

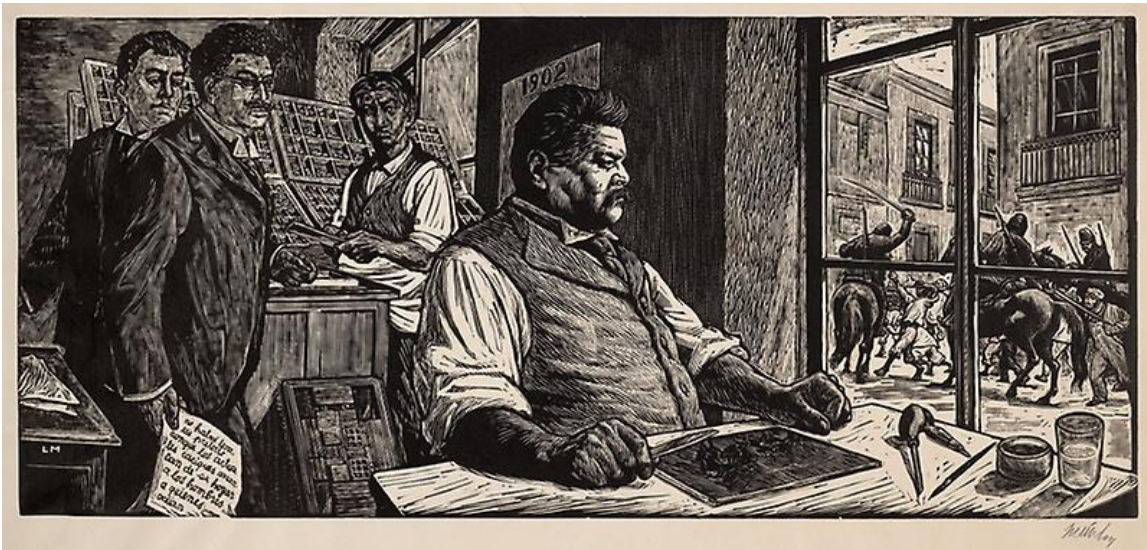
—LEOPOLDO MÉNDEZ Y LA IMAGEN INDIANIZADA DE GRAMSCI

Este señor a quien no le gustaba decir “yo” fue uno de los grandes artistas de nuestro tiempo, sin duda uno de los mejores grabadores contemporáneos, el más riguroso, el que vivió con mayor plenitud. Cuenta en su haber más de 700 grabados que podrían exponerse junto con los de Kathe Kolwitz y Franz Masereel. Y sus muchos dibujos no desmerecerían junto a los de Daumier, Dürero, Goya y Rembrandt.

(Elena Poniatowska, La jornada)

Por Óscar Ariel Cabezas

Leopoldo Méndez (1902-1969) es el grabadista mexicano más grande del siglo veinte. Nació en 1902 en las entrañas de la Ciudad de México. Sus grabados son una de las más fieles expresiones de un arte plebeyo que se comprometió con los proyectos que marcaron las tensiones modernas del periodo postrevolucionario de México. El grabado de Méndez está así inscrito en la singularidad de las luchas por darle continuidad a la revolución que había puesto fin a la dictadura de Porfirio Díaz. Famoso es, por ejemplo, el grabado en que Méndez alegoriza al viejo Porfirio sentado en la silla presidencial conduciendo un Estado a punta de garras y desdén por las clases rurales.



“Posada in His Workshop” (Homage to Posada), 1953, Linocut in black on cream wove paper, 355 x 793 mm (image/block); 498 x 870 mm (sheet); <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/222760>

Las ciudades modernizadas constituyeron fundamentalmente el lugar de desplazamiento o exterminio de las comunidades de campesinos indígenas. Su pobreza y estado de miseria compone los signos de la historia de la modernidad del capital y de las

destrezas de las masas plebeyas para producir imágenes de los abigarramientos precolombinos que fueron y han sido destruidos por la hegemonía del capitalismo colonial y poscolonial mexicano. De manera que los grabados de Méndez se abren a la expresión de las imágenes de una experiencia brutal de desplazamientos, exterminios y crueldades orquestadas por los proyectos civilizatorios de una nación que se ha venido desarrollando en medio de catástrofes sociales, de restos y fantasmas pergeñados a hacer visible la imagen de los indígenas. La propia metrópolis en la que crece y vive Méndez está acosada por los fantasmas de las comunidades indígenas y, sobre todo, por la pobreza de las clases subalternas a las que les han grabado en sus rostros las marcas e imágenes de las múltiples temporalidades de la historia.

