

XXXVII COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

# Estética del paisaje en las Américas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

José M. Velasco  
1908





XXXVII COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

ESTÉTICA DEL PAISAJE EN LAS AMÉRICAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

*José Narro Robles*

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

*Renato González Mello*

Secretario Académico

*Jesús Galindo*

Coordinador de Publicaciones

*Jaime Soler Frost*

XXXVII COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

# ESTÉTICA DEL PAISAJE EN LAS AMÉRICAS

Edición a cargo de  
LOUISE NOELLE Y DAVID WOOD



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
MÉXICO 2015

Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Coloquio Internacional de Historia del Arte (37 : 2013 : Querétaro, Querétaro).

Estética del paisaje en las Américas / edición a cargo de Louise Noelle y David Wood. – Primera edición.

450 páginas : ilustraciones.

ISBN 978-607-02-6272-2.

1. Paisaje – América – Congresos. 2. Naturaleza (Estética) – Congresos.

3. Paisaje en el arte. I. Noelle, Louise, 1944- , editor. II. Wood, David M. J., 1976- , editor. III. Título.

BH301.L3.C65 2013

LIBRUNAM 1958365

Primera edición: 2015

D.R. © 2015. Universidad Nacional Autónoma de México

Avenida Universidad 3000

Ciudad Universitaria, 04510 Ciudad de México

Instituto de Investigaciones Estéticas

Circuito Maestro Mario de la Cueva

Ciudad Universitaria, 04510 Ciudad de México

Tel.: (55) 5665 2465

Fax: (55) 5665 4740

libroest@unam.mx

www.esteticas.unam.mx

Publicación académica sin fines de lucro

ISBN 978-607-02-6272-2

Hecho en México / *Made in Mexico*

Cuidado de la edición: Ena Lastra y Karla Richterich, IIE-UNAM

Tipografía y formación: Rocío Moreno Rodríguez

Esta obra está licenciada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Usted es libre de utilizarla con fines académicos, no lucrativos, ni comerciales. Al hacer uso de este material, usted se compromete en todo momento a respetar los derechos del autor y citar de manera correcta dando los créditos respectivos. Lo invitamos a leer el texto íntegro de la licencia en [http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/derechos\\_autor](http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/derechos_autor).

## ÍNDICE

*Louise Noelle y David M.J. Wood*  
Prólogo 11

*Edward J. Sullivan*  
A modo de introducción 13

### CONFERENCIAS MAGISTRALES

*Fausto Ramírez*  
Velasco y el valle de México (1873-1908): momento narrativo  
y retórica visual 21

*Edward J. Sullivan*  
Paisajes de desplazamiento y trauma: la imágenes de Puerto Rico  
de Francisco Oller (*ca.* 1898) 51

### CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE: PERSPECTIVAS ALTERNAS, FENOMENOLOGÍAS EXPERIMENTALES

*Charmaine Nelson*  
Oh Canada! Reivindicación de la esclavitud y el imperialismo  
en los paisajes decimonónicos de Montreal y Jamaica 69

*Liliana Carachure Lobato*  
El templo de la fantasía y la heterotopía. Una estética  
del paisaje en Juan O’Gorman 89

*Gustavo Curiel y Dennis Carr*  
Un “Parnaso tropical”: los mapas de la hacienda de Santa María  
Cuezpalapa o La Estanzuela, en dos muebles del siglo XVIII  
novohispano 105

INTERVENCIONES EN EL PAISAJE:  
TRANSFORMACIONES Y ESTRATEGIAS

<i>Verónica Hernández Díaz</i> La imagen del cosmos en la configuración del paisaje en la cultura de las tumbas de tiro	141
<i>Jorge Alberto Manrique</i> Diseño de jardines en la ciudad de México (siglos XVII-XIX)	167
<i>Louise Noelle</i> Roberto Burle Marx y Luis Barragán: un acercamiento apasionado al ámbito latinoamericano	179
<i>Dafne Cruz Porchini</i> Justino Fernández y el dominio del paisaje	197
<i>Daniel Vargas Parra</i> Geometría del Pedregal. Trazo sobre Velasco desde el Anahuacalli	207
<i>Jennifer Jolly</i> Vista del lago de Pátzcuaro: paisaje, turismo y la construcción de la nación en tiempos de Lázaro Cárdenas	231
<i>Bruce Robertson</i> Simulacros de paisaje en las Américas: Forest Lawn, la historia y el arte	249
<i>Eugenia Macías</i> Pensar culturas a lo largo del paisaje en fotografías de Carl Lumholtz en México	265
<i>Iván Ruiz</i> El cadáver en un ardid paisajístico: fotoperiodismo y ficción documental en el México reciente	275
<i>Adriana Ortega Orozco</i> Joaquín Clausell y la invención del paisaje volcánico: una experiencia intimista a orillas de la gran ciudad	287

CODIFICACIONES DEL PAISAJE:  
POLÍTICAS SOCIALES Y CULTURALES

<i>Itzel Rodríguez Mortellaro</i> El paisaje subterráneo y <i>Las riquezas nacionales</i> (1940-1941) de José Clemente Orozco	309
<i>Anna O. Marley</i> Hacer historia: la pintura de historia como paisajes de posesión a mediados del siglo XIX en Estados Unidos y México	323
<i>Alberto Nulman Magidin</i> El triunfo del proyecto liberal en México y la construcción de un <i>Paisaje nacional</i> (1867-1870)	339
<i>Carla Hermann</i> Dos panoramas del Río de Janeiro del siglo XIX: la cartografía y el lenguaje descriptivo	373
<i>Fabiana Serviddio</i> Cartografías americanas: los mapas de Miguel Covarrubias en la Exposición Internacional Golden Gate	387
<i>Peter Krieger</i> Eco-estética e historia del agua en la mega ciudad de México: conceptos y temas	403
<p>CONSUMO DEL PAISAJE: LOS MEDIOS PARA LAS REPRESENTACIONES VISUALES, LITERARIAS, SONORAS Y SU PÚBLICO</p>	
<i>Catherine R. Ettinger</i> Un paisaje doméstico. La representación de México en la casa del extranjero	423
<i>Arnulfo Herrera</i> La acechanza del caos	443



## PRÓLOGO

LOUISE NOELLE Y DAVID M.J. WOOD

El XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas se llevó a cabo en la ciudad de Querétaro, entre el 6 y el 10 de octubre de 2013. Dicho encuentro académico contó con la presencia de dos conferenciantes magistrales, Fausto Ramírez en la sesión inaugural y Edward J. Sullivan en la clausura, el primero centrado en José María Velasco y el segundo en Francisco Oller. Se presentaron además 36 ponencias, de las cuales se incluyen 21 en esta publicación, a lo que agregamos, a manera de introducción, una relatoría realizada por el propio Sullivan.

En esta ocasión el tema, “Estética del paisaje en las Américas”, se propuso como una reflexión acerca del territorio americano y sus representaciones visuales, literarias y acústicas, mismas que han contado con una larga tradición en los estudios sobre arte. Efectivamente, las investigaciones estéticas sobre la noción de paisaje se integran a diversos campos de estudio, por lo que surge la necesidad de perfilar la contribución específica del estudio de la imagen, buscando entender el fenómeno complejo del paisaje y del territorio. De este modo, la discusión acerca del paisaje en todo el continente americano se articuló tomando en cuenta una diversidad de posiciones teóricas y analíticas, y de prácticas para la intervención en el territorio, así como la representación de paisajes inexistentes o utópicos y la invención de métodos de representación.

Los trabajos se organizaron en cuatro mesas, a saber: Construcción del paisaje; Intervenciones en el paisaje; Codificaciones del paisaje; y Consumo del paisaje. En éstas se reevaluaron tanto los modos de ver alternos como las diversas prácticas visuales que definen el paisaje como invención de experiencias inéditas; en este sentido se revisó el paisaje como una categoría cultural. También se analizaron los géneros de representación visual, patentes en la posesión de los territorios, y que se pueden conocer en los registros alegóricos e históricos de la condición colonial y postcolonial del continente americano; en este caso, la estética se proyecta en los territorios con las negociaciones y conflictos interétnicos, así como ciertos significados

de género, además de la formación de identidades nacionales, regionales, e imaginarios indígenas. Así, la iconografía política del paisaje, con la presencia de emblemas, fórmulas visuales y estereotipos incide sobre los espacios y sus representaciones. Los mapas se convierten entonces en temas de estudio para el desarrollo del pensamiento estético. Si bien el paisaje suele ser producido por la acción humana, algunas ponencias exploraron la posibilidad de ver el paisaje desde la perspectiva de los animales o de la propia naturaleza.

