RETABLO DE LA INDEPENDENCIA DE JUAN O'GORMAN*

*Graciela Sánchez Guevara***

La construcción del discurso pedagógico de la historia en sus dimensiones verbal y visual es un proceso de producción que se desarrolla en condiciones sociales, históricas y culturales específicas, tanto de quienes seleccionan los acontecimientos históricos, como de aquellos que eligen el tipo de imágenes que sirven para ilustrar el texto verbal. Ambas dimensiones pueden considerarse prácticas semiótico-discursivas¹ porque implican un conjunto de comportamientos humanos controlados, así como un grupo de sistemas de expresión y representación materializados en complejas producciones semióticas verbo-visuales que encuentran nuevos sentidos en los libros de historia oficiales que estudiamos.

De acuerdo con lo anterior, el objetivo fundamental de este trabajo es el análisis semiótico-discursivo de dos fotografías del mismo fragmento del mural de Juan O'Gorman "Retablo de la Independencia",

21

* El título original es: "Retablo de la Independencia de Juan O'Gorman. Retórica de la imagen y su uso pedagógico", reducido por razones de espacio.

** Seminario Permanente de Análisis del Discurso y Semiótica de la Cultura de la ENAH. Profesora e investigadora en el IPN y en la UAM-A.

¹ Julieta Haidar define lo semiótico como el funcionamiento simbólico en la dimensión no verbal y lo discursivo en la verbal, dando como resultado la mutua implicación de las prácticas y de los sistemas semiótico-discursivos, "Las prácticas culturales como prácticas semiótico discursivas", en Jorge A. González y Jesús Galindo, coords., *Metodología y Cultura*, 1994, México, CONACULTA, Colección Pensar la Cultura, p. 119.

el cual se encuentra ubicado en el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec.² El tema de este mural ha servido para ilustrar los libros de texto gratuito en dos coyunturas históricas diferentes: una, el libro de cuarto grado de *Ciencias Sociales* que fue elaborado durante la segunda reforma educativa en el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976); la otra, el de quinto grado *Mi libro de historia de México* correspondiente a la tercera reforma educativa con Carlos Salinas de Gortari (1988-1994).

Para abordar nuestro análisis, partimos de la ubicación epistemológica del objeto de estudio, para construir un modelo teórico metodológico transdisciplinario.³ Nos apoyamos fundamentalmente en la Escuela Francesa del Análisis del Discurso y en la Escuela de Tartu y la Semiótica de la Cultura.

Para analizar las imágenes que proponemos hemos construido, con base en nuestro objeto de estudio (la semiótica y la retórica de la imagen artística pedagógica) un modelo operativo transdisciplinario constituido por tres grandes ejes analíticos: 1) el primero corresponde a los criterios tipológicos de los textos verbo-visuales; 2) el segundo se refiere a las ocho propuestas⁴ para el análisis de las condiciones de producción, circulación y recepción de los discursos semiótico-discursivos, de las cuales sólo seleccionamos cuatro: a) las condiciones de posibilidad de emergencia de los textos verbo-visuales, categoría

² La fotografía del mural de referencia está tomada de la página web: <http://arts-history.mx/museos/castillo/murales/o1.html>

³ Este modelo transdisciplinario ha sido trabajado en el Seminario Permanente del Análisis del Discurso y Semiótica de la Cultura desde hace más de 20 años, coordinado por la Dra. Julieta Haidar en la ENAH.

⁴ Las ocho propuestas son: 1. Condiciones de posibilidad de emergencia de los discursos y de las distintas semiosis; 2. Formación social, ideológica y discursiva; 3. Formaciones imaginarias en las prácticas semiótico-discursivas; 4. Relación discurso, semiosis y coyuntura; 5. Las gramáticas de producción y recepción de las semiosis y de los discursos; 6. Aceptabilidad de los discursos y de las semiosis; 7. Interdiscursividad, intertextualidad y de intersemiosis; 8. Situación comunicativa, en Julieta Haidar, *El movimiento estudiantil del CEU, análisis de las estrategias discursivas y de los mecanismos de implicación*, 2000, México, UNAM, tesis doctoral, inédita, p. 32 y 48.

trabajada por M. Foucault;⁵ b) las formaciones sociales, ideológicas y discursivas de M. Pecheux⁶ y otros; c) la relación texto visual-coyuntura de Regine Robin;⁷ y d) la intertextualidad, categoría trabajada por Kristeva, Gremias y otros. 3) El tercer eje remite a las trece materialidades⁸ y sus funcionamientos semiótico-discursivos propuesta por Haidar, de las cuales sólo analizamos cinco: la ideológica, la del poder, la histórica, la cultural y privilegiamos la estético-retórica; y, 4) finalmente, nos abocamos a la identificación de los sujetos productores del texto visual y su producción de sentido.

El modelo operativo transdisciplinario se esquematiza en la Figura 1 y, con base en él, desarrollamos el análisis.

El campo de la semiótica visual y la educación

Desde el punto de vista de la Escuela de Tartu y Lotman⁹ ubicamos el campo de la semiótica visual y del texto visual dentro del macro campo de la semiótica de la cultura, la cual es definida como semiosfera en analogía con la biosfera, y es considerada como un espacio semiótico en el que interaccionan tanto el signo como el sujeto, elementos sustanciales en toda semiótica, ya que sin ellos no puede producirse la semiosis, por lo que el signo está situado siempre en el seno de una colectividad donde se intercambia información. El signo tiene la

23

⁵ Michael Foucault, "El sujeto y el Poder", en Hubert Dreyfus, *Más allá del estructuralismo y de la hermenéutica*, 1988, México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, *passim*.

⁶ Michael Pêcheux, *Hacia el Análisis Automático del discurso*, 1969, Madrid, Gredos, [Biblioteca Románica Hispánica], *passim*, [versión española de Manuel Alvar Ezquerro, n° 277].

⁷ Regine Robin, *Histoire et Linguistique*, Paris, Librairie Armand Colin, *passim*.

⁸ Las trece materialidades son: La perceptual, la comunicativo-pragmática, la ideológica, la del poder, la cultural, la histórica, la social, la cognoscitiva, la del simulacro, la psicológica, la psicoanalítica, la estético-retórica y la lógico-filosófica, Julieta Haidar, *ibid*, p. 50.

⁹ Iuri Lotman, *Semiosfera I*, 1996, Madrid, Frónesis Cátedra, Universitat de Valencia, trad. Desiderio Navarro, p. 16.