La mirada de Méndez se formará ante las imágenes abigarradas y en la materialidad viviente de los residuos de sociedades arrasadas por el proyecto modernizador del siglo diecinueve y antes por la desastrosa colonización imperial. En las imágenes de Méndez se puede sentir el dolor y la lucha de las formaciones sociales precapitalistas y el plano residual y palaciego al que fueron conminadas las comunidades precolombinas. A pesar de los intentos de blanqueamiento de las hegemonías culturales y “extranjerizantes” no hay ninguna posibilidad de eliminar la imagen del indio de las artes visuales con las que Méndez produce esos más de setecientos grabados que podrían ponerse, como bien dice Elena Poniatowska, junto a los de Daumier, Dureró, Goya y Rembrandt¹. En los grabados de Méndez la imagen de las clases oprimidas y, así, la imagen del indio-campesino apegada a la tierra perdura y orienta de manera temprana su obra. El indio es la verdad histórica, está en el trazo y las huellas de la historia del grabado de Méndez hasta el punto en que compone la subjetividad sensible de su temperamento. Como militante de los proyectos plebeyos y como artista destinado a expresar la lucha por la hegemonía de las imágenes no duda en hacer del grabado la expresión de las luchas sociales de México. La materia expresiva misma de la técnica del grabado social y de lo social en el grabado le permite escudriñar desde los elementos de su arte en lo más profundo de la expresividad de México. El grabado de Méndez es un elogio a lo plebeyo que hay en cada mexicano insurrecto. No sería exagerado pensar que la frase de Paul Valery “lo más profundo es la piel” en Méndez cobra vida a través de la madera y de la tinta con la que hace temblar lo que llamaré *imágenes enluchadas* en el trazo. Las imágenes enluchadas refieren a la manera en que Méndez graba la historia de las luchas plebeyas de México sin olvidar que estas se dan en la densidad afectiva de los cuerpos que se duelen, se desgarran, hacen duelos, producen fantasmas y luchan. El grabado es, así, una topología en que se expresa e inscriben el trabajo del duelo y lucha. Así, la imagen enluchada de Méndez es el modo de resistencia a la imagen visual de circulación sacrificial, de la piedad afectiva y del rostro cristiano que reduce/traduce las luchas plebeyas a la domesticación de la imagen iconográfica.

En *Escritos sobre arte mexicano* Jean Charlot escribió que José Guadalupe Posada “recreaba plásticamente su emoción, exaltando la anécdota hacia corolarios insospechados. Para lograr esto, tuvo que romper con la tradición algo débil del grabado mexicano, *hijo dócil de la imagen piadosa española*, y estableció una nueva tradición, con rasgos tan fuertes, tan raciales, que pueden parangonarse con el sentimiento comunal

¹ Elena Poniatowska, *La Jornada*, México (24 de mayo, 2002).

del arte románico”². En un registro bastante parecido al del estridentista francés, Raquel Tibol enfatiza este punto sosteniendo que “[l]a obra de Posada constituye el primer rompimiento con el colonialismo cultural; su obra es el precedente más importante de la revolución artística”³. Por eso, Méndez reconocerá en Posada una importante fuente de inspiración como maestro del grabado. Así, lo que lo ata a Posada de manera fuerte es tanto la ruptura con la tradición de la imagen piadosa de la iconografía cristiana como la distancia y resistencia a la hegemonía del colonialismo cultural europeo y a la rapacidad del neocolonialismo de los Estados Unidos. Pero la ruptura no es exactamente un afuera o un éxodo a la iconografía, sino más bien una discontinuidad en el espacio, digamos, iconoclasta de transformar las imágenes de la dominación teológica. No sería totalmente justo decir que las imágenes de los grabadistas mexicanos son imágenes cristianas secularizadas, pero tampoco se podría decir que la iconografía cristiana le es completamente extraña. Las imágenes martiroológicas, la imagen “humana demasiado humana” del sacrificio y de la piedad son metamorfoseadas en el espacio inconsciente de un devenir político y de un elogio plebeyo de la imagen que anima la lucha social disputando el ámbito de la hegemonía cultural⁴. Esta disputa se da en el pliegue interno de una memoria plebeya e indianizada por el trazo de sus dibujos y porque la técnica del grabado —su juego de sombras, sus grietas melancólicas y lúdicas en blanco y negro sobre la superficie expuesta a la expresividad del dibujo— parecieran evocar en el seno del grabado eso que la posición de Méndez resume en las frase “Ligo mi obra a las luchas sociales”.

En el artista mexicano el grabado es un arte plebeyo que busca orientar las imágenes en la lucha contra el cielo en tanto este es la expresión abstracta que se resuelve y se despliega en la lógica modernizadora del capital. Las imágenes abstractas son cristianas y capitalistas en virtud de una economía de la visión que se entrelaza a las formas abstractas e iconográficas de la producción fetichista y cultural de las imágenes. Como lo muestran algunos de sus grabados, Méndez se opuso a la posición de los Cristeros que quemaban las escuelas liberales en el periodo postrevolucionario de Plutarco Elías Calles. Pero también se opuso a las formas de articulación del pensamiento liberal encarnadas por este y expresadas en los proyectos modernizadores. En los grabados de Méndez hay una memoria visual anterior a la economía de las imágenes icono-cristocapitalistas y al mismo tiempo un compromiso del arte con las políticas populares del periodo cardenista. Méndez es un artista y un militante moderno y, sin embargo, hace posible contemplar el aura de sus grabados a contrapelo de las teologías secularizadas del progreso. La pregunta que emana de esta sospecha es en qué sentido la técnica del grabado produce imágenes enluchadas anteriores a la economía de los signos capitalista. Esta interrogación no es retórica y menos lo podría ser al tratarse de la especificidad de un arte que está inscripto en la singularidad de la historia del cuerpo múltiple de los mexicanos. La técnica del grabado atañe a la fuerza figural que la historicidad política e imaginal tiene en la cultura y las prácticas de luchas sociales

² Jean Charlot, “José Guadalupe Posada, grabador mexicano”, en *Escritos de arte Mexicano*. Editado por Peter Morse y John Charlot. <http://www.jeancharlot.org/writings/escritos/charlotescritos.html> (El subrayado es mío)

³ Raquel Tibol, “José Guadalupe Posada: Puente entre dos siglos”, Elvira Concheiro y Víctor Hugo Pacheco (comps.) *Raquel Tibol. La crítica y la militancia*, México, Cemos, 2016, pp. 33-50.