Los productos de la imaginación y de la ficción, en la idealización del paisaje, inciden tanto en elementos sonoros como en el cine, el teatro y la prensa; con ello, el paisaje habitado urbano o rural, doméstico o salvaje, las reconstrucciones arqueológicas o las geografías inventadas, tienen también un lugar en los diversos análisis. En suma la historia de la producción, de la recepción y del consumo del paisaje como producto cultural y artístico, fue el tema de este coloquio.

## A MODO DE INTRODUCCIÓN

EDWARD J. SULLIVAN

El coloquio que se celebró a lo largo de una semana a principios de octubre de 2013 en Querétaro tuvo un éxito particular por la cohesión e interconexión de las ideas expresadas en las muchas contribuciones de los académicos de México, Europa y América del Norte y del Sur.<sup>1</sup> El tema general fue el paisaje, un asunto que, naturalmente, puede ser interpretado de una gran variedad de formas. Todos los participantes del coloquio, así como los miembros del público que contribuyeron a los animados diálogos que acompañaron todas las sesiones, enriquecieron enormemente nuestra comprensión de esta amplia categoría de expresión artística. Las conferencias y las preguntas ensancharon nuestras mentes y robustecieron el interés global sobre el tema. Como en nuestra época existe cada vez mayor preocupación en torno a los recursos naturales y los efectos del cambio climático en nuestro planeta, el tema del paisaje resultó ser de particular relevancia, y tomó un sentido de urgencia mucho mayor que cualquier otro tema de índole más puntual geográfica, histórica o temporalmente.

El coloquio comenzó con la conferencia magistral de Fausto Ramírez al respecto del trabajo del máximo representante del paisajismo mexicano del siglo XIX, José María Velasco. Aunque Fausto Ramírez abordó varias cuestiones alrededor de la carrera de este maestro —en especial la trayectoria de su involucramiento con los sitios clásicos de sus vistas panorámicas (por ejemplo, el valle de México y el valle de Oaxaca)—, esta conferencia sirvió para bosquejar una variedad mucho mayor de los conceptos que yacen en el fondo de cualquier investigación sobre el paisaje. Fausto Ramírez abordó —de forma directa o inferida— temas como la ecología, las manipulaciones del paisaje mediante la fotografía, las representaciones realistas o idealizadas de un lugar específico, asuntos de identidad nacional y el lenguaje universal de la concreción de la tierra para el espectador. Esta

<sup>1</sup> Este texto se leyó al final de la sesión de clausura del XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, como un resumen de las principales ideas y conceptos tratados en este encuentro.

fue una conferencia rica y multivalente que marcó un comienzo propicio para una semana de propuestas y debates muy estimulantes.

Como participante —y como responsable de la tarea de presentar un breve resumen de los contenidos del coloquio en su último día— decidí categorizar ocho de los que me parecieron los puntos más destacados que se trataron en las muy diversas sesiones del evento. Los académicos hablaron de muchos lugares de las Américas: del norte de Canadá a las planicies occidentales de los Estados Unidos, la totalidad de la República mexicana y muchos lugares en Sudamérica (especialmente Brasil). Pese a esta heterogeneidad, parecía haber ciertos hilos específicos que de una forma u otra unían estos trabajos para formar un todo coherente (cosa que, espero, se vea reflejada en la publicación de las memorias del coloquio). Enumero a continuación los puntos que me parecieron más sobresalientes.

1. *El papel de las historias —historia del arte, historia geológica, historia política, etc.— en la definición de nuestra comprensión del paisaje*

En el coloquio se presentaron varios trabajos importantes que abordaron temas tanto de la antigüedad como de la colonia, desde sitios prehispánicos en Oaxaca hasta mapas y jardines de los inicios de la colonia. Estos acercamientos al tema del paisaje desde este marco fueron muy afortunados, pues contribuyeron con nuevas metodologías a nuestra comprensión de ámbitos que muchos no especialistas muchas veces temen abordar.

Muchos de los trabajos examinaron a los artistas mexicanos más sobresalientes de la era moderna por sus contribuciones a la historia del paisajismo. Entre los artistas estudiados se encuentran José María Velasco, Joaquín Clausell, Diego Rivera, Juan O’Gorman y varios otros. La relación del paisaje y la arquitectura fue el tema o subtema de algunos estimulantes trabajos. Por ejemplo, el público pudo atisbar la ideología de Luis Barragán y su interacción con la naturaleza (seguido por consideraciones de asuntos similares por parte de Oscar Niemeyer, el maestro del ambiente construido más sobresaliente de Brasil). Se recurrió a intelectuales como Justino Fernández al respecto de sus propias historias de intervención con tradiciones paisajistas. Se seleccionaron también intelectuales extranjeros, como el grupo de paisajistas estadounidenses conocido como la Escuela del Río Hudson, pintores caribeños como Francisco Oller de Puerto Rico y el pintor y paisajista brasileño Roberto Burle Marx, para ser examinados desde una amplia variedad de perspectivas históricas y estéticas.

## 2. *El papel de la fotografía*

La fotografía, tanto histórica como contemporánea, emergió como tema en muchos de los trabajos de la conferencia. Varios de los participantes pusieron énfasis en la fotografía aérea, relativa tanto a censos como a monitoreo. Un nuevo enfoque al respecto de la llamada “fotografía etnográfica” como herramienta para cartografiar las vidas y hábitos de grupos indígenas en una variedad de contextos colonialistas entró a la discusión sobre el tema del paisaje.

## 3. *Perspectiva*

Curiosamente, varios de los trabajos más exitosos discutieron la importancia de la “deformación” del paisaje mediante su representación desde un punto de vista aéreo o desde algún sitio elevado. Las manipulaciones psicológicas del espectador que examina una fotografía, pintura o película del paisaje resultaron particularmente interesantes para algunos participantes del coloquio.

## 4. *Simulacros y turismo del paisaje*

Los paisajes sublimes forman la substancia de muchos de los capítulos de la historia de la representación de lugares concretos en la imaginación americana. Varios de los trabajos más convincentes en el coloquio abordaron el tema de paisajes artificiales en lugares como parques de diversiones y lugares turísticos a lo largo y ancho de Norte, Centro y Sudamérica. Los efectos del turismo y la forma de ordeñar el potencial económico del paisaje fueron otra fuerte corriente en varios de los textos. La nostalgia, expresada en términos de recreación de los paisajes del pasado o simplemente lo *kitsch* en la creación de paisajes falsos, juega un papel en la historia y la cultura visual a partir del siglo XIX. La noción de lo “pintoresco” romántico podría haber sido la primera aparición de las deformaciones de las realidades del paisaje asociadas al turismo. Esto comenzó a ocurrir desde finales del siglo XVIII, y seguimos sintiendo sus efectos hoy en día a lo largo de las Américas y más allá.

### 5. *El paisaje como reflejo de una cierta realidad política*

La forma en que se trata, representa, manipula y/o modifica el paisaje también corresponde a conjuntos de circunstancias sociales y políticas. Un gobierno en particular, por ejemplo, podría crear una “visión” de su mandato con la creación de un “nuevo paisaje” o la promoción de un destino popular como un reflejo de los efectos “benéficos” de un régimen en particular. El desarrollo de la región del lago de Pátzcuaro durante la presidencia de Lázaro Cárdenas es un caso importante que habría que discutir.

### 6. *Paisaje y violencia*

Varios de los trabajos más oportunos discuten el tema del paisaje y la violencia. Dentro de este tema puede abordarse el paisaje en una cultura de violencia, como la que existe en zonas de las Américas donde existe agresión militar o relacionada con las drogas (las regiones fronterizas del norte de México o lugares como Nicaragua durante la era de la revolución sandinista). Puede también abordarse la transformación del paisaje por causa de catástrofes naturales como huracanes, inundaciones y aludes, que ocurren cada vez con mayor frecuencia desde finales del siglo xx. Varias de las propuestas exploran las condiciones ecológicas y desastres causados por el descuido humano del ambiente.

### 7. *El paisaje y el diálogo respecto al colonialismo/neo-colonialismo*

El tema de la cartografía (su historia y las muchas estrategias políticas que motivaron a los cartógrafos en las Américas a través de los siglos) ha tenido una relación directa y obvia tanto con la tierra en sí como con la intención de los poderes coloniales desde el siglo xvi para reformular conceptualizaciones de la tierra con fines de conquista, anexión de la tierra o apropiación de recursos (particularmente en el caso de la distribución de agua).

### 8. *Presencia humana y no humana en el paisaje*

Entre las pláticas más gratificantes y provocativas del coloquio hubo varias que abundaron en el paisaje comprendido no sólo desde el punto de vista humano, sino desde la perspectiva animal. La hegemonía del *Homo sapiens* en el ámbito de los estudios del paisaje fue cuestionada en algunos trabajos fascinantes y en algunos temas debatidos en el curso del coloquio,

que tendían a rechazar el antropocentrismo y a enfocarse en el paisaje como fenómeno ordenado y animado dentro de otro conjunto de criterios —aquellos de las criaturas no humanas que habitan, vivifican y animan la tierra. Este tema creó tal interés entre los participantes del coloquio de Querétaro que se decidió que la “animalística” sería el tema de la reunión del 2014.



