



PARADOJAS EN LAS IMÁGENES SOBRE LA CONQUISTA:

Murales de José Clemente Orozco

y Jorge González Camarena

ana.torres@ibero.mx

Ana Torres¹
Universidad Iberoamericana

Resumen

En los años posrevolucionarios se construyeron discursos e imaginarios colectivos que presentaron la Conquista como un episodio violento pero también como la fusión de dos realidades contrapuestas y unidas al mismo tiempo, cuyo resultado fue el comienzo de una nueva raza y una nueva cultura: la mestiza. Es por esto importante entender que el contenido del discurso nacionalista sobre la Conquista se fabricó a partir de una gran paradoja: destrucción y construcción en paralelo. El muralismo representó este hecho histórico como parte de las dinámicas unificadoras e identitarias de la nación. En este artículo, tomaré en cuenta el pensamiento de filósofos, escritores, poetas y pintores centrandó la atención en el mestizaje con el fin de establecer posibles conexiones entre la propuesta formal y de contenido de los murales: *Cortés y La Malinche* (1926), *Cortés* (1937-39) de José Clemente Orozco (1883-1949) y *La fusión de dos culturas* (1963) de Jorge González Camarena (1908-1980).

Palabras Clave

Conquista - Mestizaje - Muralismo - Imaginarios - Nacionalismos - Paradojas

¹ Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente Académica de tiempo completo del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores. Especialista en las dinámicas políticas, culturales y artísticas del arte mexicano durante el siglo XX y XXI.



PARADOXES IN THE IMAGES OF THE CONQUEST:

The murals of José Clemente Orozco

y Jorge González Camarena

ana.torres@ibero.mx

Ana Torres
Universidad Iberoamericana

Abstract

In the years that followed the revolution, collective discourses and imagery were built that portrayed the Conquest as a violent episode, but also as a fusion of two realities that were both opposed and united, resulting in the beginning of a new race and a new culture: the mestiza. It is therefore important to understand that the content of the nationalist discourse in relation to the Conquest was created from a great paradox: destruction and parallel construction. Muralism represented this historical fact as part of the unifying and identity dynamics of the nation. In this article, I will take into account the thinking of philosophers, writers, poets and painters, paying special attention on miscegenation in order to establish possible connections and comparisons between the formal and content proposal of the following murals: *Cortés and La Malinche* (1926), *Cortés* (1937-39) by Jose Clemente Orozco (1883-1949) and *The fusion of two cultures* (1963) by Jorge González Camarena (1908-1980).

Key Words

Conquest - Miscegenation - Muralism - Imaginary - Nationalisms - Paradoxes

Introducción

El tema de la Conquista en México ha sido narrado y representado desde múltiples enfoques y perspectivas generando diversos discursos históricos y visuales que forman parte del imaginario colectivo de los mexicanos. Se ha tomado este suceso histórico como uno de los mitos fundadores de la nación, el cual ha sido respaldado en buena parte por la creación de símbolos e imágenes que han formado parte de la invención² de ciertas identidades nacionalistas sustentadas en las políticas de representación del Estado. De acuerdo con Katya Mandoki, la estética ha sido el “*armazón y el conducto indispensable para la adhesión afectiva y vivencial de la identidad [...] extrae las emociones a flor de piel.*”³

La Conquista y el mestizaje fueron temas que formaron parte de las imágenes identitarias, sobre todo el muralismo en los años posrevolucionarios representó este hecho histórico como parte de las dinámicas unificadoras y la construcción del discurso nacionalista, caracterizado por el mestizaje. En este artículo tomaré en cuenta el pensamiento de filósofos, escritores y poetas, pertenecientes a distintas generaciones, centrando la atención en el mestizaje con el fin de establecer posibles conexiones entre la propuesta formal y de contenido de los murales *Cortés* y *La Malinche* (1926) *La conquista* (ca. 1940-45) de José Clemente Orozco (1883-1949) y *La fusión de dos culturas* (1963) de Jorge González Camarena (1908-1980) (Fig. 1, 2 y 3)

Vale la pena adelantar que el mestizaje fue representado en los referidos murales desde distintos enfoques; aunque ambos pintores nos muestran la fusión y la violencia de dos culturas, Orozco lo hace desde la destrucción y la imposición, mientras que González Camarena lo hace desde una postura conciliadora.

Después de la Revolución mexicana (1910-1921), los gobiernos posrevolucionarios promovieron la transformación social y cultural a partir de nuevos paradigmas políticos y culturales cuyos objetivos fueron incorporar a las ‘grandes mayorías’ en los proyectos de la Nación. Desde esta perspectiva, el Estado implementó una serie de estrategias para unificar el territorio y construir una identidad

² Hobsbawn, Eric y Terrence Ranger, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002. En este estudio los autores afirman que las tradiciones inventadas se establecen a partir de referentes históricos, con lo cual se determina una continuidad constituyendo rituales simbólicos que inculcan valores y normas de comportamiento, que legitiman acciones que constituyen puntos de cohesión.

³ Mandoki, Katia, *La construcción estética del estado y de la identidad nacional, prosaica III, Siglo XXI, Conaculta, Fonca, México, 2007, 13.*

colectiva que respondiera a los avatares de la modernidad. En este proceso los políticos, artistas e intelectuales jugaron un papel primordial ya que sirvieron para fabricar, construir e inventar una serie de imágenes y representaciones nacionales que hasta nuestros días, no dejan de significar una estima patriótica.

Los pintores posrevolucionarios desarrollaron una diversidad de narrativas visuales a partir de la realidad social de su tiempo y de una resignificación de las culturas antiguas y populares de México. Estos referentes les sirvieron para crear nuevas miradas y diferentes modos de expresar estéticamente pensamientos y sentimientos mexicanos⁴, generando múltiples imágenes identitarias en consonancia con la modernidad artística.

Frente a este contexto aparecieron discursos y narrativas visuales que presentaron a la Conquista como un episodio violento pero también como la fusión de dos realidades contrapuestas y unidas al mismo tiempo, cuyo resultado fue el comienzo de una nueva raza y una nueva cultura: la mestiza. Es por esto importante entender que el contenido del discurso nacionalista sobre la Conquista durante el periodo posrevolucionario se construyó a partir de una gran paradoja⁵: destrucción y construcción al mismo tiempo.

El mito del mestizo

En efecto, las representaciones en la historia del arte mexicano sobre la Conquista y el mestizaje han favorecido la construcción del nacionalismo y de la identidad del mexicano, a través de una serie de símbolos e imágenes.

González Camarena, en *La fusión de dos culturas*, no representó este episodio como la superioridad del conquistador sobre las culturas nativas, sino como una lucha frontal, en la cual se aniquilan el 'hispanismo' y el 'indigenismo', dejando claro que este encuentro fue doloroso para ambos bandos y que de esta tragedia surgió una nueva raza y cultura. El propio González Camarena expresa su postura con las siguientes palabras, mostrando el sincretismo como la solución al problema:

⁴ Azuela, Alicia, "Las artes plásticas en los centenarios", en *Asedios a los centenarios (1910-1921)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, 147.