⁴ Véase, por ejemplo, los grabados del periodo del Taller Popular de Gráfica (TPG) orientado a producir imágenes plebeyas comprometidas con el programa de Lázaro Cárdenas.

indígenas del pueblo mexicano. Grabar es producir incisiones en la superficie de un objeto. El que graba también estampa impresiones. La impresión es la experiencia visual que habla a través del grabado, tal como ocurre con los hombres que inscribían en cuevas, o en los huesos de grandes animales, figuras rupestres tales como las paradigmáticas cuevas de Altamira o Lascaux. El grabadista hace heridas en el cuerpo de la madera (xilografía) o en el zinc (piedra litográfica) en el que inscribe su dibujo. La madera o el metal son la superficie, el soporte de la inscripción sobre el cuerpo de esos elementos. La incisión es la esencia del grabado. Esta procede sobre la planicie de la madera o el metal hiriendo, cortando, hendiendo, agrietando la superficie para que en el hacerse de la forma, nazcan las impresiones desde las heridas. La técnica de grabar a partir de incisiones emula las formas en que la historia graba/inscribe en esa otra superficie que es la del cuerpo social las configuraciones, las contradicciones y las tensiones de la memoria que suplementa los modos en que las imágenes evocan pasados, presentes y porvenires *enluchados*.

Habría entonces que poner en juego lo inevitable que resulta el vínculo entre memoria e impresiones que ante los ojos de Méndez emanan de la experiencia de las clases subalternas y de una memoria residual que antecede, que es previa a las arqueologías plásticas de los devenires del dibujo, del grabado plebeyo con el que insoslayablemente el artista trama y destrama los traumas y avatares de la historia, inclinando la imagen del lado de los “vencidos”. Pero sobre todo, del lado del devenir plebeyo de la imagen enluchada que se pliega y repliega en los entuertos de una recóndita topología que precisa de una imagen anterior a las imágenes. A partir de la técnica del grabado hay que pensar en la experiencia colonial como el topos originario de la “guerra de las imágenes” moderna. En otras palabras, la interrogación de la circulación de las imágenes iconográficas, sus metamorfosis y, sobre todo, la resistencias a estas en las imágenes enluchadas de los artistas plebeyos o con devenires en lo plebeyo no resuelve el misterio, el secreto de lo a-temporal, de la imagen de imposible acceso que quedó sepultada en las ruinas de un mundo que no volverá. Y, sin embargo, esa imagen que suponemos anterior —“imagen de una supervivencia”— está sin estar como *imago residual* de un contra-poder o del poder de aparición o reaparición de una potencia visual. Esto es, precisamente, lo que compone y recompone el tejido imaginal de las imágenes enluchadas de los grabados del artista mexicano. Los estampados y las impresiones de Méndez y antes, las de su inspirador y maestro Posada, son impresiones sobredeterminadas por aquello que con tanto acierto Miguel León-Portilla llamó *Visión de los vencidos* (1959)⁵. En el libro de León-Portilla la fundación de la historia mexicana está arraigada en el fenómeno de la *des-aparición* de esas culturas que vieron e imaginaron el mundo con los ojos de un mundo y de unas imágenes sin retorno. La visión de los vencidos es la visión de los que fueron derrotados y extinguidos en la fuerza de sus hegemonías culturales y políticas cuya alegoría suele (re)aparecer residualmente en la brutal constatación de la destrucción del templo *Tenochtitlan*, es decir, en la (des)aparición, fragmentación y metamorfosis de una cultura imperial. La desaparición del mundo de vida de las culturas que habitaban Mesoamérica (mexicas o aztecas, mayas, zapotecos, olmecas, náhuatls, entre otras) no pudo ser completa, así como tampoco

⁵ Miguel Portilla-León, *Visión de los vencidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

podieron ser completas las imágenes anteriores a las del imperio iconográfico de la mirada⁶.

