiváis, 1988:187) El medio es el mensaje, dirá Mac Luhan y en este caso, la frase se puede bastar a sí misma pero el pintor la acompaña con la actitud; ambos conforman el mensaje y asestan en el

propósito, sólo un enunciado, tres palabras, unos ojos cerrados y elevado el rostro, reafirman todo el contenido de la obra procurándole al espectador la posibilidad de trasladar la esencia y el significado a su propia realidad.

¿Qué realidad? La más brutal, la que ya no existe, de la que sólo se puede hacer ironía, pues la suave patria, la de López Velarde se pudre en los estantes del abandono, la nueva imagen es ésta en la que cabe todo, incluso el deseo de reír o llorar como parte del simulacro.





Figura 20 Julio Galán. Me quiero morir, 1985

## CAPÍTULO III

### DEL HÉROE NACIONAL AL ÍDOLO POPULAR.

Uno de los rasgos característicos del posmodernismo es aquel que consiste en la indiferenciación entre la alta cultura y lo que se conoce como cultura popular o de consumo, y como bien ha demostrado Jameson, este es uno de los aspectos más perturbadores, porque mientras los más tradicionales han querido preservar esa distinción hay aquellos, los recientes posmodernistas, que se han fascinado con todo ese mundo que incorporan, y por ende dificultan la lectura entre esa forma comercial y el arte superior. (1988:167)

Jameson también dedica gran parte de su ensayo al análisis y distinción de los conceptos parodia y pastiche, considerando a este último como característico del postmodernismo. La parodia, como el pastiche, tiende a apoderarse de "idiosincrasias y excentricidades para producir una imitación que se burla del original" (1988:169), sin embargo la diferencia entre ambos radica en que la primera siente secretamente un apego por el original, mientras que el pastiche ya no cree en el discurso del cual se burla.

Es justamente esa distinción entre el pastiche y la parodia una de las cuestiones que puede resultar de gran utilidad para distinguir el trabajo de un grupo de artistas que en la década de los ochenta proveyeron a la "alta cultura" de motivos y personajes que hasta el momento sólo pertenecían a lo que comúnmente se denomina cultura popular.

Los tres pintores que integran este capítulo viven una época y momento específico dentro de un país que no es consciente de los procesos derivados de la globalización y se pierde en ella conservando de una u otra forma aquellos símbolos que han constituido su identidad; por lo tanto estos artistas absorben de alguna manera esas circunstancias por las que México transitaba. De acuerdo a lo planteado por José Antonio Mac Gregor el contexto es el de "cultura globalizadora que enviste a lo local con afanes hegemónicos y lo local que se resiste a desaparecer mediante mecanismos de sobrevivencia y, a veces, de embate

movilizador reivindicativo, producen una complejización de los modelos identitarios, en virtud de que la gente quiere acentuar sus valores locales al mismo tiempo que compartir los estilos y valores globales". (1999:73)

Esto lleva necesariamente a plantear el por qué el trabajo de estos artistas que integran este bloque se sustenta en la apropiación e incorporación de elementos netamente populares y los ubican en un contexto al cual siempre fueron ajenos aunque hasta el momento respetados. Francisco Ochoa, Arturo Guerrero y Marisa Lara llevan a sus lienzos escenas y personajes que definen la identidad del mexicano en el ámbito de lo nacional, utilizando íconos propios de esta cultura, desde los héroes patrios, hasta el ídolo del ring y el de la pantalla grande.

Una de las posibilidades de esta descontextualización obedece a esa inminente necesidad de parodiar ¿o hacer un pastiche? de los elementos que componen su iconografía, con una apropiación e incorporación que lleva implícita la ironía.

Regresando a la pregunta que hacía Debroise cómo se puede hablar de una posmodernidad en un México que ni siquiera ha conocido la modernidad, de acuerdo al autor, la crisis económica repercutirá en este país tanto en los bolsillos como en las mentalidades, afectando las estructuras de pensamiento. La economía por lo tanto contribuirá a que se den una serie de rupturas que afectarán a los artistas como la imposibilidad de adquirir libros y revistas de arte, la casi lejana opción del viaje al extranjero, la dificultad de la venta de obra y aunado a lo anterior, el descreimiento y escepticismo hacia conceptos como la modernidad y la pérdida de credibilidad hacia instituciones (principalmente a partir del sismo del 85); es así, continúa Debroise, que ante este panorama el artista vuelve la mirada al pasado inmediato, los años cuarenta y su iconografía, con una mirada nostálgica y reivindicativa de los símbolos de la mexicanidad y agrega "Existe en México una tendencia equivalente al posmodernismo norteamericano: aparentemente relacionada, tiene fundamentos substancialmente distintos" (1987) y señala que a diferencia de lo que sucede en Estados Unidos este "movimiento" no "se fundamenta en ideas preconcebidas", es "consecuencia espontánea de intereses, desordenada y ecléctica". Puesto en práctica esto corresponderá a "una

crisis de valores que repercute en una necesidad de revalidar lo propio como método de identificación” y finaliza puntualizando que la obra de arte o se vuelve más profunda “o de plano paródica con o sin intención crítica” (1987).

Si nos remitimos de nueva cuenta a Jameson y se analiza cuidadosamente el significado de la parodia y el pastiche, se puede pretender colocar el trabajo de estos artistas bajo alguna de esas características. Bien señala nuestro autor que el pastiche a diferencia de la parodia carece de ese “impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico” (1988:170)

Es aquí donde el análisis de la obra de estos pintores invita a una seria reflexión. En primer término es necesario establecer que cada uno de ellos hace una crítica seria de ciertos “valores” entrañables a una sociedad. La pregunta que surge de manera inmediata es el por qué de esa necesidad de burlar parte de aquello que sustenta una identidad de la cual se forma parte.

La primera pintura, titulada *la patria y sus héroes*, 1985 (Figura 21) de Francisco Ochoa, presenta dos características fundamentales para su análisis; la primera es que los personajes que integran la obra son los héroes de la patria y la segunda es que a esos seres míticos siempre se les había representado con el debido respeto que su jerarquía imponía; es decir, probablemente hasta el momento no había aparecido el atrevido que viera en ellas algo más que no fuera solemnidad. Doble el filo, trastocamiento a los símbolos patrios e irreverencia hacia el trabajo de los artistas que lo anteceden en la utilización del mismo tema. ¿Será simplemente un pastiche o subyace en el interior del artista un cierto respeto hacia aquello que transgrede? Si “el pastiche es parodia neutra”, (Jameson, (1988) podría establecerse que en la obra de Ochoa, es posible encontrar la parodia en cuanto al tema y el pastiche en cuanto al tratamiento, en cuanto a la “humorización” de estilos anteriores.

Probablemente la profundidad de la obra radique en que el artista imita, con un dejo de humor todas aquellas pintura e imágenes que representaron tema “serio” y trabajado con seriedad, mientras Ochoa invita siempre a la carcajada.

En cuanto a las obras de Arturo Guerrero: *Todo se lo debo a la virgencita*, 1986 (figura 22) y la de Marisa Lara *¡Ay Jalisco no te rajes!*, 1986 (figura 23) nos centramos en el ídolo del pueblo; no encontramos al ser mitificado por la historia, ni al artista que hizo de ese mito siempre una representación “digna”. Aquí el personaje representado es otro, es el que por tradición pertenece al mundo de lo popular, de lo cotidiano, el de ahorita y el de siempre, el ratón Macías y Jorge Negrete, que igualmente puede ser Luis Miguel o Julio César Chávez, de ahí que la sensación pueda ser otra; sin embargo, la forma en la que ambos artistas se apropian de los personajes y los reconfiguran; le dará a su trabajo un sentido absolutamente paródico.

Debroise (1987) categóricamente dirá que son paródicos, con lo que se coincide en este trabajo y si, volviendo a Jameson, la parodia no carece de sentido del humor, no es como el pastiche ironía inexpresiva, en los cuadros de Lara y Guerrero lo que sobra es el humor y la ironía claramente dirigida; pero la pregunta sigue en el aire: ¿por qué ironizar aquello a lo que pertenecemos?

La respuesta puede estar en lo que señala Mac Gregor: ante la presencia de la globalización, las identidades locales siguen vigentes ya que frente a la intención de hegemonía, se exacerban las “dinámicas autoidentificadoras”, se requieren raíces, afirmaciones locales, sentido de pertenencia. (1999:73)  
Ochoa, Guerrero y Lara no lo niegan, lo llevan dentro y se reconocen en ello pero definitivamente lo transgreden creando una auténtica parodia.

## I. Francisco Ochoa, *La patria y sus héroes*, 1985

El famosísimo cuadro de Jorge González Camarena titulado “La Patria” transitó por todas las escuelas de México entre 1962 y 1972 ilustrando las portadas de los libros de texto gratuito; en él, una mujer emblemáticamente mexicana, vestida de blanco y con mirada altiva, sostiene en su mano izquierda el asta de la bandera nacional que ondea a sus espaldas y detrás de ella aparece el águila devorando a la serpiente; era una parte del cuadro, pero suficiente para acribillar y convencer a través del simbolismo que la patria es sagrada.

La conciencia patriótica de cualquier niño se consolidaba con esas imágenes que día con día se incrustaban en su mente: Hidalgo, Morelos, Allende, Josefa Ortiz de Domínguez, la bandera nacional, cubrían el repertorio visual que aunado al contenido literario del libro, aseguraban la devoción y respeto por los héroes y la patria. Sin embargo no faltó el osado que se atrevió a ponerle bigotes a Doña Josefa o pelo al cura Hidalgo o incluso poner un zapato en lugar del águila...

Así se compone la historia nacional, de héroes fallidos y desfallecidos por el manoseo de su propia imagen, por el discurso reiterado de sus hazañas, por los mitos, historias y leyendas que a lo largo y ancho del país se han dado a conocer de manera incansable. Francisco Ochoa en *La patria y sus héroes* le dio un giro a la historia, devolviéndoles lo que de humano tienen y, como consecuencia, los bajó del pedestal que con tanto trabajo y años habían construido para ellos los historiadores, los poetas, los pintores incluso, con lo cual se facilitó el camino al discurso oficial, es decir el discurso único.

El país requiere de sus baluartes para saberse seguro, pero más lo necesitan los políticos para someter al pueblo, por lo tanto la estructuración de imágenes sólidas, eficaces, constituirá el aseguramiento de una hegemonía de pensamiento que mantenga en calma a una colectividad que en el límite de la crisis tiene que saber que sus héroes ahí están, no han muerto. Sin embargo, ¿pesarán más que la realidad vivida por una nación a la que sólo le quedan

realmente retazos y remiendos? De cualquier manera el discurso oficial se encarga de desenterrarlos y sostenerlos a como de lugar, si no ¿para que están?

Pero evidentemente en la pintura de Ochoa, los héroes ya no son héroes, la seriedad no existe en el pincel de este artista que ha convertido un tema solemne en una carcajada, de la que participan tanto los personajes como el espectador. Pose para instantánea fotográfica, colóquense donde les acomode y como les acomode, sonrían por favor, que se note la alegría que los invade; señoras, no charlen, miren a la cámara y usted, abrace a su compañero, ¿de donde salió ese gato?, señor cura, enderece su estandarte, que se vea bien la Guadalupita y usted, el de abajo, encoja las piernas porque no van a salir en la foto; allá arriba, la de la bandera y la corona de laurel, sosténgalas como se debe, son el orgullo de nación; ¿están listos? ahora sí, miren a la cámara....ya luego nos encargamos del decorado. Qué alivio, la imagen resultó como la deseábamos, pero, ¿qué pasó?, ¿dónde quedaron los héroes?

“Por fin a alguien se le ocurre hacer sonreír con una pintura seria. Al fin alguien cuenta de nuevo la historia nacional y guarda para todos antojos, lirismo y surrealismo, al meter la nueva y posible anécdota donde nadie la llama” (Emerich, 1989:123) Justamente en el atrevimiento de Ochoa se encuentra un respiro necesario a la tan congestionada cursilería que ahogaba a un país en sus creencias.

De acuerdo al texto de Linda Hutcheon *Irony, Nostalgia and the Postmodern* la ironía y la nostalgia no son cualidades de los objetos, sino proyección de los sujetos comprometidos emocional o intelectualmente; ambas se atienen a la facultad de percepción del observador ya que no están en el objeto, es la reacción del espectador la que las activa de una u otra forma. “La ironización de la nostalgia, en el mero acto de su invocación, puede ser un camino que la posmodernidad tiene, el de tomar la responsabilidad de dichas respuestas al crear una pequeña parte de la distancia necesaria de un pensamiento reflexivo tanto del presente como del pasado” (1996). Y de acuerdo a lo que señala Emerich, en Ochoa no hay más nostalgia que el simple humor mexicano y el mexicano se ha tragado la historia de este país entre lecciones “serias” de literatura, historia, moral y mitología

y la que fue aprendiendo a través de Borolas, el Santo o cualquier otro ícono popular que formó en su mente “la gran historia” como “narración de gran vecindad que es el país y todo el mundo gracias a los *mass media*” (1989:124). Por lo tanto la nostalgia no se remite a la patria, la bandera y sus héroes, no se asocia al chauvinismo, ya que el único que se cree o pretende creer el asunto de la nostalgia como cosa seria es el discurso político, al cual el pintor mete un puntapié, trocándolo en un asunto que provoca la risa, desmantelando lo que de ridiculez le sobra a un gobierno.

El artista plasma a los héroes y a la patria transgrediendo con una finísima ironía un supuesto orgullo nacional y porque dicho orgullo no existe ya para el país, a esa nación dirá Emerich, le quedan más los valores populares que ha adquirido y que le calan más a fondo. Por lo tanto si entendemos la ironía como el juego que maneja dos cuestiones simultáneamente (decir y callar), y la nostalgia como el juego de dos tiempos (pasado y presente), aquí no cabe la ironización de la nostalgia, queda solamente el decir y callar, que burla de la misma manera en la que el niño somete a cirugía en sus libros de primaria a los héroes, la bandera y la patria poniendo pelo y bigote donde no existían.