## CONFERENCIAS MAGISTRALES



## VELASCO Y EL VALLE DE MÉXICO (1873-1908): MOMENTO NARRATIVO Y RETÓRICA VISUAL

FAUSTO RAMÍREZ

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Según la definición acuñada por Eugenio Landesio (el maestro de origen turinés que impartió la clase de pintura de paisaje y perspectiva en la Academia de San Carlos de México entre 1855 y 1874), “La pintura general o de paisaje es la representación de todo lo que puede existir en la naturaleza bajo forma visible y artística”. Conforme a la caracterización del mismo Landesio, toda pintura de este género está compuesta por dos elementos sustanciales: la “localidad” y el “episodio”, “que es lo mismo que decir: Paisaje considerado separadamente, y figura humana y animales”. Y que podían ser, ambos, tan diversos como la “naturaleza” que el pintor intentara reproducir en forma “visible y artística”.

Como era usual entre los paisajistas del siglo XIX, Landesio insistía en la necesidad de trabajar a campo abierto, frente al motivo, para ejecutar los bocetos que, tras la elaboración en el taller, permitían la realización del cuadro definitivo. Esta práctica habitual le confería al paisaje un anclaje en la “realidad”, pese a las modificaciones y ajustes que solían hacerse para trazar la composición final, donde el pintor llegaba a demostrar sus dotes de imaginación e inventiva.

José María Velasco (1840-1912), el más talentoso de los alumnos de Landesio, asumió y practicó los conceptos y enseñanzas del maestro con perspicacia y sutileza. A lo largo de medio siglo de ejercicio profesional, Velasco acabó por construir un rico y denso conjunto de imágenes del paisaje mexicano que invita a múltiples lecturas.

En esta ponencia me propongo estudiar la narrativa, tanto explícita como subyacente, que Velasco fue componiendo con sus cuadros del valle de México, entre 1873 y 1908, desde las “míticas” visiones totalizantes y apropiatorias de los años setenta a las distópicas versiones “pastorales” de la primera década del siglo XX, cuando eran ya notorias las huellas del impacto de la modernización en el ecosistema. Me voy a referir tanto a los “episodios” incorporados al paisaje como a los recursos compositivos

utilizados, y sus variaciones a través de los años, con el propósito de resaltar la noción velasquiiana del valle como un *locus* en perpetua mutación por efecto de la acción humana. Un hábitat sustancialmente relacionado con la historia de sus ocupantes; una historia de “ganancias” y de “pérdidas”, en una ambigua y cada vez más conflictiva transacción entre pasado, presente y futuro.

*Tiempos de discordia, imágenes de esperanza*

El valle de México, según la caracterización del ingeniero Francisco de Garay publicada en 1888,

se abre en medio de la cordillera de la Sierra Madre, en un punto en que sus ramales, que corren de Sur a Norte, se ven cortadas por la línea volcánica que se extiende de Oriente a Poniente. [...] El Valle en sí es una inmensa boca volcánica, y en su contorno y en su centro se ven los cráteres apagados de multitud de volcanes, dominando sobre todo el gigante Popocatépetl. [...] Forma un cuenco elíptico cerrado por la cordillera por todos lados en medio de sus inmensos pliegues, y las aguas que bajan de sus cimas se depositan en las depresiones de su fondo, formando cinco o seis lagos, que ocupan la décima parte de su planicie.

Y, en un arrebato de orgullo nacionalista, Garay exclama más adelante: “El Valle de México está marcado por la Naturaleza para ser en todo tiempo el centro de un poderoso imperio.”<sup>1</sup>

En su texto, el “antiguo alumno de las Escuelas Nacionales de Puentes y Calzadas y de Minas de París” y “Profesor de la Escuela Nacional de Ingenieros de México”, experto en el estudio de la hidrografía del valle de México, plantea de inmediato la íntima conexión entre la geografía y la historia del lugar. Algo muy propio del tiempo político y cultural que el ingeniero Garay estaba viviendo: el mediodía del largo régimen presidencial de Porfirio Díaz (1877-1911). Y una asociación que todo mexicano de nuestros días, por primaria que haya sido su formación escolar, no deja de hacer al pensar en el valle de México: sede de Tenochtitlan, la legendaria capital del señorío mexicana, destruida y vuelta a levantar, ya bautizada con el nombre de México, por los conquistadores llegados de España que así ratificaban su estatuto de capitalidad, sancionado tres siglos

<sup>1</sup> Francisco de Garay, *El valle de México. Apuntes históricos sobre su hidrografía, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días* (México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1888), 5. Le agradezco al maestro Alberto Nulman Magidin el señalamiento de esta fuente.

más tarde al ser proclamada la independencia nacional y preservado hasta el día de hoy.

Si bien a estas alturas resultaría imposible suscribir la vocación “imperialista” que Garay le atribuía al valle, hay que entenderla como parte de una estrategia ideológica para recobrar y afianzar, para la ciudad y el valle de México, el poder político y la correlativa autoridad como emblema de identidad nacional de los que en buena medida había carecido durante buena parte del siglo de la independencia, en la disputa con los intereses regionales, rebeldes al control que intentaba ejercer el gobierno central, y en su confrontación con las potencias extranjeras.

Durante las décadas iniciales de vida independiente a partir de 1821, la idea de México como una entidad político-administrativa unificada, homogénea y consolidada, que alimentaban las élites rectoras, era más bien una invención, una construcción ideal heredada de la colonia, pero aún no confirmada ni legitimada en la realidad. La fragilidad geopolítica que tal situación entrañaba se vio corroborada tras el desastre de la guerra con los Estados Unidos, entre 1846 y 1848, cuando, por los tratados de Guadalupe Hidalgo, México tuvo que ceder a los vencedores la mitad del territorio nacional situada al norte del río Bravo, incluyendo a Texas, Nuevo México y California.<sup>2</sup>

En el subsecuente proceso de construcción y afirmación del Estado mexicano, sobre todo durante el último tercio del siglo XIX, las artes visuales desempeñaron un papel muy significativo en su empeño por definir, articular y promover un imaginario nacionalista. Las aportaciones a la representación de asuntos históricos, del paisaje y del cuadro de costumbres marcaron un cambio de rumbo definitivo en el campo de la pintura académica mexicana.

En la ponencia que ha presentado en este mismo coloquio, Alberto Nulman estudia las propuestas que, en las tres vertientes genéricas mencionadas, esbozó uno de los más respetados voceros del proyecto cultural liberal-republicano, Guillermo Prieto, luego del triunfo de las armas anti-imperialistas sobre el régimen de Maximiliano en 1867. Y, en concreto, la posibilidad de construir el “paisaje nacional”, conforme a un planteamiento pictórico, denso en posibilidades narrativas y simbólicas, en el que Eugenio

<sup>2</sup> Como bien lo advierte Raymond B. Craib, “al término de la guerra [con los Estados Unidos], persistía la misma pregunta que la República había tenido que plantearse en 1821: ¿Cómo lograr que un territorio extenso y complejo, y la población que lo habitaba, pudieran cohesionarse en una entidad inteligible y unificada? ¿Cómo lograr que un territorio político joven fuera reconocido como legítimo, tanto en lo externo como en lo interno?” (Raymond B. Craib, *Cartographic Mexico. A History of State Fixations and Fugitive Landscapes* [Durham/Londres: Duke University Press, 2004], 9). Dicho en otras palabras: ¿cómo lograr que México se constituyese en un Estado-nación moderno?



1. Eugenio Landesio, *Valle de México desde el cerro del Tenayo*, 1870, óleo sobre tela, 150.5 × 213 cm. Museo Nacional de Arte-INBA, Ciudad de México. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2014.”

Landesio se hallaba trabajando a principios de 1869: una grandiosa vista del *Valle de México desde el cerro del Tenayo*.<sup>3</sup> Tanto en esta tela, como en otra versión del mismo asunto que figuraría en la XV Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes celebrada en diciembre de 1871, Landesio nos dejó su interpretación de la compleja experiencia de “lo mexicano”.

Se trata, en ambos casos, de una imagen panorámica y pormenorizada del valle visto desde lo alto, con la ciudad capital situada en lontananza y, en los primeros planos, la presencia de los indígenas que habitaban en las inmediaciones, enfrascados en sus actividades cotidianas.

