

LA METÁFORA VISUAL DEL PODER. REPRESENTACIONES EN LOS TEXTOS GRATUITOS DE HISTORIA DE MÉXICO

Graciela Sánchez Guevara*

EL CONTEXTO: LA OBRA PLÁSTICA Y EL LIBRO ESCOLAR

Para realizar el análisis de la metáfora visual del poder hemos seleccionado las siguientes imágenes: los óleos sobre tela que José Escudero y Espronceda (acerca de este pintor del siglo XIX véase Soto Correa, 2004: 51-62) hiciera de Don Miguel Hidalgo y Costilla (Figura 1), padre de la patria; y de Don Benito Juárez¹, (Figura 2) símbolo del derrocamiento del Imperio Francés, de la restauración de la República y de las Leyes de Reforma. La imagen de Madero ante su silla presidencial (figura 3). El óleo sobre tela de Plutarco Elías Calles (Figura 4, se desconoce autor). Y por último, el fragmento del mural “Madero custodiado por los cadetes del Colegio Militar”² (Figura 5), obra de Juan O’Gorman.

El fragmento del mural de Madero identifica la portada del libro de *Ciencias Sociales* de 4º grado de primaria, el cual

fue producto de la segunda reforma educativa propuesta por el expresidente Luis Echeverría y ejecutada por el entonces secretario de Educación Pública, Víctor Bravo Ahuja.

Las imágenes de Miguel Hidalgo, Benito Juárez y de Plutarco Elías Calles fueron seleccionadas para ilustrar el discurso pedagógico del libro de *Historia de México* de 5º grado, el cual fue elaborado como respuesta a la tercera reforma educativa bajo el mandato del entonces secretario de Educación Pública, Ernesto Zedillo, en el período gubernamental de Carlos Salinas de Gortari.

Es evidente que ninguna de las imágenes fue hecha ex profeso para ilustrar los discursos pedagógicos de la historia a los que nos referimos. Cada una de ellas es producto de circunstancias y épocas históricas determinadas.

José Escudero, pintor oficial del siglo XIX, llegó de España como un artista ya formado en los cánones estéticos y academicistas a los cuales respondió la forma en que representó a los personajes históricos mencionados.

Llama la atención la demanda de pinturas al óleo que del pintor liberal Espronceda se tenía sobre personajes del

* Profesora-Investigadora UACM-ENAH, Cuerpo Académico “Análisis del Discurso y Semiótica de la Cultura”.

¹ La pintura se encuentra en la sala donde sesiona la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

² La obra está ubicada en el Museo de Historia en el Castillo de Chapultepec.

extranjero, y de lo más selecto de la jerarquía eclesiástica. Esto último en relación con el ambiente conciliador en las esferas oficialistas del porfiriato (Soto Correa, 2004: 62).

Nos atrevemos a afirmar que el objetivo de este tipo de pintura era dejar una memoria visual de aquellos que fueron los héroes de la patria a diferencia de la retratística novohispana del siglo XVIII la cual se caracterizaba, más que por dejar la memoria histórica de quiénes fueron los retratados, como símbolo de estatus social (Martínez del Río, 1994: 57).

Similar al retrato novohispano, el del siglo XIX, especialmente el que produce Escudero y Espronceda, construye espacios y escenarios para representar a sus personajes de cuerpo entero, de frente o de tres cuartos, en el centro de la composición o en “la sección áurea” (Vargaslugo, 1994:47). Se acondicionan los escenarios de acuerdo con el tipo de personaje histórico que se desea retratar, se disponen el mobiliario y los objetos que dan identidad y *status* político, social, económico, religioso al personaje, como lo veremos con más detalle en el ítem correspondiente al análisis de la iconografía del poder.

Por su parte, el movimiento muralista mexicano también heredó los temas y conceptos de los códices prehispánicos y la función pedagógica e ideológica, así como elementos de los frescos que adornaron las iglesias durante los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, la nueva corriente tenía una fuerte carga ideológica que redefinió los contenidos y formas de representación. La circunstancia por la que atravesaba el país fue un factor determinante para incorporar nuevos actores –la población desplazada como campesinos, indígenas, obreros,

tropa y pueblo– que significan los protagonistas en la historia de México, que conforman la iconografía muralista nacional.