⁵ La paradoja entendida como "la afirmación de los dos sentidos a la vez [...] ir en los dos sentidos a la vez", en Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989, 25.

“A pesar de que la Conquista constituye una tajante extinción de las culturas mesoamericanas, no pueden quedar suprimidas éstas totalmente, como no murió del todo el carácter e idiosincrasia que estructura la raza vencida, que comienza a ser con la española injerto del cultivo que creará por mezcla una nueva Nación, cuya amalgama de herencias determinará la definición de su carácter.”⁶

Sobre el mismo tema, Octavio Paz, quien fue contemporáneo del pintor, escribió en su famoso libro *El laberinto de la soledad* (1950) lo siguiente:

(si) “... se contempla la Conquista desde la perspectiva indígena o desde la española, este acontecimiento es expresión de una voluntad unitaria. A pesar de las contradicciones que la constituyen, la Conquista es un hecho histórico destinado a crear una unidad de la pluralidad cultural y política... Frente a la variedad de razas, lenguas, tendencias y Estados del mundo prehispánico, los españoles postulan un solo idioma, una sola fe, un solo Señor. Si México nace en el siglo XVI, hay que convenir que es hijo de una doble violencia imperial y unitaria: la de los aztecas y la de los españoles.”⁷

Aquí el poeta, así como González Camarena, reconoce que la Conquista fue una imposición de la cultura española sobre la indígena. Sin embargo, Paz señala que el encuentro fue el resultado del entrecruzamiento entre dos fuerzas de poder, mientras que González Camarena entiende este proceso como un sincretismo neutral.

Por su parte, José Clemente Orozco, escribió en su *Autobiografía* (1945) su postura crítica frente el mestizaje, que entiende como una confrontación:

“Nuestra personalidad no está todavía bien definida en nuestra conciencia, aunque lo esté perfectamente en el terreno de los hechos. No sabemos aún quiénes somos, como los enfermos de amnesia. Nos clasificamos continuamente en indios, criollos y mestizos, atendiendo sólo a la mezcla de sangres, como si se tratara de caballos de carrera, y de esa clasificación han surgidos partidos saturados de odio que hacen una guerra a muerte, indigenistas e hispanistas.”⁸

⁶ Luna Arroyo, Antonio, *Jorge González Camarena en la Plástica mexicana*, UNAM, México, 1981, 311.

⁷ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, 109-110.

⁸ Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Era, México, 1984, 73.

Para la postura indigenista, el conquistador no era el benefactor ni el creador de México, sino el usurpador de la soberanía indígena, considerando a la Colonia (al contrario de los conservadores) como un oscuro paréntesis durante el cual el verdadero pueblo mexicano estuvo sepultado⁹. Al igual que Orozco, González Camarena no fue ni hispanista ni indigenista, tuvo más bien una postura crítica frente a estas polarizaciones. Sin embargo pensaba que la integración era necesaria y representó la unión entre todas las razas, denunciando el racismo y mostrando la armonía de las razas en lugar del conflicto. A diferencia de Orozco, también construyó un discurso visual que mostró el mestizaje cargado de una visión conciliadora; en este sentido formó parte de la construcción de la gran paradoja del nacionalismo.

El cuadro *La fusión de dos culturas* forma parte de la construcción del mito del mestizo ya que nos presenta dos realidades distintas en un mismo plano: muerte y renacer. Las reflexiones de González Camarena sobre esta temática forman parte del pensamiento nacionalista posrevolucionario, cuyas tesis sobre el mestizaje fueron anunciadas por Andrés Molina Enríquez, quien puede considerarse el fundador del pensamiento nacionalista de la Revolución mexicana. Su libro *Los grandes problemas nacionales*¹⁰, publicado en 1909, es de los primeros en percibir una cultura mestiza.

Sus ideas tuvieron repercusiones importantes en el mundo artístico de entonces, sobre todo en el muralismo, que se caracterizó por la búsqueda de una expresión auténticamente nacional y cuyos integrantes estuvieron atraídos por el mito del indio-mestizo. Asimismo, el pensamiento de González Camarena influyó en los escritores que conformaron la novela de la Revolución Mexicana. De hecho, estas ideas fueron compartidas por la mayoría de intelectuales y políticos de la época posrevolucionaria. Por ejemplo, el arqueólogo Manuel Gamio veía un México dividido que sólo podía remediarse mediante la construcción de una sola nación, por lo que trató de redimir a los indios, elevando su forma de vida. Pero interpretó su redención como su integración a la cultura nacional dominante, criolla y mestiza. Gamio pensaba que una de las etapas más importantes en la evolución de los pueblos se

⁹ Frost, Elsa Cecilia, "Cultura mexicana y opinión política", en Roger Bartra (ed.), *Anatomía del mexicano*, Alianza De Bolsillo, México 2005, 267-272.

¹⁰ Esta obra es el primer estudio serio sobre el nacionalismo mexicano. Molina sostiene la idea de que México debe volver sus ojos hacia sí mismo, dejar de defender posturas extranjeras. Propone el mito del indio-mestizo como salida a los problemas nacionales, en el cual se inspira el movimiento del nacionalismo cultural posrevolucionario. Este libro constituye una declaración de la independencia cultural de México. Basave, Agustín, "El mito del mestizo", en *El nacionalismo mexicano*, Cecilia Noriega (coord.), Colegio de Michoacán, México, 1992, 256.

daría con la integración nacional; para alcanzar la uniformidad tan deseada, el antropólogo proponía tomar en cuenta las condiciones del medio geográfico, la homogeneidad étnica de los distintos grupos, el tipo general de civilización al que todos ellos estuvieran incorporados, y la existencia de un idioma común¹¹.

A largo plazo, este proceso implicaría el abandono y la desaparición de las diversas culturas indígenas¹². No obstante, con estas ideas se proyectó un Estado-nación homogéneo de corte liberal. Se pensaba entonces que México debía luchar por un nacionalismo unificado. Esta fase de reconocimiento, pero también de incorporación e integración de los pueblos indígenas, implicaría la unificación de lenguas, criterios y razas, es decir, *"la definición de pueblo y sus símbolos característicos, contenía implícitamente la idea de un solo pueblo, con una sola visión de la historia y con una serie de símbolos compartidos por todos, pero manipulados a discreción por el gobierno."*¹³

El principal problema de las políticas gubernamentales e integracionistas, ejemplificadas en el pensamiento de Gamio o Vasconcelos, por mencionar sólo algunos, radica en querer imponer un control político e ideológico sobre las comunidades indígenas; es decir, en no dejar que se expresen ellas mismas. En este planteamiento las paradojas son evidentes, ya que se afirma que las culturas indígenas están integradas tanto en lo biológico como en lo espiritual, a lo mestizo, que forman parte de los símbolos mexicanos, pero al mismo tiempo continúan estando relegadas y olvidadas, son culturas de museo¹⁴.

