

# CONCLUSIONES

A partir de la lectura sociológica propuesta para el retrato mexicano, se ha visto, que éste obtiene sus características de acuerdo al contexto en que se desempeña teniendo como sustrato el conflicto de identidad de los criollos que genera una necesidad de distinción. Éste inicia en el siglo XVII y visualmente se refleja en el aumento de la producción de retrato en la época siguiente la cual ha sido ubicada dentro del barroco. Éste no se considera un estilo sino un periodo histórico porque está determinado por una serie de situaciones establecidas por Manrique que desembocan en las primeras muestras de *criollismo*: existe una nueva generación, la de los hijos y nietos de los conquistadores, los cuales ya no tienen que cristianizar indígenas o conquistar nuevos territorios lo que ocasiona que sea necesario generar medios para distinguirse y unificarse como grupo que les concedan cierto valor e importancia a nivel social teniendo esto como consecuencia que la hidalguía y el señorío obtengan una significación primordial. Además, durante este periodo las actividades se centran en las ciudades; por lo tanto, esta nueva generación también busca tener un aire refinado y culto.

A los criollos les abate su condición de advenedizos no sólo por la falta de tareas con las que fuera necesario cumplir, sino también porque eran restringidos por los peninsulares en los puestos que podían ocupar y los organismos a los que podían tener acceso. De ahí que se hiciera necesario demostrar cierto valor a nivel social para intentar equipararse con los españoles el cual se traduciría en la obtención de una fortuna para mostrarse como aristócratas imbuidos en el lujo y la ostentación.

No se debe olvidar que este periodo histórico también es de fervor religioso, el cual da como consecuencia un género de pintura en el que se representa a las monjas coronadas vivas o muertas. Éstas alcanzaron gran reconocimiento porque se constituyeron como el arquetipo de mujer no sólo porque estaban encerradas en el convento, de manera que se les prevenía del pecado por su debilidad, sino también porque eran símbolo de virginidad que se consideraba la cualidad más importante en una mujer. Como consecuencia, el tener una hija monja se convirtió en un símbolo de status.

Todos estos factores se suman a una compleja organización social novohispana, en la cual la posición que ocupan los individuos depende de su color de piel; es decir, es una sociedad basada en la *pigmentocracia*, en la que mientras más cerca del blanco se estuviera mayores beneficios se podían obtener. Lo anterior se debe a que Nueva España se caracterizó por la diversidad de su población consecuencia de las mezclas entre sus componentes provenientes de los cuatro continentes hasta entonces conocidos. Esto hizo que fuera necesaria su clasificación a partir de un sistema de castas y los estatutos para probar “pureza de sangre” adquirieron importancia especialmente entre los mulatos y mestizos porque por su aumento la Corona había impuesto restricciones sobre ellos.

De esta manera, la intención principal de estos retratos no era representar a la persona exaltando sus rasgos particulares, sino su riqueza y su posición social privilegiada, como poseedor de la *cultura legítima*, la cual sólo se obtiene con el tiempo y a través del tiempo, de ahí que la inclusión de un escudo de armas así como una cartela que indicaba su “pureza de sangre”, su legitimidad y su relación de cargos se hacen indispensables. Para el retrato de damas también se incluye el nombre del marido, especialmente si éste tiene los mismos títulos o superiores a los de su esposa. Los

aspectos que rodean a la persona, así como su vestuario y sus joyas también hacen referencia a esa posición social privilegiada.

El retrato novohispano del siglo XVIII no busca una interiorización, sino que se basa en la exterioridad de los elementos. Por esta razón ni los retratos de damas, ni de monjas se corresponden con el ideal femenino que había impuesto la iglesia católica para las mujeres, sino que se representan igualmente haciendo gala de lujo y ostentación porque no era la intención exaltar sus virtudes religiosas por este conflicto de identidad y esta necesidad de distinción que surge como consecuencia. Es por esto que se observan las mismas características para los retratos de damas que para las monjas coronadas vivas, debido a que se muestran con joyas y sus hábitos, en algunos casos, están llenos de ricos bordados y son de finas telas. Lo anterior está determinado por la orden a la que pertenecían y por las posibilidades económicas de la familia. En el caso de las monjas la codificación de sus retratos proviene de la realizada para santa Rosa de Lima por haber sido ésta la primera santa americana canonizada con lo cual se convirtió en bandera del *criollismo*, por esta razón aparecen con un niño Jesús y una palma en sus manos, aunque en ocasiones es una vela, y una corona decoradas con flores.