GRACIELA SÁNCHEZ GUEVARA

Figura 1. Modelo operativo transdisciplinario
(Propuesta de Haidar, adecuada a los objetivos de esta investigación)

Tipología semiótico-discursiva Criterios tipológicos	Condiciones de producción, circulación y recepción	Materialidades y funcionamientos	
1- Objetos semiótico discursivos	1- Condiciones de posibilidad de emergencia de textos visuales	1- la ideológica	1. El objeto discursivo (los silencios semiótico visuales o las exclusiones) 2. Producción de sentido de lo explícito y de lo implícito 3. Los estereotipos 4. La intertextualidad
2- Funciones semiótico-discursivas	2.1-Formación social 2.2-Formación ideológica 2.3-Formación semiótico-discursiva	2- la del poder	
3- Aparatos ideológicos		3- la histórica	
4- Sujetos semiótico discursivos		4- la cultural	
5- Macrooperaciones semiótico discursivas		5- la estético retórica	
6- Escritura, oralidad, visualidad	3- Relación discurso/semiosis y coyunturas en la semiótica visual		
7- Formalidad vs. informalidad			

24

capacidad de ejercer reemplazamiento, y para que un fenómeno cualquiera pueda convertirse en signo, como portador de un determinado significado, debe formar parte de un sistema en el que se establezca una relación entre un signo y un no signo.¹⁰ Lo anterior encuentra su explicación por los mecanismos de exclusión e inclusión, en lo estático y en lo dinámico, en lo continuo y discontinuo, en suma por la *tensa intersección*¹¹ *verbo-visual*, a partir del diálogo establecido entre las esferas del emisor y del destinatario, y en esta contradicción dialéctica se produce la nueva esfera, la nueva semiosis, el nuevo signo

¹⁰ Consideramos un no signo a aquél que no está aceptado por las leyes de la colectividad perteneciente a determinada semiosfera.

¹¹ Iuri Lotman, *Cultura y Explosión*, 1999, Madrid, Gedisa, Colección Sociología y Semiótica, p. 16-7.

con su significado. En este sentido, y en el marco del funcionamiento semiótico del texto, la cultura es considerada como el conjunto de textos en los que se produce la semiosis y su consecuente *generación de sentido*.¹²

Por su parte, Lotman concibe el *texto*, en el más amplio sentido, como el entramado de otras manifestaciones del pensamiento, otra cosmovisión; y el conjunto de textos también se entrelazan los unos a otros para conformar un texto complejo, en el que operan lo visual y lo verbal constituyendo así el *texto verbo-visual o imagen-texto* como lo son: la pintura, la fotografía, el cine, el teatro, la danza, el libro escolar.

El libro escolar constituye un texto semiótico, en cuyas tensas intersecciones convergen varias semiosferas, que a su vez conforman subestructuras y subtextos como son los correspondientes al historiador, al diseñador del libro, al pedagogo, al ilustrador, al profesor, al editor y, finalmente, al niño que es el receptor.

Lo textual en este sentido adquiere una dimensión semiótica diferente; así, Zunzunegui¹³ define el texto como “secuencia (de un conjunto) de signos que produce sentido”; de la misma manera, en términos de Lotman, un texto visual es productor de sentido, o en términos de Baktine¹⁴, polifónico, y por ende de lectura compleja.

Vilches reconoce el texto como unidad de comunicación; para él “la unidad pertinente en semiótica no es ni el signo ni la palabra, sino el texto. En un juego de actos de comunicación, los emisores y los destinatarios no producen palabras o frases, sino textos”.¹⁵ Por eso el signo para la semiótica, menciona Vilches, ‘resulta inoperante’, y en el caso de las imágenes, “el semiótico se encuentra con bloques macroscópicos (o sea) ‘textos’, que de acuerdo con Eco¹⁶ “sus elemen-

¹² Iuri Lotman, *Semiosfera I*, op. cit., p. 77.

¹³ Zunzunegui, *Pensar la imagen*, 1998, Madrid, Cátedra/Universidad del país Vasco, Colección Signo e Imagen, p. 78.

¹⁴ Mijail Baktine, *Estética de la creación verbal*, 1979, México, Siglo XXI, *passim*.

¹⁵ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen*, 1995, Barcelona, Paidós, p. 31.

¹⁶ Lorenzo Vilches, *ibid.*, p. 31-2. (El autor refiere al *Tratado de semiótica general* de Eco, 1977, Barcelona, Lumen.)

tos articulatorios son indiscernibles”. Así, el texto es “una máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación”.¹⁷ En otras palabras, los textos verbo-visuales del discurso pedagógico de la historia, ya sea de los murales o de los libros de texto significan, se resemantizan en los diferentes espacios simbólicos, se refuncionalizan y permanecen en la memoria.

El análisis comparativo de cada una de las fotografías ubicadas en tres coyunturas históricas diferentes nos conduce a una primera hipótesis: la imagen artística del mural en su contexto original posee su propia semiosis, conforme a los planteamientos lotmanianos, y en el mismo texto visual observamos una tensa intersección de elementos que se incluyen y se excluyen como lo vemos más adelante; y es, como en todas las otras producciones artísticas, generadora de múltiples sentidos. Una segunda hipótesis: la semiosis de la imagen artística pierde algunos de sus sentidos originales cuando es seleccionada a través de la lente de la cámara fotográfica y del ojo del sujeto-destinador, porque con este acto se descontextualiza, y al ser ubicada en el espacio del libro escolar en una determinada coyuntura histórica se recontextualiza, se resemantiza abriendo la posibilidad de inserción de nuevos funcionamientos semióticos en la imagen pedagógica. Para efectos analíticos llamamos ‘imagen de base’ o ‘imagen fuente’ al mural que ha sido fotografiado.

Para ubicar tipológicamente los textos visuales, nos basamos en los siguientes criterios de clasificación de los textos verbo-visuales.

De las funciones semiótico discursivas¹⁸ que predominan en la ‘imagen de base’ la *apelativa* es la dominante porque se centra en

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Para este trabajo hacemos una adecuación de las funciones discursivas propuestas por Roman Jakobson, y las denominamos funciones semiótico-discursivas atendiendo a lo semiótico en la dimensión visual y a lo discursivo en lo verbal. Cfr. Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, 1984, Barcelona, Ariel, *passim*. La *función referencial* está en el nivel de la lengua y se refiere a la realidad extralingüística, que es el principal objeto de la comunicación. La *emotiva o expresiva* se encuentra en el emisor, el cual manifiesta su emoción ante determinadas realidades. La *función apelativa o conativa* se orienta hacia el