Figura 21 Francisco Ochoa. La patria y sus héroes, 1985

## II. Arturo Guerrero, *Todo se lo debo a la virgencita*, 1986

“Pertenezco a una generación que ha aprendido a observar, a escuchar y a sentir mediante la radio, el cine, la televisión y las historietas.” (1987), efectivamente Arturo Guerrero transita por el México en donde la cultura popular urbana se identifica con la *Familia Burrón*, pero donde poco a poco los medios de comunicación propician, no el abandono de la tradición, pero sí el interés por lo otro.

Guerrero surge de la entraña misma de la ciudad caótica que es el Distrito Federal, en la colonia Portales, rumbos en donde conviven todas las tradiciones, todas las historias que han hecho de México un país lleno de luz.

La cadencia del danzón, el galán del barrio, la fiesta en la vecindad, la lucha libre y los ídolos de la pantalla grande se recrean a cada instante, lo popular urbano se advierte como parte de esta nueva ciudad que no ha dejado de ser pero que se transforma, en donde la sofisticación de lo novedoso contagia sin que nadie se dé cuenta, ¿a quién le importa si es o no manipulado? El naco citadino sabe que con ponerse una camiseta con la frase “*fuck you*”, se defiende de lo que sea.

Y la vida se compara con el ring y como dirá Monsiváis: “Así la lucha por la vida solicita mángers y entrenamiento en los baños Jordán, requiere del pedal y la fibra (nuestros equivalentes del poder y la gloria) y de la esclavizante dictadura del ring, el cuadrado de donde ya no se puede salir” (1998:284) y así es la realidad en México, la misma que se lee en los comics de la familia Burrón y la que se vive en los barrios de la gran urbe, de donde salen los personajes que integran la iconografía de Guerrero y dan vida a los sueños del jodido pueblo de México.

En *Todo se lo debo a la virgencita*, se sintetiza mucho de aquello con lo que el mexicano citadino se identifica, no la patria vilipendiada por los políticos, ni las gestas heroicas de los antepasados, sí en cambio el ídolo del barrio, el vecino que triunfó en el ring a punta de chingadazos; el *Ratón Macías* ni más ni menos, nacido en el famosísimo barrio de Tepito, donde la vida se defiende a golpes: “*No te dejes*. La frase se vuelve vísceras y sangre y tienes que levantarte aunque

sientas que te lleva la fregada: no te dejes ñis, no te dejes manito, no te dejes mi cuáis.” (Monsiváis,1998:284), el afamado boxeador peso gallo se levanta de la miseria de la calle, le da fama a su México y por supuesto a su barrio. “La necesidad distribuye símbolos, estímulos casi corporales, muestras de esa gana perentoria y medrosa de no dejarse vencer, de salir al encuentro de lo que sea, con tal de darle vuelta a la esquina, con tal de saber a quien se parece la prosperidad” (Monsiváis,1998:285) y el Ratón Macias sonríe ante la derrota de su oponente tendido en el ring, mientras luce en la cintura su galardón de campeón, ahora sí, el barrio entero puede desbordarse en júbilo, viene la catarsis: “El referee eleva el brazo del vencedor, la imagen del triunfo es un camión de mudanzas. Ya estaría de Dios, mi hermano. Ya estaría de Dios.” (Monsiváis,1998:285)

Es así como Guerrero pinta, Monsiváis describe y el mexicano comprende: La vida es un ring, se necesita salir del hoyo, a través del otro, del que sí pudo, utopía al fin, el mexicano vive de eso, ante un mundo congestionado por imágenes que contradicen la realidad nacional, en donde los medios de comunicación pintan la vida no como el ring y sí como el nuevo paraíso de la información, de la moda, del consumismo, todavía se escapan de sus secretos rincones aquéllos en los que un pueblo tiene que creer para saberse vivo, para sentirse identificado.

De ahí que la pintura de Guerrero sumerge al espectador en lo “nuestro”, el púgil mexicano prototipo, peso mosca, gallo, pluma, ligero, es igual, la economía nunca ha permitido un peso completo.

Las primeras palabras del Ratón Macias después de un triunfo eran: “Todo se lo debo a mi manager y a la virgencita”, razón por la que Guerrero pinta junto al campeón un cuadro que representa a la tan venerada imagen de la virgen de Guadalupe, cuadro que a su vez fue elaborado con chaquiras y lentejuelas y donde la virgen, rodeada de flores y colores de la bandera nacional, hacen referencia a esa simbiosis cultura-religión que rige a este país.

La virgen de Guadalupe es para el boxeador, el futbolista, el torero, el político cuando le conviene, el ama de casa y la sirvienta, la depositaria de las más insólitas peticiones y la hacedora de los más estrafalarios milagros.

Por ello la pintura de Guerrero a la que se alude, cuestiona doblemente la idolatría sagrado-popular: el boxeador que llegó a la cima gracias a los favores de la Guadalupana y él como ídolo mismo, como ícono de una cultura que parece que se desgasta en los límites de lo posmoderno. Noche de pelea y de adoración a la Guadalupana, las pasiones se encienden, pan y circo para el pueblo, la televisión coopera para que la crisis y el caos se disimulen en esta batalla que es la vida. “En el apiñamiento ante el aparato de radio o el televisor, en los gritos, los abrazos, las obscenidades en voz baja, los pronósticos, las porras, los sollozos, los desmayos, la conciencia de dignidad que una cámara de cine inevitablemente proporciona, la madre silenciosa que sirve café, las novias trémulas, los hermanos lívidos, los amigos fatigados que rodean esa ausencia, ese vacío que dentro de una hora se verá sustituido por el regreso del ídolo a su cuarto natal” (Monsiváis,1998:385) Todo está ahí, detrás del cuadro de Guerrero, el espectador no inventa la historia, la recrea a través de su propia conciencia, de su “ser” mexicano, la sabe vivir, porque late en su esencia misma, porque ante la intolerable visión del mundo real sobrevive la nostalgia de aquello que todavía subsiste como recuerdo colectivo.

Guerrero lo sabe, por eso su pintura evoca a seres que aunque míticos, coexisten en este México de utopía, en este México incluso folclórico, que sienta sus expectativas en la más sincera adoración de personajes palpables, ese que nació en el barrio.

La problemática en cuanto a interpretación se sitúa precisamente en el hecho de que el cuadro que está frente al espectador, cumple con remitir a la emoción auténtica que provoca ver al “vecino del rumbo” convertido en un campeón, pero a la vez deja muy claro dónde están situados los valores de una colectividad; por ello la ironía es más profunda, más dolorosa incluso, el mismo Emerich señala: “El difícil equilibrio entre el motivo ramplón de por sí y la imaginación visual para connotarlo muy acá sitúa como consideración sería la parodia, la farsa o algún género intermedio entre la comedia y la tragedia.” (1989:95)

Y el Ratón Macias es justamente un “motivo ramplón” pero es el que alimenta las emociones de una comunidad que se intuye perdida en el infinito mar de complejidad que ahoga cualquier oportunidad de ser; de ahí la parodia seria, la que no permite reír, la que coloca más “acá” una escena que retrata el más “allá”. Queda algo que arranca una ligera sonrisa, el colorido estridente, la “virgencita” de chaquira y lentejuela elaborada con tanto afán, el boxeador deslucido, el guante del boxeador derrotado con la marca de “Cleto Reyes” y el “milagro” colgado a un costado del campeón, ¿no es pura tragicomedia acaso?



Figura 22 Arturo Guerrero. Todo se lo debo a la vigerncita, 1986

### III. Marisa Lara, *¡Ay Jalisco no te rajes!*, 1986

Una tarjeta de la lotería nacional, la número 21, ribeteada con nopales y partituras y al centro “el gallo”, gallo en el que va montado Jorge Negrete, vestido de charro y guitarra en mano, entonando “Ay Jalisco no te rajes”.

Así es el cuadro que pinta Marisa Lara y en el cual se encuentran aquellos símbolos populares arraigados a esta nación como el gallo, la lotería, el nopal y el charro cantor, todos ellos resultado de una vasta cultura que se recrea en ellos, y les da un sabor propio, íntimo. La misma pintora dirá: “Volvimos los ojos y encontramos lo buscado: la fuerza de la cotidianidad. La pulsión de vida.” (1987)

La pintora encuentra en su entorno el motivo de su obra, basta con mirar alrededor y darse cuenta que en medio de este país atestado de imágenes, persisten con estoicismo aquellas que se niegan a caer y de las que se apropia, recrea, y se regala al espectador para el maravilloso placer de contemplarlas bajo otra perspectiva.

Basta hacer de una tarjeta de la lotería el marco de la emblemática figura de Jorge Negrete para que se le mire diferente. El charro cantor, valiente y bragado, apuesto y galante, de quien dirá Monsiváis “...quien nomás por no dejar, es jactancioso, elegante, bravío, de voz educada...y habilitado con la fórmula incontrovertible, el golpe “geopolítico” de la publicidad: su adscripción inevitable a una región donde –se supone- todavía radica el coraje patrio” (1988:107), sale de la pantalla grande para convertirse en estampa de lotería, bajado de su alazán para montar un gallo.

Qué ironía, el macho mexicano, ataviado con su elegante traje de charro ribeteado en plata, aquel que montado en su hermoso caballo blanco cruza la llanura mexicana para cobrarse una deuda de honor o para rescatar a la mujer amada, queda de pronto convertido en estampa.

Lo que Marisa Lara propone, sin embargo, es la revalorización de esa cultura de lo cotidiano; si es verdad que el tratamiento que le da lleva una fuerte carga de humor, es también cierto que la revitaliza, ya que dándole un nuevo marco de referencia crea un juego diferente de valores y escalas jerárquicas.

Como señalará Olivier Debroise: “El posmodernismo se inicia en la revalidación de objetos de civilización considerados antes como antiestéticos (y contraculturales) desde el punto de vista de una alta cultura en oposición frontal a las “culturas populares” (que prefiero llamar “culturas de lo cotidiano)” (1987). *¡Ay Jalisco no te rajes!* es un claro ejemplo de lo que el posmodernismo supone en México en el campo de las artes, aunque la propia Lara, como ya se mencionó previamente en este trabajo, a pregunta expresa de Emerich acerca de que es la posmodernidad haya respondido: “Por ahí dicen los letrados que tiene que ver con la arquitectura, pero no agarro la onda todavía” (1989:173); ella es parte de este nuevo planteamiento iconográfico aunque no lo conceptualice ni teorice. Cuando ella se refiere a su serie “Ídolos del pueblo” dice que todos aquellos fueron surgiendo como en un desfile, traviosos, posando, desfachatados otros, y todos “en el éxtasis del ritual enarbolando su propio mito” (1987) y agrega: “Cuando pienso con imágenes, éstas se me aparecen como hechos y personajes de los que surgen historias”, en el caso de *¡Ay Jalisco no te rajes!* el personaje existe, no hay necesidad de inventarlo pero sí de contar una nueva historia a través de la descontextualización; basta la apropiación, la rehechura del personaje para que cuente una historia diferente; Lara logra que el personaje sea una parodia de aquél que los medios masivos de comunicación han vendido por décadas.

La apropiación y el reciclaje de imágenes es una característica propia de los tiempos actuales, por lo tanto es necesario echar mano de lo existente para crear con ello una “nueva” iconografía, que en el caso de Marisa Lara será a través de la utilización de imágenes que han constituido parte de la identidad de este país, el ídolo popular, el luchador, el cantante, la danzonera y esta apropiación tan “nacionalista”, conecta al espectador mexicano con lo suyo y como diría Guillermo Bonfil Batalla refiriéndose a la pintura de Arturo Guerrero y la propia Marisa Lara: “ellos pintan desde acá. Y...¿cómo te dijera?... sientes que creen en tí, que nos tienen confianza, que se la están jugando de este lado. Por eso nos miran con nuestros propios ojos. Porque son nosotros...” (1987)



Y así, más allá del folclor, de la pintura para turistas, Marisa Lara saca de las noches de ciudad los motivos de su trabajo, y si se permite el humor es porque este circo llamado México siempre tiene de que reír, incluso de su propia tragedia.



Figura 23 Marisa Lara. ¡Ay Jalisco no te rajes!, 1986

## CAPITULO IV

### LA IDENTIDAD COMO SUSTENTO ICONOGRÁFICO.

Hablar de la pintura de Dulce María Núñez es hablar de encuentros, encuentro con las raíces, con las tradiciones, con la identidad en sí. El presente capítulo tiene como única protagonista a una de las pintoras que más se adentra en “lo mexicano”, que ilustra la historia de este país a través de historias casi narradas, que en palabras de Emerich: “avala una historia genética apócrifa de la identidad nacional germinada de tan disímbolas semillas.” (1994: LXXVIII)

Efectivamente en la obra de esta pintora que recorre pasado y presente de la nación mexicana encontramos desde la imagen del caballero tigre, hasta las de los personajes consagrados por el cine nacional de los cuarentas y todas ellas corren por las venas de la artista de manera natural, espontánea, porque no hay necesidad de importarlas, le pertenecen. Como diría Mac Gregor: “Al pasado no hay que perseguirlo; ése nos busca cuando lo requerimos y lo hace como memoria colectiva ordenada y legitimada, entendible, actualizada y profética” (1999:73), de ahí que la obra de Núñez es actualidad, es presente constante, es incluso pertenencia.