Me voy a concentrar en el cuadro expuesto en 1871, que es el más conocido y, a mi juicio, el que tuvo una mayor repercusión en el primer abordaje monumental al tema del valle de México por Velasco. Es una obra de gran aliento que Landesio pintó para cumplir con una cláusula de su contrato como profesor de la Academia, a sabiendas de que estaría colgada en las galerías de la misma, como una muestra permanente de su

<sup>3</sup> Alberto Nulman Magidín, “El triunfo del proyecto liberal en México y la construcción de un paisaje nacional (1867-1870)”, texto incluido en esta obra.

talento. La vista está tomada desde el flanco norponiente del valle, en la cumbre de un cerro situado entre el Tepeyac y Tlalnepantla y sobre la antigua Tenayuca, donde los mexicas erigieron una pirámide que se conserva hasta el día de hoy. El ángulo de visión es muy dilatado y permite apreciar la amplitud del valle sobre los dos ejes cardinales. Los caminos, calzadas y acueductos que lo surcan guían el recorrido de la mirada a través de los planos sucesivos, hasta desembocar en la aglomeración edificatoria de la capital. El sol de la tarde tiñe de rosa y gualda la tierra, las nubes y buena parte del cielo, con un efecto expresivo más que naturalista. El episodio, según la descripción publicada en el catálogo de la exposición de 1871, “representa un descanso de indígenas, en el cual una madre presenta su hijo de pecho a la hermanita, quien le abraza y besa con amor”.<sup>4</sup> La luz rasante del crepúsculo proyecta largas sombras a espaldas de la pirámide y de las figuras centrales del episodio.

Estos detalles rebasan el mero nivel descriptivo para cargarse de connotaciones simbólicas. Ambos cuadros abren con un primer plano, donde la tierra aparece en su estado “natural”, no sometida al cultivo, y conducen la mirada hasta una lontananza urbanizada donde la “naturaleza” ha quedado domesticada y “bautizada” (nótese la cantidad de iglesias, reconocibles por sus torres) por la doble acción “civilizadora” colonial y moderna. Una ancha calzada pone en relación directa al pueblo de San Bartolo Tenayo y su antigua pirámide con la moderna mancha urbana. Los tiempos históricos quedan, pues, interconectados: si bien los indígenas del presente siguen anclados en sus costumbres centenarias y, según los criterios de la época, constituían una rémora para alcanzar el anhelado progreso nacional, es posible que la antigua grandeza (significada por la pirámide, reliquia del pasado) resurja en el futuro (representado por la urbe distante). El crepúsculo implica el término del día, pero también la certidumbre de un nuevo amanecer: de allí la importancia simbólica de las siluetas familiares proyectadas sobre la piedra, con el niño de pecho en el centro, promesa y profecía, entre la madre y la hermana.

La eficacia emotiva de la imagen pretendía construir, mediante el recurso retórico de *pars pro toto* (la parte por el todo) o metonimia, una atractiva propuesta pictórica de integración nacionalista en la que convergían la raza, el medio ambiente y la historia armoniosamente articulados. Pero que, así mismo, recobraba y subrayaba la centralidad simbólica del valle y la ciudad de México en la historia y la vida del país.

<sup>4</sup> Manuel Romero de Terreros, ed., *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963), 427, núm. 78.

Con todo, un silencio ominoso marcó la recepción crítica de este gran cuadro al ser expuesto en diciembre de 1871.<sup>5</sup> Dos años después, Landesio se vio obligado a renunciar a su puesto de profesor de Paisaje en la Escuela Nacional de Bellas Artes, al rehusarse a protestar cumplimiento a las Leyes de la Reforma que acababan de ser incorporadas por decreto a la Constitución. Fue otra de las medidas tomadas por el liberalismo radical que, junto con la expulsión del territorio nacional de los jesuitas y de las Hermanas de la Caridad, dividieron de nuevo a la sociedad por su tinte “jacobino”, propio de la gestión de don Sebastián Lerdo de Tejada (1872-1876). Pese a las recomendaciones de Landesio para que, en su lugar, se nombrase como maestro del paisaje a su discípulo José María Velasco, ya por entonces un pintor maduro con una trayectoria propia y un prestigio incipiente, las autoridades prefirieron darle la cátedra a Salvador Murillo, paisajista mediocre. Esta cuestión del relevo en las clases dio pie a una polémica importante, librada en la prensa, entre Landesio y uno de los ideólogos fundamentales del proyecto cultural del liberalismo triunfante, el novelista y poeta Ignacio Manuel Altamirano. Éste no perdonaba a Landesio ni a Velasco su militancia proimperialista y conservadora y no supo reconocer los méritos artísticos del joven pintor. Para estas fechas, Velasco había realizado su propia versión del valle de México, la primera de carácter monumental en su producción, tomando como referente el cuadro de su maestro.

*El valle de México desde el cerro de Atzacolco* fue pintado en 1873, luego de numerosos apuntes y estudios, dibujados y pintados *in situ* y luego coordinados y recompuestos en su taller de la calle de Vergara (hoy Bolívar), y que no sólo comprenden la panorámica del valle en sí, sino los peñascos y la escasa vegetación —pirules, tepozanes y nopales— propios del sitio en que Velasco se situó para mirarlo. Según la descripción publicada en el catálogo de la XVI Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes: “Son poco después de las cinco de la tarde. Zacoalco forma el primer término; el Tepeyac, la Colegiata [de Guadalupe] y la población de la Villa forman el segundo; en el centro del cuadro la ciudad de México, limitando el Valle la cordillera del Ajusco”.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> En las escasas noticias sobre la XV exposición recogidas por Ida Rodríguez Prampolini, Justo Sierra prefiere disertar sobre un cuadro pintado en 1857 por Ramón Sagredo, existente en las galerías históricas de la Academia (*Jesús en el camino de Emaús*) (*El Federalista*, 7 de enero de 1872) y el reseñista anónimo de *El Siglo XIX* (15 de enero de 1872) se dedica a ponderar *La muerte de Atala*, de Luis Monroy. Por su parte, Alfredo Bablot prefirió publicar, para la ocasión, una reseña histórica sobre la fundación y reorganización de la Academia de San Carlos (*El Federalista*, 21 de enero de 1872). Las tres notas están recogidas por Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tomo II (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964), 152-166.

<sup>6</sup> Romero de Terreros, ed., *Catálogos de las exposiciones*, 458, núm. 271.



2. José María Velasco, *Valle de México desde el cerro de Atzacualco*, 1873, óleo sobre tela, 152 × 220 cm. Col. particular.

Curiosamente, no se menciona nada acerca del episodio, cargado de profundo sentido religioso, acaso por la crispación ideológica que a la sazón se vivía por la ya mencionada incorporación de las Leyes de Reforma a la Constitución. Es bueno mencionar, antes de entrar al comentario de este cuadro, que Velasco nos dejó uno de los testimonios pictóricos más elocuentes de las exclaustaciones y derribos conventuales que tuvieron lugar al resultar triunfantes los liberales en la Guerra de Reforma (1858-1860), cuando se aplicaron, con toda la fuerza de la ley, los decretos de expropiación y nacionalización de los bienes de la Iglesia: la *Vista de la parte destruida del templo de San Bernardo, para abrir la calle Lerdo* (1862).<sup>7</sup> Pese a ser una de sus primeras composiciones originales, este cuadro revela ya el tino del pintor para escoger, con toda deliberación, el ángulo de visión y el episodio que expresaran con mayor elocuencia su punto de vista. El primer

<sup>7</sup> El título completo aparece consignado en la lista de “Cuadros originales de paisaje pintados por José María Velasco”, redactada por el propio pintor y publicada como apéndice por María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco (1840-1912). Homenaje nacional*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte, vol. II (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993), 509, núm. 22.

plano lo ocupan las ruinas informes de la iglesia y el convento de monjas concepcionistas, demolidos más por razones simbólicas que utilitarias y para demostrar la fuerza del moderno Estado liberal frente al poderío secular de la Iglesia. Para significar visualmente este choque, el pintor coloca en el confín los típicos remates campaniformes de la Catedral metropolitana y, en medio de las ruinas, al agente material de semejante destrucción accionando la barreta. Si pensamos que, entre las regulaciones reformistas, estaba la de reducir al mínimo el toque de campanas que hasta entonces normaran el sentido del tiempo de los habitantes de la ciudad, captaremos mejor la idea de Velasco: contrastar el golpeteo de la barreta con el forzado silencio de las campanas. Una imagen sinestésica que otorgaba una voz dramáticamente nueva a la antigua ciudad colonial que, mediante la destrucción, iba entrando en la modernidad laica. Y una situación que debe de haber violentado el profundo sentimiento religioso del pintor.