El arte plástico de los muralistas se concibió como un arma revolucionaria que permitía la transmisión de ideales políticos, sociales, ideológicos y culturales. Por lo mismo, debía responder a determinados requerimientos: pedagógico, revolucionario, político y público. Así, su “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores” de 1923 establece las intenciones de los muralistas ya que:

[...] el hecho mismo de que los pintores se organizaran en un sindicato implicaba ya de por sí una toma de posición frente al arte y su ideología, puesto que ello expresa como se caracterizaban a sí mismos y a su trabajo; no en los términos aristocráticos heredados desde el renacimiento, es decir, como privilegiados tocados por la mano divina, hacedores de una tarea intelectual y por lo tanto superior, sino como trabajadores manuales que deciden organizarse gremialmente para defender sus derechos y llevar adelante su trabajo. (Cimet, 1992: 55-56).

Al constituirse como sindicato y proponer nuevas formas de circulación del producto artístico, los muralistas pueden ser considerados revolucionarios en un sentido marxista ya que el movimiento muralista mexicano:

[...] propone un amplio conjunto de transformaciones. No se limita únicamente a los temas, signos y vehículos del arte, sino que intenta incidir [en la totalidad] en la práctica artística en cuanto a sus cuatro momentos: producción, distribución, circulación y consumo; es decir, aspira a una modificación a fondo de las relacio-

nes sociales a través de las cuales en el capitalismo es producido y a la vez reproduce el objeto artístico (Cimet, 1992: 53).

El pensamiento vasconcelista fue clave para el desarrollo del muralismo mexicano. Siendo Secretario de Educación Pública en 1921, José Vasconcelos desarrollaría su filosofía sobre un nuevo nacionalismo que “[...] integrase las herencias indígenas e hispana, fundidas en un sólo concepto que sirviese como un símbolo de identidad” (Matute, 2001:74). A fin de consolidar este nuevo nacionalismo, el Secretario propuso que se eliminaran fronteras raciales y clasistas. Para Vasconcelos el problema radicaba en que “[...]el indígena que permanecía dentro de un mismo *status*; debía mezclarse para dejar de ser indígena y convertirse en mexicano” (Matute, 2001:174). Su propuesta educativa abarcaba todos los niveles; la pintura, la escultura, la música y la literatura, que recibieron fuerte apoyo económico. Como dato adicional, la gestión de Vasconcelos recibió para el bienio 1921-1922 el 12.9% del presupuesto federal y para el de 1922-1923, el 15.0%. (Álvarez, 1999: 35).

Los muralistas, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Juan O’Gorman, entre otros, se incorporaron al movimiento nacionalista y, con el apoyo del mecenas Vasconcelos, narraron visualmente los grandes acontecimientos históricos de México: la Conquista, el movimiento de Independencia, la Revolución, pasando por otros del mismo orden histórico, cultural e ideológico. Estos artistas no solo narraron la historia. También representaron visualmente a los grandes protagonistas, sujetos de la historia, los cuales a su vez son sujetos semiótico-visuales que analizamos a continuación.

EL SUJETO SEMIÓTICO-VISUAL

El problema de la subjetividad³ ha sido ampliamente estudiado, sin embargo sólo vamos a abordar el correspondiente al sujeto *semiótico-visual*, categoría operativa que hemos estado trabajando desde hace algunos años. En una primera definición concebimos el sujeto semiótico-visual como el sujeto del enunciado visual.

Es de capital importancia ubicarnos en el quehacer plástico y pictórico de crear, recrear, construir y reconstruir al personaje histórico en tanto sujeto semiótico-visual, el cual es representado ya sea por medio de la plástica, de la escultura, de la fotografía, del video, de los medios cibernéticos e incluso cuando se le describe como retrato hablado. Esta forma de reproducir al sujeto responde a dos ópticas: la formación imaginaria de quien describe y la de quien lo dibuja. La construcción del sujeto semiótico-visual se realiza a partir de un entramado de creencias filosóficas, psicológicas, religiosas, políticas y sociales del productor, o sea los artistas plásticos, fotógrafos o aquellos que, ex profeso, seleccionaron los textos visuales para

³ El estudio de la subjetividad atraviesa muchas disciplinas con diferentes enfoques: Benveniste (1966), en la lingüística, aporta la categoría de sujeto de la enunciación y sus huellas en el discurso y C. Kebrat Orecchioni (1980) propone el sujeto lingüístico como “nosotros exclusivo e inclusivo”; Braunstein (1986), en la psicología y en el psicoanálisis, estudia el sujeto referente y psicoanalítico; Pêcheux (1969), Althusser (1970), Foucault (1988), Regine Robin (1973) y Haidar (1994), en la sociología y el análisis del discurso, trabajan el sujeto del discurso. Lotman (1996), en las prácticas semiótico-discursivas y en la semiótica una de sus propuestas es la del sujeto como auditorio; y Sánchez Guevara (1999) aporta la categoría de sujeto semiótico-visual.

ilustrar los verbales. (Cfr., Sánchez Guevara, 2000: 256-257; 2001: 104-105; 2002: 64-65; 2005: 231-232; 214 y ss).