La educación, el arte y la cultura fueron los medios ideales para que el discurso nacionalista cohesionador adquiriera relevancia y sirviera de fundamento en la rearticulación de un país de cuerpo social y económico tan variado¹⁵. La expresión del nacionalismo fortaleció la idea del nacimiento de México como una mezcla de razas y culturas; preocupación que como veremos más adelante se puede observar en el imaginario visual de González Camarena, quien contribuyó a engrandecer el

¹¹ Gamio, Manuel, "Nuestra estructura social, el nacionalismo y la educación", en *Arqueología e Indigenismo*, SEP/Setenta, México, 1972, 152. Este artículo se publicó en 1935 en *Hacia un México Nuevo*.

¹² Villoro, Luis, "El futuro de los pueblos indígenas", *La Jornada*, México, 25 julio 1998, 1.

¹³ Pérez Montfort, Ricardo, "Historia, literatura y folklore 1920-1940. El nacionalismo cultural de Rubén M. Campos, Fernando Ramírez de Aguilar e Higinio Vázquez Santa Ana", *Cuicuilco*, México, 2 (1), sept-dic, 1994, 88.

¹⁴ Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, El colegio de México, México, 1950, 241.

¹⁵ Pérez Montfort, Ricardo, "Muralismo y nacionalismo popular 1920-1930" en *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, UNAM - CONACULTA, México, 1999, 175.

mito del mestizo a partir de una mirada que presenta la fusión de dos razas contemplando el nacimiento de una nueva cultura.

El hombre-máquina: la des-composición de la historia

En el imaginario posrevolucionario es frecuente encontrar imágenes en las que aparece el conquistador como un personaje maldito. Éste es el caso de los murales de José Clemente Orozco. El primero que realizó con esta temática fue *Cortés y La Malinche* (1926) en el cubo de las escaleras del patio del Antiguo Colegio de San Ildefonso, entonces Escuela Nacional Preparatoria.



Fig. 1. José Clemente Orozco, *Cortés y la Malinche* 1926, Fresco, Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Fotografía tomada por la autora

Este mural ha sido estudiado como ejemplo del sincretismo entre lo español y lo indígena; no obstante, es también una imagen de crítica hacia el proceso de la Conquista y la evangelización. Son dos cuerpos humanos opuestos que representan las culturas enfrentadas: hombre-mujer, blanco-rojizo, mirada fría-mirada sumisa; el cuerpo de Cortés es frío (blanco), el de Malinche es cálido (rojizo); contraste que aparece también en el fondo pintado con tonos negros y rojos. Orozco nos presenta la oposición entre los cuerpos como una hexis que para Pierre Bourdieu conduce a la

posesión, la disposición permanente, la manera perdurable de estar, de hablar, de caminar, y, por ende, de 'sentir' y de 'pensar'¹⁶. Bourdieu destaca que

*"la oposición entre lo masculino y lo femenino se realiza en la manera de estar, de llevar el cuerpo, de comportarse, bajo la forma de oposición entre lo recto y lo curvo (o lo curvado) entre la firmeza, la rectitud, la franqueza... y, del otro lado, la discreción, la reserva, la docilidad."*¹⁷

El primer mestizaje¹⁸ es representado a partir del encuentro entre dos culturas, considerando el choque de dos fuerzas opuestas: la fuerza del conquistador y la sumisión del pueblo conquistado. Esta idea también se puede observar en el cuerpo de la figura masculina, el cual es hierático y frío, mientras que el de la femenina es lánguido y cálido.

Entre ambos personajes existe un contacto físico, se tocan, pero no interactúan. Se dan la mano como un gesto de unión, aunque él antepone su brazo izquierdo delante del cuerpo femenino, indicando quizás protección, pero también autoridad. Este recurso visual le sirve a Orozco para comunicar su mensaje a través de ciertos *"significantes que se eligen en relación con los efectos de una significación prevista y buscada, el discurso en imágenes que se quiere producir en una situación dada"*¹⁹. Orozco escogió representar, a través del brazo, la superioridad de una cultura sobre la otra; este brazo es el signo que determina el sentido del mural, ya que con éste, Cortés se impone. El brazo tiene una doble función, cuida pero también aplaca el cuerpo y el espíritu de Malinche. Ella representa a la raza indígena que se juntará con la raza blanca para producir un primer mestizaje no sólo racial, sino aún más importante, cultural. Esta imagen se diferencia de otras en las que Cortés fue representado como un personaje débil, de aspecto y alma lamentables, como en el mural de Diego Rivera *La llegada de Hernán Cortés a Veracruz* (1951), que se encuentra en Palacio Nacional. Mientras que Orozco le confiere dignidad y autoridad, Rivera escoge mostrarlo como un ser frágil.

¹⁶ Bourdieu, Pierre, "La creencia y el cuerpo", en *El sentido práctico*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2009, 113.

¹⁷ Bourdieu, Pierre, "La creencia y el cuerpo", 113.

¹⁸ Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve análisis documental*, Fondo de Cultura Económica, 1996, México, 89.

¹⁹ Cimet Shojjet Esther, "El mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones", en *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, UNAM-Conaculta, México, 1999, 50.

Otro mural que aborda el tema sobre la Conquista es *La masacre en el Templo Mayor* (1923), realizado por Jean Charlot en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Aquí se representa el contraste entre los conquistadores violentos y los indígenas pacíficos que estaban en una ceremonia antes de que fueran atacados: es la representación de la matanza del Templo Mayor. El mural está basado en la crónica de Fray Diego Durán, titulada *La historia de las indias de la nueva España e Islas de tierra firme*, donde se relata la matanza causada por Pedro Alvarado a un grupo de indígenas indefensos que se encontraban en una ceremonia religiosa. Para Charlot este acontecimiento histórico fue un acto de barbarie y traición. Los indígenas estaban a mitad de un festejo, bailaban llevando flores en el cabello, cuando los españoles los rodearon y acometieron, haciéndolos prisioneros o matándolos. Este acontecimiento impactó a Charlot, que entendió el contraste entre la espiritualidad de la raza indígena y la civilización mecanizada del mundo europeo y occidental. De la misma forma se dio cuenta de la exclusión del indígena.

En cambio, *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas* (1923), pintado por Ramón Alva de la Canal, exalta completamente lo español y la unión de las razas, no obstante en la esquina inferior izquierda una pareja que tiene rasgos indígenas es colocada como "incivilizada"²⁰. Como extranjero, Jean Charlot "fue el único que pudo ver y representar un momento tan espinoso como el de la Conquista"²¹. Según Alma Lilia Roura, para los pintores mexicanos éste era un tema doloroso que aún no se había superado y, como expresó el mismo Orozco, en sus tiempos se seguía hablando de la Conquista como si hubiera sucedido un día anterior²².