La situación de los criollos cambiaría de manera considerable al siglo siguiente porque al término de la Independencia sería el grupo que ostentaría el poder con lo cual generarían los discursos y definirían la orientación social, económica y política del país. Sin embargo, su conflicto de identidad permanece porque este grupo no pretende alejarse de Europa al momento de la Independencia sino que busca equipararse con las ideas de modernidad europea pero también consolidar un ideal nacional. Esto genera una dualidad en los discursos que nos llevó a considerar la producción de retrato del siglo XIX desde una perspectiva doble: la *modernidad importada* y la *modernidad apropiada*. No se puede hablar de una modernidad como la occidental porque aquí se

presentan situaciones distintas y porque existe una dinámica social que no se corresponde con la europea.

Como se mencionó, la *modernidad importada* no tendría grandes repercusiones dentro de la escena artística nacional porque sólo los criollos; es decir, la pequeña élite que presenta ese conflicto de identidad se identifica de alguna manera con los cánones académicos y con la burguesía europea, aunque aquí, preferimos utilizar el término de una *vivencia cultural burguesa* porque los criollos no se convierten en una clase social con un poder económico recientemente adquirido, pero sí se identifican con los burgueses porque también existe en ellos un carácter de indeterminación y porque se consideraban los representantes de la “sociedad moderna”. Es por esto que la *modernidad apropiada* no formará parte de los retratos de las clases privilegiadas sino que se manifestará principalmente en provincia en donde no existían imposiciones ni reglas específicas de producción.

De esta manera, el retrato académico retomaría los cánones europeos en los cuales se buscaba exaltar la individualidad de la persona, ya que por sí sola ésta debiera decir quién es y la posición que ocupaba dentro de la sociedad. Se retoman las formas clásicas porque se busca la sencillez en la representación, lo anterior porque los burgueses se definieron como opuestos a la aristocracia, con lo cual se hizo necesario encontrar un lenguaje que los alejara de ésta y del gusto de las formas abigarradas del barroco, pero que a la vez los insertara dentro de la tradición. También se busca eliminar los elementos externos a la persona, como las cartelas y los escudos de armas, haciendo énfasis en la actitud y el vestido, debido a que éstos se volverían los elementos distintivos en relación a los otros grupos. En el caso de las mujeres, el ideal femenino definido por los criollos con influencias románticas en las cuales se exaltaba su delicadeza, su debilidad, el recato y la inocencia, entre otros pretendía abarcar a todas

las clases sociales pero éste no sería igual para los grupos que no ostentaban el poder, sino que cada uno hace una diferenciación de los géneros en base a la posición que ocupa dentro de la sociedad así como de la función que desempeña. A diferencia del retrato novohispano en el cual no existe una excesiva preocupación por la individualidad y tampoco una exaltación de los valores femeninos, en el retrato decimonónico sí aparecen representados por la importancia que se le concede a la actitud como un elemento de distinción. Otra característica del retrato académico sería el respeto a las reglas de la perspectiva y la representación de las figuras de tres cuartos para romper con la simetría.

Sin embargo, como existía esa búsqueda de consolidación de un ideal nacional en algunos retratos realizados por artistas mexicanos sí se ve una intención de representar lo nacional, aunque conservando las características clásicas con influencias románticas, como sucede con el de doña Dolores Tosta de Santa Anna realizado por Juan Cordero. Lo anterior no sólo por la paleta de color que utiliza con un brillante y contrastante colorido sino también porque ésta aparece haciendo gala de lujo y ostentación rodeada de elementos suntuosos que recuerdan al retrato novohispano del siglo XVIII. Esta obra también demuestra cómo los cánones académicos nunca lograron una completa consolidación en México, razón por la cual se considera que la Academia fue un proyecto fracasado a nivel social cuyas repercusiones fueron casi inexistentes dentro de la escena artística nacional.