Esa pertenencia, esa identidad cargada de memoria, se reafirma a partir de su resistencia al cambio. Ese afán de hegemonizar a través de patrones de conducta invariables y adecuados para toda la humanidad, provoca una subversión lógica en las identidades particulares, las cuales buscan la sobrevivencia de sus raíces pero paralelamente no niegan su gusto por compartir lo “otro”. Como bien señala Mac Gregor, si absurdo es eliminar “las formas tradicionales de expresión cultural” con el fin de avanzar, es igualmente absurdo intentar “conservar” esas tradiciones pretendiendo “valorarlas” en la dinámica nacional como auténticas y propias; “ese culto al pasado, a las “raíces” como el lugar donde reside la verdadera identidad nacional poco favor le hace a los portadores de las culturas tradicionales (1999:74).

Ubicar o entender la obra de Dulce María Núñez a través de las anotaciones precedentes, puede resultar fundamental, ya que si su obra es una verdadera historiografía de México, también es cierto que va atravesada por el escarnio y la ironía.

De ahí se aclaran muchas de las intenciones, porque su pintura está sustentada en la pertenencia, en las imágenes que la identifican y con las que hace cómplices de historia compartida a los espectadores que las contemplan, por lo tanto hay en ella ese gusto o intención por “salvaguardar” valores y tradiciones construidas por la nación, pero en el escarnio, en la parodia está el ataque hacia aquello que presenta como sagrado.

Como señala Emerich al hablar en general de esta pintura ochentera: “Toda realidad figurada, refigurada o desfigurada es entrañable y, sin embargo, sujeta de escarnio” (1994:LXXVIII); esto encaja de manera indiscutible en la pintura de Núñez, ya que si su iconografía está plagada de símbolos, personajes, emblemas con los que se ha construido la historia de un país, es impensable que cuando el siglo XX está por concluir, pueda mirárseles bajo una perspectiva que no los cuestione, que no los enfrente con este nuevo caos que es el mundo actual.

“Ética pictórica” dirá Emerich al referirse a los pintores que comparten la generación de Núñez, que al igual que ella dirá nuestro autor se toman como propia la problemática masiva de esta nación y tomarán la ciudad actual con toda su carga histórica de la misma manera en la que impregnarán su arte con todo tipo de “universos”, entre ellos la provincia mexicana y, por supuesto, “la idiosincrasia popular sincretizada con la más colosal fuente mitológica jamás habida: los *mass media* y su emperadora, la televisión” (1994: LXXVII)

La búsqueda de Núñez verdaderamente está en la raíz, en el nopal y en el volcán, pero sin olvidar que también la artista pertenece a la era de la comunicación, es también víctima del bombardeo de imágenes, y es por lo tanto portadora de esa nueva opción, la que hace que la identidad no sea destruida, sólo modificada, rectificada y replanteada de acuerdo a la nueva visión de este país que no por tener un largo acontecer histórico, deja de buscar en el presente su vigencia.

Sin embargo la tan entrañable imagen de la que la artista depende para construir, requiere vitalidad, nuevos aires, para saberse renovada, reconstruida y es ahí donde la necesidad de la ironía se vuelve indispensable.

## I. Dulce María Núñez, *Linaje*, 1987 (figura 24)

Una constante en todos los cuadros que integran esta selección hasta ahora ha sido la aparición de la bandera nacional, con diferentes connotaciones, sentidos, trasgresiones, ironía y no es la excepción en la pintura *Linaje* donde el lábaro patrio se esboza tras el rostro del púgil mexicano apodado el “púas” Olivares.

El cuadro del que se hace mención es descrito junto con otras dos piezas de Núñez, por Emerich, en su libro *Figuraciones y desfiguros de los 80's* (1989), piezas que también forman parte de esta selección ya que a partir de la lectura del autor, tienen absoluta relación unos con otros y describen la personalidad de esta artista y su interés por la cuestión identitaria.

Haciendo un análisis por separado de cada una de las obras, la pintura a la que se hace referencia en este momento está cargada de muchos de los símbolos con los que este país se identifica de manera indiscutible. Se señalaba anteriormente que parte de los elementos que la integran son: una bandera y el retrato del “Púas”, justo del lado izquierdo la pintora recrea parte del famoso mural de José Clemente Orozco titulado “Cortés y La Malinche” y hace sus propias aportaciones. La Malinche y Cortés, retratados en óvalos que recuerdan las antiguas fotografías con las que se forman los árboles genealógicos, debajo de la Malinche aparece una postal del volcán Iztaccíhuatl y sellando la obra, el escudo oficial de la nación, todo ello aderezado en la parte superior del cuadro con una línea de nopales.

Evidentemente la pintura lleva al espectador por un recorrido puntual de la historia de este país; empezando por el nopal, alimento insustituible del mexicano y símbolo del lugar de origen de la milenaria cultura mexicana. El Iztaccíhuatl o mujer dormida, testigo eterno de los acontecimientos de estas tierras. Cortés y la Malinche, parafraseando a Emerich: el “Adán español y la Eva prieta y políglota publicirrelacionista” (1989:120) y como resultado: el Púas Olivares, la bandera nacional y el sello oficial para que no quede duda de la autenticidad de la historia que aquí se relata.

Por último, la bandera corre con la misma suerte que en los cuadros anteriores, su imagen deteriorada, ensombrecida por el acontecer y desgastada por los políticos que no se cansan de remendarla, colorearla e intentar elevarla, queda como la fallida sombra que no provoca ya ni pena por su caída.

Retomando a Emerich, (1989) en el soy, el eres y el somos se encierra toda la esencia de la obra, ya que cada uno de los elementos antes descritos carga con su propia historia, surgida en diferentes tiempos y circunstancias y de manera conjunta describe el devenir de una nación.

Núñez, sintetiza con pocos elementos lo que fue un encuentro fortuito que se consolidó con una conquista y que derivó en un mestizaje sin precedente, dando origen a un nuevo país integrado por un sinfín de personajes que como el boxeador aquí presente, deambulan en una nación sin rumbo, cargando con un lastre llamado bandera que apenas se distingue entre las miles de imágenes con las que “nos” confundimos hoy en día.

Ese ser híbrido se pierde ahora en un mundo mucho más violento, más agreste, el de la posmodernidad; ya no son los españoles queriendo inculcar al indio sentimientos como religión, moral, orden, sino la multiplicación de imágenes que acomodan la mente de cada uno a los requerimientos de una nueva forma de vida, la del consumo manipulado.

Así, el cuadro que nos presenta Núñez es a su vez, en el tono más elegante de la ironía, la utilización de la imagen, ya sea la del ídolo popular, la de los ancestros “a los que les debemos ser lo que somos” y de manera más velada la del “ser nacional” para que, como señala Emerich, “Si conocemos el silabario de Barthes, Foucault o Freud o Lacan, puedan verse como reuniones aleatorias de señas de identidad nacional que nos obligan a asumirlas con tanto placer como seriedad. Son chistosas, pero ciertas, pues.” (1989:120)

Hay en el cuadro una mezcla de tiempos y espacios, las imágenes se van deslizando, pasan por la mirada y llegan a la mente sin problemas, son fácilmente identificables, por lo tanto fácilmente digeribles; en ellas la nostalgia por un pasado remoto (Cortés y la Malinche) exilia momentáneamente al espectador de su presente, pero a la vez tiene el poder de no permitir que se pierda en las inmediaciones de la nostalgia, lo vuelve a su presente (el Púas Olivares) al mismo tiempo que lo ubica en lo atemporal a través de los símbolos por los que la historia, el tiempo, las crisis y el caos no pasarán: “madre telúrica hoy dormida: el Iztaccíhuatl”, “padre vegetal espinoso: el nopal.” (Emerich,1989:120)



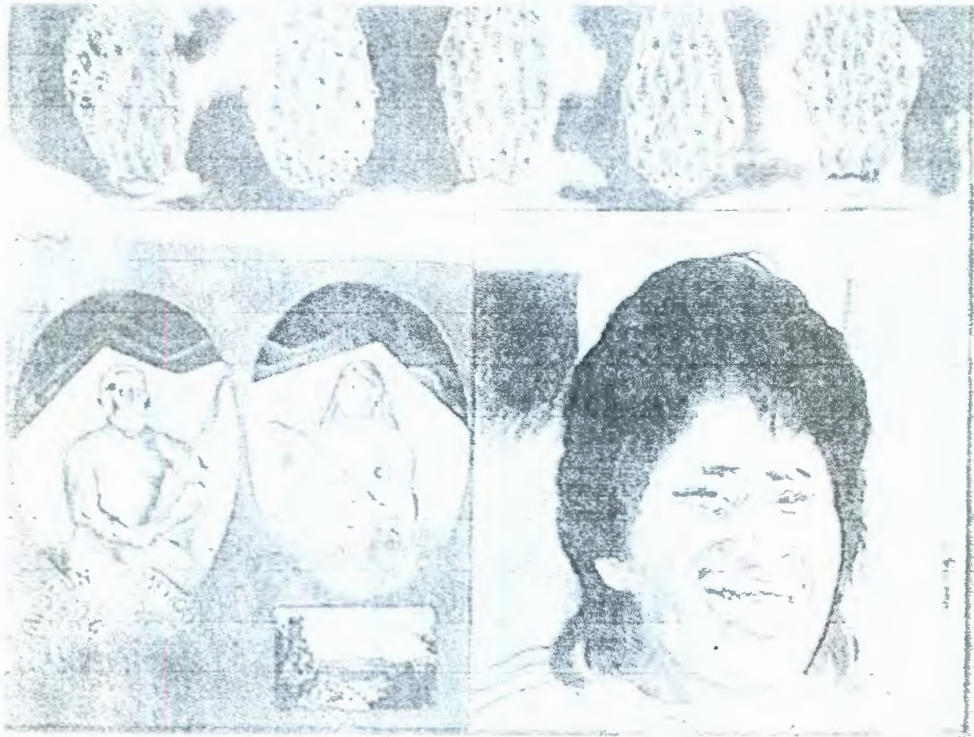


Figura 24 Dulce María Núñez. Linaje, 1987

## II. Dulce María Núñez, *Amorcito corazón*, 1987 (figura 25)

Si el “Púas” Olivares, al igual que el “Ratón” Macías, han sido glorias del acontecer popular mexicano, Pedro Infante también ha sido el ídolo de millones de mexicanos durante varias décadas. Merece la aclaración, ya que si dentro de este trabajo, las imágenes de los dos púgiles mexicanos han sido utilizadas con cierto humor corrosivo, tanto por Arturo Guerrero como por la misma Dulce María Núñez, no es de extrañar que sea ahora la figura de Pedro Infante la que se presente con ese mismo ánimo sarcástico, compartiendo la tela con un retrato del siglo XIX.

Núñez propone como personajes centrales los retratos, por un lado, de Pedro Infante, el charro cantor mexicano y, por el otro, un retrato al óleo de “la señorita Rosario Echeverría pintado por Pelegrín Clavé”, el cual está sobrepuesto al ya mencionado volcán enclavado en la geografía mexicana, todo ello, rematado por una hilera de corazones palpitantes.

Siguiendo las pautas de la interpretación hecha del cuadro anterior, la pintora le va suministrando al espectador de manera aleatoria aquellas imágenes propias de diferentes momentos y estratos sociales, la alta cultura y la imagen popular, ¿qué hace un retrato del siglo XIX junto a una de las imágenes más populares del cine mexicano?

“Las imágenes del cine mexicano, en su época de oro en particular, prepararon a las masas campesinas y urbanas para el traumatismo de la industrialización de los años cuarenta; expresaron un imaginario que, de consuno con la radio, socavó o actualizó sucesivamente la tradición, iniciando a las multitudes en el mundo moderno a través de sus figuras míticas” (Gruzinski, 1994:211)

Pedro Infante personifica de igual manera al charro, al vagabundo, al mecánico, al policía, al macho mexicano y al carpintero ciudadano; en sí se le puede identificar como el descendiente de la raza bravía y como el personaje de esta nueva cultura popular que se empieza a gestar en la ciudad con el que como menciona Gruzinski, (1994), la tradición fue sometida a una suerte de cambio que provocó el desencuentro del mexicano con este país “moderno” que se intuía

gracias a la aparición de medios como el cine y la radio que proyectaban o sonorizaban justamente las hazañas de los antepasados no tan remotos y las penurias y tragedias de los que constituían la nueva sociedad baja capitalina. Pero todo ello visto a través de la pantalla, o escuchado a través de la radio, convertía a este personaje en un ser más cercano, más pueblo, más “nuestro”, un personaje con el que era factible identificarse y por lo tanto convertirlo en estereotipo; de ahí que la nueva tecnología provee a un pueblo de imágenes que le son propias a lo cotidiano y se imponen, dirá el mismo autor, como “realidad única y obsesionante”

Dulce María Núñez integra a su pintura el “símbolo” Pedro Infante, quien sonríe ante el espectador que lo contempla en sus dos rostros, y esta imagen aunque aparentemente descontextualizada, -ya que en principio es difícil reconocer signos fuera de los canales habituales- es el dispositivo que de manera automática integra a una colectividad bajo un mismo sustento; que en este caso, es el ídolo de la pantalla grande, identificable *per se*.

Evidentemente la pintora sabe el impacto visual que causa dicha imagen y más aún, como lo dirá Emerich, estructura “tablas de valores nacionales conmutables casi al infinito” (1989:121) de ahí que las jerarquías casi nada importen, justamente por ello sin problema conviven en un mismo lienzo, el mítico charro cantor y la señorita Rosario Echeverría.

Tiene más sentido, la necesidad de establecer imágenes significantes para una cultura que el valor jerárquico de las mismas, de ahí que el contraponerlas con un finísimo humor tiene tanto valor como el aprovechar el romanticismo traducido a sentimentalismo cursi que cada imagen proyecta.

Lo que seduce de la obra es la transgresión, el sacar de sus espacios a dos imágenes cuya significación dentro de esta tela, -la una que pertenece a la pantalla grande, al folletín o al calendario y la otra a la sala de una casa de familia burguesa mexicana o a los muros de un museo, donde cumplen con su “verdadera” función- es cuestionable a los ojos del espectador que tiene que reubicarlas a partir de una nueva mirada.