Aunque Orozco no pintó a Cortés como un conquistador armado, -algo que sí haría en el Hospicio Cabañas años después-, sino como un hombre de carne y hueso, su mirada se dirige hacia el futuro, hacia el 'triumfo' de su raza y cultura. Un signo (gesto) menos notorio pero que contribuye a reforzar este significado es la fuerza con la que Cortés aprieta la mano de Malintzin. Por otro lado, la figura femenina es monumental y al mismo tiempo heroica, pero esta valentía es calmada por Cortés. Por lo tanto, hay una contención del cuerpo femenino. Aquí Orozco reconoce el heroísmo de la raza indígena que luchó y se sometió a la Conquista española. En la

²⁰ Roura, Alma Lilia, *Olor a tierra en los muros*, CONACULTA-INBA, México, 2012, 171.

²¹ Roura, Alma Lilia, *Olor a tierra en los muros*, 230.

²² Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Era, México, 1984, 75.

época posrevolucionaria, Malintzin fue considerada como una traidora a su raza y a la castidad de su sexo, pero también como el indicio del nacimiento de algo nuevo; a través de la sumisión Orozco reflejó la traición, como símbolo de la mexicanidad²³.

Otro signo determinante es el hombre muerto que aparece en la parte baja del mural, sin rostro. Por el color de su cuerpo podemos inferir que es un indígena, es decir aquí hay un asomo a la representación del Conquistador asesino que Orozco negó en una carta dirigida a Frances Toor (directora de la revista *Mexican Folkways*), en la cual cuestionó la cédula de este mural que decía "*The indian race under their feet*" explicando:

*"El personaje pintado a los pies de las figuras representa solamente el pasado, el fin de un estado de cosas, como lo fue indudablemente la Conquista; es un personaje al cual ni siquiera se le ve el rostro y que no tiene en absoluto ningún detalle que dé derecho a bautizarlo con el nombre 'The indian race', nombre que correspondería, en todo caso, a la figura de la derecha."*²⁴

Aunque Orozco lo niegue, es muy difícil no imaginar a esta figura como un indígena muerto o como la muerte de algo que ya no existe. Al mirar la imagen es notorio observar que mientras Cortés contiene los brazos de Malintzin, deja caer su pie derecho sobre el cuerpo desnudo que yace bajo su figura; por su parte Malintzin encoge los pies mostrando su negativa a la muerte de su propia cultura. Con este gesto Orozco marca la sujeción y la inmovilidad de la mujer y al mismo tiempo la negación de un pasado. Otro elemento simbólico en esta composición es el maguey, cuya fertilidad se opone a la idea de la muerte representada por la figura yacente en el piso. No obstante, al observar con más detenimiento este maguey, observamos que se encuentra cercenado, como símbolo de una cultura que desde su origen nació mutilada e incompleta.

A diferencia de la representación 'humana' de Cortés en el mural de San Ildefonso, Orozco representó a Cortés en el mural del Hospicio Cabañas (1937) como un personaje con armadura, como un 'autómata'²⁵, congelado, un hombre mecánico que carga una espada en lugar de una cruz; aquí "*el cuerpo de Cortés está vacío*"²⁶. Frente a esta imagen aparece un fraile. Tanto el fraile como el guerrero

²³ Roura, Alma Lilia, *Olor a tierra en los muros*, 356.

²⁴ Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve análisis documental*, 89-90.

²⁵ González, Mello Renato, *La máquina de pintar*, UNAM-IIE, México, 2008, 358.

²⁶ González, Mello Renato, *La máquina de pintar*, 358.

están acompañados por un ángel y por figuras yacentes de indios descuartizados; en ambos casos el ángel es un 'autómata' femenino. Orozco nos muestra en estas imágenes el cuerpo sin órganos que asocia con la tecnología, con la naturaleza, con lo femenino y con el caos²⁷. Estos dos tableros son alegóricos, personifican la violencia y el poder que imponen una cultura y una civilización moderna. Aquí Cortés es un hombre-máquina, su armadura se ha convertido en un cuerpo de metal con tornillos, tuercas y pernos. Lo único que le queda de humano es su rostro hierático y emocionalmente vacío. El signo visual de este mural es el cuerpo metálico del conquistador. Aquí el acero es el medio cruel y desalmado, equiparado con el conquistador que avanza hacia adelante, aniquilando todo lo que se le ponga enfrente.



Fig. 2. José Clemente Orozco, *Cortés* (1937-1939), Fresco, Hospicio Cabañas.

Fotografía tomada por la autora

Los cuerpos muertos que están en el piso chorrean sangre. Del mismo modo, la espada de Cortés está manchada por la sangre de la raza indígena. En este mural se muestran los protagonistas del drama de la Conquista, con una diferencia fundamental: uno está vivo y los otros, muertos. Los indígenas yacen desmembrados

²⁷ Ibid.

en el piso y algo aún más sutil es que están desnudos, por lo que, a diferencia del conquistador, pelearon sin una protección efectiva; se representa una dualidad entre cuerpo-acorazado, cuerpo-desnudo, fuerza-debilidad. Orozco pensaba, según Echavarría, que el indio fue vencido por el maquinismo europeo, que en su etapa rudimentaria elaboraba ya la armadura²⁸.

Todo en Cortés es una máquina, hasta parece que la espada es una extensión de su cuerpo, pues no se ve una mano como tal que la empuñe: no se distingue el límite entre ambos. La espada y sus piernas son más largas de lo común, pero la desproporción de éstas sólo nos hace darnos cuenta de que no son humanas, son las de una máquina que arrasa con el peso de la fuerza.

El cuerpo humano es la base de la construcción de Orozco en los murales aquí estudiados, pues como ya se vio, a través de los significantes de la construcción del cuerpo de Cortés es como Orozco materializa sus significados, crea signos y comunica su mensaje. La armadura "*exagera la nota de mecanización: es ya algo así como una anticipación del tanque, de la monstruosa oruga de acero surgida en las últimas guerras mundiales*"²⁹. Según Orozco Valladares, hijo del pintor, esta representación es el paradigma universal de los conquistadores³⁰. El cuerpo metálico de Cortés es un símbolo universal del sinsentido de la guerra y de la supremacía de los europeos sobre los indios mexicanos.

Este mural es muy violento pues no sólo el Conquistador acaba de matar a los indígenas, sino que el cuerpo es transgredido hasta el punto que podría decirse que ya no es humano. De acuerdo con José Luis Barrios, "*el imaginario del siglo XX está plagado de diversas formas de fragmentación del cuerpo*"³¹. Para Barrios, ciertos despliegues corporales se pueden cargar de significados sólo porque el cuerpo posee ciertas características que se pueden significar culturalmente³².