Figura 2. Tabla Matricial Tipológica del texto verbo-visual

Retablo de la Independencia

Criterios tipológicos	Tipos y subtipos de textos semiótico-discursivos		
	Libros de texto		Mural
	Textos visuales educativos	Textos visuales históricos	Textos visuales artísticos
1) Objeto semiótico-discursivo	1) La independencia de México 2) Identidad nacional 3) Unidad nacional 4) Laicidad 5) Formación igualitaria de los niños	La Independencia de México	Tema o tópico general Historia de la Independencia de México 1) La explotación españoles-indios 2) Surgimiento de las ideas de la Independencia 3) El movimiento de Independencia 4) Los sentimientos de la Nación y la Constitución de 1857
2) Funciones semiótico-discursivas: a) Emotiva (del emisor) b) Apelativa (del receptor) c) Referencial d) Poética (del mensaje) e) Metalingüística (del código) f) Fática (del canal)	Apelativa+++ Fática+ Referencial+	Apelativa+++ Referencial+	Apelativa+++ Emotiva++ Poética++ Fástica+
3) Aparatos ideológicos hegemónicos	SEP/ Libros de texto	Castillo de Chapultepec	Castillo de Chapultepec
4) Sujetos semiótico-discursivos	José Vasconcelos Profesores y niños escolares	Miguel Hidalgo, héroes y pueblo	Muralistas Juan O’Gorman Dentro del mural los personajes representados
5) Macro-operaciones semiótico discursivas: a) Narración b) Descripción c) Argumentación d) Demostración	Narración visual	Narración visual	Narración visual
6) Oral-escritura-visual	Visual	Visual	Visual
7) Formal vs. informal	Formal	Formal	Formal

Las cruces indican mayor o menor incidencia de las funciones semiótico discursivas.

el destinatario, en el caso del mural es el pueblo y los turistas; y en el de los libros escolares son los niños. La función *fática* se refiere al canal por medio del cual se manifiesta el tema, es decir mediante los libros y el mural. La *referencial* remite al tema o tópico, que como observamos en la figura II son varios, unos explícitos como lo es el Movimiento de Independencia en el caso de los libros, y todo el proceso desde los antecedentes hasta sus consecuentes de la Independencia, en el mural.

La función emotiva o expresiva se centra en el emisor-destinatario, por un lado el muralista, quien desde su lugar de habla de su percepción de la realidad, de su cognición y de la ideología que lo atraviesan y representa plásticamente temas o tópicos, y, por otro, el fotógrafo, el diseñador, quienes también son atravesados por una serie de materialidades, y desde su perspectiva captan, fotografían o seleccionan del mural determinadas escenas (ver cuadro 3). Finalmente la poética está en el nivel del lenguaje plástico. En esta función la materialidad estético-retórica halla su funcionamiento en la metáfora y en la metonimia, tropos por excelencia de la retórica, que analizamos con detalle en el ítem correspondiente a las materialidades y funcionamientos de los textos visuales.

Estos libros son producidos por el aparato escolar; en consecuencia pertenece a un tipo de *discurso educativo y su subtipo es el pedagógico*. El objetivo pedagógico es que el niño debe aprender quién fue el ‘padre de la Patria’, cómo ocurrió el movimiento de Independencia y lo muestran por medio del texto visual.

Los sujetos del texto-visual,¹⁹ en este trabajo, son distintos y se configuran de acuerdo a los diferentes textos: a) en el mural, el sujeto

receptor para hacerle una llamada de atención para que comprenda el mensaje y así poder actuar sobre él; y la *poética* se encuentra en el nivel del lenguaje y se refiere a la realidad de una manera figurada, construyendo otra realidad, a través de los tropos retóricos, cfr. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 1985, México, Porrúa, p. 229-30.

¹⁹ Existe una gran producción teórica-metodológica acerca de la subjetividad: Benveniste (1966) sujeto de la enunciación y sus huellas en el discurso. Regine Robin (1973) sujeto del discurso como objeto de las prácticas discursivas. Braunstein (1986) sujeto referente y psicológico. C. Kebrat Orechioni (1980) sujeto como nosotros exclusivo e inclusivo. Pecheux (1969)

emisor es Juan O’Gorman y los receptores-destinatarios son el pueblo en general, y los turistas que acuden a mirar esta obra de arte; b) en los libros de texto los sujetos emisores son los fotógrafos u *operator* en términos de Barthes, o los diseñadores; los receptores son los niños escolares.

Figura 3. Sujetos de los Textos Visuales

Textos Visuales	Sujetos	
	Emisor/destinador/fotógrafo/operator	Receptor/destinatario/espectador
Mural	Juan O’Gorman	El pueblo mexicano, turistas extranjeros
Fragmento del mural en el Libro de Texto	Fotógrafo, diseñador, profesor	Niños escolares
Dentro del mural	Juan O’Gorman	Los personajes históricos y el pueblo

En el siguiente diagrama se esquematiza la posición de los sujetos en relación con el mensaje y la producción de sentido.

Figura 4. El texto verbo visual y el modelo de comunicación

semiótica discursiva

Los acontecimientos históricos se narran mediante discursos verbo visuales, razón por la cual la macro operación predominante es la narración visual; en consecuencia los textos visuales que estudiamos se ubican en el discurso visual pedagógico de la historia.

Los textos visuales: sus condiciones de producción, circulación y recepción

Las condiciones coyunturales de producción de los textos-visuales pedagógicos de la historia tienen que ver con las formaciones sociales en las cuales nacen. La formación social en un momento dado de su historia se caracteriza por el modo de producción que la domina, cuyas prácticas se realizan por medio de los aparatos ideológicos del Estado. Los textos visuales que analizamos nacen en el seno de la formación social del capitalismo, aunque las coyunturas son diferentes. La *'imagen de base'* el *Retablo de la Independencia* fue pintado por Juan O'Gorman entre 1960 y 1961, como resultado de la reconstrucción del país. Sus antecedentes se hallan justo en la efervescencia del muralismo mexicano, por un lado, y por el proyecto de José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública, quien propició con "una vocación mesiánica la necesidad de que sean los artistas mexicanos quienes se aboquen decididamente a ilustrar la gesta revolucionaria".²⁰

Vasconcelos puso a la disposición de los grandes artistas los muros de los edificios públicos como parte de una política de *educación popular* que intentaba reforzar el conocimiento de la historia revolucionaria de México. Uno de los propósitos fundamentales del grupo de muralistas encabezados por David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera, entre otros artistas, era "favorecer

y Althusser (1970) sujeto ideológico. Foucault (1988) y Haidar (1994) sujeto del discurso. Lotman (1996) sujeto como auditorium; Sánchez Guevara (1999) sujeto semiótico visual.