Pero volvamos al *Valle de México desde Atzacualco*. A la manera de Landesio, Velasco nos lo presenta visto de norte a sur, pero habiéndose corrido más al oriente, ha dejado fuera los volcanes de la Sierra Nevada; y es otra de las montañas tutelares del Anáhuac, el Ajusco, con su característica cima dentada, la que corona el horizonte. Dos enfáticas diagonales marcan el par de calzadas que comunican a la ciudad con la Villa de Guadalupe: la de la izquierda, arbolada, es la de Guadalupe; la de la derecha es la de los Misterios, empedrada y de mayor altura para precaverse de los anegamientos, ya que sobre ella corrían las líneas del recién inaugurado Ferrocarril Mexicano, que enlazaba a la capital con el puerto de Veracruz. Rodeado por el caserío de la Villa de Guadalupe, se alza el cerro del Tepeyac, con su templo en la cumbre; a sus pies se yergue, por la izquierda, la Capilla del Pocito; y, por la derecha, la Basílica o Colegiata de Guadalupe con sus cuatro torres angulares: el santuario de la Virgen que en el siglo XVIII fue declarada patrona de México y, desde la independencia, indiscutible emblema nacional. Y, más atrás, el cerro de Atzacualco con sus típicos peñascos porfídicos, en donde tiene lugar el episodio.

Éste representa también “un descanso de indígenas”, pero de naturaleza muy diferente al pintado por Landesio. Una joven sostiene en sus manos una imagen de la guadalupana; iluminada por el sol vespertino, se destaca el rostro de la Virgen. Una mujer en cucullas porta un sahumero encendido mientras que otra, de pie, vierte líquido en un plato, a manera de libación: la conjunción de fuego y agua como ofrenda a los dioses. Los sonidos de una flauta tañida por un niño completan el ritual. Todo ello a espaldas de los templos marianos, acaso para sugerir la persistencia de los cultos prehispánicos y su sincretismo con las devociones cristianas: no hay que olvidar que el Tepeyac fue lugar de culto de Tonantzin, “nuestra madre”, el mismo epíteto que se aplica a la Virgen de Guadalupe. Hacía

pocos años que, en sus *Revistas literarias de México* (1868), Altamirano escribió: “No seremos temerarios si aseguramos que [la religión azteca] permanece aún oculta, secreta, pero ardiente y disimulada con las fiestas del cristianismo”.<sup>8</sup>

Resulta evidente el propósito del artista de sugerir la convivencia, en el valle de México, de tiempos históricos muy dispares: la plena modernidad significada no sólo por la ciudad sino por los trenes que, cual gusanillos humeantes, recorren la planicie, uniendo a la ciudad con la Villa de Guadalupe y a la nación con el mundo exterior (a través del puerto de Veracruz); la historia colonial relacionada con los santuarios marianos, pero prolongada hasta la actualidad en el culto a la Guadalupana, entreverado con el de la Tonantzin, como parte de la cultura indígena viva.

Es esta estrecha interrelación de los planos espacio-temporales lo que dificulta pensar dichos paisajes en los términos analíticos que la historiografía estadounidense ha aplicado a los paisajes “americanos” de mediados del siglo XIX. Angela Miller, por ejemplo, utiliza al respecto el concepto de “temporalización del espacio paisajístico”, en el sentido de articular los planos en secuencias no sólo de carácter topográfico sino de temporalidad histórica. Al asignar a cada uno de los planos espaciales una significación histórica específica, ésta acaba por quedar incrustada en la estructura misma del espacio natural representado. Se produce así “un lenguaje encubierto o subtexto, una segunda capa de significación que corre bajo la exterior donde se explaya el significado programático explícito”.<sup>9</sup> Por poner un ejemplo, en el cuadro de Asher B. Durand, *Progress (The Advance of Civilization)* (1853), los indígenas ocupan el primer plano sombrío a la izquierda de la composición, un terreno inculto y virgen (la *wilderness*), y miran, impotentes, los múltiples dispositivos que van señalando el gradual avance de la civilización en su irrefrenable expansión hacia un promisorio futuro: la explotación agroganadera; los sucesivos medios de transporte, desde las carretas de tracción animal hasta el ferrocarril y los barcos a vapor así como los caminos, viaductos, canales y muelles requeridos; la urbanización del campo, etc., hasta culminar en un deslumbramiento solar, simbolizando acaso la trascendencia última del presunto “destino manifiesto” de nuestros vecinos del norte. Se trata de una tela pintada para Charles Gould, agente de bolsa y luego tesorero del Ferrocarril Ohio y Mississippi.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Ignacio M. Altamirano, “Revistas literarias de México (1821-1867)”, en *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*, ed. José Luis Martínez, tomo I (México: Porrúa, 1949), 11.

<sup>9</sup> Angela Miller, *The Empire of the Eye. Landscape Representations and American Cultural Politics, 1825-1875* (Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1993), 5 y 84.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 154-160.



3. José María Velasco, *Vista del Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, 1875, óleo sobre tela, 137.5 × 226 cm. Museo Nacional de Arte-INBA, Ciudad de México. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2014.”

Tal vez el valle de México que más se aproxima, en su disposición compositiva, a una segmentación análoga de los planos como espacios “temporalizados” estancos sea el que Velasco ejecutó en 1875, desde el cerro de Santa Isabel. Según su propio testimonio, “no obstante sus grandes dimensiones, fue pintado en la cumbre del cerro sin haber hecho antes boceto alguno, [...] en los meses de marzo, abril y mayo de 1875”, y lo presentó en diciembre del mismo año en la Academia y, al año siguiente, en la Exposición de Filadelfia. En ambas exposiciones, la escolar y la internacional, “obtuvo premio”. Y concluye: “Este cuadro lo repetí muchas veces, porque agradó bastante y por ello fue muy solicitado”.<sup>11</sup>

El valle de México de 1875 significó un avance innegable en la definición y consolidación de la personalidad pictórica de Velasco. Merced a un superior dominio técnico, ha logrado sugerir una amplitud de perspectiva,

<sup>11</sup> “Cuadros originales de paisaje pintados por José María Velasco”, en el ya citado catálogo *José María Velasco (1840-1912)*..., 511, núm. 79. Tanto gustó el cuadro, que suman catorce las repeticiones que de él hizo el artista en tres diferentes tamaños.

tanto en altura como en anchura y profundidad, y una transparencia espacial fuera de lo común. Su visión es a la vez totalizadora y meticulosa: la trabazón compositiva y la ilusión del detalle, aun en los planos de gran lejanía, permiten lo mismo el disfrute del conjunto que el de los pormenores. La contemplación desde las alturas implica una apropiación definitiva del territorio abarcado.

En esta ocasión, el cuadro sí tuvo una recepción crítica unánimemente positiva en la ciudad de México, prevaleciendo en ella el reconocimiento tanto del virtuosismo técnico demostrado por el artista, cuanto del valor de la pintura como expresión nacionalista.<sup>12</sup> Felipe López López escribió: “Despierta al instante la extensa vista de *El valle de México* todo el afecto que la nacionalidad y el arte tienen depositado en el fondo de nuestro corazón. [...] ¿Qué mexicano podrá permanecer insensible en presencia de ese panorama, regazo maternal, seno de amores, origen de rica historia y foco de esperanza?”<sup>13</sup>

Ninguno de los críticos alude al episodio, que en mi opinión tiene un subtexto nada plácido ni pintoresco si pensamos que en México el indígena había sido despojado y desplazado a los márgenes de la sociedad, primero por la conquista y, siglos después, por la implantación de leyes y decretos de inspiración liberal (desde la Constitución de Cádiz hasta la de 1857 y las Leyes de Reforma). Ya en 1812, la constitución gaditana, con el propósito de promover la igualdad de españoles e indios ante la ley, decretaba la desaparición de las “parcialidades” o “repúblicas de indios” que, además de regirse por sus propios usos y costumbres, poseían tierras y las labraban en común. Durante décadas fue aplazándose la aplicación de este decreto, a sabiendas del cambio radical que supondría en la vida de los indígenas. Pero con el cumplimiento decidido de las leyes reformistas que decretaban

<sup>12</sup> Escribieron acerca de esta obra el poeta cubano José Martí, quien a la sazón vivía en México (“Una visita a la Exposición de Bellas Artes”, *Revista Universal*, 28 de diciembre de 1875), el pintor y crítico Felipe S. Gutiérrez (“La exposición de Bellas Artes en 1876”, *Revista Universal*, 19 de febrero de 1876) y Felipe López López, cuyo comentario es citado en la nota siguiente. Las observaciones de Martí y de Gutiérrez pueden verse en Rodríguez Prampolini, *Crítica de arte en México...*, tomo II, 326 y 373, respectivamente.