Cuando un sujeto-productor construye a otro lo hace en su identidad y en su diferencia de un 'nosotros' con 'los otros' en sus prácticas semiótico-discursivas y lo materializa como un sujeto estereotipo, construido por el "otro" a partir de sus formaciones imaginarias⁴, con el propósito de simbolizar la cultura propia mediante la (re) producción de 'su' identidad/diferencia a través de diversos textos visuales.

Las condiciones de producción del sujeto-productor del texto visual dan cuenta de las formaciones sociales del pintor, del fotógrafo, del caricaturista. No soslayamos que el sujeto también tiene la capacidad de construir para sí una imagen de su propio cuerpo, es decir, lo textualiza buscando la semejanza con otros sujetos que le sirven de modelos, como sucede por ejemplo, en la época actual, "valiéndose de diversos recursos como cremas reductoras, *body building*, alimentos especiales, 'complementos alimenticios', geles reafirmantes, fajas de diversos tipos, lipo-escultura, o la misma cirugía plástica." (Vid. Alegría de la C. y Sánchez Guevara, 2004: 58).

En consecuencia, el sujeto productor-reproductor representa a su personaje, quizá tomando en cuenta la genética: color de piel, de ojos y cabello, rasgos físicos, etcétera, o bien por el vestido, por los objetos que usa cotidianamente para desarrollar sus actividades, por sus costumbres culinarias y por los espacios y escena-

rios donde realiza sus actividades; así como por los símbolos religiosos, civiles y militares propios o ajenos; por los gestos privados de su cultura como el respeto, la veneración, el enojo, la alegría, el sufrimiento, la desolación, la superioridad, la sumisión, la 'civilización', la 'barbarie', etcétera.

A partir del análisis de los sujetos representados observamos en su configuración que son atravesados por un entramado de diferentes componentes de identidad, materializados en las prácticas semiótico-discursivas. Es en este tipo de sujeto donde la complejidad identitaria encuentra su significación, resignificación, refuncionalización y permanencia.

LA ICONOGRAFÍA DEL PODER

Para el análisis del corpus visual de la iconografía del poder nos basamos fundamentalmente, en relación con la teoría de las posturas humanas, en la obra *Words and Pictures*, capítulo "Frontal and Profil as symbolic forms" de Meyer Schapiro (Cit. por Gandelman, 1997:91-96). Este autor se refiere a las posturas frontal, perfil y de tres cuartos como componentes gramaticales en el contexto sintáctico, de tal forma que inferimos que la gramática verbal conduce a una gramática visual. En otras palabras, la postura humana se significa siempre en su contexto visual.

La figura de perfil corresponde a la tercera persona, es la no persona, el "él" o "ella" o "el otro". No se dirige al observador del cuadro, sino a otras personas, por lo que hay una separación entre el sujeto representado y el espectador, coloca al primero en un estado de acción o narración ajena al observador.

⁴ Pêcheux define formación imaginaria como "[...]lo que funciona en el proceso discursivo es una serie de formaciones imaginarias que designan el lugar que A y B atribuyen cada uno a sí mismo y al otro, la imagen que ellos se hacen de su propio lugar y del lugar del otro, y la imagen que de A y B tienen de R" (1969:48).

La figura frontal mantiene una relación entre el sujeto representado y el espectador, es decir, una relación de yo-tú. En esta relación, el personaje es portador de un mensaje simbólico hacia el espectador.

La figura de tres cuartos es la síntesis del frontal y del perfil. Fue usada frecuentemente en los siglos XIII y XIV para representar a la divinidad y en los siglos XVIII y XIX, para representar a los héroes, a la nobleza criolla y ricos hacendados en México. Esta postura adquiere un significado de poder. El personaje representado plásticamente es empoderado no sólo por la postura, sino siempre en relación con el contexto que se reproduce con el fin de reforzar la idea del poder. En la mayoría de los casos se representa a los líderes de movimientos sociales, políticos y religiosos en esta postura. Hay dos tipos de postura en tres cuartos: en “face” y tres cuartos de “atrás”. Las posturas que predominan en nuestro corpus son las de tres cuartos y tres cuartos en “face”.

Estas tres posturas adquieren un carácter dual en oposiciones binarias y pueden representar: lo bueno/ demoníaco, lo sacro/ profano, lo activo/ pasivo, el dominador/ dominado, el noble/ plebeyo, la persona real/ irreal, el poder/ no poder, etcétera.