El trabajo de la acumulación de riquezas y destrucción capitalista no es solo la destrucción del modo de producción económica de los llamados “pueblos aborígenes” es también la destrucción de una economía de la mirada anterior a las hegemonías de la circulación iconográfica. Por eso, la pérdida de una cultura, su extinción o su derrota, es también la pérdida de su visión de mundo. El mundo que está ante la mirada es a su vez el mundo social que hace posible o no el acto de ver o no ver. La destrucción y agotamiento de los pueblos que pueblan y poblaron lo que hoy es México naturalizó la violencia con la que la economía de las imágenes, su circulación colonial y militar, marcaron la relación entre los usos de la mirada y el *cuerpo sin cuerpo* del capital. La modernización de la mirada es la subordinación del acto de ver a lo más intenso del fetichismo cristocapitalista. Pues en la compulsión fetichista el capitalismo halla el suplemento que modela la visión sobre los cuerpos y los objetos que componen los mundos sociales dominados por el capital. Así, se puede decir que Méndez es un gramsciano virtuoso, es decir, un gramsciano que comprende que la colonización de la mirada es lo que el grabado debe *des-obrar* o des-trabajar. De ahí que su (des)obra responda a la violencia cultural que las hegemonías de la mirada producidas y administrada por el poder de las sociedades modernas ejercen sobre el cuerpo de los desposeídos. Desde la mirada plebeya que trabaja con restos, con fantasmas, con imágenes estriadas que se rebelan contra la *des-aparición* de la mirada modernizadora que lo incendia todo a su paso, Méndez *desobra* las obras injustas de la modernización mexicana. Méndez nos permite pensar y contemplar la fuerza figural de un movimiento en imágenes que reacciona contra el desdén, la desaparición, el desplazamiento, la violación de los derechos de las comunidades de campesinos llevada a cabo por el “progreso civilizatorio”. Y es que en la gráfica mendeciana las imágenes reaccionan, se dan cita con una promesa de lucha que contiene y frena los incendios del poder del capital. Nada más inscrito en los cuerpos de los mexicanos que una lógica de las cenizas y una “invisibilidad de la huella”, cuya genealogía se abraza como hielo intemporal a los incendios del “progreso” inaugurados por la violencia de la colonización y cuya contraparte se halla en la fuerza de lo plebeyo que Méndez grabará sin parar con la pasión del militante comunista y desde la memoria de la imagen anterior a la captura del complejo industrial capitalista de producción de la imagen. Las inflamaciones de largo aliento iniciadas en las entrañas de la colonización no han dejado, hasta nuestros días, de quemar el pasado, el presente y el porvenir de los mexicanos.

En la madera de sus memorias, hecha de sangre y tinta, la historicidad de México ha grabado todas las heridas venidas y venideras de una nación que no termina nunca por (des)hacerse ante la mirada de la historia de los vencidos. México es, quizá, el lugar donde con mayor intensidad las artes visuales muestran la fuerza de una historia de la circulación de la mirada inescindible de la iconografía cristiana. Pero también donde la huella intemporal de la (re)aparición de los indígenas resiste el convencional y apocalíptico concepto de muerte. Aunque, sin duda, la historicidad mexicana se ha deliberado a través de la sangre y la imagen sacrificial que funda una economía de la

⁶ Oscar Ariel Cabezas, “Tecnoindigenismo. Efectos de rostro”, Elixabete Ansa-Goicoechea y Oscar Ariel Cabezas (eds.), *Efectos de imagen: ¿qué fue y qué es el cine militante?*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2014.

mirada desde que la primera espada fuera hendida en los blandos cuerpos indígenas. Esos cuerpos que el racismo cristiano inmediatamente coloreó subordinando a sus jerarquías raciales, murieron atónitos ante la imagen de la cruz del cordero sacrificado. Así, las imágenes iconográficas del mundo cristiano incendiaron los mundos sociales de pueblos precolombinos antes de que empíricamente el fuego inflamara comunidades enteras. La imagen del cordero degollado quema los ojos, promueve el *shock* de un rostro desfigurado por la sangre y espinas y se expande trayendo muerte, dolor y finalmente la extinción, la quema de modos de producir y mirar anteriores a occidente. Es la entrada del terror de la imagen sublimada del sangriento sacrificio cristiano, imagen que aún pesa en la conciencia, la imagen del cordero es la entrada de la muerte y la congoja de los indios por la brutalidad con la que se asienta el poder de la supremacía blanco-cristiana y su continuidad blanqueada o no en la cultura colonial y poscolonial de México. La imagen iconográfica es la entrada de México en la historia de la destrucción de una totalidad social inaccesible y que nunca más retornará. Pero en la historia de México no solo hay destrucción. Sin embargo, las imágenes del cristocapitalismo fueron metamorfoseadas, es decir, la iconografía como hegemonía de lo visual moderno halló y hallará su muro de contención en los residuos del imposible regreso de la totalidad social de mundos indígenas. La contención, el freno plebeyo y la (re)aparición indianizada en las grietas del grabado, hace imposible la imagen pura, resiste el racismo ario de los rostros de la trinidad cristiana. En los grabados de Méndez esto adquiere la forma de imágenes de resistencia, de rebelión, de revolución y de heroísmo militante⁷. En uno de los notables grabados que hizo para la película *Rio escondido* (1948) destinados a formar parte del fondo de los créditos se halla uno titulado *Antorcha*.



⁷ Un caso paradigmático de destrucción e intento de hacer desaparecer en nombre de la modernización a un pueblo entero es el caso de los Yaquis. El lector interesado puede consultar el ensayo de Paco Ignacio Taibo II, *Yaquis. Historia de una guerra popular y de un genocidio en México*, México, Planeta, 2013.