<sup>13</sup> Felipe López López, “Exposición de la Academia Nacional de San Carlos” (*El Federalista*, 10 de enero de 1876, en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México...*, tomo II, 345). Por otra parte, el crítico percibió en la ejecución del cuadro la persistencia de las enseñanzas de Landesio en lo que se refería a “color, carácter y manera”; pero le concedía, a las “modificaciones” introducidas por el discípulo, el logro de una mayor “veracidad, según el aspecto de nuestro clima”. En efecto, la acumulación de las sombras en los primeros planos, que contrastan con la luminosidad de la lontananza, remiten a la “manera” de Landesio; pero Velasco, sin cancelar totalmente las entonaciones cálidas, ha rehuido las acentuadas matizaciones rosadas y gualdas, tan del gusto de su mentor, en pro de una coloración más atemperada, propia del altiplano.

la desamortización y nacionalización de los bienes corporativos religiosos y civiles, en los años 1860, las tierras comunales fueron privatizadas y parceladas, repartiéndolas entre los miembros de la comunidad. Inhabituados a este sistema de propiedad, los indígenas acabaron por venderlas o perderlas. De este modo, las haciendas avanzaron sobre las antiguas tierras de comunidades y, en el caso de la capital, como lo ha estudiado Andrés Lira, la mancha urbana fue extendiéndose sobre “potreros, campos de cultivo, lugares de caza, pesca y recolección, donde, pese al paso de los siglos y a la proximidad de la urbe, sus habitantes seguían formas de vida que a los civilizados ciudadanos se les antojaban muy antiguas y en muchos casos verdaderamente primitivas”.<sup>14</sup> Por lo demás, ésta fue sólo una de las medidas tomadas contra las tradiciones culturales indígenas, so pretexto de incorporarlos cabalmente a la sociedad civil moderna.

En este contexto, el episodio del valle de 1875 adquiere una posible dimensión más oscura de lo que observamos en la superficie. Al incidir sobre los agrestes peñascales de los primeros términos, el sol vespertino resalta sus irregulares contornos y fracturas, dejando amplias zonas en sombra. Por allí transita un grupo familiar indígena, formado por la madre con un niño en brazos y, a la espalda, una gran cesta con pencas de nopal, y por un muchacho cargando un haz de leña, en actitud de señalar, con la mano izquierda, hacia un punto indefinido; delante suyo va corriendo un par de perros. Caminan hacia el frente, sin voltear a ver la ciudad. No puedo evitar el sentimiento de que huyen de una amenaza que los persiguiese. O cuando menos, si no son fugitivos, su ubicación en este sitio inhóspito y desolado, con el abismo que visualmente se abre a sus espaldas, marca su desgarramiento definitivo de la urbe distante.

Tengo para mí que, si bien Velasco compartió con sus contemporáneos las grandes aspiraciones “progresistas” que redundaban en el adelanto del país, y tomaría como asunto de algunos de sus cuadros la presencia de la industria, el ferrocarril o la explotación agrícola, cuyo fomento interesó vivamente al Estado mexicano en el último tercio del siglo XIX, no dejó de advertir los lados sombríos que conllevaba el proceso de modernización. La marginación de los “naturales”, tan elocuentemente expresada en el cuadro que comentamos, ciertamente lo inquietaba.

Velasco no desdeñó en absoluto la significación de la cultura y la historia indígenas para la construcción de la identidad nacional, como sí lo hicieron algunos intelectuales liberales durante el periodo de la República restaurada. Por ejemplo, José María Vigil, quien, en palabras de

<sup>14</sup> Andrés Lira, *Comunidades indígenas frente a la ciudad de México. Tenochtitlan y Tlatelolco, sus pueblos y barrios, 1812-1919* (México: El Colegio de México/El Colegio de Michoacán/Conacyt, 1983), 24.

Luis González, “proscribía el retorno a situaciones pasadas, aun al pasado prehispánico, pues ‘las glorias semifabulosas de los monarcas aztecas se refieren a un periodo y a una civilización que sólo pueden ofrecer interés al anticuario’”.<sup>15</sup>

Esta situación va a ir modificándose durante el porfiriato (1877-1911), cuando la historia antigua, sus héroes y sus logros culturales y artísticos lleguen a convertirse en signo de identidad nacional ante propios y extraños, como lo demuestran entre otras obras el monumento a Cuauhtémoc, en la ciudad de México (1877-1887) y el “Pabellón azteca” en la Exposición Universal de París de 1889.<sup>16</sup> Y, en el campo de la pintura académica, el caudal de cuadros de tema prehispánico que se realizaron entre 1881 y 1898.<sup>17</sup> También la obra de Velasco está profundamente imbuida del deseo de evocar los grandes momentos de la historia nacional con el paisaje de distintas regiones del país. Por lo que se refiere al valle de México, ninguna otra tela pone tan de manifiesto el interés suyo por el pasado indígena como el segundo *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, firmado en 1877.

Se trata de una obra concebida y realizada en circunstancias particularmente difíciles. Al despuntar justo entonces el régimen porfirista, convulsiones políticas y diplomáticas de toda laya seguían abatiéndose sobre el país. En la política interna, los años setenta fueron una etapa de enfrentamientos partidistas encarnizados, “signados por las revueltas armadas, las pasiones y las filiaciones” desatadas: una “guerra sin cuartel” en donde “la nación era el botín en disputa”.<sup>18</sup> Los presidentes en turno buscaban la reelección a toda costa: primero Benito Juárez, en 1871; en seguida Sebastián Lerdo de Tejada, quien ocupó la silla presidencial en calidad de interino al fallecimiento de Juárez en julio de 1872, y ya como

<sup>15</sup> Luis González, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, obra preparada por el Centro de Estudios Históricos, tomo III (México: El Colegio de México, 1976), 178.

<sup>16</sup> Véase Citlalli Salazar Torres, “El héroe vencido. El monumento a Cuauhtémoc (1877-1913)”, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 2006. Sobre el “Palacio Azteca”, véanse Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 100-125; y Fausto Ramírez, “Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889”, en *Historia, leyenda y mitos de México: Su expresión en el arte. XI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988), 203-253.

<sup>17</sup> Véase al respecto, Fausto Ramírez, “México a través de los siglos (1881-1910): La pintura de historia durante el porfiriato”, en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910* (México: Conaculta-Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003), 110-149.

<sup>18</sup> Fausta Gantús, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888* (México: El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009), 133-134.



4. José María Velasco, *Vista del Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, 1877, óleo sobre tela, 160 × 229 cm. Museo Nacional de Arte-INBA, Ciudad de México. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2014.”

presidente constitucional hasta 1876, cuando quiso reelegirse, logrando el triunfo en las urnas pero no en el consenso partidista. En ambos casos, el pretendiente general Porfirio Díaz recurrió a las armas para hacerse con el poder: fracasó en el primer intento, pero venció en el segundo. Por esa victoria, a finales de 1876, el reelecto mandatario Lerdo se vio obligado a abandonar el país; y Díaz, luego de convocar a elecciones que le fueron favorables, logró ascender a la primera magistratura en 1877, en medio de adhesiones y repudios que tuvo que ir venciendo.

Por lo que toca a la política exterior, los Estados Unidos, entonces bajo la presidencia de Rutherford Hayes (1877-1881), se negaban a otorgarle el reconocimiento oficial al recién llegado por la manera como se había apropiado de la silla presidencial. Pero, además, le exigían el pago perentorio de una deuda contraída en 1868 por el gobierno mexicano y cuyo primer abono debía cubrirse en enero de 1877. En abril se recibió la alarmante noticia de que tropas yanquis, al mando del general Edward Ord, habían comenzado a acumular fuerzas cerca de la frontera, y de que el presidente Hayes no veía con malos ojos la posibilidad de una nueva invasión

predatoria, al modo de la de 1847. A lo largo del año ocupó las páginas de la prensa la cuestión del adeudo y las presiones intervencionistas, y de las medidas tomadas por la sociedad civil: por ejemplo, se organizaron suscripciones entre los ciudadanos para ayudar al pago de la indemnización y se realizaron funciones teatrales con el mismo objeto.<sup>19</sup> Entre quienes contribuyeron con parte de su salario a aquella causa patriótica se contaban los maestros y empleados de la Escuela Nacional de Bellas Artes; uno de ellos, el recién nombrado profesor de paisaje y perspectiva, José María Velasco quien, bajo el régimen de Porfirio Díaz, tendría las mejores oportunidades para su promoción profesional.<sup>20</sup>

El artista anotó que el cuadro en cuestión fue pintado “en el campo [...] en los meses de marzo, abril y mayo de 1877”; y advierte: “lo hice con el fin de presentarlo en la Exposición Internacional de París de 1878, y fue colocado en la sección de España, por no haber tomado parte el gobierno de México en ese certamen”.<sup>21</sup>

Como ya lo había hecho en 1875, se sitúa en el cerro de Santa Isabel; pero, con una estrategia muy bien calculada, varía el ángulo con respecto al cuadro anterior para producir la impresión de una altura y una inmensidad que nos impactan. Creemos estar situados al borde mismo de la ladera que, en precipitado descenso, nos fuerza a asomarnos a una suerte de cala o recodo abierto entre los cerros de Santa Isabel y de Guerrero, cuyo enorme domo sombreado empuja nuestra mirada más adelante, a las alturas decrecientes del Zacoalco y del Tepeyac, para enfilarnos después, por las calzadas, a la ciudad de México y más allá, hasta topar con los confines, y entonces recorrerlos longitudinalmente por ambos flancos, ya por el del Ajusco y la tierra firme, ya por el de las crestas heladas y el espejo líquido; y más arriba todavía, para volver, a impulso del movimiento de las nubes, al punto de partida y recomenzar, una vez y otra, un recorrido visual articulado con magistral destreza.