Para el estudio de las imágenes visuales tomamos en cuenta en primer lugar su ubicación espacio-temporal, esto es en el contexto del libro escolar, donde dichas imágenes cumplen con la función pedagógica de ilustrar el discurso de la historia de México. En otras palabras, se muestra a los niños quiénes fueron ‘sus’ héroes de la patria.

En segundo lugar, consideramos el tiempo real en que fueron producidas. Las obras pictóricas de Miguel Hidalgo y de

Benito Juárez fueron creadas hacia la segunda mitad del siglo XIX. Comparten las mismas características técnicas tanto en el nivel denotativo como en el connotativo.

En relación con la figura 1 (ver anexo 1), Miguel Hidalgo, en el nivel denotativo o significante está representado de cuerpo entero, ubicado entre el escritorio y la silla de fina madera tallada con patas en “garra de león” estilo cabriolé⁵, un reloj-péndulo de piso y atrás, en el “aura”, la imagen de la Virgen de Guadalupe. Este escenario denota un ambiente político-religioso. El personaje histórico está retratado en postura de tres cuartos en “face”, en acción, que en el nivel del contenido significa que se dirige a su pueblo por el cual llevó a cabo la guerra de Independencia. La mano derecha, con la palma hacia arriba, señala un documento blanco. Inferimos que se refiere a la declaratoria de la Independencia de México. Esta postura, en términos de actos de habla de Searle (2001: 62 y ss.), significa un acto ilocucionario, pues la libertad se ha obtenido de facto, y también es “mostrativo” ya que por su sentido épico muestra el acto realizado en sí mismo y es justo el héroe quien lo demuestra.

⁵ Hacia principios del siglo XVIII con la llegada de la reina Ana Estuardo, Inglaterra comienza apreciar el mobiliario no solo por los materiales preciosos que se emplean sino también por la elegancia de sus líneas, la calidad de su realización y, sobre todo por su funcionalidad. La simplicidad, la eficacia y la modernidad triunfan en el arte mobiliario inglés. Este estilo aporta dos importantes innovaciones: el torneado introducido en las patas de los muebles que a partir de ahora se llamará “cabriolé” y la aparición de las famosas patas en “garra” y “bola”. Este adorno está inspirado directamente de la escultura y arquitectura china y está asociado frecuentemente a un león cuya pata en garra sostiene una bola. (www.restamueble.galeon.com)

En la figura 2 (ver anexo 1), Benito Juárez está en postura de tres cuartos, en un escenario similar al de la figura 1. De cuerpo entero, usa levita, camisa blanca, banda presidencial, corbata de moño, leontina. En la mano izquierda sostiene unos guantes blancos y la derecha descansa sobre un libro, el cual quizá simbolice el conjunto de las Leyes de Reforma (esta inferencia la hago por asociación del acto del derrocamiento del Imperio Francés representado en la figura de Maximiliano y por la creación de las Leyes de Reforma). El personaje está ubicado entre una mesa cubierta con una carpeta con flequillos y una borla de terciopelo rojo y la silla presidencial, de fina madera tallada, respaldo, asiento y brazos forrados también de terciopelo rojo, las patas en “garra de león” estilo “cabriolé”. Connotativamente, de igual manera que la figura 1, tanto el personaje como el conjunto de objetos que conforman el escenario condensan el sentido de un acto ilocucionario, las reformas que el personaje logró de facto para todo un pueblo. Es importante mencionar que en la figura 2 hay un sugerente predominio del color rojo, seguramente corresponde a un símbolo, además del poder, de la masonería roja mexicana. Recordemos que Benito Juárez había alcanzado el grado 33 en su logia. Por su parte, José Escudero y Espronceda, quizá por sus ideas liberales, era masón o simpatizaba con la masonería. Por lo tanto, este pintor, de acuerdo con sus formaciones imaginarias, reproduce los escenarios como si fueran las logias en las que se desarrollan estos personajes (Benito Juárez y Miguel Hidalgo). Cabe destacar cómo el pintor ilumina tanto las manos como en las áureas de estos personajes, lo que lleva a otro sentido

mucho más profundo y que quizá responda al pensamiento simbólico masón.

Es importante destacar que a Benito Juárez se le ha representado pictóricamente en diversos escenarios, pero las representaciones que más coinciden en escenarios y en la figura del personaje, son aquellas que simbolizan a la burguesía, sobre todo, la francesa. Paradójicamente, el hombre que derrocó al gobierno conservador y al emperador francés Maximiliano, el hombre que se identificó con los ideales liberales y de progreso, es representado en un ambiente estilo francés.