En el mural del Hospicio Cabañas, Orozco plasmó, en efecto, a un conquistador que sí aniquiló toda una cultura. No se ve a un Cortés 'protegiendo' a

²⁸ Echavarría, Salvador, *Orozco. Hospicio Cabañas*, Colección, Jalisco en el Arte, Jalisco, Talleres Offset Diana, 1959, 23.

²⁹ Echavarría, Salvador, *Orozco. Hospicio Cabañas*, 35.

³⁰ Orozco Valladares, Clemente, "José Clemente Orozco", en Antonieta Cruz (coord.), *Hospicio Cabañas. México*, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco-Landucci Editors, México, 2001, 157.

³¹ Barrios Lara José Luis, "El cuerpo fragmentado", en Karen Cordero (coord.), *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones, México, siglos XVI-XX*, Patronato del Museo Nacional de Arte, CONACULTA, INBA, México, 1998, 173.

³² Barrios, Lara José Luis "El cuerpo fragmentado", 181.

nadie, como en el de San Ildefonso, sino más bien a uno que mata y hace sufrir. El tema de este mural es la conquista armada como un símbolo universal de la violencia.

Las imágenes sobre el mestizaje

Involucrado en los discursos nacionalistas de la época, Jorge González Camarena se identificó profundamente con la idea de realizar una pintura que mostrara al 'México mestizo'. Uno de los cuadros más conocidos de este pintor es *La fusión de dos culturas* (1963), pintura de gran formato que se encuentra en la sala dedicada a la Conquista del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec³³.



Fig. 3. Jorge González Camarena, *La fusión de dos culturas*, 1963, 4.20 m. de alto x 5.10 m de ancho, Acrílico sobre madera forrada de tela. Localización: Sala 2. Fotografía tomada por la autora

El tema de la Conquista fue trabajado por González Camarena desde distintos enfoques. Para él, este encuentro fue dramático y respondió a un proceso simultáneo de choque y conciliación³⁴. Esta paradoja se enmarca, como ya mencionamos antes, en el pensamiento nacionalista de la primera mitad del siglo XX mexicano, cuyo interés se centró en el estudio sobre el mestizaje y sus identidades, dando como

³³ La técnica empleada fue acrílico sobre madera forrada de tela y sus medidas son de alto 4.20 metros y 5.10 de ancho. La invitación que recibió el pintor fue hecha por Antonio Arriaga Ochoa, director del Museo de 1955 a 1971, quien continuó con la iniciativa de Silvio Zavala Vallado de convocar artistas para realizar murales y cuadros que acompañaran la museografía del recinto y presentaran la historia de México en imágenes.

³⁴ Luna Arroyo, Antonio, *González Camarena*, Ciencia y Cultura Latinoamericana, S.A. de C.V, JGH editores, México, 1995, 70.

resultado un sin fin de interpretaciones filosóficas, literarias y plásticas que intentaron dar respuesta a la gran pregunta sobre el 'ser mexicano'. Esta reflexión generó múltiples discursos verbales y visuales que alimentaron la construcción de símbolos identitarios y de imaginarios colectivos.

Como ya se mencionó líneas arriba, el contenido del discurso nacionalista sobre la Conquista se construyó a partir de una gran paradoja: destrucción y construcción al mismo tiempo. Desde esta perspectiva, las imágenes de Jorge González Camarena han funcionado como un discurso cohesionador sobre el nacionalismo artístico posrevolucionario, pues se identificó profundamente con la idea de realizar una pintura que mostrara al 'México mestizo'. Su propuesta estética y artística responde a esta dualidad y forma parte de la diversidad de posturas que aparecieron en el pensamiento artístico y nacionalista de la época. Mientras que Orozco representó el acontecimiento como la destrucción y aniquilamiento de las culturas nativas, González Camarena cuestionó la idea de la imposición de una cultura sobre otra y nos presentó una versión matizada con respecto a la agresión de los conquistadores, colocando en el mismo nivel de violencia al guerrero indígena y al guerrero español. En este sentido, el desarrollo artístico de Jorge González Camarena se integra en las ideas del movimiento artístico posrevolucionario; su concepción sobre la Conquista corresponde al mito fundacional de lo mestizo; sus imágenes representan la construcción de una cultura visual que forma parte del imaginario colectivo de los mexicanos y del proceso por el cual el Estado utilizó la estética como estrategia para construir identidades.

A lo largo de su carrera artística, González Camarena representó temas raciales y reflexionó sobre el mestizaje, el sincretismo, la diversidad cultural, así como la imposición de una cultura sobre otra. Realizó varios murales y pinturas de caballete que presentan el origen de la nacionalidad mexicana, como el tema de la Conquista y su encuentro con los guerreros indígenas. En el mural *Las razas* (1964), que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología, y en *Presencia de América Latina* (1965), realizado para la Universidad de Concepción de Chile (en la Escuela de Bellas Artes, cuyo nombre es 'José Clemente Orozco'), nos presenta de manera simbólica la conciencia hispanoamericana a partir de la unión genética y cultural de los países de nuestro continente, en donde aparecen fusionados los rostros de todas las razas del mundo, como un principio filosófico-social que hace hincapié en la discriminación racial y en la armonía entre la humanidad.

En el cuadro *Historia de México* (1955) aparecen dos personajes, una indígena y un sacerdote huyendo de la catástrofe, aludiendo nuevamente a la muerte de la cultura española y la indígena. En el cuadro *La exhumación del capitán Cristóbal Romero* (1964), el pintor nos muestra en un ataúd al capitán Nuño de Guzmán, uno de los conquistadores más sanguinarios, que mandó matar a Cristóbal Romero por su defensa de los pobladores nativos. Asimismo, en *Derecho de conquista #2* (1979) observamos a tres personajes con armaduras evocando la autoridad y el poder de los conquistadores.

El conquistador y el guerrero águila

Una preocupación constante que atraviesa todo el trabajo artístico de González Camarena es la construcción de un discurso visual sobre las identidades del mexicano, desde un sentido paradójico. Como ya se ha mencionado, representaba el origen de la nacionalidad mexicana como un acontecimiento integrador y trágico al mismo tiempo; también mostraba la abundancia y belleza de las culturas mexicanas y la idealización de un país alegre, optimista y moderno.

En el cuadro que nos ocupa, *La fusión de dos culturas*, González Camarena desarrolló el tema de la Conquista como un encuentro violento entre las dos culturas, dejando de lado la idea sanguinaria de los conquistadores que formaba parte de la iconografía posrevolucionaria y sobre todo de la mirada de Orozco, mostrando en cambio un equilibrio en la lucha por establecer un mestizaje ominoso y armónico simultáneamente.