²⁰ Elisa M. García Barragán, "El imaginario de la Revolución mexicana, punto de partida para una iconografía nacionalista", en http://www.bu2.gua.es/agenda/sm_agenda/documentos/documentos_web/barragan.doc.

la monumentalidad continua que reforzara la *identidad nacional* y el rescate de los *valores prehispánicos* y combinar arquitectura y pintura en mensajes que pudieran ser descifrados por las masas".²¹

Una de las críticas que recibió este movimiento fue el hecho de que los campesinos, obreros e indígenas a los que se exaltaba en los murales nunca constituyeron el verdadero público de este trabajo, en el sentido de que ni fueron ni son los receptores directos.²²

El muralismo representó además de un movimiento político, un estilo estético independiente de las tendencias europeas que predominaban en ese momento, e hizo especial énfasis en la figura humana y en el color, como lo podemos observar en las obras de los artistas mencionados.

Para Juan O'Gorman (1905-1982)²³ era muy importante que el pueblo de México cobrara conciencia, de una forma objetiva, de sus antecedentes históricos y que conociera los grandes acontecimientos y a los héroes que dieron la vida por la patria mediante la pintura, y con ello contribuir a conservar la memoria visual de la historia.

Por lo anterior, observamos que los pensamientos tanto de Vasconcelos como de los muralistas coincidían en la concepción del arte, de los temas y de los destinatarios a quienes iban dirigidos los mensajes artísticos. El maestro José Vasconcelos declararía:

La pobreza y la ignorancia son nuestros peores enemigos y a nosotros nos toca resolver los problemas de la ignorancia. Yo no soy en estos instantes, más que un nuevo rector que sucede a los anteriores [...] un delegado de la revolución que no viene a buscar refugio para meditar en el ambiente tranquilo de las aulas sino a invitarlos a sellar pactos de alianza con la revolución. Alianza para la obra de redimirlos mediante el trabajo, la virtud y el saber [...] las revoluciones contemporáneas quieren a los sabios y quieren a los artistas, pero a condición de que el

²¹ <http://www.webdemexico.com.mx>

²² Esther Cimet Shoijet, *Movimiento muralista mexicano, ideología y producción*, 1992, México, UAM-X, p. 60.

²³ <http://www.webdemexico.com.mx>

saber y el arte sirvan para mejorar las condiciones de los hombres [...] seamos los iniciadores de una cruzada de educación pública [...] organicemos entonces el ejército de los educadores que sustituya al ejército de los destructores.²⁴

Las prioridades vasconcelistas fueron, entonces, las de “formar la conciencia o el alma de la nación, consolidar la unidad y el sentido nacionalista de los mexicanos”, todo ello mediante un proyecto de *‘unidad nacional’*.²⁵

En el marco del Artículo 3º constitucional que alude principalmente a la gratuidad, *laicidad y fomento al amor a la Patria*, nace la Comisión Nacional del Libro de Texto Gratuito, en 1959, durante el gobierno de Adolfo López Mateos.

El libro de texto gratuito en México, dice Osornio Corres, “se ha constituido como una de las instituciones más sólidas del sistema educativo nacional”; tiene como una de sus funciones la de un “primer acercamiento al conocimiento, al arte, *a su lengua y a la historia que nos dé identidad, unidad y proyección al futuro*”.²⁶ Además, servir de apoyo a los programas educativos “tiene como vocación *formar de manera igualitaria a todos los niños mexicanos*”.²⁷

La identidad nacional, el rescate de los valores prehispánicos, la representación los campesinos, indígenas, obreros, en el discurso pedagógico verbo-visual, han sido objetivo permanente de todos los grupos que han estado en el poder; sin embargo, esta idea de mirar a todos los sectores como la conformación de una unidad con una identidad nacional sólo ha quedado en el discurso y no de facto. No obstante los temas: *identidad nacional, unidad nacional, laicidad, amor a la patria y formación igualitaria* de los niños han permanecido

²⁴ Elisa M. García Barragán, “El imaginario de la Revolución mexicana, punto de partida para una iconografía nacionalista”, *web. cit.*

²⁵ *Ibid.*, p. 33-4.

²⁶ *Ibid.*, (subrayado nuestro).

²⁷ Francisco J. Osornio Corres, *Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, 35 años de historia*, 1994, México, p. 7.

en los discursos pedagógicos verbo-visuales a lo largo de la historia de México a partir de la Revolución mexicana y se han reforzado desde diferentes ámbitos: el artístico, el educativo y el político.

La **imagen 1**, pertenece al período coyuntural del gobierno de Luis Echeverría quien, a partir de 1970 y como consecuencia de los conflictos económicos, políticos y sociales expresados en el movimiento del 68, impulsa una nueva reforma educativa como medio para amortiguar la crisis de aquel entonces. La **imagen 2** se ubica en la coyuntura estructural del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, hacia 1988, quien promueve la tercera reforma educativa, denominada Programa para la modernización educativa y que surge dentro de un contexto político-económico, postulado por la nueva teoría neoliberal, así como por la necesidad de responder a una política económica caracterizada en México por el Tratado de libre comercio, cuyo fin era el de dotar y capacitar técnica y eficazmente a las nuevas generaciones.²⁸

La formación ideológica es definida por Pecheux como “un elemento susceptible de intervenir como una fuerza confrontada a otras fuerzas en la coyuntura ideológica característica de una formación social en un momento dado; constituye así un conjunto complejo de actitudes y de representaciones que no son ni ‘individuales’ ni ‘universales’, pero que se refieren más o menos directamente a posiciones de clase en conflicto las unas en relación con otras”.²⁹

El discurso pedagógico visual oficial y público se va construyendo dentro de un trayecto ideológico en donde operan los temas de *identidad nacional, unidad nacional, laicidad, amor a la patria y formación igualitaria* con el consecuente rescate de los valores prehispánicos. Las formaciones semiótico-discursivas de dichos temas se materializan por medio de los textos visuales, de la representación plástica.

Las condiciones de circulación de los textos visuales tienen diferentes dimensiones, porque la ‘imagen de base’ o sea el mural no

²⁸ Graciela Sánchez Guevara, “El poder de las historias ideológicas. La historiografía pedagógica de México: una perspectiva lingüístico-discursiva”, en *Memorias, primer encuentro de historiografía*, 1997, México, UAM-A, 292-3.

²⁹ Michel Pecheux, *Les vérités de la palice*, 1975, Paris, Francois Maspero, p. 233.

GRACIELA SÁNCHEZ GUEVARA

circula, sino que son los receptores los que circulan hacia la imagen de base. Sin embargo, cuando esa imagen es fotografiada y ubicada en el libro, su circulación es mucho mayor. La **imagen 1** en los libros de texto de *Ciencias Sociales* tuvo una circulación masiva de 2.700,000 ejemplares en 1986, además de los que circularon de 1972 a 1988. La **imagen 2** tuvo una circulación menor, porque *Mi libro de historia de México* de 5º grado tuvo un tiraje de 2.430,000 ejemplares y sólo circuló en 1992.