La figura 3 (ver anexo 1), Francisco I. Madero, uno de los más importantes líderes revolucionarios por su ideología y por el lema “Sufragio efectivo, no reelección” es también representado en un escenario burgués. El personaje está retratado de cuerpo entero, de frente, lo que permite ver la relación estrecha entre el representado y el espectador. Es pues, una relación yo-tú.

Vestido con levita, camisa blanca, corbata de moño y banda presidencial, su brazo derecho descansa sobre el respaldo de la silla estilo Luis XV. Atrás, en el “aura”, hay un cuadro en el que se reproduce un paisaje boscoso. El tipo de marco del cuadro tiene una similitud con el que enmarca el cuadro de la fotografía o pintura de Madero. La figura épica de Madero únicamente es “mostrativa”: es presidente porque ha luchado por el cambio y la transformación social, histórica, cultural y económica del país, ya que coadyuvó a la ruptura de las estructuras establecidas por la dictadura, para dar paso a la democracia producto de la Revolución Mexicana.

En la figura 4 (ver anexo 1) se representa a Plutarco Elías Calles sentado en la silla,

en postura de tres cuartos en “face”, mira al espectador, también en un sentido “mostrativo”, pero no épico, pues este personaje ya empieza a disfrutar de las bondades de la revolución. Es presidente y por eso está vestido con levita, camisa blanca y corbata de moño negro, además porta la banda presidencial. Atrás del personaje, unas cortinas largas; a la derecha, un secreter de fina madera tallada decora el escenario construido para la representación pictórica.

Por último, la figura 5 (ver anexo 1) corresponde al fragmento del mural de Juan O’Gorman titulado “Madero custodiado por los cadetes del Colegio Militar” que sirvió para ilustrar la portada de los libros de *Ciencias Sociales* de cuarto grado (ver supra). El pintor, en una narración elíptica, relata visualmente el triunfo de la Revolución mexicana.

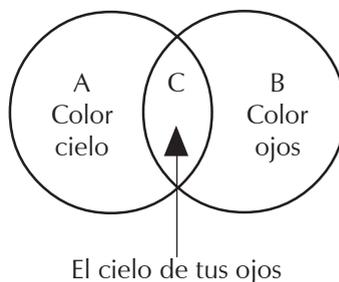
En primer plano está Madero montando su caballo blanco, con la bandera nacional en su mano derecha. A los costados y en el mismo plano, lo custodian los cadetes que se identifican por los uniformes y los fusiles en la mano; un intelectual vestido con traje café y una pequeña corbata roja, lleva en sus manos una consigna; a la derecha, se encuentra una niña mestiza descalza y ataviada con un vestido de manta blanca; al extremo izquierdo, un perro blanco. En el tercer y último plano destacan el Castillo de Chapultepec y unas mantas que dicen: UNIDAD NACIONAL, LIBERAL, DEMOCRÁTICO. En un estandarte se puede leer: EL PUEBLO DE MÉXICO PRIMER JEFE DE LA REVOLUCIÓN: FRANCISCO I. MADERO, palabras que circundan la fotografía de Madero. Como personaje colectivo que permite ambientar la entrada triunfal de Madero a la Ciudad de México, está el enorme grupo

de campesinos identificados por el característico sombrero. Los cuerpos y las caras apenas esbozados. El caballo llena el espacio visual, está levantando una de las patas, entre ellas se observa la pierna de un campesino con pantalón de manta blanca.

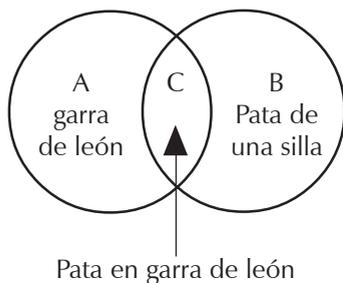
Madero está representado en postura de tres cuartos en “face”, pero no mira a sus espectadores, sino a otros que están dentro del cuadro, aunque no se ven, o sea al pueblo que lo recibe jubiloso. Esto lo demuestra el brazo izquierdo en ademán de saludo. También se trata de una pintura ilocucionaria, porque lo que se muestra está culminado de facto.