“Antorchas, de Río Escondido” (1948), Linocut in black on cream wove paper; 305 x 417 mm (imagen); 389 x 505 mm (hoja) http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/122483?search_no=19&index=110

El grabado fue hecho para expresar la trama plebeya de una película orientada a la valoración de una memoria de resistencia popular como posibilidad de los cambios sociales. En la *Antorcha* se expresa la posibilidad de un incendio del orden opresivo. La película realizada por Emilio “Indio” Fernández narra la historia de una maestra (María Félix) que se rebela contra la tiranía del cacique que controla los recursos del pueblo y enciende el alma plebeya de los campesinos rurales para que se alcen contra el tirano. La *Antorcha*, especie de mural en movimiento, funciona como pliegue interno a las disputas hegemónicas de lo visual. En el primer plano, la imagen de un campesino empuña una antorcha en una mano mientras en la otra comprime con fuerza sus dedos haciendo un puño para la lucha. La mirada rápidamente se inclina —es inevitable que lo haga— a un segundo plano en el que se ve el cuerpo de anónimos y enardecido iluminados por el fuego de las antorchas. Méndez, sin duda, decide expresar su arte de movilización política en la imagen enluchada del fuego de las antorchas de un pueblo erguido. Esta decisión busca mostrar que el grabado o, en este caso, mural en movimiento solo puede revelar su potencia en la guerra plebeya de las imágenes que muestra una supervivencia en el clamor de esos invisibles cuerpos que invisibilizados por las injusticias del poder no tienen otra opción que no sea aquella de la contra-violencia del alzamiento plebeyo. El devenir de las antorchas no es sólo un deliberado intento de rotular el círculo virtuoso de las imágenes iconográficas del fetichismo del rostro que de la trinidad aria a las hegemonía visual de la propaganda Nazi y continuando han dominado la cultura tardo occidental y criolla, sino también la iluminación de los rostros anónimos a través de esa luz-fuego de la dignidad de la contra-violencia de esta singular imagen enluchada. Ante las antorchas que graba Méndez, las cenizas de la historicidad de los “vencidos” no son más que un efecto de la destrucción provocada por la guerra colonial-capitalista. Pero estos efectos, buscan encender la posibilidad mediante el poder de las antorchas que frenan. Así, Méndez hace de las cenizas y de las huellas invisibles del pasado indígena la tinta y el combustible para encender antorchas que detengan las injusticias. La imagen enluchada puede aquí interpretarse como una respuesta a las hogueras teológico-católicas que impusieron las imágenes del mundo colonial-capitalista y que se perpetua en ese convulsionado siglo veinte que habita a Méndez.

En el México que graba Méndez el mundo colonial no ha desaparecido, más bien es lo que no deja de (re)aparecer. Este (re)aparecer ocurre en medio de las proximidades de la revolución de Zapata y Villa, de las guerras cristeras y también de los años de lucha antifascista. La estética colonial-teológica que suplementa el poder de la imago del siglo veinte es una presencia insoslayable. Por eso, en su historia de grabadista Méndez no olvida que ante la visión de cronistas, evangelizadores y colonos españoles las culturas indígenas fueron leídas desde la primacía de imago poder de la iconografía. Pero también desde la *imagen a priori* que los colonos europeos traían como determinación visual de su modo de estar y habitar el mundo. El indígena es el otro para la mirada de los colonos europeos. En el interior de la imagen a priori y en tanto otro, el indígena puede haber tenido la forma del salvaje o de un monstruo. Tal como lo ha demostrado el estudio de Roger Bartra, *El mito del salvaje*, lo otro des-formado ante la conciencia y la visión aparece como salvaje, bárbaro o monstruoso; un mito de las sociedades europeas. Bartra analiza las condiciones de aparición del hombre salvaje identificando que la genealogía

de este se halla en la literatura y el arte del siglo doce. Así, siguiendo la interpretación del pensador mexicano, el *otro* de Occidente está desplegado en la interioridad de su propia cultura, es decir, en el pliegue inmanente del imaginario óptico que antecede a la idea del descubrimiento de lo otro. La colonización europea no habría descubierto a un *otro* empírico, digamos corpóreo, porque éste ya estaba en la maquinaria abstracta de su inconsciente visual. Pero, en el contacto cara a cara y, por tanto, en el proceso imaginal de indianización de los rostros aborígenes la mirada imperial europea se despliega como máquina óptica de traducción de lo visual aborigen a lo visual europeo. La máquina de traducción visual, sin embargo, no puede traducir sin que los elementos residuales provenientes del “mundo de los vencidos” no contaminen los procesos iconográficos en la formación de la modernidad-capitalista de México. De hecho, toda la reflexión weberiana sobre el *ethos* de la modernidad-capitalista que Bolívar Echeverría hace para desocultar los arcanos de las imágenes de la *blanquitud* y mostrar que la identidad de las naciones, incluso aquellas que su pigmentación cultural es no-blanca, está fundada en la hegemonía visual de la imagen icónica de lo “blanco”⁸. En este marco de referencia de la ficción racial europeo-colonial el grabado de Méndez es el modo en que resistiendo la operación de traducción abre la imagen no tanto a su expresión no-blanca como polo dialéctico de una visión que veía solo en dos dimensiones la guerra de las imágenes. En el seno de la cultura mexicana y acoplándose en las metamorfosis que se dan dentro del espacio mismo de la visión iconográfica traída por los colonizadores europeos Méndez graba imágenes de resistencia que empujan mundos posibles e inmanentes a los procesos de la modernidad capitalista. Se trata, sin duda, *del paso de la guerra de movimientos a la guerra de posiciones como, precisamente, posición del devenir de la imagen plebeya o enluchada en el pliegue interno del dominio y la disputa por fisurar el orden cristoburgués de la iconografía moderna.*

El libro escrito por Juan de la Cabada *Incidentes melódicos del mundo irracional*, inspirado en la cepa misma de las leyendas orales y escritas del pueblo maya, recrea del mundo precristiano con ilustraciones de Méndez. El grabadista compone para este libro una de las imágenes serpiente más expresivas y, a su vez, anfibológica .