Es tal vez bajo esta perspectiva que pueda explicarse la ardua tarea de la pintora, consistente en dar un nuevo sitio a estas imágenes, propias de este país pero distantes la una de la otra, fuera de sus espacios, pero recreadas con un mismo pincel, lejanas de su propio folclor pero dando vida a uno nuevo.



Figura 25 Dulce María Núñez. Amorcito corazón, 1987

### III. Dulce María Núñez, *Mujer dormida*, 1987 (figura 26)

El último cuadro que integra esta serie sintetiza lo que la pintora expresa en las dos obras precedentes, la identidad, que representa a través de su autorretrato y de dos de las constantes que aparecen en las pinturas anteriores: el nopal y el volcán.

Sólo como reafirmación de lo dicho en relación a estos dos elementos, son ellos los que se presentan como atemporales en un país de cambios y de convulsión, pertenecen a la geografía y flora de una nación que ha transitado por una serie de crisis y movimientos que le han dado identidad, historia, y en la que ellos son siempre raíz.

La mujer dormida, eternamente viviendo el sueño sólo reservado a los dioses, plácida se tiende a contemplar los vaivenes de un mundo, que a ella no le conmueven; así la representa Núñez, es la de siempre, la del pasado y la que sigue vigente, la protagonista de leyendas y mitos.

El nopal, el que contra todo y contra todos sigue floreciendo en la cada vez más árida y asfaltada capa que cubre ahora a esta nación, continúa siempre presente, compartiendo y sosteniendo la tradición. Imperturbable surge de las entrañas de la tierra una y otra vez para seguir presente, para seguir siendo.

La descripción hecha podría ser aplicable a cualquier pintura o mural perteneciente a épocas anteriores a Núñez, se podría estar hablando de un cuadro de Velasco, de Herrán o de los muralistas, lo que hace la diferencia sin embargo, es la forma, la utilización de elementos por parte del artista que mueven a otras maneras de interpretación. Evidentemente Nuñez no pretende llevar al espectador por el camino romántico del paisaje mexicano, sino más bien cuestionarse a partir de símbolos constantes, el problema fundamental de identidad o sentido de pertenencia. De ahí la importancia y lo relevante de su autorretrato en esta obra.

Al igual que el volcán, la efigie de Dulce María Núñez es impenetrable, es incluso hierática, su frontalidad la hace igualmente incommovible; es ella y es toda una nación intentando reconocerse en sus símbolos más entrañables, los que

nunca dejarán de ser porque no dependen de tiempos, ni de historia, y son ellos, los millones de personajes que a través de siglos han transitado por estas tierras, los que ahora se reflejan en el rostro escéptico de la pintora.

Pero lo que subyace y a la vez late con esa fuerza vital, como los mismos corazones que intercalados con los nopales hacen en este cuadro su aparición, es la crítica muda, la boca cerrada de la artista y el incansable silencio del Iztaccíhuatl, que cuestionan con esa ironía si de verdad este país todavía tiene remedio.



Figura 26 Dulce María Núñez. Mujer dormida, 1987



## CAPITULO V

### EL ORGULLO NACIONAL Y EL KITSCH

Si a alguno de los pintores que integran esta muestra puede aplicársele el calificativo de kitsch, es a Javier de la Garza y las razones se sustentan en los planteamientos que algunos teóricos hacen al respecto. Cabe dentro de este análisis replantear las reflexiones que Umberto Eco hace en relación al tema en su texto *Estructura Del mal gusto*.

El autor comienza aproximando al lector hacia reflexiones sobre el significado del “mal gusto” del que dice, todo el mundo sabe qué es pero no sabe definirlo, es más bien una cuestión instintiva, tiene que ver con la “ausencia de medida” y será esa medida la que se modificará de acuerdo a las épocas y la cultura.

Ahora bien, si todo es cuestión de medida, el autor aclara que la “desmesura” no pertenece tanto al objeto, sino a una cuestión histórica -y ejemplifica diciendo: “(está fuera de medida hacer Canovas en pleno siglo XX)”- (2001:84) por lo que cabe la pregunta ¿es factible prescribir la intensidad del sentimiento a través de los objetos o dejar al “gusto” la forma de articularlos? Es aquí donde se encuentra el primer posible acercamiento a lo que se considera “mal gusto” y haciendo a un lado -sólo de forma aparente- la cuestión de “medida” el autor allana el camino definiendo el mal gusto en arte como la “prefabricación e imposición del efecto” (2001:84), es decir, el kitsch (calificativo de mal gusto).

Eco menciona que es necesario reiterar el “efecto” para que éste quede garantizado, por lo tanto en el caso del kitsch, su función es la de “reforzar el estímulo sentimental” (2001:87), es una forma de redundancia y de artificio.

Si el kitsch, por tanto, ayuda a facilitar la apreciación de ciertas representaciones en las cuales el espectador cree ver imágenes originales del mundo cuando realmente sólo son imitaciones de la fuerza primaria de la imagen, es ahí donde Eco se remite a la postura de Walter Killy –incorporada a la tradición crítica alemana- quien acaba por definir el kitsch: “lo identifica con la forma más

aparente de una cultura de masas y de una cultura media, y por tanto de una cultura de consumo” (2001:87)

El kitsch como productor de efectos se convierte, por tanto, en una necesidad en un mundo en el que la importancia de gozar de esos efectos no implique búsquedas estéticas complejas al espectador; es decir el kitsch ayuda a digerir fácilmente las imágenes, aunque éstas, como lo afirma Eco, sean sólo “una mentira artística”, convertida y vendida como objeto de arte.

Es en este punto donde se torna obligatorio reafirmar el por qué la obra de Javier de la Garza se sitúa en el centro del kitsch.

Primeramente el artista tiende a apropiarse de una iconografía ya en desuso en pleno siglo XX, que pareciera resultado, según Emerich, de encargos porfirianos “tan extemporáneos como México sigue refosilado en sus sentimientos” (1994:LXXVIII), de ahí que en la obra de De la Garza, encontramos formas de expresión que basan su contenido en temas generalmente “nacionalistas” utilizados, en décadas anteriores por artistas mexicanos, entre los que se cuentan desde Herrán, Diego Rivera, Helguera, incluido el camarógrafo Gabriel Figueroa, con obras que por tradición han sido consideradas arte.

Esas obras precedentes a Javier de la Garza cumplían una función diferente si nos basamos en el concepto de temporalidad, ya que apoyándonos en lo que menciona Eco, en el caso de la obra de aquellos pintores, no hay desmesura aunque contengan sí, una imposición de efecto, pero en De la Garza, la intención va más allá, reafirma los efectos sentimentales reforzando en ellas lo kitsch.

La pintura de De la Garza toma como tema mucho de aquello que se relaciona con la cultura popular mexicana, la cual denominará Debrouse (1987) como ya se mencionó “cultura de lo cotidiano”; ahora bien, si identificado el kitsch por Killy con una cultura de consumo, la pintura de nuestro artista, cumple con el requisito, se ajusta a los lineamientos establecidos, se presenta como una obra de arte y evita que el espectador tenga que enfrentarse a la difícil tarea del entendimiento estético, pero haciéndole creer que gozando de los efectos

sentimentales producto de la observación de la obra, está “perfeccionando una experiencia estética privilegiada” (Eco,2001:89)

Por lo tanto, las pinturas de Javier de la Garza: *Enemigos I*, 1989 (figura 27) y *Soñando en la venida*, 1986 (figura 28) son dos ejemplos que satisfacen el gusto de una sociedad que no se da cuenta del grado crítico que dichas obras presentan. Se regocija en ellas, florece en ellos el sentimiento de pertenencia, de orgullo indio, y la nostalgia muestra su rostro.

Si sumamos a lo anterior que de acuerdo a lo establecido por Hermann Broch, el kitsch tiene dos perspectivas complementarias, una la sistemática, otra la histórica, centrándonos en la primera el autor señala que consiste en la imitación, la inautenticidad, el efecto, el predominio de lo bello sobre lo bueno, (1974:426) pero no debemos dejar a un lado además el efecto, ya analizado, la cuestión de la imitación y la inautenticidad; en De la Garza estas dos características serán uno de los principales motivos de su obra como se ha venido demostrando.

Es evidente por lo tanto, que en las obras que aquí se presentan de Javier de la Garza se despliega de manera consciente toda una intención kitsch, que tendrá como finalidad última evidenciar el disfrute que provoca identificarse con éste.

## I. Javier de la Garza, *Enemigos I*, 1989

En México, el cromo ha jugado un papel fundamental; en el ámbito económico empresarios con visión se apoderaron de imágenes típicamente nacionales con el fin de realizar año con año decorativos calendarios publicitarios que vistieran los miles de hogares y negocios de este país. Fue Jesús Helguera el pintor del arte calendárico que proveyó durante años a La cigarrera La Moderna de imágenes que apuntalaban las tradiciones, leyendas e historias de nación. Helguera fue un artista que se aceptó como pintor de almanaque, por lo que recibió la aceptación de las mayorías y la terrible crítica de las minorías intelectuales.

Pero como bien apunta Monsiváis, si el espectador carente de una postura realmente crítica y sin muchas posibilidades para definir el gusto verdadero se sentía conmovido al mirar los cuadros de Helguera, consideraba por tanto no ser del todo ajeno al arte y cómo no, si en este país antes de los años sesenta hay poca oferta plástica que posibilite criterios definidos; por tanto Helguera podía ser considerado creador de Arte y más todavía ser representante de sensaciones placenteras como *Lo Bonito*.(2000b)

Jesús Helguera le dio a la nación, a través de su obra, todo un sustento en el que creer y poder sentirse “orgullosamente mexicanos”. La obra de este pintor funcionó mientras todavía se creía en la necesidad de defender las tradiciones a ultranza.

El cine mexicano de los años cuarenta también tuvo su gran aportación, llevar a la pantalla grande y facilitar al público la digestión de todo lo que de manera aislada se presentaba como “nación”, “identidad”, “patriotismo”, “orgullo” y “amor a la raza indígena”, todo ello enmarcado en el magnífico e imponente paisaje mexicano.

Javier de la Garza, estudia y cuestiona todo lo anterior, a partir de ello hace su propia aportación: “saquea la iconografía”.

De la Garza comienza por apropiarse de los íconos, héroes y leyendas, pero en esa apropiación va siempre la marca de la ironía, porque el pintor retoma de manera parafrasística dichos símbolos, así el artista crea a partir de la parodia pero ésta no va dirigida propiamente al símbolo sino a lo que el imaginario ha hecho de ese símbolo, es parodiar el kitsch y la cursilería que ha prevalecido durante décadas cuando de nacionalismo y patriotismo se habla. Evidentemente el pintor transgrede y violenta –valga decir- de manera tan sutil que provoca desconcierto.

Si en la pintura decimonónica, en los cuadros de Herrán o de Helguera e incluso en los cromos y artesanía popular se hallaba garantizada la intención de respeto, en De la Garza lo que subyace es la parodia al homenaje. Sin embargo, lo que no pudo evitar fue el definitivo resurgimiento de figuras míticas, que por poco quedaban enterradas en el olvido y, como dice Medina: “La pintura de De la Garza no se planteaba a sí misma como una revigorización de los mitos nacionales, pero no se puede negar que ha participado en algo de ello.” (1994)

De la Garza toma “los mitos nacionales” como tema, los reinventa, incluso ridiculiza, poniendo en evidencia toda una construcción iconográfica que por siglos se sostenía de manera efectiva en la cursilería, a la que nadie quería reconocer como tal. De ahí lo punzante en la obra de De la Garza que con un humor apenas perceptible hace referencia a esa “iconografía de la mexicanidad” que va desde la nostalgia retro, la melancolía cursilísima hasta el sentimentalismo dulzón.

Pero en palabras de Debrouse “la parodia tiene su sentido propio, como una lógica referencial: utiliza el lugar común, lo deforma, lo estiliza, lo devuelve triturado, modificado; asegura quizá su vigencia en un nuevo contexto epistemológico (entiéndase el nuevo fin de siglo)” (1987b)

Es así como este pintor va llevando a esos héroes míticos hacia la posmodernidad, modificando la lectura, evidenciando lo que de falso tienen y cómo sobre ello se ha construido todo un imaginario popular.

Surgen así sus víctimas –por llamarlas de algún modo- ya que en sus telas quedan prácticamente trituradas, simplemente porque la intención no es la de exaltarlas, sino de darles una dimensión que al ser real las disminuye.

Esto se torna ambiguo a los ojos del espectador, ya que su obra puede ser tomada como auténtica expresión de “sentimiento nacionalista” o con un tanto de agudeza entender la paradoja.

En el caso del cuadro titulado *Enemigos I*, el espectador se asoma a una escena congelada de cualquier película mexicana de los años cuarenta, en donde sublimada por un imponente atardecer de la llanura mexicana, se encuentra una pareja que inmersa en el ritual del erotismo se dispone a contar la historia. El macho mexicano mira a la hermosa y sumisa mujer -también mexicana- y ambos convidan al espectador a compartir la novela sentimental que está a punto de gestarse. Novela que cumple con todos los cánones del mal gusto, pero que no muy en el fondo sigue alimentando el más sincero placer del mexicano por lo almibarado y empalagoso.

Javier de la Garza aplica en su pintura todo el rigor de la academia, con una factura impecable hace gala de su excelente oficio pictórico, que conmueve al más escéptico de los espectadores.

“Pintura seria de la pintura dudosa” así define Emerich la obra de este pintor, al referirse a todo ese bagaje iconográfico del que se ha alimentado este país y que como el mismo autor menciona, aquel en el que el mexicano todavía se recrea, como en “las marinas, las pinturas sobre terciopelo, la pintura *taurina* o de payasos donde México posa con su mejor sonrisa” (1989:77)

Y así entre escenas sacadas de cintas de Gabriel Figueroa y de los calendarios de Helguera, la iconografía de este pintor tiene su propia aportación y va más allá del tema y de la factura, ya que consiste en la conversión de estas imágenes como detonadoras del más absoluto escarnio a las mismas.