Otro elemento que se analizó dentro de esta *modernidad importada* fue la producción fotográfica en formato tarjeta de visita de Cruces y Campa. Mientras que en la pintura académica sí existió un interés por innovar en algunos retratos, para la fotografía los modelos y las codificaciones fueron retomados sin realizar ninguna modificación; a pesar de lo anterior la significación que adquieren es la de convertirse

en símbolo de *criollismo* que concedía unidad e identificación a este grupo. La fotografía fue uno de los inventos más importantes de la modernidad, razón por la cual fue adoptada por los burgueses europeos como medio de representación porque se vio en ella una forma de exaltación de la individualidad. Pero la codificación de estos retratos, basada en la expresión de símbolos de exterioridad que le conferían status y dignidad al retratado se volvió tan estricta que acabó por borrar precisamente la individualidad para convertirse en un medio de distinción. Son pocas las excepciones en las que existe un interés personal por parte del retratado por romper con las reglas impuestas, aunque sí se dieron y tuvieron las mismas intenciones de búsqueda de ese reconocimiento social tan anhelado.

La codificación de las tarjetas de visita se basaría en algo que ya estaba reconocido y aceptado socialmente: la pintura académica. En éstas la actitud y la vestimenta también se volverían dos elementos esenciales. Para la primera las tarjetas de visita se convirtieron en un catálogo de las virtudes femeninas asociadas al ideal romántico. Mientras que la vestimenta se exaltaba porque se le comienza a conceder mayor importancia a ésta que al rostro de las retratadas. Es por esto que coincido con Patricia Massé cuando afirma que “el análisis de la producción fotográfica tarjeta de visita de Cruces y Campa, por lo tanto, tiene que ver más con una reflexión de carácter cultural o sociológico, que con el arte en sí” (Simulacro 123).

En cuanto a las características del retrato de provincia, de esa *modernidad apropiada*, se puede decir que como no existieron reglas específicas de producción alcanzó gran diversidad. En general, sus elementos pueden resultar opuestos y contradictorios a los académicos, aunque no por esto deben ser vistos como mediocres o con errores. No se busca romper con la simetría, hay frontalidad, no se respeta la perspectiva y se utilizan elementos del retrato novohispano, principalmente las cartelas.

Debido a que los grupos inmediatos a las clases privilegiadas siempre buscan imitarlas, se retoman algunas de las características del retrato académico en provincia por parte de las clases privilegiadas de la misma. Por ejemplo, en los retratos de José María Estrada se estableció que la representación de mujeres la hacía de tres cuartos para romper con la simetría y también colocaba algún objeto en la mano de la retratada. Sin embargo, la necesidad de distinción no se da en todas las clases, razón por la que en los retratos de Hermenegildo Bustos, que son personas de su pueblo en Guanajuato, se exalta el rostro del retratado sin ningún otro elemento de exterioridad.

En el siglo XIX se hace evidente esa dualidad de los discursos artísticos que aquí ha sido analizada desde el retrato el cual se genera como consecuencia de ese conflicto de identidad de los criollos que continuaría al término de la Revolución Mexicana. A partir de ese momento la definición del grupo social en el que se ha centrado el presente estudio ya no busca imitar lo europeo sino que se enfoca en la definición de lo “mexicano” a partir del conocimiento de los elementos del “pueblo” porque ahí se considera que se encontraba el verdadero espíritu nacional. Y también porque se hace necesario consolidar la búsqueda que venía gestándose desde el siglo anterior para darle mayor participación a este pueblo que ahora se volvía el elemento central de lo “nacional”. Esta definición, se dio desde el centro del país y desde la elite intelectual generadora de los discursos que ocasionó que la diversidad característica de México fuera reducida a unos cuantos de sus componentes favoreciendo, desde el inicio, a algunos espacios geográfico-culturales. De ahí que este proceso desembocara en la creación de un nacionalismo popular el cual definiría los estereotipos mexicanos: el charro y la china, la tehuana y el indio tarasco. En este estudio sólo se consideró a la china porque por sus características, junto con el charro, se convirtió en la representante

de la mexicanidad y ambos bailando el jarabe tapatío serían el cuadro estereotípico por excelencia.

Los retratos de mujeres, realizados durante este periodo, portando el traje de china poblana se convirtieron en elementos de distinción de las clases privilegiadas que muestran una aceptación del discurso nacionalista, debido a que la definición de lo nacional se quedó en la esfera del discurso y no tuvo repercusiones importantes en las clases sociales más bajas, en ese “pueblo”, que era su elemento central.