El *Valle de México* de 1877 representa, con respecto a los dos anteriores, la culminación de un creciente proceso de dinamización y dramatización compositivas, logradas mediante la sagaz disposición de los elementos naturales

<sup>19</sup> Véase Fausto Ramírez, “Acotaciones iconográficas a la evolución de episodios y localidades en los paisajes de José María Velasco”, en *José María Velasco. Homenaje* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989), 49-50.

<sup>20</sup> Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989), 35.

<sup>21</sup> “Cuadros originales de paisaje pintados por José María Velasco”, en Altamirano Piolle, *José María Velasco (1840-1912)*, vol. II, 512, núm. 117. Para una meticulosa descripción del cuadro, hecha por el propio Velasco, véase la entrada correspondiente en Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones*, 483.

del paisaje, con arreglo a las leyes de la perspectiva, y complementadas por las “epifanías” de resonancias míticas que los episodios aportan (sobre todo el de 1873, relacionado con la imagen de la Guadalupana, y éste de 1877).<sup>22</sup>

Con sutil acierto, Velasco escogió el “episodio” exacto para animar y connotar una composición planteada como un audaz vuelo de la mirada: sobre el primer plano se cierne un águila con las alas desplegadas, que en el pico lleva presa una avecilla de plumaje encarnado. Más acá, por la izquierda, un nopal desparrama sus pencas. La asociación legendaria que esta planta establece con el ave resulta inescapable: recordemos que el motivo del águila parada sobre el nopal en un islote, emblema de la fundación de Tenochtitlan, fue adoptado como escudo nacional desde los años de la guerra de independencia.<sup>23</sup> Esto dota al paisaje de una significación singular. Tengo para mí que el talante apropiatorio, típico de la visión en “picado”, y las implicaciones simbólicas del episodio, operaron como una suerte de conjuro frente al clima opresivo que se experimentaba.

No me parece casual que la ejecución de esta majestuosa vista del valle haya coincidido con otras medidas de afirmación nacionalista entonces aprobadas, como la reorganización definitiva del Museo Nacional de México, con una orientación científica y moderna, y la publicación, en 1877, del primer número de sus *Anales*.<sup>24</sup> O bien, la convocatoria del ministro

<sup>22</sup> Un estudio del cuadro llevado a cabo en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, mediante reflectografía infrarroja y luz rasante, ha arrojado resultados muy significativos. “El análisis ha revelado que originalmente Velasco pintó a lo largo del primer plano una verdegueante masa de vegetación continua, de la que sobresalía el nopal, cuyas ramas se extendían con una longitud considerablemente mayor. En un momento dado, el artista decidió eliminar la vegetación del lado izquierdo, repintando toda esta área con tierras ocres y amarillas para sugerir el declive de la ladera; consecuentemente, redujo el tamaño del nopal, ganando así en amplitud espacial y colapsando la sensación de arraigo en el primer plano. El cambio resultó contundente en términos de originalidad compositiva y de dinamización espacial. Y fue producto de una idea que se le ocurrió al pintor sobre la marcha, trabajando en el campo frente al modelo” (Fausto Ramírez, “La materia del arte: visión y color en los paisajes de Landesio y Velasco”, en *La materia del arte. José María Velasco y Hermenegildo Bustos* [México: Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, 2004], 68).

<sup>23</sup> Se echa de menos, en el cuadro, un elemento tradicional del emblema: la serpiente que está siendo devorada por el ave. Pero no en todas las antiguas pictografías aparece aquel animal, como el *Códice mendocino* lo demuestra. Además, otras narraciones sobre el mito de la fundación de México (la de Diego Durán, por ejemplo) incluyen un pormenor del hallazgo legendario que aquí resulta pertinente: el águila había formado su nido con el plumaje multicolor de las aves que constituían su alimento ordinario. A este detalle podría aludir la de color encarnado que prende con el pico la *Arpya destructor* representada por Velasco.

<sup>24</sup> Véase Sonia Lombardo de Ruiz, *El pasado prehispánico en la cultura nacional (Memoria hemerográfica, 1877-1911)*, 2 vols. (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994);

de Fomento, Vicente Riva Palacio, para ornar el Paseo de la Reforma con monumentos dedicados al heroísmo de quienes, en el pasado, ofrendaron su vida por defender a la patria, y que empezaría a hacerse realidad diez años más tarde con la inauguración del monumento a Cuauhtémoc.<sup>25</sup>

Pese a la benevolencia generalizada que la pintura encontró en los críticos del momento, es extraño que no se haya ponderado más en concreto su significación y oportunidad simbólicas.<sup>26</sup> Ninguno de ellos alude al concepto de “paisaje nacional” que ya esbozaba Guillermo Prieto en 1869, como un desiderátum a cristalizar en el futuro.

Pero, sin duda, la voluntad expresa de Velasco de participar, con estas vistas monumentales del valle de México, en dos sucesivas exposiciones internacionales, la de Filadelfia 1875 y la de París 1878, estaba atrayendo la atención tanto sobre el propio pintor como sobre la centralidad simbólica otorgada al paisaje que engloba a la capital.

Esto puso en alerta al adversario ideológico de Velasco y Landesio, Ignacio M. Altamirano. En su reseña de la XIX Exposición de Bellas Artes (1879), donde Velasco presentó varios cuadros que recreaban aspectos de la vegetación y paisajes característicos de localidades situadas dentro del extenso altiplano central, el crítico le dedica una larga nota admonitoria. Sintetizo lo esencial. Reconoce Altamirano la mano experta del paisajista que se ha empeñado en capturar “los tonos casi uniformes del Valle de México, y en general de la Meseta Central”, cuyas colinas y cordilleras tienen formas semejantes, “con pocas excepciones” y cuyas lontananzas, si no fuera por la hora, “serían monótonas”. Esto da por resultado que sus cuadros se parezcan mucho.

El crítico le advierte al pintor: “No es sólo el Valle de México, por decantado que sea, lo único que el país ofrece a la ambición del paisajista y a la gloria del arte. Hay algo más nuevo, más original [...], más característico

---

Luis Gerardo Morales Moreno, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940* (México: Universidad Iberoamericana, 1994); y Luisa Fernanda Rico Mansard, *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910)* (Barcelona: Pomares, 2004).

<sup>25</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, “La historia patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del Estado en el porfiriato”, en *Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, eds. Gustavo Curiel et al., tomo II (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 333-344.

<sup>26</sup> Escribieron al respecto Luis Agontía (“La Academia Nacional de San Carlos en 1877. El arte”, *La Libertad*, 12 de enero de 1878), F.[elipe] S.[antiago] Gutiérrez (“Revista de la exposición de San Carlos”, *La Libertad*, 15 de febrero de 1878) y Francisco Díez de Bonilla (“Academia de Bellas Artes. Colaboración”, *El Siglo XIX*, 2 de febrero de 1878). Pueden consultarse sus críticas en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México*, tomo II, 409, 427 y 444.

en la naturaleza de México”, como, por ejemplo, los paisajes alpestres “de nuestras sierras de la zona fría” y la exuberante vegetación de los trópicos.

“Es verdad que el Valle de México es encantador, pero bueno es no abusar de sus encantos para no caer en la monotonía. [...] Si persiste el señor Velasco en reproducir en sus lienzos hasta los últimos rincones del Valle de México llegará a pintar, hasta durmiendo, los pirús, los álamos y los tepozanes, las plantas herbáceas que lo adornan; pero sus vistas llegarán a cansar al público y hasta a él mismo”.

Y concluye: “la especialidad para el paisajista no debe ser la localidad, debe ser el paisaje. La localidad se acaba, el arte es el único que dura”.<sup>27</sup>

La bien razonada reprimenda de Altamirano resulta de lo más oportuna para señalar algunas cuestiones. Su recomendación de variar la temática para no caer en la monotonía y la reiteración resultó profética: si bien hay un puñado de composiciones admirables con el tema del valle de México que Velasco había pintado y lo seguiría haciendo en las décadas subsecuentes, también es cierto que, a veces, tanta insistencia acaba por cansarnos.

Pero lo crucial del asunto es que Altamirano, hombre nacido en Tixtla, un poblado en la tierra caliente guerrerense, y un federalista acendrado, advierte el peligro de convertir al valle de México en una expresión metonímica del “paisaje nacional” en detrimento de otros paisajes. O, dicho de otra manera, tiene el atisbo perturbador de que, en el imaginario nacional, y a distintos niveles culturales, la capital acabaría por absorber a la provincia. Un fenómeno de centralización y borramiento que es común, por lo demás, a los procesos de construcción de una identidad nacional y que, como veremos al final de esta plática, acabó por imponerse.