Es por ello que a su pintura la envuelve conscientemente de un halo tremendamente kitsch, y es en esa “toma de conciencia” donde se marca la diferencia, ya que Javier de la Garza cruza la frontera y salva a su trabajo de los inconvenientes que estructuran la obra que le antecede dejando de ser cursi para convertirse en un verdugo de la cursilería a través de la misma.

Volviendo a la obra *Enemigos I*, basta un detalle apenas perceptible para distinguir la diferencia: la romántica mujer tendida como odalisca sobre la hierba,

envuelta en un sarape de Saltillo, con los ojos cerrados esperando los designios del futuro, tiende su mano sobre el colorido sarape sobre el cual resalta el encendido color rojo del barniz de sus uñas. Sobra cualquier comentario.



Figura 27 Javier de la Garza. Enemigos I, 1989



## II. Javier de la Garza, *Soñando en la venida*, 1986

Altivo, orgulloso, figura escultural es el indio representante puro de la raza de bronce, que nos pinta Javier de la Garza, erguido, gallardo “soñando en la venida”. Si el cuadro anterior del mismo pintor invita a la participación del sarcasmo en el tono más puro del kitsch, con éste no hay escapatoria.

El remontarnos a los orígenes de estas tierras es casi como escarbar en el interior de cada mexicano, hay tanto de orgullo como de rechazo, o más bien como diría Paz: “El mexicano condena en bloque toda su tradición, que es un conjunto de gestos, actitudes y tendencias en el que ya es difícil distinguir lo español de lo indio.” (1984:78). Sin embargo, el tiempo y la historia han querido encargarse de crearle esa necesidad de identidad pero ¿sustentada en qué? El mismo Paz agrega: “El mexicano no quiere ser ni indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en sí mismo” (1984:79)

Partiendo de esta premisa, es necesario reconsiderar el camino que con letras y colores ha marcado la historia para que con ella se encuentre el sustento de una nación, y así los mitos ancestrales han cobrado vida a través de hazañas, epopeyas y encarnizada lucha que han constituido a este país. Resultado de Cortés y la Malinche es todo mexicano, lo afirme o lo niegue.

Sin embargo, la tierra, la geografía en la que está instalada esta nación tuvo a sus antiguos pobladores: los conquistados, de los que da cuenta la historia como aguerridos luchadores que defendieron sus tradiciones, costumbres y tierras. De ahí que el orgullo ancestral y la grandeza del indígena deban ser el orgullo de nación.

A lo largo de los años, la pintura ha hecho épica, tomando la figura del indio como modelo de lucha y honor, ni más ni menos Diego Rivera es ejemplo de ello. Jesús Helguera de quien se ha hecho mención tuvo casi de manera permanente al indio como personaje central de sus obras.

Resulta necesario considerar dichos antecedentes para entender la transgresión en Javier de la Garza, ya que si se mira la pintura de este artista con la misma óptica con la que se contempla a Rivera o al escultor Miguel Noreña o Gabriel Guerra, y por supuesto al mismo Helguera, no se ha comprendido la trascendencia en la pintura de De la Garza, que no apuntaba en sí a una deconstrucción posmoderna de las obras de artistas como Saturnino Herrán, Diego Rivera, Jesús Helguera y los cartelistas del cine mexicano, sino al interés por subrayar la cursilería y la increíble mitificación, inherentes al concepto de "cultura nacional".

Queda claro que De la Garza no pretende desmitificar al mito sino evidenciar lo insolvente del mismo; de ahí que en el cuadro *Soñando con la venida* el mito hecho hombre se constituya en el hercúleo y apuesto indígena, (nada más alejado de la realidad) mostrándose presto a "lo que venga", pero este caballero azteca, como figura central y en primer plano, delineado a la manera más pura del academicismo y enmarcado por un profundo cielo azul se acompaña de dos blancas palomas posadas sobre rosas, rosas y un barco que se delinea tenue en el cielo azul.

¿Podría no entenderse el doble filo de la ironía? De la Garza hace de este héroe mítico, un ídolo a la mexicana; de la misma manera que los norteamericanos hacen lo suyo con superman, ya que el siglo XX ha posibilitado la aparición de íconos surgidos de lo más popular, adquiriendo un lugar y peso estratégico en la cultura posmoderna; de ahí que Emerich (1989) mencione que la obra de De la Garza tenga la pretensión a través de un *post kitsch* de inventar un *Pop art* propio del mexicano; si se suma la aseveración del propio Monsiváis de que es: "México, país de los cursis", (1988:171) se puede interpretar que Javier de la Garza se apropia de lo mexicano a partir del kitsch recreando este último para situarlo en su propio contexto y así crear un pop mexicano, reciclando imágenes que nacieron cursis y que el pintor utiliza con el filtro de la ironía para provocar la reflexión sobre su vigencia y utilización en la época contemporánea.

Cabe sólo destacar que Javier de la Garza desde su trinchera propone una seria reflexión, validada por el sarcasmo, en torno a la autenticidad del mito y de su utilización a conveniencia.



Figura 28 Javier de la Garza. Soñando en la venida, 1986

## CAPÍTULO VI

### TRANSGREDIENDO LA RELIGIÓN

Especialmente significativos en este país serán los símbolos vinculados a la esfera de lo sagrado, ya que a partir de ellos la sociedad se conforma, creando lazos de identidad compartida en los que sostenerse.

Concretamente en México, el encuentro entre paganismo y cristianismo provocó al fin la fusión de símbolos, ya que la imposición cristiana no logró desplazar por completo a los ídolos sagrados del México prehispánico, simplemente los adaptó. Ejemplo de ello puede ser el de la adoración que el mexicano siente por la imagen de la Virgen de Guadalupe que recuerda el culto que el nativo de América rendía a la imagen de Tonantzin, diosa de la madre tierra.

No es novedoso pensar en la guerra de imágenes cuando el español con el fin de someter ideológicamente al conquistado, le ofrece una imagen “cristiana” similar en sustitución del ídolo pagano. Sin embargo, en ese trance el pueblo indio experimentó un agudo proceso de pérdida de significación, ya que cuando por fin lograron una cierta resignificación del mundo, se aferraron a esas nuevas configuraciones con la desesperación que provocó la casi orfandad simbólica que habían experimentado.

Esa fuerza con la que se aferraron dio pie al surgimiento de una nueva identidad religiosa edificada por andamiajes tan complejos como disímbolos que convirtieron a la América hispánica en “la tierra de todos los sincretismos, el continente de lo híbrido y de lo improvisado” (Gruzinski,1994:15). Resultado de todo ello fue la creación de un cristianismo “adecuado”, un cristianismo popular, que se arraigó con tal vigor en la mente y espíritu del mexicano al grado que sigue siendo vigente en estos tiempos.

Ese cristianismo popular cumple una función social importantísima en el México de hoy, la devoción, el respeto por lo “sagrado” sigue pesando a tal grado

que es un imán que mueve multitudes, casi comparable al impacto provocado por la televisión.

Al igual que los medios de comunicación, la religión a través de sus imágenes cumple con una función homogeneizadora, para crear nexos de unión entre una comunidad, la diferencia radica en que mientras los primeros pretenden unir las mentes bajo consignas universales, la religión en México pretende rescatar un rasgo de identidad nacional; es decir, si la primera es universal, la segunda es localista, de ahí que el culto religioso como fenómeno de masas tiende a cerrar filas con el ánimo de sostener una pertenencia común dentro de los límites geográficos de esta nación.

La reflexión sobre dicho fenómeno se torna interesante, ya que la intención del presente trabajo es el estudio de las obras de artistas que precisamente se atreven a trastocar y profanar, con el fuerte riesgo que esto implica, esos símbolos o imágenes en los que la sociedad se apoya.

Los artistas a los que se hace referencia, nacidos en el México de los cincuentas, comparten con el resto de los mexicanos esa religiosidad popular, la viven, participan o no de ella; paralelamente son hijos de la era de la comunicación, del desarrollo tecnológico, de la unificación de estilos de vida; en ellos se fusionan estos dos aspectos fundamentales, la tradición y la internacionalización y es probablemente esa sensación de pertenencia local y el de saberse individuo de una comunidad universal lo que les anima a convertirse en críticos y transgresores, ya que efectivamente no pueden negar su participación en la era posmoderna.

Dulce María Núñez y Nahum Zenil son probablemente menos corrosivos que Julio Galán, tanto el cuadro de la primera como el de Zenil, invitan más a la reflexión que a la crítica, aunque en todos se encuentra cierto ánimo transgresor. Núñez, por ejemplo, en su cuadro *Los co-acusados*, (figura 29) va llevando al espectador como en sus obras anteriores por un recorrido histórico, con esa aguda visión que la caracteriza reúne pasado y presente de México, dando poca importancia a las jerarquías, aunque en la obra que aquí se refiere, sí le otorga un sitio central, importante, al rostro de Cristo, con lo que deja clara su intención de

distinguir el papel que éste tiene entre el resto de los "acusados". Hay también cierto interés por abordar el asunto del sincretismo en México, y el del mestizaje, los rostros que mezclados con cráneos, pertenecen al prototipo del mexicano de cualquier época y lugar geográfico dentro de la república.

Nahum Zenil, por su parte, sólo será, de acuerdo a esta interpretación, un referente de lo que el corazón sangrante significa tanto para las culturas prehispánicas como para la religiosidad sobre todo popular, ya que su obra remite más a la asociación con ciertos símbolos que a la crítica agresiva, sin embargo, no deja de ser una imagen que cae en el sentimentalismo popular, cursi incluso.

Julio Galán, por su parte será el que confronta a esos símbolos que, por sagrados podrían pensarse intocables, pero que su pincel se atreve a profanar.

Sobre este análisis se funda la elección de obras dentro de esta selección para mostrar cómo el ámbito religioso, alguna vez, insospechadamente tocado, pudo ser abordado y más aún burlado, cuestionado y ridiculizado.

Es factible pensar que esa religiosidad institucional, aberrante en muchos casos, invita a ser transgredida por el simple hecho de demostrar su inoperancia a estas alturas del milenio.

## I. Dulce María Núñez, *Los co-acusados*, s.f

La práctica de los sacrificios humanos entre los mexicas aparece con todo su dramatismo en el Tzompantli o altar de calaveras, muro de cráneos labrado en piedra para significar la gloria de las víctimas. Dulce María Núñez crea su propio Tzompantli, en el que cráneos y rostros se confunden, creando un nuevo muro de victimados o, como ella misma titula la obra, de co-acusados.

La pieza aludida se compone de una serie de personajes, anónimos algunos y reconocibles otros, donde los cráneos de los antiguos mexicas comparten el mismo espacio con personajes que de acuerdo a la interpretación son aquellos mestizos, resultado de la fusión de razas, que pueblan el México de los últimos tiempos, el hombre golpeado, el joven estudiante, el mecapalero, el burócrata, tienen aquí su sitio como Dimas y Gestas de la modernidad.

Al centro de la pintura se alinean de manera vertical, en primer lugar el rostro de Cristo, que tiene aquí un lugar preponderante, por tamaño, por centralidad, por esa áurea color ocre que lo ilumina y que de alguna manera obliga a la mirada a distinguirlo; hacia abajo un cráneo más, un rostro y concluye la fila con otros dos cráneos de sacrificados.

La reflexión a la que convida la pintora resulta interesante; evidencia en principio el brutal e imprevisto choque de culturas, a la vez que deja clara la relación de ambas con el sacrificio y la sangre, y de cómo la recompensa por el derramamiento de la sangre dará honor y gloria.

El mexica sacrificado, Cristo sacrificado, el hombre cotidiano compartirá la misma suerte, son todos víctimas de sus diferentes épocas, masacrados por sus respectivas sociedades.

La relación que existe entre religión, sacrificio, sangre y corazón resulta de vital importancia; Cristo con una corona de espinas, lacerado y crucificado, derrama su sangre para el perdón de culpas ajenas; el Corazón palpitando en las manos del sacerdote mexica, y un pueblo en catarsis “bebe” la sangre del sacrificado. De la misma manera el individuo de hoy expía sus culpas: masacres estudiantiles, pleitos callejeros, crisis económicas, devastan de la misma manera.



La sociedad entera se erige como juez, culpa para después colocar a sus acusados en un panel de honor, resulta irónico, es el sarcasmo de la vida moderna.

Es así como los co-acusados de Dulce María Núñez confrontan al espectador con miradas que reflejan sus tiempos, sus espacios y sus propias vivencias. La mirada del Cristo redentor se opone a las miradas retadoras, violentas en algunos casos, agudas o mediocres en otras, de los que lo acompañan y con los que comparte su papel de victimado.

Con esta obra Dulce María Núñez reafirma su interés por ahondar en las más complejas raíces que conforman la identidad del mexicano, su férrea devoción cristiana, su sincretismo, su simbiosis cultural y su caótico devenir.

La relación pasado-presente, la ironía sutil y la crítica seria están siempre sugeridas en su pintura, los co-acusados es un ejemplo más de ello.



Figura 29 Dulce María Núñez. Los co-acusados

## II. Nahum Zenil, *Corazón, corazón (autorretrato)*, 1981 (figura 30)

La autorreflexión que se presenta de manera constante en la obra de este pintor y por lo general a través del autorretrato queda patente en su obra *Corazón, corazón*; el rostro de Zenil, enmarcado por un corazón sangrante en el que las arterias se convierten en tallos o raíces espinosas de los que la sangre emana.

Es el corazón, ese órgano que invariablemente remite a la sensación, ya sea dolor, amor y por lo tanto con tantas posibles connotaciones como emociones existen. El corazón puede encerrarlo todo, puede decirlo todo, de ahí que se convierta en un símbolo tan socorrido dentro de las artes.