Considerando la diversidad de discursos que se han construido alrededor de este hecho histórico, el cuadro ha tenido varios títulos: *Las razas*, que es su nombre original, pero también se le conoce con el nombre de *La lucha de la Conquista*, *Choque y fusión de Europa y América*³⁵, *Las razas y la cultura*. Se sabe que fue el propio González Camarena quien, después de imprimir la imagen para un sello postal en conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América, decidió nombrarlo *La fusión de dos culturas*³⁶.

³⁵ Ver Luna Arroyo, Antonio, *Jorge González Camarena en la Plástica mexicana*, UNAM, México, 1981, 283.

³⁶ Mateos-Vega, Mónica, "Jorge González Camarena, el pintor de la historia de México", *La Jornada*, 24 de marzo de 2008, México, 13.

Aunque el título de esta obra alude a la conciliación, considero que más que una unión o una fusión nos enfrentamos a una escena de muerte y destrucción o, como afirma Mary Coffey³⁷, de valentía masculina. Aquí, entonces, el discurso está marcado, además de por la fusión, por la muerte de dos realidades confrontadas y el resurgimiento de algo totalmente nuevo. Aunque existe violencia, como en Orozco, aquí las dos fuerzas se juntan sin presentar imposición o colonialismo, sino un sincretismo que elimina la barbarie y la exclusión.

En la imagen se observa a un gran caballo relinchando cuyo jinete está vestido con una armadura, empuñando su espada en el cuerpo de una figura antropomorfa, la cual arremete con una lanza al hombre-conquistador. Ambas figuras se enmarcan en triángulos contrapuestos que González Camarena utilizó para darle mayor dramatismo a la composición. El vértice de uno de los triángulos coincide con la cabeza del caballo y el brazo de un personaje oculto que sostiene una lanza con el puño cerrado. El otro vértice se dirige a la parte baja del cuadro. Esta estructura triangular entra en tensión con el fondo, en el cual el pintor imprimió un movimiento circular.

Llama la atención el puño cerrado del personaje oculto. Esto quiere decir que hay otra imagen en el cuadro que lucha en contra del poderoso conquistador. Aunque también este gesto visual formó parte de la iconografía posrevolucionaria; muchos artistas lo utilizaron como símbolo de protesta, de las luchas del pueblo por conseguir sus derechos, representando en este sentido a las clases trabajadoras. Es posible que González Camarena haya incorporado esta expresión para actualizar la imagen, recordar a los más desprotegidos y anunciar que la lucha debe continuar. Este recurso expresivo aparece en varias de las composiciones de González Camarena, como en *La pareja*, en donde la Malinche aparece con el puño cerrado; en *Procesión (s/f)* se observa a una familia indígena cargando un ataúd y varios niños tienen el puño cerrado; otra pintura con este gesto es *Nuestro tiempo* (1980) que es una de sus últimas obras. Aquí aparece el doble rostro de una imagen monstruosa de donde surgen múltiples brazos con los puños cerrados, que expresan violencia. Como se ha podido observar, el puño cerrado fue un signo visual que González Camarena utilizó para expresar los intereses de las grandes mayorías y para denunciar las injusticias sociales y culturales. Aunque no perteneció al Partido Comunista, y parte de

³⁷ Coffey, Mary K., *How a revolutionary art became oficial culture. Murals, museums, and the mexican state*, Duke University Press, 2012, 94-95.

su obra muestre un país idealizado y utópico, González Camarena siempre estuvo preocupado por representar temáticas con un contenido y reflexión social. El puño cerrado en *La fusión de las dos culturas* simboliza la presencia del pueblo, la batalla, la resistencia, la lucha revolucionaria y valentía indígena por defender sus culturas.

Los personajes que aparecen en este cuadro son el conquistador español y el guerrero mexica. Es una escena de gran violencia que denota dinamismo y fuerza, mostrando movimientos enérgicos que indican la autoridad del caballo y la armadura sobre el desprotegido pero valiente y violento hombre-águila. En la cultura mexica la función del guerrero águila no era únicamente la de combatir con gran táctica y dirigir tropas en batalla, sino también la de fungir como una especie de sacerdote adorador de las divinidades consagradas a la guerra y al poder viril del hombre. En este sentido, la lucha nos muestra la defensa hasta la muerte de toda una cultura. Este hombre-águila es una invocación de Cuauhtémoc, el último emperador azteca que estuvo al mando de la tenacidad indígena en contra de los españoles. Su nombre significa 'águila que desciende'. En las culturas mesoamericanas el águila representaba al Sol y de esta manera González Camarena evoca a este héroe que defendió hasta la muerte su cultura. Incluso en la cédula del museo se explica que "los mexicas fueron vencidos no sólo por los españoles, sino también por indígenas tlaxcaltecas, chalcas, y texcocanos, entre otros". Esta interpretación nos remite a la traición y la alianza que algunos grupos indígenas establecieron con los españoles para luchar en contra de la dominación mexica.

Es importante considerar que González Camarena también representó este acontecimiento histórico desde la imposición. En su cuadro *La pareja* (1964) se observa la presencia de dos figuras colosales que representan a Cortés y a la Malinche. Aunque Cortés se impone con su armadura y espada, y la figura femenina está desnuda, ambos personajes tienen la misma fuerza y están colocados en la misma distancia; a diferencia del mural realizado por Orozco en San Ildefonso, donde Cortés se anticipa a la Malinche. Se trata de una imagen muy distinta a la que observamos en *La fusión de dos culturas*, donde la tragedia se desenvuelve en una escena de terror que muestra la muerte de ambos personajes, así como dos realidades totalmente distintas representadas por los objetos que se encuentran en el fondo de la composición que aparecen totalmente separados en el momento de la lucha. La diferencia con Orozco es que González Camarena no concibe el poder de

los conquistadores como superior a los conquistados, es decir, aquí la violencia es pareja cuando sabemos que la lucha no fue así.

En algunos estudios sobre este cuadro, el fondo ha sido interpretado como la sangre vertida por los guerreros de la cual surgirá un nuevo ser. Teresa Favela nos dice que “*El tema histórico tratado por González Camarena es un símbolo de muerte despiadada entre el caballero águila y el conquistador español, en el que ambos pierden la vida y como resultado su sangre se funde, creando una nueva raza, la mexicana*”³⁸. Pero si observamos de manera detenida las pinceladas y el dinamismo de las texturas, nos percatamos que este movimiento hace referencia al fuego, que tiene un simbolismo importante ya que representa la muerte, pero al mismo tiempo la renovación y la purificación. En todo caso, la unión está marcada por este elemento, cuya presencia en el cuadro es relevante ya que ocupa la mayor parte de la composición.