⁸ Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, México, Ediciones Era, 2010.



"La serpiente de cascabel" (1945), wood engraving in black on grayish ivory China paper, 135 x 135 mm (image); 249 x 177 mm (sheet);

http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/131144?search_no=7&index=28

Es incuestionable la condición anfibia del grabado y el uso de la imagen de la serpiente que regresa a la imaginación del lenguaje de los códices precolombinos. La percepción de que en los grabados de Méndez no habría nada parecido a elementos residuales de una imagen anterior a la imagen iconográfica no solo es cuestionada por la imagen serpiente, sino que, además, el grabado redime a la serpiente de la imaginería cristiana. Es inevitable aquí no pensar en los modos en que Aby Warburg pensó la relación del arte y sus imaginarios no-occidentales. En *El ritual de la serpiente* piensa en los pueblos indígenas en el que el mundo de la lógica y el de la magia no se hallan escindidos como el contrapelo a la imagen occidental de la serpiente. El reptil que organiza la topología originaria del mal en el relato cristiano es analizado como un símbolo intercultural del miedo, es decir, del repliegue en la comunidad de salvación

cristiana. La serpiente exiliada del paraíso respondería, según Warburg, a la pregunta por el origen del mal, la muerte y el sufrimiento del mundo⁹. La Serpiente como causalidad mitológica será olvidada por el ingreso de las comunidades de salvación en el interior de la modernidad tecnológica. Sin embargo, la Serpiente en el grabado de Méndez retorna desde la interioridad de la cultura producida por el mundo occidental, dicho retorno se abre a la diferencia del reptil que simboliza el origen del mal. La serpiente de Méndez está, en sentido warburgiano, hibridizada, indianizada en las marcas agrietadas del cincel que produce en la imagen el correlato visual de los “incidentes melódicos del mundo irracional”. Así, la serpiente de Méndez des-obra de manera profana al reptil originario del mal, restándolo a la circulación de la iconografía cristiana. Lo pagano, lo profano, lo plebeyo son retratados por un reptil que abre su boca para que emerja un hombre que posiblemente danza sobre el aliento de una serpiente. Sin duda es imposible no pensar en Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, como el origen de toda la cultura mesoamericana y cuya figuración simbólica se resta, haciendo temblar las diferencias, al retrato maléfico de la serpiente exiliada del paraíso.

La anterioridad de Quetzalcóatl es el inconsciente óptico de Méndez que lo hace cincelar la madera para junto a la sensual y curvada cola de la serpiente grabar a Doña Caracol esposa del señor ardilla, ambos engañados por un zopilote que en *Incidentes melódicos del mundo irracional* será ajusticiado por el pueblo. La afectividad del grabado de Méndez produce la imagen sensual y sonora de un retorno que ya no tiene otra existencia que no sea la del pasado prehispánico en el presente de la modernidad capitalista. Así, la imagen serpiente, sensual y sonora, se opone a la colonización de la mirada y, al mismo tiempo, a través de los contornos visuales de la hegemonía occidental de la serpiente, corrobora que el relato y la iconografía cristiana son la mayor empresa teológica conocida en la historia de Occidente. En otras palabras, no hay ninguna posibilidad de entender el régimen de circulación visual, su dominio hegemónico y fetichista, sin el programa de “acumulación de almas” del proyecto imperial español. Pero tampoco se puede negar que en las manos de los grabadistas mexicanos —de Posada al Taller de Gráfica Popular— las imágenes, como nos advierte en clave gramsciana Didi-Huberman, *toman posición* y se politizan contra el inconsciente óptico de la colonización cristiana. No es nada casual que, en su ensayo, “Caminos de nacionalidad”, José Revueltas sugiera que la imagen del indio centellea en la piedra terrenal desde la cual emana el origen del indio:

Todavía el rostro de nuestros indios [nos dice Revueltas] es el mismo semblante geológico de las antiguas deidades. Todavía es el mismo misterio y la misma “falda de serpientes”; en ellos se retrata el tiempo, el tiempo eterno y duro, el tesón, la espera, la angustia y el asombro de la espera (...). El rostro de ídolo se remonta al recuerdo de una gran pérdida, reproduce la nostalgia por esa gran pérdida, por esa gran muerte. Tal vez piensen que para ellos ya ha pasado todo, pero quizá también piensen que nada ha pasado y que después del sufrimiento vendrá la resurrección¹⁰.

⁹ Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, trad. Joaquín Etorena Homaeche, México, Sexto Piso, 2008, p. 60.

¹⁰ José Revueltas, “Caminos de nacionalidad” (1945), *Ensayos sobre México*, México, Ediciones Era, México, 1985, p. 29.