Así visto, su utilización puede llevarnos por infinidad de historias y las de Nahum son siempre introspectivas: él como centro, convertido propiamente en símbolo, confronta a su espectador como imagen misma de dolor, un Nahum a punto de ser ahogado en su propia sangre.

En entrevista realizada por Patricia Zama en 1980 donde cuestiona al artista sobre la utilización de los corazones en su obra, él comenta que después de padecer una lesión en este órgano y acentuarse el problema, éste se reflejó en su obra. No por ello las interpretaciones quedan al margen, ya que lo interesante en Zenil es la forma de representar, independientemente de lo que motivó al tema. No deja por tanto de ser necesaria la interpretación que partiendo del análisis de la obra de Zenil, nos lleve a entender cómo determinados símbolos tienen cabida en su pintura.

El corazón, por ejemplo, agotado por la iconografía occidental, tiene implicaciones sentimentales y religiosas, tantas como en el rito prehispánico: "el corazón sacrificado", vivo, palpitando todavía, otorgado a los dioses a cambio de un nuevo sol; con el cristianismo, el corazón aparece en el pecho de un cristo dolido, sufrido como una herida que siempre lastima.

La sangre a su vez, corre por las heridas del dolor; tanto en el rito prehispánico como en la tradición cristiana, el vital líquido marca la culminación del sacrificio: el guerrero bebiendo la sangre de su valiente oponente ya muerto y

Cristo invocando: “ Tomad y comed todos de él por que este es el cáliz de mi sangre...”

Y aunque de manera aparente ni el rito prehispánico ni el asunto religioso tenga relación directa con el cuadro de Zenil, sí tiene importantes conexiones, tantas como con algunas de las pinturas de artistas mexicanos que le preceden o son contemporáneos a él.

El mismo Enrique Guzmán muestra con gran sorna en su *Imagen milagrosa* la imagen de un sagrado corazón atravesado por unas jaras de la lotería, Frida Kalho incluso se presenta en las *Dos Fridas* con el corazón abierto, partido, viviendo de la transfusión mutua de sangre.

El corazón como clara referencia de vida, indica con sus latidos la vigencia en este mundo y en el caso concreto de este cuadro, es el autorretrato como parte y todo del corazón lo que provoca y lo que altera, es el corazón enfermo, devastado, eje rector de las preocupaciones del pintor.

Difícilmente Zenil escapa a ese deseo de mostrar y transformar todo lo que lo rodea en él mismo, no es sólo un pretexto plástico, es casi una necesidad impostergable.

El corazón ata al hombre y el de Zenil se sostiene en un entramado de raíces que lo agobian, lo sofocan, le extraen todo lo que de esencia le queda. Permanece, sin embargo, el rostro inmutable e inconmovible ante el inminente desenlace: morir ahogado en su propia sangre.

Pero el corazón juega otro papel en esta nueva sociedad, en la que todo está dicho y donde la originalidad no tiene cabida, es el símbolo perfecto del pastiche, de la reafirmación y confirmación en el más puro sentido kitsch. Visto así, el corazón es aquel símbolo en el que se recrearon pasadas generaciones, es el atravesado por las flechas de un cupido, es el símbolo del amor.

Resumiendo, en Zenil además de la angustia, está esa forma de representar que tiene implicaciones particulares y no se puede dejar de ver en *Corazón, corazón (autorretrato)* con toda la carga cultural que como reminiscencia atraviesa al artista; es decir, la obra a la que se alude está cargada de un simbolismo popular, el sincretismo por un lado y la cursilería por otro.

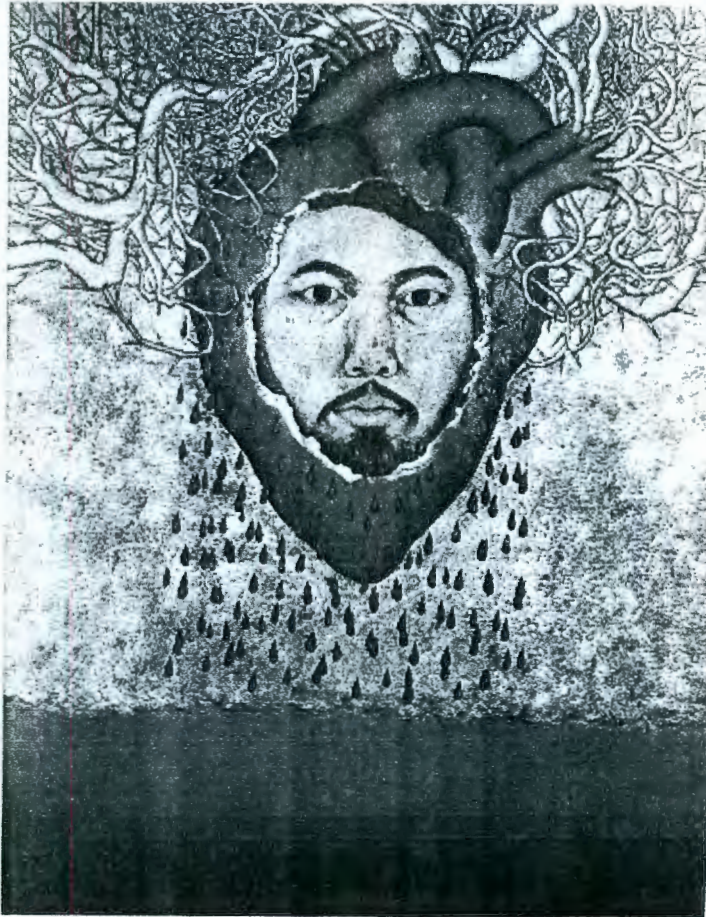


Figura 30 Nahum Zenil. Corazón, corazón (autorretrato), 1981

### III. Julio Galán, *Milagro*, 1984 (figura 31)

Al igual que Nahum Zenil, Julio Galán utiliza el corazón como pretexto del autorretrato, en Galán el corazón es un “milagro”, nombre con el que incluso titula el cuadro y que remite necesariamente al tema religioso, donde inevitablemente se recuerda a las figuritas que la gente prende de la vestimenta de los santos en respuesta a favores recibidos.

Los “milagritos” tienen una función importante dentro de la cultura religioso-popular mexicana, ya que son resultado de un pacto entre santo y devoto: “tú me cumples y yo te correspondo”, y es en esta dinámica en la que se centra el fervor hacia una figura “santa”, de ahí que si el santo cumple con este contrato tácito, podrá portar en su túnica cualquier cantidad de dichos objetos. Según Gruzinski, es en esa “potencia” sobre la que se pueden ejercer todas las presiones pero también todas las pasiones. (1994:164)

Julio Galán, al utilizar precisamente como motivo de su obra un “milagro”, participa de este juego religioso, pero trastocando el sentido real del objeto, negando por tanto la función para la cual fue creado y en consecuencia le pierde el respeto.

En este *milagro* atravesado con una daga se encuentra la imagen de Julio niño quien con un rostro imperturbable y mirada penetrante, confronta al espectador.

Según Francisco Reyes Palma, Galán es un pintor que recurre a “la estrategia de cautivar al que mira” lo cual logra con la utilización de objetos reconocibles, familiares, que permitan la remembranza, incluso la nostalgia. “Partir de cierta mimesis es una condición obligada en una pintura centrada en la autorreflexión obsesiva, en el espejo como espacio opaco del retozo.” (1998:48)

Como señala dicho autor, Galán no pierde de vista las propuestas de la nueva figuración, de ahí que el retomar o hacer uso de objetos con los que el espectador se identifique, no tiene como fin provocar la evocación, sí en cambio la provocación, ya que al invertir el mensaje del objeto, está colocando a su interlocutor en una situación incómoda, imprevista incluso.

Evidentemente el espectador se encuentra frente a un referente –en muchos casos familiar- en el que la atmósfera y el símbolo utilizado remite a la religiosidad más popular, pero el doble filo que Galán le imprime a su obra agrade y a la vez cuestiona.

El artista no se permite restricciones, utiliza referentes que en sus manos se convierten en críticas frontales a la cultura popular mexicana, se apropia de objetos identitarios, hace de ellos una parodia, utilizando la ironía como herramienta de transgresión, y en este caso incluso de profanación.

Con la ironía y su doble significación, Galán pone en conflicto tradiciones, identidad y culto religioso; si la religiosidad en México es un asunto que prevalece hasta ahora, el violentarla provoca evidenciar su inoperancia, descubrirle a una sociedad que ese “convenio” con el más allá no existe, lo cual equivale a destrozar uno de los pilares más sólidos dentro de una sociedad que se niega a perderse por completo.

Sin embargo, como testigos al contemplar el *milagro* de Galán, los espectadores sólo enmudecen ante la imposibilidad del descifrar el mensaje que por sutil, sólo unos cuantos, sus allegados, pueden comprender.

De ahí que sólo quede a quien lo contempla, la peligrosa tarea de interpretación, y si una de las características de Galán es la máscara y el disfraz, siempre es posible fallar en el dictamen final.

Pero apoyados en la crítica ungida, se puede afirmar que Galán es un pintor que sí transita por el camino de la transgresión y es en ella donde ha ejercido sus mejores dotes de seducción.

Según Reyes Palma (1998) el exvoto de plata o “milagro” tiene para Galán también una fuerte carga afectiva; fue utilizado por el artista en aquella obra titulada *Mis amigos secretos*, (figura 32) fechada en 1992; en ella coloca el exvoto de plata en la zona del corazón de una persona, de acuerdo a la reflexión de dicho autor con ello Galán establece un vínculo afectivo.

En *Milagro*, el artista en su eterna búsqueda de su propio yo, se pinta y se convierte en ex voto, convierte un asunto religioso en uno profano, se busca a

través del misticismo y la ingenuidad, hace de su rostro casi un Divino rostro, evidentemente es el exhibicionismo una de las armas más certeras en Galán.





Figura 31 Julio Galán. Milagro, 1984

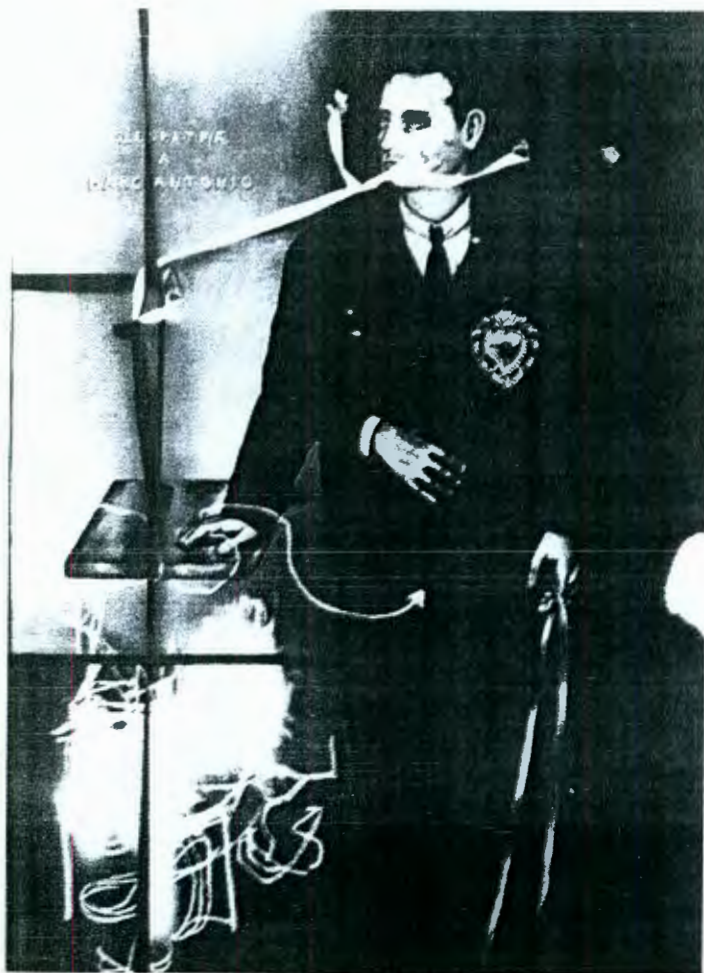


Figura 32 Julio Galán. Mis amigos secretos, 1992

#### IV. Julio Galán, *Quédate conmigo 2*, 1985 (figura 33)

En Julio Galán se conjugan la profanación y la creencia sublime, el amor y el odio, la soledad y el apego, deseo y rechazo con igual intensidad. De ahí la elección de uno de los cuadros más sugerentes y ambiguos: *Quédate conmigo 2*, pintado en 1985. Es una pintura que lleva implícita la contradicción, es una mezcla de inocencia y seducción: Cristo crucificado tiende su brazo protector al desvalido personaje que lo ciñe por la cintura y la imagen es envuelta por el más puro misticismo de la mutua adoración. Julio divino, Julio hombre y el ritual de la profanación comienza: "Yo como el joven que sube al pedestal para encontrar la iniciación sexual en contacto con el Cristo protector. Yo como Cristo mismo, doliente y sanguinolento. Yo como..." (Reyes Palma, 1998:50) Y en el Yo encontramos todas las inquietudes, todas las certezas y dudas, toda la fuerza de la carne y la creencia perdida. La obra oscila en ese juego de plegaria y de deseo, de amor carnal y divino, del sublime encuentro, Julio se muere de amor y deseo sepultado por el peso de la irreverencia.

La religión para Galán puede ser un asunto de ego, una sublimación, un acercamiento con lo espiritual, una desmesurada mitificación a lo suyo, a lo que le pertenece, a lo que respeta. De ahí que su relación con el Cristo crucificado y él como Cristo crucificado se convierta en un acto de fe, pero en él mismo.

La agudeza del pintor da el golpe a esta obra con esa ironía que cala; la escena descrita se enmarca en un ambiente de estampa religiosa, angelitos risueños, corazones sangrantes, flores, apuntando a la ironización de lo cursi.