Lo interesante aquí es la presencia del penacho que hace referencia al dios del fuego Huehuateotl, cuyo emblema es un penacho coronado por un pájaro azul, un pectoral en forma de mariposa y un perro. En la cosmogonía mexicana el fuego terrestre representaba la fuerza profunda que permitía la unión de los contrarios y la ascensión divina; era el motor de la regeneración periódica. El fuego también puede ser interpretado como vehículo y mensajero entre los vivos y los muertos. Generalmente los ritos de purificación por el fuego son característicos de culturas agrarias, simbolizan los incendios de los campos que se embellecen con un manto verde de naturaleza viva. En el Popol vuh, los héroes gemelos, dioses del maíz, mueren en el fuego de sus enemigos, para renacer luego encarnados en el brote verde del maíz³⁹. En este sentido, se puede deducir que el fuego en *La fusión de dos culturas* simboliza el encuentro de fuerzas existenciales: la muerte y su continuo revivir.

El fondo de este cuadro se compone de líneas curvas y distintas tonalidades de rojos y negros de donde emergen una cantidad de elementos como pendones, lanzas, estructuras destruidas, la imagen de un penacho y un águila devorando una serpiente, objetos que contienen un gran simbolismo y que muestran la separación de culturas y el paso de una civilización a otra. En el lado izquierdo emergen unos

³⁸ Favela Fierro, Teresa, *Jorge González Camarena. Universo plástico*, México, Democracia editores, 1995, 56.

³⁹ Westheim, Paul, *Las ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Ed. Era, México, 1991, 88; Antonio Aimi, *Mayas y Aztecas*. Barcelona, Electa, 2008, 210; Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2007, 512-513.

pendones tirados en el piso que comúnmente eran utilizados por los españoles como símbolo de sometimiento y que en algún momento serán devorados por el fuego.

En el lado inferior derecho aparece la imagen del águila devorando una serpiente, símbolo que ha formado parte de la cambiante iconografía de la bandera mexicana. El símbolo se fue construyendo poco a poco y se ha ido transformando a través del tiempo: primero se eligió el águila y a la leyenda inspirada en la señal que los mexicas procedentes de Aztlán buscaban para fundar la gran ciudad México-Tenochtitlan. Esta idea se describe de la siguiente manera en los *Anales mexicanos* núm. 3:

“Encontraron el nopal sobre el cual está parada el águila. Su nido antiguo, su cama, son formadas de plumas ricas de toda clase, de plumas hermosas del pájaro azul, de todo género de plumas verdes. Allí vieron las cabezas de varios pájaros, de pájaros exquisitos cuyas cabezas allí están reunidos.”⁴⁰

Durante la Conquista, los pájaros que alimentaban al águila fueron sustituidos por una serpiente, incorporando el símbolo del mal que será aniquilado por la fuerza del todopoderoso que personifica naturalmente el bien, es decir el águila. Esta idea dualista, que supone dos poderes, se refiere a lo que se ha interpretado como la lucha del bien contra el mal⁴¹, principio que distingue la cosmogonía de los pueblos mesoamericanos y la religión católica. González Camarena utilizó este símbolo para mostrar la presencia de esta confrontación en donde el águila representa a las culturas mesoamericanas y la serpiente a la cultura occidental.

Años después, González Camarena realizó el cuadro titulado *El abrazo* (1980) en donde reproduce la escena del cuadro que nos ocupa, aunque aquí el caballo está ausente, aparecen los dos guerreros solitarios representando una metáfora de muerte, dejando claro que todo final, es un nuevo principio.

Reflexiones finales

Tanto las imágenes de Orozco como las de González Camarena se han convertido en símbolos que han formado parte del discurso nacionalista y del imaginario colectivo de una época, cuyo objetivo fue construir la imagen de una

⁴⁰ Citado en: Garduño, Ana, *Conflictos y alianzas entre Tlatelolco y Tenochtitlan. Siglos XII a XV*, INAH, México, 1997, 36.

⁴¹ Carrera Stampa, Manuel, *El escudo Nacional*, Secretaria de Gobernación, México, 1994, 65-66.

nación unificada. Ambos pintores consideran que tanto la conquista como el mestizaje fueron encuentros violentos. Sin embargo, en el caso de Orozco se trata de una violencia cruda y desalmada, de destrucción, que dio como resultado la fusión de culturas pero desde la imposición. En González Camarena, en cambio, se aprecia una violencia que elimina la coerción, ya que muestra que la violencia estuvo presente en los dos bandos, es decir al igual que Octavio Paz, sugiere que las dos fuerzas participaron de forma equitativa en la destrucción y que, por lo tanto, la síntesis elimina la exclusión y la imposición; esta marcada por la muerte pero al mismo tiempo es el inicio de algo nuevo. Las obras de ambos autores refieren a la construcción de mitos, leyendas y relatos, es decir, las imágenes no son reflejo de una realidad sino más bien son un "poderoso instrumento de producción y de control de imaginarios colectivos" que construye una forma de ver y de mirar⁴².

Los signos visuales de Orozco son transparentes. En el Hospicio Cabañas todo se ve⁴³, pero también hay algo oculto, ambiguo, misterioso, que nos muestra la paradoja de un Cortés que protege pero que también impone; sus imágenes no nos hablan sobre la crueldad mexicana, si no sobre la crueldad humana. Nos hablan de una síntesis desigual, mientras que la idea de mestizaje de González Camarena resulta ser una construcción utópica y conciliadora.

La memoria visual del muralismo se ha convertido en discurso estatal cuya historia oficial no acepta las contradicciones, la confusión o la paradoja. Aunque sabemos que la conquista no se dio de manera igualitaria, resulta preferible materializar los ideales en imágenes como *La fusión de dos culturas* realizada por González Camarena, en la cual se sugiere una lucha igualitaria entre ambos guerreros. Cuando una imagen responde y justifica las políticas de poder del Estado conviene hacer propaganda para mostrar en este caso que el encuentro entre dos mundos fue violento pero en similitud de proporciones. En este sentido, *La fusión de dos culturas* se utilizó para imprimir el 12 de octubre de 1992 un sello postal conmemorativo de los 500 años del descubrimiento de América. Asimismo aparece en los billetes de 50 mil pesos (Fig. 4). Es una imagen que nos presenta a dos guerreros que mueren y renacen al mismo tiempo. La imagen neutraliza la violencia y el

⁴² Pérez Vejo, Tomás, "Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX", en *Imágenes e investigación social*, Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coord.), Instituto Mora, México, 50-51.

⁴³ González Mello Renato, *La máquina de pintar*, 351.

exterminio de los conquistadores y nos presenta la gran paradoja del nacionalismo mexicano.



Fig. 4. Billeto de 50,000 mil pesos con la imagen de La fusión de dos culturas. Fotografía tomada por la autora

En este proceso, intelectuales, artistas y políticos involucrados en la reconstrucción de la identidad nacional se dieron a la tarea de idear una serie de imágenes de la nación. Construyeron así el mito de una nación unificada cuya cultura deviene síntesis y no supresión. Los gobiernos posrevolucionarios se convirtieron en mecenas de la iconografía que los pintores elaboraban para pintar los muros de los edificios públicos, los cuales fueron concebidos como centros de representación del Estado. En muchos casos, las imágenes funcionaron como un eficaz medio de difusión política para mantener coherente el discurso de las elites en el poder. En el caso de la Conquista, el discurso político, cultural y académico optó por construir y reforzar la memoria de un encuentro que opera como síntesis, ocultando así las exclusiones y el modelo 'colonialista' de la modernidad occidentalizada.