En un espacio de memoria afectiva, Revueltas imagina no dialectizar la resurrección del ídolo casi al modo en que Charles Baudelaire imagina que el fetiche mexicano “es el Dios verdadero”¹¹. En el grabadista mexicano y en particular en la ilustración que graba para *Incidentes melódicos del mundo irracional* lo que está en juego es el misterio de la imagen incognoscible por la inconmensurabilidad de mundos sociales. Se trata, posiblemente de imágenes a las que sin renunciar —y Méndez, como artista y militante, no renuncia— no tenemos ni tendremos nunca la llave de acceso. Pero no debemos confundir la llave de acceso ni menos aún lo invisible en la huella de la imágenes con su inexistencia. De hecho, hay en toda imagen visible una que *no lo es*, es decir, una que no ha tomado lugar aún y que por no tomar “su” lugar insiste más allá de la pérdida o de una imposible y utópica resurrección tardocristiana.

En efecto, la imagen invisible funciona como pre-texto, es decir, como icono anterior a la operación de escritura y de imágenes iconográficas. Digamos entonces que lo que Revueltas sugiere, no es otra cosa que la invisibilidad del rostro en la piedra primigenia que dio y vio nacer a los indios. El rostro de ídolo anterior a la circulación de la hegemonías visuales de occidente no es exactamente lo que vemos, sino más bien, lo que no vemos en lo que vemos. Esto que no vemos, quizá, es la paradoja de esa minucia imaginal que abre los mundos de vida precolombina a una resurrección no-cristo-capitalista o, quizá, a su completa destrucción en el despeje de su revelación. El misterio constitutivo de las resistencias anticoloniales de las que nos habla Revueltas se consuma en lo que la madera agrietada de los grabados de Méndez dirán o, sobre todo, en lo que no harán inmediatamente visible. Los dibujos del grabadista más grande del siglo veinte nunca cedieron a la compulsión fetichista de lo indígena. Por el contrario, en la plasticidad del lenguaje del grabado entendido desde algo así como un Gramsci visual, ese rostro de ídolo fenecido o fantasmal, ese rostro invisible en la huella colonial y, aún más, en la huella postcolonial es expresado por Méndez y el TGP en términos de *guerra de posiciones* a través de las imágenes. Las imágenes del grabadista se posicionan, toman partido por los “vencidos” e ingresan al espacio de la batalla por la disputa estética y política de la modernidad. No será exagerado decir que en la guerra por la *posicionalidad* de las imágenes la madera hace *mimesis* con la memoria de los indígenas. En la oposicionalidad de imágenes que luchan contra la topología hegemónicas del moderno capitalismo mexicano, el cincel de Méndez graba, hace heridas a la madera, regresa y vitaliza la lucha de aquellos que fueron antes de que se consumara “la visión de los vencidos”. En un contexto marcado por las guerras mundiales, por el Nacional Socialismo de Hitler y por la Guerra Fría la lucha de la gráfica mendeciana es la lucha de las imágenes enluchadas, imágenes de la pérdida sin pérdida de objeto psicoanalítico porque las imágenes que graba Méndez son oposicionales, es decir, se mueven en el círculo abierto y virtuoso de la posibilidad de hegemonía. En lo más hondo de sus arcanos, el capitalismo es cristiano y, como tal, es el lugar de invención de las jerarquías faciales que recorren toda la historia de esa poderosa “mitología blanca” a la que llamamos Occidente. En América Latina, toda genealogía del racismo es sin duda el correlato histórico de los fenómenos coloniales y postcoloniales de acumulación

¹¹ Citado en “¡Atención: ruinas mexicanas! Dirección única y el inconsciente colonial”, John Kraniuskas, *Políticas literarias: poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericano*, México, FLACSO, 2012, p. 34.

capitalista. Y el racismo es visual y, como tal, hay que buscarlo en el triunfo imperial de la iconográfica del cristianismo. En términos visuales, el cristianismo es todavía la historia de los vencedores. Los grabados de Méndez, de esta manera, son *oposicionales* en sentido gramsciano, es decir, en el sentido de la guerra de posiciones. Pero también son guerra de imagen-movimiento porque fueron concebidos como suplemento, como acoplamiento a las luchas sociales. Se trata de la deconstrucción de una visualidad dominante y hegemónica. Así se podrá entender que el racismo y la lucha de clases, como correlato interno del capitalismo, están profundamente atadas a la imagen afectiva y sacrificial de la iconografía cristiana. Leída en clave cristiana, la resurrección pura de los indígenas no es otra cosa que la consumación del romanticismo secularizado de una poderosa teología residual en las que el cuerpo social, la imagen viviente del indio se sumergen, ya definitivamente, en lo cultural capitalista, es decir, en la mera fabricación fetichista del racismo facial como discriminación positiva. México es el mejor lugar para entender que el devenir de los rostros es inventado y reinventado por los pigmentos con los que la mirada cristiana ha venido jerarquizando y hegemonizando la circulación de lo visual en el interior del sistema de representación pictocutáneo desde la modernidad-colonial. Pero también, lo sabemos, México es el mejor lugar para entender que las formas de la mirada son históricas y que estas están sobreterminadas por elementos culturales e ideológicos; la mirada está sujeta a metamorfosis. La producción de los grabados de Méndez expresa el deseo de discontinuidad, ruptura y escape de la dominación afectiva de la imagen teológica habiéndose hecho un artista de las metamorfosis del grabado. Por eso, más que tratarse de imágenes militantes por su sincera filiación en el PCM o por haber estado inspirado por los hermanos Flores Magón, sus imágenes más bien se hallan desinscritas de esa otra teológica que fue la del realismo socialista. El juicio del gran ensayista mexicano Carlos Monsiváis respecto de la militancia del artista en el realismo socialista es implacable:

[L]a militancia de los pintores y grabadores de México tiene muy poco que ver con el realismo socialista en arte y literatura. Como lo ratifica la obra de Méndez, la preocupación estética es un requerimiento ético, una derivación de la política entendida de manera totalizadora. Mientras los realistas socialistas mezclan el conformismo, la lírica fracasada y los personajes que (des) animan causas y convicciones (...)¹².

La posición estética del grabador no es solo la sospecha a la convicción ciega en los aparatos doctrinales, sino también la posición *a-posicional* de una ética del grabado que está más allá del puro comercio de las imágenes o de la pura posición del artista en la estética de la crítica-visual aristocratizante. Es la ética de la posición a-posicional lo que orienta la fidelidad de las artes del grabado de Méndez, deconstruyendo en sus dibujos los banales sermones (onto-teo-lógicos) de la retórica de partido o la del realismo socialista. El trabajo con la invisibilidad de la huella y el trazo firme de la imagen enluchada componen en Méndez una estética de las metamorfosis y un elogio profano de la imagen plebeya. Es esto lo que, a fines de los años treinta, le permite abrir la metamorfosis del arte del grabado a la guerra de posiciones. Por lo que tempranamente va

¹² Carlos Monsiváis, *Leopoldo Méndez y su tiempo. El privilegio del Dibujo*, México, Ediciones RM, 2009. p. 29.

a ilustrar revistas tales como *Norte*, *Ruta de Veracruz* e incluso una edición del libro *Los de abajo* de Mariano Azuela y un linóleo de *Los olvidados* de Luis Buñuel. Junto al TGP a mediados del siglo veinte la obra de Méndez resulta de una enorme productividad en materia de enlaces y entrelaces con el soporte visual de la cultura mexicana. Tibol describe distintos momentos de la historia del grabadista¹³. Estos momentos son lo que dan cuenta de que Méndez es el Gramsci visual de la historia del siglo veinte mexicano. Así las imágenes de Méndez son las imágenes de Gramsci hasta el punto en que el propio Gramsci es una imagen de Méndez.



¹³ Como director de *La Estampa Mexicana*, Hannes Mayer vigiló las siguientes ediciones con obras de Méndez: *25 Grabados de Leopoldo Méndez* (1943), *Incidentes melódicos del mundo irracional* (1944), 40 grabados en madera y *scratch board* que ilustraron cuentos de Juan de la Cabada, *Río Escondido* (1948), diez grabados en linóleo hechos en 1947 para la película del mismo nombre. Otras películas para las que Méndez aportó estampas, que se utilizaron como soporte visual para los créditos, fueron: *Pueblerina*, 1948, linóleo; *Un día de vida*, 1950, linóleo; *El rebozo de Soledad*, 1952, madera; *La rosa blanca*, 1953, linóleo; *La rebelión de los colgados*, 1954, linóleo; *Un dorado de Pancho Villa*, 1966, litografía. También colaboró en la versión de 1950 de *Memorias de un mexicano*. Entre un crédito y otro las estampas lucían a toda pantalla. Seguramente la reproducción de ellas nunca tuvo mejor oportunidad Méndez lo sabía y se esmeró sobremanera tanto en la composición como en la variedad, *sentido y emotividad de los cortes*. Raquel Tibol, “90 años de Leopoldo Méndez”. revista *Proceso* (25 de Julio, 1972). <http://www.proceso.com.mx/159826/90-anos-de-leopoldo-mendez>

"Antonio Gramsci" (1942), woodcut on paper, 160 x 190 mm; http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/49569?search_no=13&index=102

No sería inoportuno señalar aquí que el retrato de Gramsci tiene el aura indianizada de eso que Lezama Lima llamó con tanto acierto “la expresión americana”. Podemos, así, conjeturar y concluir que el retrato grabado del preso de Turin tiene las virtudes de lo eterno profano. En la data necrológica Méndez tacha, borra para que el grabado mismo de Gramsci pueda sólo ser reconocible como icono profano. Este icono es el que se halla en *Los cuadernos de la Cárcel* que publicó la editorial Era en la década de los ochenta del siglo pasado. ¿Quién no ha visto el icono profano de Méndez? Su Gramsci es elevado a la singularidad de una figura fantasmal y universal que orienta el pensamiento de las imágenes enluchadas. En el interior de esa imagen indianizada se halla también la data de Méndez como legado y herencia de un Gramsci visual sin fecha de senectud. Le debemos a Leopoldo Méndez la imagen del preso de Mussolini como huella europea y no-europea. Y es que Méndez grabó la imagen posteuropea y descentrada de las matrices onto-teológicas del marxismo doctrinario.

*Este texto es parte del *libro Imágenes de Gramsci* (Ediciones La cebra) editado por Alejandra Castillo.