Abordar la cursilería o el kitsch a partir de esta pintura es fundamental, ya que podría ser el sustento de todo lo que la obra plantea; ante la imagen "sacrílega" del primer plano que cuestiona los rotundos principios de la religión cristiana, el pintor rompe la máxima tensión que ésta provoca a través de la sorna, es una traslación abrupta del éxtasis a la burla.

Por siglos la figura de Cristo ha sido representada con la solemnidad que caracteriza al hecho, el pintor occidental ha envuelto dicha figura con la mística de la religiosidad que avala una sociedad judeocristiana; paralelamente la iconografía

más popular le ha dado un halo, si se quiere dulzón pero respetuoso a esa misma imagen; así si esa imagen popular es cursi, no se sabe cursi, se sabe auténtica, incluso venerable, de la misma manera el Cristo solemne se sabe imagen respetable; bajo estos parámetros, si entendemos como cursi la precipitación hacia el mal gusto, ninguno de los casos aquí presentados podría catalogarse como tal, lo cursi se vuelve cursi ante la mirada que lo confronta. Galán no es lo que se puede entender como un pintor del mal gusto, ni pretende hacer una pintura con esas "intenciones", él utiliza elementos que convertirán su cuadro en una manifestación de burla hacia lo que la cursilería significa. Entonces, el cuadro rodeado de corazones sangrantes, y ángeles risueños que enmarcan a la figuras centrales es sólo una parodia del hecho, del gran acontecimiento, es el trastocamiento de uno de los valores en los que se asienta una sociedad: la religión.

Galán solamente traslada símbolos venerados, los descontextualiza y crea confusión en el espectador, es una manera de explotar íconos reconocibles, nada novedosos y los ensambla para dar paso a una historia íntima, personal. Así cuando Francisco Reyes Palma, autor del libro *Julio Galán El juego de las profanaciones* se pregunta: "¿Pero qué ocurre con aquel otro aspecto de las imágenes, su impudicia, su sexualidad trasgresora, su brutalidad contenida? ¿Basta el ablandamiento de las formas, la cosmética de lo cotidiano, la proclividad ornamental, la añoranza por la edad de oro de la infancia y sus juguetes, para limar las aristas más agudas de Julio Galán?" (1998:49), la respuesta está en la explicación que Galán da, que el mismo autor cita y que se encuentra contenida en este texto: Galán utiliza el disfraz para que no duela, para que no sea crudo, pero el pintor es contradictorio, ya que él dice a Schneider "la gente no tiene que saber tanto de mí" y agrega: "Yo veo muy crudos mis temas porque yo soy el que los hago, pero sí están disfrazados con colores, contrarrestados con colores suaves, con una armonía colorística para aminorar la dureza"(1993) ¿No es justamente lo que encontramos en *Quédate conmigo 2*, ese tratamiento colorístico que nos remite a la estampa popular, que arrebató la seriedad a la ya de por sí desacralizada escena?



Figura 33 Julio Galán. Quédate conmigo 2, 1985

## NOSTALGIA IRONIZADA Y POSMODERNIDAD

### A MANERA DE CONCLUSIÓN

A lo largo del presente trabajo, términos como ironía, nostalgia, posmodernismo y transgresión han sido utilizados para argumentar cómo el artista mexicano de la década de los 80 se ha apoyado en ellos utilizándolos como banderas de su quehacer artístico. Es importante retomar el texto de Linda Hutcheon en el que cita a Susan Stewart (*On Longing: Narrative of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection:1984*) y la distinción entre nostalgia e ironía que se convierte en sustancial para llevar a término el presente estudio.

Susan Stewart en dicho texto califica a la nostalgia de “enfermedad social” y argumenta que la nostalgia es “la repetición que lamenta la nula autenticidad de todas las repeticiones” (1984); Hutcheon señala que es precisamente esa negación constante del presente la que hace que el pasado idealizado sea ubicado gracias a la nostalgia en el sitio de la presencia, de la autenticidad, en el lugar inmediato. Es aquí donde se da la más importante diferencia entre nostalgia e ironía que menciona que “contrariamente a la sagacidad de la ironía – característica de la pérdida de inocencia- la nostalgia por su parte “precede a la caída” y es de hecho utópica. (1996)

Es precisamente ese antes y después el que permite entender cada uno de estos conceptos y a partir de ello situar el trabajo artístico bajo el término apropiado. Si como menciona la autora, la ironía es una característica de la década de los ochenta y los noventa se encuentran plagados de nostalgias que presagian el fin de la ironía ¿Cuál es el camino que deja trazada la pintura mexicana de los ochenta a las generaciones por venir? Además ¿Cuáles son las dimensiones nostálgicas de la posmodernidad? Si hasta donde el presente estudio analiza, la ironía se situaba por encima de los efectos emanados de la nostalgia, ¿Cómo se introduce el término “nostalgia” en los acontecimientos por venir?. Mucho tiene que ver el planteamiento de Stewart en relación del antes y después de la caída de la inocencia. Efectivamente la ironía con su efecto transgresor, mordaz,

afilado hace su aparición con ánimo de denuncia, incluso de reto claramente dirigido a las políticas sociales y a las conciencias dormidas. Sin embargo, y a sabiendas del papel que la ironía, juega en la obra aquí estudiada, permitió también que de manera silenciosa la nostalgia dejara entrever su impacto. De ello dejan clara cuenta las obra de Dulce María Núñez, Arturo Guerrero y Marisa Lara que tienen en su pincel un dejo nostálgico aunque bastante disimulado; no se podrá decir lo mismo de Javier de La Garza ni de Julio Galán en donde la ironía se sitúa en la cima, y probablemente tenga que ver aunque suene irónico con una negación radical de “pasados idealizados”, por lo menos en las obras que aquí se analizaron.

Probablemente sea eso lo que complica el planteamiento, pues al ubicarse el artista en el plano de lo irónico sin dejar a un lado esa vuelta al pasado que irrumpe sobre la tela, atenúa los efectos de la ironía dejando una terrible confusión en el espectador; esa confusión es la que hará que las generaciones siguientes jueguen con un nuevo discurso, el de la nostalgia ironizada.

Hutcheon menciona que en la posmodernidad se evoca la nostalgia, además de que se la explota y con ella se ironiza. “Es un complicado (y paradójicamente posmoderno) movimiento que supone a la vez la ironización de la nostalgia misma, de esa urgencia de mirar atrás en busca de la autenticidad y, al mismo tiempo, una –incluso a veces desvergonzada– invocación de la capacidad visceral que atiende a la necesidad de colmar esa urgencia” (1996)

Casos como el de la instalación “El real tiempo Real” de Rolando de la Rosa a finales de los ochenta y los diversos performances de Guillermo Gómez Peña a principios de los noventa, ejemplifican lo dicho. Si en verdad la nostalgia es aplicable en la era contemporánea, hacer uso de ella significa un riesgo, es el señuelo que sirve para exponerla a través de la ironía, lo cual puede convertirse en un brutal golpe trasgresor.

La imagen de la virgen de Guadalupe durante siglos en México ha sido no sólo un símbolo que congrega multitudes de fieles católicos y ha sido también emblema del que desde la Independencia se ha apoderado el poder político, sacando provecho de la idolatría nacional que provocaba. “La asociación del viejo

término “idolatría” con el adjetivo “nacional” revela la asombrosa trayectoria de una imagen convertida en la expresión de una conciencia nacional, o más exactamente (y este matiz es importante), en un sustituto”. (Gruzinski, 1994:209)

El impacto ha sido decisivo, la Guadalupana ha provocado una fascinación secularizando mentes, es innegable por tanto lo que señaló Altamirano: “El culto a la Virgen mexicana es el único vínculo que los une” (Gruzinski, 1994:209). Lo que explica por tanto el resultado provocado por la instalación de Rolando de la Rosa que se llevó a cabo en enero de 1988 en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México titulado “El real tiempo Real”, a la que la opinión pública enfurecida calificó como atentado iconoclasta, recuperando la impetuosidad y el lenguaje conservador más rancio.

“Posteriormente una ordenada marcha a la Basílica de Guadalupe para autoexpiar las ofensas inferidas por personas de mentes torcidas y perversas intenciones. Todo para poner a los pies de la Guadalupana, por conducto de la Jerarquía eclesiástica, el testimonio de reparación por amor a su dignidad de Madre de todos los Mexicanos y de todos los latinoamericanos, ya que ostenta el título de Emperatriz de América; recogimiento y oración, expiación y esperanza, fe y patria, esa fue la histórica jornada del 28 de febrero. La conclusión es obvia. ¡México sigue fiel!” (1988)

La reseña aquí citada y tomada de la Revista semanal “Angustia” es una de las muchas que aparecieron en los diarios de esa época a raíz de la presentación de la instalación de De la Rosa y que se componía de varias piezas que así describía el artista: “Es una instalación muy mexicana, con tres nichos: el principal, el de ‘La virgen de Marilyn’ (figura 34) porque es la simbiosis de nuestra virgen morena, la de Guadalupe, con nuestro ideal y real devoción Real (realidad y Realeza) que es Marilyn Monroe. Además, en el altar puse la bandera estadounidense anexándose a la mexicana porque la injerencia extranjera nos está invadiendo, y nadie se dio cuenta de esto. Además, detrás de la bandera mexicana estaba la imagen de Tonantzin, nuestra reina del Tepeyac, que primero se cambió por la mestiza Guadalupe y después se ha venido cambiando por una rubia que la penetración cultural así lo está dictando. Como se ve, no fue ni mi



intención ofender a Tonantzin, ni a la Virgen de Guadalupe, ni a los creyentes.” (La Jornada, 1988)

La imagen se acompañaba con un texto que decía: “ni mi hermana”, “ni mi madre”, “Todas”, frases que se convirtieron en afrenta para muchos cuando el artista claramente dirigía su crítica al profundo machismo prevaleciente en este país. Lo que para el autor era “una crítica a los fanatismos” se tornó en un asunto de carácter político-religioso que traspasó los muros del museo aunque fuera de la sala donde se montó esta instalación se colocó un letrero en el que se decía: “Si le molesta el uso de las imágenes cristianas, no entre. La intención del artista es la crítica, no el insulto.” (Cato,2003:106)

Hutcheon apunta: “la nostalgia se invoca pero al mismo tiempo se socava” (1996); cuando el artista se refiere a la Virgen de Guadalupe señala que la respeta tanto que precisamente por eso usó su imagen en su trabajo, ya que ella representa un mito y forma parte de cada mexicano sea éste creyente o no.

La ironía que implica mirar el rostro sensual de Marilyn Monroe sobre la inmaculada imagen mariana, no la aleja de su impacto nostálgico que es finalmente la causa de un detonador que, latente en la obra, jaló el gatillo en el ojo de sus primeros espectadores.

Resulta de interés el hecho de que el artista haya hecho uso de una imagen que en términos de frontera geográfica no es un ícono mexicano. Marilyn Monroe es el símbolo sexual de la era capitalista, obviamente trasciende fronteras, sin embargo de los artistas aquí estudiados es De la Rosa el primero que importa un símbolo no correspondiente a la cultura mexicana de manera tan contundente. Aunque, no suena extraño que en la era de la posmodernidad esto se considere rebasado, pero para los efectos aquí estudiados es de vital importancia ya que los artistas, bajo las consignas de ironía y en su caso nostalgia, habían hecho uso de elementos propios de esta cultura con ánimo transgresor, con intención de reto pero siempre en torno a elementos propios de la cultura mexicana, aunque eventualmente irrumpiera en su pintura una bandera norteamericana como en el caso de Guzmán, pero bajo consignas de crítica política y no de afrenta al fanatismo religioso.

Rolando de la Rosa escandaliza y se manifiesta abiertamente a favor de la crítica y más aún se instala de lleno en una posmodernidad que no tiene más cultura que la de la televisión y las comunicaciones, de la inexistencia de barreras culturales y de creencia en símbolos universales. Es el camino que le trazaron, el de la subversión, y ella, la que le da la pauta para echar mano de lo que el mundo le ofrece, todo está en todas partes, Marilyn Monroe y la Virgen de Guadalupe son en términos publicitarios, dos símbolos con categorías similares. Ambos responden a la necesidad de congregarse, de ser venerados, el problema radica sin embargo en el opuesto, mientras la primera es un ícono del sexo la segunda lo será de la religión, la utilización de estas dos imágenes fusionadas permite el reto de jugar con la nostalgia a través de la ironía. La Guadalupana representa y se sostiene por la continuidad y el arraigo, es sinónimo de nacionalismo, es símbolo que se transmite de generación en generación, es pues objeto de una tradición que provoca nostalgia y añoranza. En ella, como apunta Monsiváis “se concentran las vivencias de la marginalidad y el desgarramiento, en ámbitos donde lo mexicano es sinónimo de orgullo recóndito o de inocencia sin protección”. (2000:41b)

La Virgen de Marilyn pretende revelar una verdad que los mexicanos se niegan a aceptar, la pieza busca poner al espectador en el terreno de la ironía, “después de la caída”, situación inadmisibles por lo que tiene de transgresora ya que cuestionar y criticar defectos propios de una cultura como el fanatismo, la intolerancia y el malinchismo sólo logró enervar los ánimos y permitió que el artista se consagrara, entrando con su obra en la Enciclopedia Guadalupana.



Figura 34 Rolando de la Rosa. La virgen de Marilyn, 1988

En Guillermo Gómez Peña, no es ya la pintura el medio de expresión si en cambio el performance como espacio de experiencias múltiples; como artista radicado del otro lado de la frontera norte de este país, su actividad artística se dirige a la problemática social y cultural de los que habitan esa franja fronteriza y participa de manera incansable en la construcción de nuevas identidades surgidas del cruce de dos culturas.