El texto visual: sus condiciones de posibilidad de emergencia

Foucault plantea que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio”.³⁰ A partir de la hipótesis anterior, analizamos los textos visuales de acuerdo con procedimiento de exclusión que limita los poderes desde tres tipos de prohibición: el tabú del objeto semiótico-discursivo, el ritual de la circunstancia y el derecho exclusivo o privilegiado del sujeto emisor.

Juan O’Gorman pinta el mural de referencia en momentos histórico-coyunturales: acaba de terminar la Revolución mexicana y había que enaltecer a todas las figuras históricas que en diferentes momentos dieron la vida por la Patria.

El *Retablo de la Independencia* es una obra artística incluyente que está constituida por cuatro partes que nosotros hemos denominado temas o tópicos y que a su vez constituyen los objetos semiótico-discursivos:

1) Explotación de españoles a indios. En este fragmento el pintor narra visualmente la vida miserable, de explotación y de injusticias que sufrieron los indios de ese entonces. Están representados los españoles, el alto clero, los altos funcionarios y las damas y señores del sector

³⁰ Michel Foucault, *El orden del discurso*, 1980, Barcelona, Tusquets, p. 11.

poderoso social, económico y político. Como escenario, a lo lejos se miran varios cerros una gran catedral y grandes construcciones, y al final la luna.

2) Surgimiento de las ideas de Independencia. Este tema se simboliza mostrando cómo uno de los independentistas da la mano a un indio desnudo, caído, derrotado por el hambre, la miseria y el sojuzgamiento que ha padecido durante la estancia de los españoles en tierras mexicanas; el indio simboliza la colectividad de ese sector. Por último, el implícito es que gracias a la Independencia, este sector sería el beneficiado fundamentalmente. Hay algunos personajes que representan a los intelectuales.

3) El movimiento de Independencia. En este fragmento se narra ya la furia con que es derrotado el imperio español; ello se muestra en las actitudes de los personajes y de las gestos faciales. Los indios, en este tema, ya están a la par de criollos y héroes como Miguel Hidalgo, doña Josefa Ortiz de Domínguez, Ignacio Allende, Juan Aldama.

4) Los sentimientos de la Nación y la Constitución de 1857. Este tema está representado sobre todo por las figuras de José María Morelos y Pavón, Vicente Guerrero, el grupo de congresistas y una niña india que simboliza la cultura indígena.

Los sujetos emisores, Juan O'Gorman y el fotógrafo o diseñador, gozan del derecho exclusivo y privilegiado, porque uno produce el mural y otro selecciona de ese mismo mural el objeto semiótico-discursivo para ilustrar el discurso pedagógico de la historia, ambos sujetos en el marco del ritual de la circunstancia: uno en el período histórico que fomentaba la identidad y unidad nacionales conforme a las ideas vasconcelistas, y el otro para reforzar esa identidad nacional de acuerdo con las ideas del sexenio en turno.

El texto visual: lo que puede y debe verse

Con base en las condiciones de producción, circulación y recepción de los textos visuales, los aportes de M. Pecheux³¹ y otros, plantean el análisis desde tres categorías: la formación social, las formaciones ideológicas y las formaciones discursivas; sin obviar las otras, analizamos las semiótico-discursivas para establecer lo que puede y debe ser visto a partir de una posición en un tiempo determinado.

Haidar³² distingue varios tipos de restricción que nosotros vamos a adaptar a nuestro objeto de estudio: a) lo que se puede mostrar, *los fragmentos de los murales*; lo que no se puede mostrar, *eliminación de los elementos visuales contenidos en la 'imagen de base'*, como veremos más adelante; b) lo que se debe mostrar, *selección de los temas visuales*, que sirven para ilustrar un acontecimiento histórico específico y que se está narrando verbalmente; c) dónde se debe mostrar, *ya sea mediante el mural o la fotografía*; d) cuándo se debe mostrar, *en los momentos coyunturales*; e) cómo se debe mostrar, *por medio del mural o la fotografía*; quién lo muestra, *los Aparatos ideológicos*; y, a quién lo muestra, *al pueblo mexicano, al público en general y a los niños escolares*. Lo anterior está estrechamente relacionado con el concepto de coyuntura semiótica-discursiva que trabaja Regine Robin³³, que impone censuras, tabúes, términos, sintagmas o enunciados; además obliga a mostrar o no imágenes. Incluye y excluye a la vez.

Las imágenes en el libro de texto funcionan como propiedad privada de éste y en las coyunturas históricas se muestra lo que debe ser visto por el niño.

En la **imagen 1** que ilustra los *Libros de Ciencias Sociales*, observamos un solo plano en el que figuran: en el centro del texto visual

³¹ Cfr. Michel Pecheux, *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid, Gredos, 1969, p. 234.

³² Julieta Haidar, *op. cit.*, p. 47-9.

³³ Regine Robin, "Discours politique et conjuncture", en *L'analyse du discours*, 1976, Montreal, Centre éducatif et culturel, p. 144-5.

Miguel Hidalgo en movimiento, piernas y brazos abiertos; en la mano derecha, levantada, lleva la declaración de la Guerra de Independencia, el brazo izquierdo hacia la altura del hombro y con la mano en puño. Usa botas negras, un abrigo negro sobre el atuendo de sacerdote. Peculiar expresión facial y el pelo ralo blanco que denota la edad del personaje. Hacia atrás y como escenario inmediato de la del personaje histórico están representados tanto el pueblo indígena que se identifica por las características físicas y la vestimenta: taparrabos, algunos indios llevan huaraches, otros van descalzos, visten camisas y pantalones de manta vieja que indican la pobreza de este grupo social, así como los objetos identitarios como los típicos sombreros, algunos machetes, dos indios usan arete y uno de ellos porta un arco, que no es un arma común entre ellos. También están los mestizos, los intelectuales y los ‘héroes de la patria’ como Ignacio Allende a la izquierda de Miguel Hidalgo, Ignacio Aldama, atrás de una señora elegante. Y al parecer fray Servando Teresa de Mier ubicado al lado derecho de dos personajes que están en posición de diálogo.

Independencia de México, mural de Juan O'Gorman.

La **imagen 2** que ilustra *Mi libro de historia de México* es mucho más completa porque capta casi toda la ‘imagen de base’. El texto visual debe observarse desde tres planos; en el primero además de los personajes ya descritos en la imagen 1, está Vicente Guerrero. En un segundo plano se hallan la Corregidora, doña Josefa Ortiz de Domínguez montada a caballo, entre otros intelectuales; se aprecia la antorcha en la mano derecha de Hidalgo y hacia arriba, en la misma línea, el estandarte de la Virgen de Guadalupe; al lado izquierdo y derecho del estandarte figuran seis banderas, una de ellas llama la atención porque es de color rojo y en su centro

GRACIELA SÁNCHEZ GUEVARA

hay una cruz y en el centro de ésta un cráneo el cual tiene un marco en forma de cruz formado por huesos; una gran cantidad de machetes, objetos identitarios de los campesinos.