A MANERA DE CONCLUSIÓN: LA METÁFORA DEL PODER

El corpus visual seleccionado nos permitió examinar cómo se produce la metáfora del poder. Para lograrlo y para llegar a la definición de metáfora visual, partimos de una tradicional definición de metáfora verbal como “[...] la relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan [...] (lo que) implica la coposición de semas en el plano conceptual o semántico[...].” (cfr. Beristáin, 1985: 308-309), como lo podemos observar en el siguiente esquema en donde se compara el sema del color azul del cielo con el color de ojos



Estamos de acuerdo en que la metáfora es un concepto complejo de definir desde un solo punto de vista. La metáfora no sólo es verbal, sino también visual; tiene razón Gremias al decir que la literatura “[...] consagrada a la problemática de la metáfora podría llenar, ella sola, una biblioteca [...]” (1990: 255). Razón suficiente por la cual nos quedamos con la definición del Grupo ì, el cual define la metáfora en el nivel del paradigma como la coposesión de partes (o sea las isotopías visuales como rasgos distintivos) que adquieren su sentido en el plano material o referencial. (Cfr. Grupo ì, 1993, *passim*.). Veamos en el siguiente esquema cómo se produce la metáfora visual que se da por sustitución en relación con la forma de una garra de león por la de la pata de una silla.



La pata en garra de león es una metáfora visual ya que comparte dos isotopías visuales: la garra de un león y la pata de una silla que resultan en la pata de la silla.

El león, por su parte, es una animal que simboliza el poder, pues históricamente se le ha denominado el “rey de la selva”. La garra es una figura metonímica que significa la parte por el todo, es decir la garra simboliza el poder del león. Luego entonces, la pata de las sillas sacerdotal y presidencial en “garra de león” muestra me-

tafóricamente el poder de los personajes que se representan visualmente.

De acuerdo con el análisis anterior es importante considerar a otros autores que han trabajado la metáfora desde la óptica cognitiva, cuyo campo de acción es la memoria y la visión (Geneviève-Cambris, 2003) que da cuenta de la percepción que cada sujeto tiene del mundo y de cómo a partir de esa concepción construyen y reconstruyen su propio mundo.

La metáfora es pues un proceso de semejanza o de sustitución que el sujeto hace con base en sus formaciones imaginarias y sus condiciones de producción. El sujeto percibe la realidad y la (re)produce constituyéndose esta acción en un proceso de ficción de la realidad, como menciona Genette (1997), en consecuencia, la metáfora tiene una estrecha relación con la realidad, el pensamiento y la expresión. Muestra de esto es la forma en que son representados visualmente los personajes de nuestro corpus.

Nos preguntamos ¿Cómo se construye y para qué mantener viva la metáfora visual del poder? Los hombres empoderados necesitan ser continuamente legitimados y recordados en la memoria de los pueblos. Por esa razón se reproducen la postura y los escenarios que dan cuenta tanto del entorno como de los hombres investidos de poder.

Las primeras cinco figuras mantienen similitudes en cuanto al uso de los mismos rasgos distintivos que definimos, de acuerdo con Gremias y el Grupo ì, como isotopías visuales que en el estudio que nos ocupa corresponden a la materialidad y el funcionamiento del poder, el histórico y el retórico, además de formar cadenas metafóricas por la secuencia que siguen y que son:

- Las sillas estilo cabriolé con patas en garra de león, o estilo Luis XV
- Los símbolos religiosos: la virgen de Guadalupe
- Los símbolos laicos: la banda presidencial y la bandera mexicana
- El vestuario: la levita o el traje de vestir, camisa blanca, corbata de moño
- Escenarios: con los que se construye la ficción espacial y temporal, son cerrados,
- Mobiliario: escritorios, secreter, accesorios, cortinajes abollonados
- Postura de tres cuartos
- El color rojo

Todo este conjunto de isotopías visuales estudiada en la serie iconográfica del poder constituye por un lado, cadenas metafóricas; por el otro, al repetirse entre una y otra obra, conforman anáforas visuales lo cual resulta en una intertextualidad⁶ anafórica que definimos como la incorporación de determinadas isotopías visuales en una misma imagen, y éstas al repetirse en cada una de las imágenes producen el efecto anafórico. Por ejemplo, la silla es

⁶ La intertextualidad la definimos, de acuerdo con Genette (1996: 53-62), como "una relación de copresencia entre dos o más textos [verbales o visuales] mediante la cita, el plagio o la alusión" Es una relación dialógica en la que se cruzan las voces de los diversos productores de la obra, pero también a través de ellos pasan otras voces que corresponden a las formaciones semiótico-discursivas, ideológicas y sociales de determinada coyuntura. A) definición de categorías: intertextualidad (Kristeva), polifonía (Bajtín), relaciones de sentido (Pêcheux), comentario (Foucault), memoria discursiva (Lotman), B) Marcos de la interdiscursividad: interferencia léxica, discurso referido y citas, C) Clasificación: diacronía/sincronía, de alianza/polémica, explícita/implícita. En sentido sincrónico (Haidar 2002: 183-188) se produce cuando se relacionan textos o imágenes visuales de otros autores en un mismo texto verbal o visual.

una isotopía visual que es constante en todas las imágenes que hemos venido analizando. Aunque las características de estilo presenten ciertas diferencias, se considera una repetición, además de incorporar este estilo francés en la representación de los personajes que pertenecen a la cultura mexicana.