Fecha de recepción: 06/10/16
Aceptado para publicación: 08/02/17

Referencias Bibliográficas

- Aracil, Varón Beatriz, “Hernán Cortés y sus cronistas: la última conquista del héroe”, *Atenea*, 499, 2009, 61-76.
- Azueta, Alicia, “Las artes plásticas en los centenarios”, *Asedios a los centenarios (1910-1921)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- Barrios Lara, José Luis, “El cuerpo fragmentado”, en Karen Cordero (coord.), *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones: México, siglos XVI-XX*, Patronato del Museo Nacional de Arte, CONACULTA, INBA, México, 1998, 173-181.
- Betanzos Torres, Eber Omar, “La expulsión de los españoles de México, 1827 y 1829, como resultado de los primeros años de vida independiente”, en Edgar Elías Azar (ed.), *La historia, sus pasos y nuestra identidad. Memorias*, Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, 2010, 45-56.
- Bonfil Batalla, Guillermo, “México profundo”, en Roger Bartra (ed.), *Anatomía del mexicano*, Bolsillo, México, 2005, 55-61.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2009.
- Basave, Agustín, “El mito del mestizo”, en Noriega, Cecilia (coord.), *El nacionalismo mexicano*, Colegio de Michoacán, México, 1992
- Caso, Antonio, “Unidad e imitación”, en Roger Bartra (ed.), *Anatomía del mexicano*, Alianza, de Bolsillo, México, 2005, 55-61.
- Chust, Manuel, “Presentación”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Universidad de Valencia, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2003, 9-15.
- Ciment Shojjet, Esther, *Movimiento muralista mexicano. Ideología y producción*, Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, México, 1992.
- Ciment Shojjet, Esther, “El mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones”, en *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, UNAM - CONACULTA, México, 1999, 41-53.
- Coffey, Mary K., *How a revolutionary art became official culture. Murals, museums, and the Mexican state*, Duke University Press, 2012.
- Cordero Reiman, Karen, “La invención del muralismo mexicano. Bosquejo para un acercamiento analítico”, en *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, UNAM - CONACULTA, México, 1999, 231-240.
- Claver, Pedro, “Situación de la pintura. Entrevista con Jorge González Camarena”, en *Revista Mundo Prehispánico*, número extraordinario, 1957.

- Echavarría, Salvador, Orozco, *Hospicio Cabañas*, Colección: Jalisco en el Arte, Talleres Offset Diana, Jalisco, 1959.
- Favela, Fierro Teresa, Jorge González Camarena, *Universo plástico*, Democracia editores, México, 1995.
- Florescano, Enrique, “Independencia, identidad y nación en México: 1818-1910”, en Edgar Elías Azar (ed.), *La historia, sus pasos y nuestra identidad. Memorias*, Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, México, 2010, 11-23.
- Frost, Elsa Cecilia, “Cultura mexicana y opinión política”, en Roger Bartra (ed.), *Anatomía del mexicano*, Alianza de Bolsillo, México, 2005, 267-272.
- Gamio, Manuel, “Nuestra estructura social, el nacionalismo y la educación”, en *Arqueología e Indigenismo*, SEP/Setenta, México, 1972.
- García Canclini, Nestor, “El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional”, en Enrique Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México*, Tomo 1, CONACULTA-FCE, México, 1997, 57-86.
- Garduño, Ana, *Conflictos y alianzas entre Tlatelolco y Tenochtitlan. Siglos XII a XV*, México, INAH, 1997.
- González Mello, Renato, “José Clemente Orozco. Frescos en el Antiguo colegio de San Ildefonso”, en Rodríguez, Prampolini Ida (coord.), *Muralismo mexicano (1920-1940). Catálogo razonado I y II*, UNAM/Conaculta/FCE, México, 2012, 79.
- González Mello, Renato, *Orozco, ¿pintor revolucionario?*, UNAM-III, México, 1995.
- Joly, Martin, *Introducción al análisis de la imagen*, La Marca, Buenos Aires, 1993.
- Krauze, Enrique, “El legado de Cortés”, *Personas e ideas*, 1997, (en línea), http://www.enriquekrauze.com.mx/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=146:el-legado-de-cortes&catid=91&Itemid=369. [Consultado el 30 de febrero del 2016].
- Luna Arroyo, Antonio, *González Camarena*, Ciencia y Cultura Latinoamericana, S.A. de C.V, JGH editores, México, 1995.
- Mandoki, Katia, *La construcción estética del estado y de la identidad nacional: prosaica III*, Siglo XXI, Conaculta, Fonca, México, 2007.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Era, México, 1984.
- Orozco, José Clemente, *El artista en Nueva York. (Cartas a Jean Charlot 1925-1929) y tres textos inéditos*, Siglo XXI, México, 1993.
- Orozco Valladares, Clemente, “José Clemente Orozco”, en Antonieta Cruz (coord.), *Hospicio Cabañas. México*, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco-Landucci Editors, México, 2001, 121-222.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

- Paz, Octavio, “Los hijos de la Malinche”, en Roger Bartra (ed.), *Anatomía del mexicano*, Alianza De Bolsillo, México, 2005, 159-178.
- Pérez Montfort, Ricardo, “Muralismo y nacionalismo popular 1920-1930”, en *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, UNAM-CONACULTA, México, 1999, 171-205.
- Pérez Montfort, Ricardo, “Historia, literatura y folclore 1920-1940, El nacionalismo cultural de Rubén M. Campos, Fernando Ramírez de Aguilar e Higinio Vázquez Santa Ana”, *Cuicuilco*, México, 2 (1), sept-dic, 1994.
- Pérez Vejo, Tomás, “Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX”, en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coord.), *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, México, 50-51.
- Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve análisis documental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Vasconcelos, José, *Hernán Cortés, creador de la nacionalidad*, Jus, México, 1941.
- Vasconcelos, José, “La raza cósmica”, en *Obras completas*, t. II, LIMUSA, México, 1958.
- Villoro, Luis, “El futuro de los pueblos indígenas”, *La Jornada*, México, 25 julio 1998.
- Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, El colegio de México, México, 1950.
- Villagómez Levre, Adrián, “Tiempo de muralismo”, en *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, UNAM-CONACULTA, México, 1999, 107-117.
- Von Wobeser, Gisela, “El legado multicultural de los mexicanos”, en Edgar Elías Azar (ed.), *La historia, sus pasos y nuestra identidad. Memorias*, Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, México, 2010, 57-65.
- Westheim, Paul, *Las ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Ed. Era, México, 1991.