A inicios del siglo XX se observa una disminución en el uso del retrato razón por la cual ya no existe una codificación específica como la que se había dado en periodos anteriores y también porque en el caso de la fotografía ya no se hace necesario acudir al estudio por la popularidad que alcanzan las cámaras manuales. Es por esto que se ven retratos de mujeres que se suman a la causa del nacionalismo, como puede ser el caso de Frida Kahlo que utilizaba trajes de tehuana o los realizados por Hugo Brehme. Mientras otros muestran a mujeres que permanecen más cercanas a lo europeo en su forma de vestir porque se considera un símbolo de rebeldía y liberación por haber sido la década de los veinte la primera en la que se acortan las faldas y se abandonan los incómodos corsés. Al usar este tipo de ropa las mujeres manifestaban su inconformidad respecto al mundo y a las reglas impuestas a éstas por los hombres.

Se hizo necesario buscar y definir lo “mexicano” precisamente porque los criollos no se sentían completamente mexicanos. Ellos fueron los que definieron la práctica artística como igual o diferente a Europa porque en los demás grupos o clases sociales no existía un interés por estas cuestiones. Es por esto que a pesar de que se buscaba consolidar un ideal nacional esta indagación no tuvo grandes repercusiones porque en la práctica sólo una elite reducida se sumaría a los discursos. Lo anterior también porque éstos se generaban desde el centro del país, principalmente desde la

capital, teniendo repercusiones únicamente en algunos sectores de la población. Debido a lo anterior la necesidad de distinción perteneció únicamente a los criollos, es decir, a las clases privilegiadas que ostentaban el poder. Por esto aunque las características del retrato cambian el sustrato permanece, de ahí la importancia que se le concede a este género porque se convierte en un medio de distinción que se hace necesario por esa condición de indeterminación existente.

Esta recapitulación sobre los principales aspectos planteados en el texto se realizó con la intención de mostrar que los cambios en la obra de arte se dan porque ésta está determinada por su contexto y por lo tanto, éste debe tomarse en cuenta al momento de analizarla. Esta misma idea también me ayuda a comprender que las propuestas occidentales, principalmente las planteadas por la Academia, no hayan tenido repercusiones importantes a nivel social en la escena artística nacional porque no se corresponden con las necesidades, la situación y el gusto de la gente al haber sido importadas e impuestas. Las consideraciones anteriores nos llevan a afirmar que la significación de una obra de arte va más allá de sus características formales.

Sin embargo, para poder generar esta propuesta de lectura fue necesario salir del discurso tradicional de la Historia del Arte por haberse generado en un polo geográfico distinto al mexicano y porque éste limita la interpretación de las obras. Además, desde esta visión tradicional no tendrían cabida algunas de las obras incluidas, como por ejemplo el retrato de provincia del siglo XIX, porque su producción no está regida por reglas específicas sino que se define en base a las necesidades propias y al gusto. Dentro de este marco excluyente serían consideradas como inferiores, de mala calidad, primitivas o arcaicas; es decir, que la obra se juzga en base a juicios axiológicos como lo bueno, lo malo, lo bello y lo feo.

La apertura a otros campos teóricos me permitió realizar una propuesta que no tiene como sustrato la axiología o la moral, sino que pretende realizar lecturas que generen nuevas interpretaciones no limitadas a juicios subjetivos, teniendo siempre como sustrato la teoría.

El presente estudio es un acercamiento a la producción del retrato mexicano. El campo teórico central fue la sociología, aunque ésta no debe ser vista como único campo de interpretación sino que es posible tener acercamientos diversos a la obra desde otras perspectivas. Aquí se vio cómo a partir de un conflicto de identidad se genera una necesidad de distinción entre un grupo social específico que pertenece a las clases privilegiadas que ha sido denominado como criollo cuya problemática se sintetiza en la obra de Frida Kahlo *Las Dos Fridas* porque se manifiesta esa dualidad en los discursos que ha sido constante en el arte mexicano el cual se define en base a aspectos internos o externos. Los cambios en el retrato se dan porque “la misma esencia social del retrato determina las normas de su representación, así como de su distribución y circulación pues se genera en el seno de una colectividad y sirve para relacionar e introducir a sus miembros” (Massé Simulacro 94).

Este trabajo no debe ser visto como definitivo, sino como un acercamiento a la obra de arte desde una lectura diferente para algunos retratos mexicanos, estando consciente de que muchas otras propuestas podrían hacerse porque la lectura que se hace de una obra de arte no es completa, especialmente si se realizó en un tiempo anterior al nuestro, lo cual ocasiona que surjan nuevos cuestionamientos y planteamientos sobre la misma. Considero a ésta una propuesta abierta que puede y debe modificarse y ampliarse.