En síntesis, Los personajes mexicanos son representados en escenografías de estilo franco-burgués. La intertextualidad anafórica a su vez produce cadenas de metáforas, lo cual constituye la condensación de sentido o semiosis. En otras palabras, se consolida la metáfora de la imagen del poder, fundamentalmente en la postura de tres cuartos, que sirve como base de esta figura.

Cabe destacar la constante de una metáfora que no se ve y a la que podríamos calificar como implícita, que se haya en el color rojo de los terciopelos y de los cortinajes, lo cual lleva a pensar en identidad ideológica de todos y cada uno de los personajes históricos y su pertenencia a la masonería roja mexicana.

En cuanto a la metáfora de la figura 6, el mural es primordialmente metonímico ya que los sombreros, los pantalones o camisas de manta blanca sustituyen al campesino/indio. Todos ellos están ubicados atrás de quienes pensaron la revolución mexicana a favor de las mejoras de vida de las clases menos privilegiadas. Por eso destaca la figura de Madero en medio del mural (ver anexo 2)■

ANEXO 1
IMAGENES

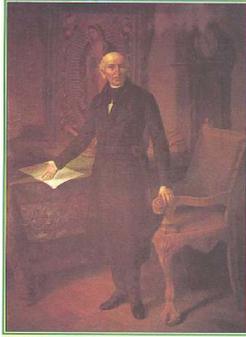


Figura 1
Miguel Hidalgo y Costilla
de José Escudero y Espronceda

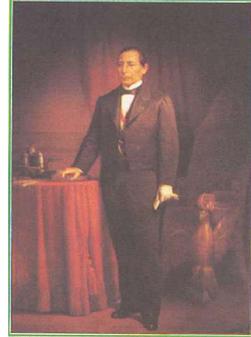


Figura 2
Benito Juárez de José Escudero y Espronceda



Figura 3
Francisco y Madero (se ignora autor)

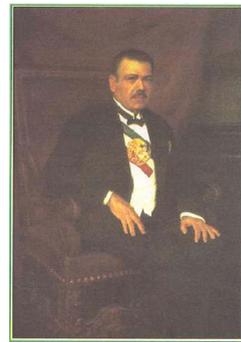


Figura 4
Plutarco Elías Calles (Se ignora autor)



Figura 5
"Madero custodiado por los cadetes del Colegio Militar", obra de Juan O'Gorman

ANEXO 2
MATRIZ ICONOGRÁFICA SEMIÓTICO-VISUAL
METÁFORA DEL PODER

Isotopías visuales Metáfora del poder	Escenario: Cerrado/ abierto Escena: Épico/ narrativo	Mobiliario/Objetos	Vestido	Representación Iconográfica Posturas: frontal, y tres cuartos
Miguel Hidalgo y Costilla El padre de la patria	Cerrado/ épico	Muebles: silla, escritorio, reloj de piso de péndulo de finas maderas talladas. Silla del siglo XVIII, asiento y respaldo forrados de terciopelo rojo, patas de garra de león, estilo «cabriolé». Imagen de la Virgen de Guadalupe en marco fino forrado con hoja de oro. Sobre la mesa trasera, libros; sobre el escritorio, la declaratoria de la guerra de Independencia	Pechera, abrigo, pantalones, y zapatos negros, camisa cuello alto blanca	Postura de tres cuartos, cuerpo entero, mano derecha con palma hacia el frente sobre la declaratoria. Pintura de José escudero y Espronceda, Siglo XIX
Benito Juárez El Benemérito de las Américas	Cerrado/ épico	Muebles: silla de fina madera tallada, siglo XVIII, patas de garra de león, estilo «cabriolé»; respaldo, asiento y brazos forrados con terciopelo rojo. Mesa redonda cubierta con carpeta de terciopelo rojo. Cortinajes discretamente abullonados rojos	Traje de levita, leontina, corbata de moño, banda presidencial, guantes blancos	Postura tres cuartos, cuerpo entero, mano derecha sobre la «Constitución del 57». Pintura de José Escudero y Espronceda. Siglo XIX
Francisco I. Madero “Sufragio Efectivo, no reelección”	Dos imágenes, espacios: 1. Abierto narrativo 2. Cerrado constativo	1. Mural: Escenografía: Castillo de Chapultepec, banderas, mantas, personaje colectivo: el pueblo, soldados e intelectuales, caballo blanco, un perro. 2. Cuadro: silla estilo Luis XV, asiento, respaldo y brazos forrados de terciopelo rojo. Atrás un cuadro de un paisaje	Frac, corbata de moño, banda presidencial. Frac, banda presidencial	Postura tres cuarto, cuerpo entero. brazo derecho sobre el respaldo de la silla. Mural de Juan O’Gorman. Postura de frente, Siglo XX
Plutarco Elías Calles Presidente de México Fundador del Banco de México	Cerrado constativo	Silla de fina madera tallada estilo barroco, un secreter y largos cortinajes, al parecer de color rojo	Frac, corbata de moño, banda presidencial, pañuelo blanco	Postura tres cuartos, cuerpo entero sentado, brazo derecho sobre el brazo de la silla. Siglo XX