Finalmente el tercer plano está constituido por los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl, algunos cerros que rodean el valle de México, una iglesia y el pueblo que ubican geográfica y simbólicamente el lugar en donde se desarrollan las acciones. Hay una unión de lo natural y de lo cultural que producen un especial sentido en estas prácticas semiótico-discursivas.

En la **imagen de base** se aprecia mucho mejor el caballo donde va montada la Corregidora y parte de la figura de José María Morelos y Pavón. También se observa el pueblo constituido por indios, mestizos, criollos y héroes, quienes caminan y miran hacia la izquierda y, en ese andar, el paso de lo rural a lo urbano representado por el piso de tierra a la derecha y a la izquierda, de mosaico. En este terreno están represen-

38 | tados los intelectuales y los congresistas generando la Constitución de 1857.

En conclusión, en primer lugar las dos imágenes fotográficas, aunque provienen de la misma 'imagen de base' son diferentes en virtud de que una hace énfasis sobre todo en Miguel Hidalgo y la otra considera todo el conjunto de la obra artística sin enfatizar ningún aspecto en especial, aunque cabe mencionar que el elemento visual predominante es el estandarte de la Virgen de Guadalupe, por la posición en que está ubicada en el segundo plano hacia arriba, y por la blancura de la imagen.

En segundo, las dos imágenes que ilustran los libros de texto gratuito adquieren su significado en este contexto, ya que cada uno es producto de una coyuntura histórica, que es la que incluye y excluye a la vez.

En tercer lugar, los libros de *Ciencias Sociales* eliminan los elementos religiosos, e incorporan los laicos como la bandera, el escudo y el himno nacionales. Por el contrario, *Mi libro de historia de México* excluye los símbolos laicos e incluye los religiosos.

Materialidades y funcionamientos de los textos visuales

Esta última cuestión corresponde al tercer eje analítico, en el cual estudiamos algunas de las materialidades y sus respectivos funcionamientos que dan cuenta de la producción de sentido en los textos visuales y que constituyen componentes fundamentales de las prácticas semiótico-discursivas; en otras palabras, configuran las capas a las que alude Foucault en relación con la densidad del discurso, a lo cual añadimos el texto visual, que va más allá de lo puramente lingüístico.

Para analizar las materialidades, retomamos los objetos semiótico-discursivos que ya hemos estudiado en el primer eje analítico y que se refieren al tema o tópico, que es el discurso visual pedagógico de la historia de México, así como los aparatos ideológicos de donde nacen, como lo es el aparato escolar, la SEP en el que intrínsecamente operan las *materialidades del poder y la ideología* que subyacen en el discurso verbo-visual en el cual se encuentra la producción de sentido en el funcionamiento ideológico y del poder.

La **imagen 1** se caracteriza porque es la que tiene un mayor número de exclusiones como el estandarte de la Virgen de Guadalupe, la antorcha, las banderas, la corregidora, Morelos, los volcanes. Lo que obliga a que los niños olviden esos elementos que fueron fundamentales en la Independencia.

El aspecto religioso es muy importante porque Hidalgo siendo sacerdote fue el que encabezó, junto con Morelos, también sacerdote, el movimiento, dejando implícito el carácter religioso que justamente produce el sentido.

La **imagen 2** sólo recorta la figura de Morelos y queda explícito el carácter religioso tanto en el estandarte como en Hidalgo.

El texto visual transforma el sujeto no sólo en objeto sino en objeto del poder en una relación compleja sujeto-objeto de la identidad histórica, en la cual influyen cuatro imaginarios con la intención de que el receptor genere sentido a partir de la mirada al texto visual: soy aquel que creo ser, soy aquel que quisiera que crean que soy, soy aquel que el fotógrafo cree que soy y soy aquel de quien se sirve para exhibir su arte, en el caso del pintor, muralista o escultor. Los sujetos pintados, mirados, fotografiados, seleccionados se vuelven sujetos-objeto, porque por medio de ellos se pretende crear conciencia, unidad, identidad nacional

En relación con los pies de foto o texto verbal, Roland Barthes³⁴ considera que es allí donde se ancla, se fija o se determina el significado de una imagen; sin embargo, nosotros consideramos que hay una mutua implicación de anclaje, es decir, el texto verbal conduce a mirar el texto visual y éste al texto verbal en un *continuum* para verificar uno y otro textos.

El anclaje, para Barthes, es por un lado, un control que detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje visual frente a la potencia proyectiva de las imágenes, generando con ello espectadores más o menos acrílicos y condicionados a lo que deben ver; por otro, es un ‘acto de redundancia’.

La **imagen 1** carece de pie de foto. La **imagen 2**, en su pie de foto dice: “Independencia de México, Mural de Juan O’Gorman”. La ‘imagen de base’ es titulada por su autor como *Retablo de la Independencia*.

El vínculo del texto verbal con el visual tiene la función de inducir al niño a mirar de la única forma en que se le está indicando, y crea en el espectador un grado de pasividad perceptiva, que puede derivar, metafóricamente, en una miopía o en casi una ceguera: “veo lo que me dicen que debo ver”, en otras palabras, veo el mural que pintó Juan O’Gorman en el nivel de la expresión.

³⁴ Roland Barthes, *La Cámara Lúcida*, 1990, Barcelona, Paidós, p. 45.

María Alicia Villagra³⁵ distingue tres grados de redundancia: nexo débil o irrelevante, nexo intermedio y nexo fuerte o relevante; mediante un mecanismo asociativo, el esfuerzo perceptivo se intensifica hasta el punto que la imagen queda congelada en un estereotipo.³⁶

Al interior del fragmento del mural hay un encuentro de culturas distintas: la indígena, la criolla y la mestiza que son representadas a su vez por un pintor también mestizo, de padre belga y de madre mexicana, lo que contribuye a que los protagonistas que están en la imagen mental de O'Gorman, al ser representadas por éste gracias al texto visual, sean estereotipos, quizá de una forma inconsciente.