Mientras Enrique Guzmán presenta en muchos de sus cuadros una franca crítica hacia la política prevaleciente en su época derivada del impacto que provocaba la cercanía con los Estados Unidos y los pintores de los ochenta reafirman su desaprobación hacia el nacionalismo ironizando con símbolos propios de esta cultura, adoptando una especie de pop importado aunque con características bien nacionalistas, Rolando de la Rosa hará obvia la penetración de la cultura norteamericana y Guillermo Gómez Peña se situará en medio de ambas culturas, mostrando que frente a la inminente globalización se abría el camino de la hibridación. Este tendría un alto costo para los dos países; ante la creciente mexicanización de los estados de Norteamérica que colindan con México, la xenofobia provocaría fuertes rechazos y neonacionalismos que impactarían de manera radical en los mexicanos que ocupaban territorio norteamericano.

Según dirá el propio Gómez Peña: "si algo puede definir a la "posmodernidad" (¿pos qué?), o mejor dicho a la "desmodernidad" finisecular, es la intensificación progresiva de los síntomas de fronterización" (2002:123) El artista señala que mientras más se empequeñece el mundo gracias al universo virtual, más difícil resulta la comunicación a través de las fronteras del lenguaje y la cultura; por lo tanto, continuará el artista: Esta nueva cultura está marcada por sincretismos desaforados y por una falta absoluta de sincronidad, como por los desencuentros y los malos entendidos epistemológicos: "Yo soy en tanto que tú (como representante de la otredad racial, cultural o lingüística,) dejas de ser"; "cruzo, por lo tanto, existes"; "fuck you, por lo tanto, soy". "todos somos, por lo tanto, nadie es"; y "todo cambia, por lo tanto, nada importa" (2002:123).

El personaje de la frontera es desnacionalizado y el arte que proyecta dicho acontecer es la crónica que devela la confusión transfronteriza. Si la identidad del mexicano se sostenía de ciertos mitos que ya los pintores de los ochenta intentaron desbancar, en esta década de los noventa todo ha sido rebasado. “Querámoslo o no, estamos des-nacionalizados, des-mexicanizados, trans-chicanizados, pseudo-internacionalizados. Peor aún, nos negamos a asumir esta nueva condición por temor a caer en el vacío del nuevo siglo. (Gómez Peña,2002:123)

La globalización ha cumplido, la única cultura que rige es la de la tecnología y bajo este panorama, como dirá Gómez Peña, tanto la cultura de masas como el folclor y la cultura popular son ahora imposibles de diferenciar; a partir de ahí el mexicano está unido por el invencible poder de la televisión, así la verdadera cultura nacional emana de una cultura electrónica con pocos nexos nacionales lo que ha facilitado esa crisis de identidad nacionalista.

El mundo de hoy es el de la hibridación, del sincretismo, de la mezcla, de la confusión de razas y de lenguas, dirá Gruzinski y de esta pérdida de identidad surgirá la nostalgia, que volviendo a Hutcheon es una nostalgia desaforada por volver a pasados idealizados. Lo anterior lleva a comprender la crisis cultural de los emigrantes y los desencuentros que han desencadenado los debates referentes a la multiculturalidad. Es ahí donde Gómez Peña (2002) acierta al señalar que mientras los artistas “posmexicas y chicanos los “de allá del otro lado” ven con cierta ingenuidad nostálgica hacia el sur esperando el regreso, los de acá con la literatura, el rock y la televisión como intermediarios miran con repudio y deseo, envidia y condescendencia. Sin embargo, el flujo migratorio constante ha contribuido a que por una parte los que van de aquí para allá, reafirmen en el que vive allá su pasado, alimentando la nostalgia por lo perdido y anhelado. Esto se da a manera de memoria colectiva, los que vuelven a México paradójicamente contribuyen a la destrucción de ese pasado añorado ya que traen a cuestas un modo de vida americanizado.

Es evidente que estos encuentros-desencuentros ahondan las heridas, provocando fracturas que redefinen la situación, la paradoja consiste en que ante

la complejidad, el anonimato y la incertidumbre posmoderna, la búsqueda de identidades locales cierra filas hacia lo “nuestro” frente a lo “otro” y también del “nosotros” junto con lo “otro”.

Es en este clima político social que Gómez Peña se asume como parte de una cultura de resistencia, pero en esa lucha por “resistir” a la cultura que domina, se pierde la perspectiva y las posturas se vuelven etnocéntricas y separatistas. De ahí que la propuesta que dicho autor presenta tenga que ver mucho con la ironía y la nostalgia, pero justamente aquí es donde estos dos conceptos encuentran su sitio bajo la consigna de nostalgia ironizada.

Difícil llegar a este punto sin entender que a través de este recorrido por la plástica y las artes alternativas, conceptos como nación, etnia, religión, género, fueron modificando de una u otra forma su significado frente a la inmensa pantalla que es el mundo que ha dejado ver con claridad la situación actual; existe una urgente necesidad por parte del artista de redefinir los principios en que se sustenta su trabajo, que si tiene que ver con ideología y tradición propias es bajo consignas diferentes. De la pintura y el arte de los setenta a las nuevas propuestas de los noventa hay una diferencia abismal que tiene que ver no sólo con las posibilidades de los nuevos lenguajes sino también con los cambios y la precipitación de problemas que afectan ya no sólo a naciones específicas sino a la aldea global en la que se vive ahora.

Gómez Peña (2002) deja en claro que precisamente la posmodernidad es la que constata que las tradiciones se encuentren en ruinas y que las identidades culturales sean solamente un mito; sean mitos o se encuentren en ruinas la pérdida o distanciamiento cultural, provoca la “desterritorialización” trance difícil pero que al fin posibilita al artista al entendimiento de la multiculturalidad, es decir a partir de este momento no hay otredades culturales, ideologías ligadas a territorio y creencias vinculadas a orígenes ancestrales, hay respeto por todo ello, pero también hay diálogo y colaboración abierta para transgredir fronteras, sean geográficas, lingüísticas o intelectuales, utopía al fin ya que la comprensión y aceptación cultural mutua está todavía por resolverse.

Gómez Peña es el *Mexterminator*, (figura 35) es también *Chiconan the Barbarian*, (figura 36) *El Mad Mex*, (figura 37) *el Moctezuma Jr.* (figura 38) entre otros y en todos estos personajes encarna la personalidad del mexicano recompuesta y en algunos casos aderezada con las adiciones que le ofrece la cultura norteamericana, chicana o anglosajona, evidentemente su afán crítico, irónico y trasgresor le permite hacer de sus performances y sus personajes objetos y sujetos paródicos y de confrontación.

*Moctezuma Jr.* es por una parte la fusión de símbolos mexicanos de distintas épocas: usa penacho y traje de mariachi con decorados prehispánicos; es también el personaje perteneciente a la aldea global, usa lentes oscuros, botones con imágenes y textos como por ejemplo “el gato Félix”, “la virgen de Guadalupe”, “Coca-Cola” “Noriega-Bush”, pulseras y guantes *punk*. Coexisten en él reminiscencias y nostalgia pero también ironía y sorna, las múltiples identidades tanto ancestrales, como populares y religiosas se hacen notorias; *Moctezuma Jr.* sostiene entre las manos un corazón que inevitablemente remite a Guzmán, a Zenil, a Galán y por supuesto a toda la tradición donde este elemento ha significado algo para la cultura mexicana; pero al igual que los artistas que lo anteceden, refleja esa necesidad de cuestionar con un humor objetivo y negro con el fin de enfrentar al público con la compleja realidad que muchas veces resulta ser trágica y cómica a la vez.

Los personajes que Gómez Peña crea lo presentan como un artista comprometido con ese ser híbrido que ante la idea de no pertenencia cae en el desamparo y vacío de identidad, por eso su propuesta busca reafirmar que en el mundo de hoy si dos o más culturas se encuentran de manera pacífica o no, surge necesariamente una cultura de frontera, que como dirá Medina “la frontera no es un lugar, sino una perturbación estética” (1994) y que a la larga será la cultura del mundo.

Guillermo Gómez Peña, como Rolando de la Rosa con propuestas bien distintas, las del primero absolutamente sólidas y la del segundo bastante cuestionables proyectan la realidad de México y de los mexicanos de fin de siglo,

al igual que lo hicieron sus predecesores, tanto Enrique Guzmán como los pintores mexicanos de la década de los ochenta

¿Cuánto tienen en común Gómez Peña y Francisco Ochoa por ejemplo? ¿Cuánta validez hay en las propuestas plásticas de Galán? ¿Qué impacto busca crear en el espectador un Javier de la Garza? Si el mundo está hecho de verdades provisionales todo lo aquí planteado requiere ser mirado y entendido bajo la óptica de su momento, cada verdad descubre inmediatamente nuevas realidades, el trabajo del artista es el de crear mundos que inviten al que asiste al nacimiento de ellos a comprender que el arte siempre busca descifrar esas verdades... mientras permanezcan vigentes.





Figura 35 Guillermo Gómez Peña. Mexterminator



Figura 36 Guillermo Gómez Peña. Chiconan the Barbarian



Figura 37 Guillermo Gómez Peña. Mad Mex



Figura 38 Guillermo Gómez Peña. Moctezuma Jr.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

Abellera, Angélica. 1988. Mi provocación, para que la gente vea mejor su realidad: Rolando de la Rosa. La Jornada, México.

Angustia Drama y Esperanza del Pueblo, 16 de marzo de 1988. El Zócalo de la ciudad de México fue testigo, el 28 de febrero, del verdadero patriotismo.

Arteaga, Agustín. 1999. Rediseñando el pasado, construyendo el futuro. Un siglo de Arte Mexicano. 1900-2000. CONACULTA INBA Landucci, Italia.

Avalos, Marco. 2002. [www.arts-history.mx/Arte\\_Contemporaneo/Marco\\_Avalos/enmexico.html](http://www.arts-history.mx/Arte_Contemporaneo/Marco_Avalos/enmexico.html)

Blas Galindo, Carlos. 1992. Enrique Guzmán Transformador y víctima de su tiempo. Era, México.

Bonfil Batalla, Guillermo. 1987. Ídolos del Pueblo. INBA SEP, México.

Broch, Walther. 1974. Poesía e investigación. Barral.

Cato, Susana. 2003. Fervoroso Escándalo en el Museo de Arte Moderno. México su Apuesta por la Cultura. El siglo XX Testimonios desde el presente. Armando Ponce ed. Grijalbo, México.

Debroise, Olivier. 1987. ¿Un Postmodernismo en México?. México en el Arte, México.

Debroise, Olivier. 26 de febrero de 1987b. De la Garza: el retorno de los héroes. La Jornada, México

Eco, Umberto. 2001. Apocalípticos e Integrados. Lumen, Barcelona.

Emerich, Luis Carlos. 1989. Figuraciones y desfiguros de los 80's. Diana, México.

Emerich, Luis Carlos. 1994. 100 pintores mexicanos. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México.

Emerich, Luis Carlos. 1999. Enrique Guzmán su Destino Secreto. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México.

Ehrenberg, Felipe. 1992. Kitsch México Kitsch. Poliéster, número 2, México

García Canclini, Nestor. 1990. Culturas híbridas. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad. Grijalbo, México.

González, Blanca. 2003. 1968, detonante del arte contemporáneo mexicano, México su Apuesta por la Cultura. El siglo XX. Testimonios desde el presente. Armando Ponce ed. Editorial Grijalbo, México.

Gómez Peña, Guillermo. 2002. El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano. Océano, México.

Gruzinski, Serge. 2003. La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019). Fondo de Cultura Económica, México.

Hutcheon, Linda. 1996, Irony, Nostalgia and the Postmodern. [www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html](http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html) (traducción de Miguel Loyola.)

Jameson, Frederic. 1988. Posmodernismo y sociedad de consumo. La Posmodernidad. Hal Foster Kairós, México.

Mac Gregor, José Antonio. 1999. Las identidades locales en la globalización. En Memorias del Encuentro Bilateral México-Bolivia sobre Cultura, Identidad y Globalización. Viceministro de Cultura y Embajada de México en Bolivia

Martínez Rentería, Carlos. 29 de agosto del 2000. Celebran el glúteo 69 artistas; se manifiestan contra la censura. La Jornada, México.

Medina, Cuauhtémoc. 1994. La Ironía, La Barbarie, El Sacrilegio. [www.zonezero.com/magazine/essays/distant/zironice.html](http://www.zonezero.com/magazine/essays/distant/zironice.html).

Monsiváis, Carlos. 1986. Amor perdido. Era, México.

Monsiváis, Carlos. 1988. Escenas de pudor y liviandad. Grijalbo, México.

Monsiváis, Carlos. 1989. De las figuras del arte rascuache. Graffiti, número 2, Jalapa, México.

Monsiváis, Carlos. 1992. Kitsch México Kitsch. Poliéster, número 2, México.

Monsiváis, Carlos. 1998. Días de guardar. Era, México.

Monsiváis, Carlos. 2000.a Entrada libre Crónicas de la sociedad que se organiza. Era, México.

Monsiváis, Carlos. 2000.b Los rituales del caos. Era, México.

Patiño, Adolfo. 1992. Kitsch México Kitsch. Poliéster, número 2, México.

Paz, Octavio. 1984. El laberinto de la Soledad. Fondo de Cultura Económica, México.

Reed, Christopher. (2000) Posmodernismo y el arte de la identidad. Conceptos del Arte Moderno. NiKos Stangos ed. Destino, Barcelona.

Reyes Palma, Francisco. 1998. Julio Galán El juego de las profanaciones. Destino, México.

Ruy Sánchez, Alberto. 1999. Nuevas formas para un final de siglo, México

Schneider, Luis Mario. 1993. Galán X Galán.

[www.proa.org/exhibicion/galan/galanxgalan.html](http://www.proa.org/exhibicion/galan/galanxgalan.html)

Zama, Patricia. 27 de febrero de 1980. La obra de Nahum Zenil, "búsqueda de identidad". Uno más uno, México.

Zenil, Nahum. 29 de agosto del 2000. Celebran el glúteo 69 artistas; se manifiestan contra la censura. La Jornada, México.