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Alegría de la C., Margarita y Graciela Sánchez Guevara (2004) "El cuerpo, un texto publicitario en la sociedad contemporánea", en *Fuentes Humanísticas*, núm. 29, año 16, 2º semestre.
- Althusser, Louis (1970) *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, México, Ediciones Quinto Sol.
- Álvarez García, Isaías et al. (1999) *La educación básica en México*, México, Noriega Limusa.
- Benvenista, Emile (1971) *Problemas de lingüística general I y II*, México, Siglo XXI editores.
- Beristáin, Helena (1997) *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.
- Braunstein, Néstor (1986) *Psiquiatría: Teoría del sujeto, Psicoanálisis*, México, Siglo XXI editores.
- Cimet Shoijet, Esther (1992) *Movimiento muralista mexicano, ideología y producción*, México, UAM.
- Foucault, Michel (1988) "El sujeto y el poder", en Dreyfus y Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gandelman, Claude (1997) "Las posturas de frontal, perfil y tres cuartos en las representaciones de Lenin, Mao Tze, Fidel Castro y Che Guevara", en *Semiosis*, núm. 18, enero-junio, Universidad Veracruzana.
- Grupo i , (1993) *Tratado del signo visual, para una retórica de la imagen*, España, Catedra.
- Haidar, Julieta (1994) "Las prácticas culturales como prácticas semiótico-discursivas", en González y Galindo Cáceres (ed.), *Metodología y Cultura*, México, CONACULTA.
- _____ (2002) *El movimiento estudiantil del CEU. Análisis de las estrategias discursivas y los movimientos de implicación* (tesis doctoral en prensa), México, UNAM.
- Kebrat-Orecchioni, Catherine (1980) *L'enunciation. De la subjetivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- Lotman, Iuri (1996) *La semioesfera I* (ed. Desiderio Navarro), Madrid, Cátedra/ Frónesis.
- Martínez del Río (1994) *Artes de México, el retrato novohispano*, núm. 25, julio-agosto, México.
- Matute, Álvaro (2001) *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo XX*, Madrid, FCE-UNAM.
- Pêcheux, Michel (1969) *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid, Editorial Gredos.
- Regine, Robin (1973) *Histoire et Linguistique*, Paris, Armand Colin.
- Sánchez Guevara, Graciela (2000) "Libros de texto gratuito, instrumento de poder en el diseño de la historia oficial", en *Un año de Diseñarte mmd*, núm 2, México, UAM-A.
- _____ (2001) "El Sujeto en la construcción de la identidad nacional: La Memoria Histórico-Visual", en Rosaura Monroy (ed.), *Visiones Alternas* University of Louisville-Michigan State University-Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____ (2002) "Alteridad y semiótica visual: ustedes indios, nosotros ladinos", en *Revista Cuicuilco*, núm. 25, México, ENAH-INAH.
- _____ (2005) *La configuración de la identidades nacionales en dos historias oficiales: un análisis semiótico-discursivo transdisciplinario* (tesis de doctorado inédita), México, ENAH.

Searle, John (2001) *Actos de habla*, España, Cátedra.

Soto Correa, José Carmen (2004) *El Benito Juárez de ciudad Hidalgo, Michoacán*, México, Instituto Politécnico Nacional.

Vargas Lugo (1994) *Artes de México, el retrato novohispano*, núm. 25, México, julio-agosto.

OTRAS FUENTES

www.restamueble.galeon.com