El término 'estereotipo' para Peter Burke

constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede no ser totalmente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros; (o incluye elementos en un juego de tensiones dinámicas de una y otra semiosfera produciendo así la intertextualidad); puede ser más o menos cruel, más o menos violento, pero, en cualquier caso, carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras".³⁷

Y es considerado también como el proceso de "condensación de rasgos característicos que se seleccionan y se petrifican por el funcionamiento de la materialidad ideológica y del poder. Los estereotipos de la justicia, de la bondad, del mismo poder son construidos con base en esquematizaciones, en donde funciona la ideología en conjunción con el poder".³⁸ Como por ejemplo el estereotipo del 'padre de la Patria',

³⁵ María Alicia Villagra, *Imagen y enseñanza: una relación conflictiva*, Argentina, Universidad Nacional de Tucumán, en www.uned.es/ntedu/español

³⁶ Los estereotipos los consideramos con arreglo a las materialidades y funcionamientos correspondientes al tercer eje analítico propuesto por el modelo interdisciplinario, en Julieta Haidar, *El movimiento estudiantil del CEU: análisis de las estrategias discursivas y de los mecanismos de implicación*, 2002, México, inédita.

³⁷ Peter Burke, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, 2001, Barcelona, Crítica, Col. Letras de humanidad.

³⁸ Julieta Haidar, *El movimiento estudiantil del CEU*, op. cit., p. 58.

un sacerdote honesto que representa la justicia para criollos, mestizos e indios. Quedan estereotipadas las culturas indígena y la mestiza como las que fueron fuertemente sojuzgadas, golpeadas y explotadas por los españoles, y la criolla representada fundamentalmente en la figura de Hidalgo, como la que hizo justicia al pueblo brutalmente explotado. Todo este magma visto desde el poder y la ideología.

Tanto el mural como los dos textos visuales han servido, en sus respectivas coyunturas históricas, para uniformar visiones del mundo, del hombre y de la vida histórico-social de los hombres y niños escolares, pero con diferentes sesgos constituidos por pequeños detalles imperceptibles que exponemos en seguida.

En toda producción semiótica-discursiva se procura persuadir a los destinatarios, así los objetivos de la Comisión Nacional del Libro de Texto Gratuito, del grupo de muralistas y de José Vasconcelos coinciden fundamentalmente en reforzar la *identidad nacional*, *unidad nacional*, rescatar los valores prehispánicos, y con ello representar iconográficamente a los indios, campesinos, obreros, intelectuales, héroes, etcétera, y también, como aspecto importante, mostrar implícitamente la igualdad de todos los mexicanos, que por supuesto sólo queda en muchos sentidos en los objetivos, es decir, en la dimensión semiótico-discursiva.

Para explicar el acto de persuadir explícita o implícitamente, dentro de la *materialidad estético-retórica* es importante retomar los planteamientos de Aristóteles³⁹ para quien la retórica es el arte de persuadir las causas comunes, y distingue tres tipos de géneros discursivos: el primero es el deliberativo que se refiere a lo justo y lo injusto; el segundo, el judicial, referente a lo útil o lo perjudicial; y el último, el epidíctico, relacionado con el bien y el mal. La retórica clásica más que obtener un asentimiento racional, perseguía el asentimiento emocional porque era mucho más eficaz.

³⁹ Umberto Eco, *La estructura ausente*, 1978, Barcelona, Lumen, p. 193-204.

La nueva retórica con Perelman⁴⁰ se avoca a razonamientos persuasivos que tienden a establecer argumentos indiscutibles y a dirigir al interlocutor hacia una especie de consentimiento obtenido con el apoyo no tanto de la autoridad de una razón absoluta, cuanto en la concurrencia de elementos emocionales, de valoraciones históricas, de motivaciones prácticas. Las figuras retóricas han servido tanto a poetas como a pintores, artistas, políticos y en general a todas las personas para estimular la atención de los destinatarios ya sean lectores, espectadores, interlocutores, y no son otra cosa que mensajes meliorativos y embellecidos a propósito de la persuasión.

Eco, por su parte, sostiene que en la mayor parte de nuestras relaciones de comunicación, las distintas funciones, dominadas por la emotiva, tienden a realizar un mensaje persuasivo.

En el caso de la imagen de base los explotados como: 'los soldados del pueblo', los 'campesinos y obreros', y 'el sector intelectual independiente de la burguesía' caminan a la par porque ya son 'iguales' y no están abajo como en la primera parte del mural.⁴¹

En términos de la retórica aristotélica estamos hablando de dos tipos de textos visuales: el deliberativo, porque narra visualmente los grandes acontecimientos que fueron justos porque dieron libertad al pueblo y nació así la Patria; el epidíctico, porque por medio de la exaltación de elementos emotivos como la inclusión de los 'excluidos' en la obra de arte connota el 'bien' que estos movimientos dieron al pueblo.

El mural como obra artística no puede escapar a su propia retórica porque estamos de acuerdo en que los seres humanos continuamente hacemos uso de la retórica para convencer; así, Juan O'Gorman, en su afán de preservar la memoria visual histórica, crea el mural de referencia.

⁴⁰ Ch. Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, "Traité de l'argumentation-La nouvelle rhétorique", París, PUF, en Umberto Eco, *ibid.*

⁴¹ Esther Cimet Shojjet, *Movimiento muralista mexicano, ideología y producción*, op. cit., p. 57.

En primer lugar el mural es metafórico en el sentido de que es la representación de un acontecimiento histórico, el movimiento de Independencia de México y la consideración igualitaria de toda la población; los personajes históricos como el pueblo están representados en los mismos niveles. Es también la representación de personajes históricos, Hidalgo, doña Josefa Ortiz de Domínguez, Ignacio Allende, y del pueblo. Además, representa el espacio natural en el que se desarrollan las acciones, como por ejemplo la presencia de los dos volcanes: Popocatepetl e Iztaccíhuatl que simbolizan, por un lado el lugar geográfico cercano a la ciudad de México, Tenochtitlán y la grandeza del imperio Azteca, y por otro, los dioses para la cultura indígena.

Otra característica fundamental en este mural es la reduplicación,⁴² o sea la repetición de personajes, como por ejemplo a la izquierda de Hidalgo, dos indígenas llevan taparrabos, están descalzos y portan un arete en el lóbulo derecho, uno de ellos tiene en la mano derecha un arco. Al lado derecho, hacia atrás de la figura central, dos mujeres elegantes usan el mismo peinado, similar al de la Corregidora. Hidalgo también tiene su personaje repetido que está a la derecha, observamos que las facciones tienen un parecido sorprendente. Al lado extremo, a la izquierda de la figura central, se miran Morelos y otro personaje igual con paliacate en la cabeza, característica de Morelos.

Las cadenas isotópicas⁴³ que miramos en el mural son recurrentes y nos permiten identificar en el texto visual las marcas como el color de la piel, del cabello, las ropas viejas de manta de los indios, los machetes, la ropa militar y la religiosa, los zapatos, los huaraches, las banderas, las actitudes corporales y faciales que proporcionan una

⁴² La reduplicación es una figura de elocución o construcción propia del discurso verbal, pero que también ocurre en el visual y consiste en la repetición de una expresión en el interior de un mismo sintagma. Es una reiteración por contigüidad o en contacto.

⁴³ De acuerdo con el grupo "M" la isotopía es "propiedad de los conjuntos de unidades de significación que comportan una recurrencia identificable de semas idénticos y una ausencia de semas exclusivos en posición sintáctica en posición sintáctica de determinación", Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica*, op. cit., p. 286.

identidad a diferentes sectores sociales, esto es, que dentro del mismo texto visual se ve una tensa intersección de diferentes semiosferas que al incluirse unas a otras conforman una tercera semiosfera, en la que se produce el nuevo sentido, es decir, la de la sociedad mexicana en la dimensión semiótica discursiva.

La materialidad histórica encuentra su funcionamiento a partir del dinamismo del cambio de los sistemas y de las prácticas semiótico-discursivas en relación con los sujetos que producen y consumen los productos culturales, en este caso la ideología a partir de las imágenes visuales.

Y por último, *la cultural* es una materialidad que atraviesa dinámicamente los textos visuales, porque los objetos, la vestimenta, las características del sujeto en su dimensión semiótico-visual

se identifica o se diferencia de un 'nosotros' de los 'otros' en sus prácticas semiótico-discursivas y se materializa como un sujeto estereotipo que puede simbolizar la cultura propia mediante la (re) producción de 'su' identidad por medio de diversos textos verbo-visuales. En otras palabras, el sujeto semiótico visual puede ser construido por el 'otro' de acuerdo con determinados intereses del Estado.⁴⁴

Los textos visuales: su intratextualidad y su intertextualidad

El proceso de construcción de los conjuntos visuales de este trabajo se desarrolla en dos grados; uno, macro, en el que necesariamente intervienen dos operaciones, la intratextualidad y la intertextualidad del texto visual de O'Gorman; y el micro, la intertextualidad en los textos visuales incorporados en los libros de texto, que como consecuencia, constituyen un proceso infinito y encadenado de textos.

⁴⁴ Graciela Sánchez Guevara, "Alteridad y semiótica visual: ustedes indios, nosotros ladinos", en *Cuicuilco*, 2002, México, CONACULTA-INAH, p. 65.

Definimos intertextualidad de acuerdo con Marc Angenot como:

el cruce, en un texto, de enunciados tomados de otros textos [...] es la transposición [...] de enunciados anteriores o sincrónicos [...] El trabajo intertextual es extracción y transformación; genera esos fenómenos, pertenecientes tanto a la axiomática del lenguaje como a la elección de una estética, que Kristeva denomina, siguiendo a Bajtin, dialogismo y polifonía.⁴⁵

En la *imagen de base* la intratextualidad se entiende desde el punto de vista del contexto artístico, político y social en el que vive el pintor, Juan O’Gorman, es decir el muralismo mexicano y la concepción artístico-política que lo determinan para la creación de su obra en general, y en particular la del mural como lo hemos visto ya en el apartado correspondiente a las condiciones de producción, circulación y recepción de los textos visuales.

El mural es una obra artística incluyente en el que hay un juego intertextual de elementos visuales europeos y americanos, y en ese juego se produce un dialogismo dialéctico pero complementario entre las dos culturas, generando con ello una profunda generación de sentido. Los cuatro temas en que hemos clasificado el mural (v. Figura 2) se observa el interjuego semiótico retórico del texto visual, como por ejemplo, la inclusión de los españoles, sus características físicas, de vestido, de costumbres y el consecuente ejercicio de poder y la ideología; es un sector que por el poder económico puede tener el dominio sobre un pueblo al que ha sojuzgado. Hay un claro contraste entre la extrema riqueza, la de los españoles, y la extrema pobreza, la de los indios. Los caballos simbolizan la llegada de los españoles y otros elementos como los vestuarios, las armas como las espadas significaron para los indios, por un lado la derrota, y por otro, el avance tecnológico, pero no de los indios, sino de criollos y mestizos, porque los indios continuaron

⁴⁵ Marc Angenot, “La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional”, en *Intertextualité*, 1997, Cuba, UNEAC, Casa de las Américas, p. 39.

siendo el sector destinado a los trabajos rudos en general. El tipo de construcción diametralmente opuesto al de las culturas indígenas es otro elemento que juega un papel muy importante y que continuamente está simbolizando otra forma de concebir la vivienda y el aspecto religioso de la cultura europea. En otras palabras, la semiosfera cultural europea se integra en el espacio geográfico americano aniquilando la 'otra' semiosfera cultural, la indígena.

En las **imágenes 1 y 2** se produce el proceso intertextual, primero, en la *extracción* del fragmento que en el caso de la imagen 1 hay otro proceso de exclusión mayor que en la imagen 2 en relación con la imagen de base; segundo, se *transforman* las imágenes 1 y 2 en el momento en que son incorporadas en dos libros de texto que corresponden a diferentes coyunturas históricas, lo que produce un sentido diferente en ambas, y aunque pertenecen a la misma imagen, por la exclusión de elementos, las hace diferentes tanto en su forma como en su contenido.

Algunas conclusiones

Tanto el mural como el libro escolar constituyen 'espacios de poder simbólico', y por lo tanto su contenido es incuestionable porque desde los aparatos ideológicos institucionales se (re) presenta la 'verdad'. También tiene su propia retórica desde el momento en que metafóricamente el guión didáctico subyacente se estructura sobre el concepto de relevo.⁴⁶ En otras palabras, hay una complementariedad dinámica entre los textos verbo-visuales y los planes y programas de estudio, de tal suerte que se instala un interjuego comunicativo entre los códigos lingüísticos y los icónicos, en tanto mutuamente se recurren el uno al otro.

⁴⁶ Cfr. Roland Barthes, "Retórica de la imagen", en *La semiología*, 1976, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

GRACIELA SÁNCHEZ GUEVARA

El Castillo de Chapultepec, la escuela y el libro son campos de la ideología y del poder porque constituyen un aspecto de dominación por parte del aparato escolar, cuyo precepto denotativo es de proporcionar educación gratuita y laica, reforzar la identidad nacional (que siempre va a ser diferente) y formar igualitariamente a los niños (pero no a todos). Y el precepto subyacente es el de la alineación de esos niños, con el fin de persuadirlos subrepticia y engañosamente de que los excluidos ahora ya son incluidos en los murales y las fotografías, pero en realidad continúan siendo excluidos, pues ni el campesino, ni el indígena, ni el peón, ni el albañil tienen acceso ni a los museos, ni a los libros.