Velasco, por su parte, aprovechó la lección y, en el transcurso de las décadas siguientes, amplió considerablemente su repertorio temático, dedicándose a recrear los paisajes de diversas regiones del país, tanto en los estados limítrofes al Distrito Federal, como en los de Veracruz y Oaxaca.

### *Tiempos de paz, imágenes estáticas*

Hasta principios de la década de 1880, privó un escenario político de violencia y enemistades partidistas. Pero, con la transferencia pacífica del poder en 1880 a favor de Manuel González, y, al término de esta gestión, con la reocupación de la silla presidencial por don Porfirio, principia un largo periodo de estabilidad política y de relativa tranquilidad social. A medida que la figura del presidente se vuelve indiscutible, la concentración del

<sup>27</sup> Ignacio M. Altamirano, “El Salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado”, *La Libertad*, 18 de enero de 1880, en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México*, tomo III, 31.

poder en su persona irá traduciéndose en la progresiva centralidad que la capital adquiriría en el mapa geopolítico de la nación.

La paz y el progreso tan anhelados se van implantando, al tiempo que las vías de comunicación se extienden en forma acelerada, en particular la red ferroviaria que a partir del gobierno de Manuel González, y teniendo como núcleo la capital, va enlazando las regiones al interior del país con los puertos de ambos océanos y con las ciudades fronterizas situadas al norte. Se incrementa la inversión industrial, con una ascendente participación de capitales extranjeros, y acaban por afianzarse las actividades e instituciones bancarias. También se reanudan las relaciones diplomáticas con las potencias europeas, interrumpidas por la ejecución de Maximiliano, lo que hará posible la presencia oficial de México en el extranjero, sobre todo en las exposiciones universales, foros privilegiados para dar a conocer la riqueza de sus recursos naturales y las posibilidades de inversiones provechosas, tanto en la promoción industrial como en la construcción de vías de comunicación y otras obras de infraestructura. Todo ello repercutirá en el incremento de la prosperidad de las clases dirigentes y de una clase media en aumento. Y hallará igualmente su interpretación en la obra de nuestro paisajista.

En los años ochenta, Velasco abandona el dramatismo retórico de los valles de los años setenta, a favor de una visión más sosegada, menos autoritaria e impositiva, y como arraigada en la placidez de lo cotidiano. De allí la diferencia en las estrategias visuales utilizadas.

Dejando atrás las alturas serranas, el pintor desciende a lomeríos y llanuras para ofrecernos una visión más atemperada. Hace su aparición, en los episodios, un sector de mayores ingresos y jerarquía social y una clase subalterna ocupada en tareas destinadas al disfrute del primero. En las cinco variantes que pintó del *Valle de México tomado desde las lomas de Tacubaya*, entre 1884 y 1885, la naturaleza agreste de la Sierra de Guadalupe se ve trocada por un paisaje domesticado y amable, un espacio de sociabilidad burguesa a la manera de un parque o jardín: hay señoras que caminan solas entre los dispersos macizos de árboles o que cortan flores junto con los niños; o bien, un grupo de mujeres indígenas ocupadas en recoger amapolas y trenzarlas en coronas, para el deleite sensorial de la sociedad próspera.

Los planos espaciales se articulan mediante un escalonamiento de tramos sucesivos de árboles y tierras, a modo de bandas o masas horizontales alternativamente claras y oscuras, que van guiando la mirada suavemente al interior del cuadro hasta topar en lontananza con los perfiles de la cordillera. Al carecer de fronteras firmes que atajen el recorrido visual por ningún flanco, se antoja un tanto arbitrario el corte determinado por los bordes laterales de la tela. La disposición compositiva se hace así más abierta y relajada.



5. José María Velasco, *Valle de México desde las lomas de Tacubaya*, 1884, óleo sobre tela, 76 × 106 cm. Col. Banco Nacional de México.

No por acaso estas vistas del valle las tomó Velasco desde el poniente, en las cercanías de Tacubaya, una localidad asociada al descanso y el ocio de las familias acomodadas de la capital, que allí poseían quintas para pasar el fin de semana o el verano, y fue representada a menudo en la pintura y la litografía comercial. Con todo, llama la atención en estos cuadros la invisibilidad de la villa de Tacubaya en sí, una ausencia difícil de explicar.

Esto nos debe poner en guardia respecto de la exactitud y el “naturalismo” que sin mayores distingos suele atribuirse a la visión del pintor. Los paisajes de Velasco, pese a las observaciones minuciosas que hacía en el campo, no son la realidad, sino la percepción e interpretación que de ella pretende ofrecer. Son, en esencia, una construcción ideada por el artista. Tomarlos como un documento absolutamente fiel y fidedigno de la realidad topográfica e histórica puede prestarse a inferencias erróneas. Tan importante como la observación en vivo del sector de la naturaleza que el pintor decidía “retratar” era el proceso de selección que guiaba todas sus acciones, desde los bocetos trazados en el campo, hasta las composiciones ejecutadas en el taller, donde se sentía libre para hacer todos los ajustes, supresiones, adiciones o cambios que le parecían más adecuados para lograr un determinado efecto de conjunto.



6. José María Velasco, *Valle de México desde el Molino del Rey*, 1895-1900, óleo sobre tela, 106 × 160 cm. Col. particular. Fotografía: Pedro Cuevas, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

Cuando los “nativos” reaparecen, moviéndose en las permeables fronteras de lo rural y lo urbano, como ocurre en las cuatro o cinco versiones del *Valle de México desde el Molino del Rey* (1895-1900), vuelve a plantearse el dilema de la vida indígena frente a las exigencias de la vida moderna: su falta de arraigo definitivo en ninguno de ambos mundos. Por otra parte, la importancia atribuida tanto al Molino del Rey como al castillo de Chapultepec, vistos a media distancia, añade, a su valor como hitos de ubicación topográfica, las memorias históricas que convocaban en los ciudadanos finiseculares. Memorias asociadas no sólo a los tiempos virreinales (y, en el caso del bosque de Chapultepec, a la época legendaria de la peregrinación de los aztecas) sino, sobre todo, a batallas patrióticas libradas durante la guerra con los Estados Unidos en 1847. Pero estas posibles asociaciones bélicas no están subrayadas, y antes bien funcionan como recordatorio de un pasado reciente, pero ya superado, de discordias e inquietudes, que contrasta con la paz, la seguridad y la prosperidad de los nuevos tiempos.

A mediados de los años noventa, la obra de Velasco acusa un singular proceso de destilación y síntesis en dos composiciones sorprendentes: *Camino a Chalco con los volcanes*, donde la supresión absoluta de primeros planos elimina cualquier posibilidad de sostén y nos vemos sometidos a una insólita experiencia de levedad y flotación, usual por lo demás en las



7. José María Velasco, *Camino a Chalco con los volcanes*, 1895, óleo sobre tela, 33 × 45 cm. Col. particular. Fotografía: Pedro Cuevas, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

vistas topográficas y corográficas. La otra se titula simplemente *Popocatepetl e Iztaccíhuatl*; iluminado el primero y en la sombra el segundo, los dos volcanes nevados colman el espacio con su monumentalidad imponente, como símbolos incontaminados sobre la ciudad industrializada, vista literalmente a vuelo de pájaro. Aquí, el distanciamiento de la mirada y el contraste de luz y sombra en los guardianes seculares de la vida nacional, sugieren una implicación moral y un dictamen crítico sobre la urbe moderna que nos toman por sorpresa.

Durante los años ochenta y noventa del siglo XIX, Velasco se vio encumbrado a la cima del prestigio y de la fama, gracias a su contribución cardinal al desenvolvimiento del paisaje y su institucionalización decisiva como el género pictórico más representativo de la identidad nacional. En los años cincuenta y sesenta, la función asignada al género se mantenía en el dominio de lo privado, como signo de logro personal y estatus social: así lo comprueba la abundancia de vistas de residencias particulares y haciendas de todo tipo de producción pintadas por Landesio y sus discípulos, en respuesta a comisiones específicas. Pero, a partir de los años setenta, empezará a cumplir las funciones de emblema nacionalista en la esfera pública, sin perder sus otras funciones en el ámbito privado. No por

azar, será el género predominante en los envíos artísticos que el gobierno mexicano hizo a las exposiciones internacionales en los dos decenios subsecuentes, llegando así a convertirse en la expresión artística principal de una identidad colectiva (un fenómeno que en los Estados Unidos había ocurrido entre 1825 y 1875, para entrar después en una etapa de franca declinación).<sup>28</sup>

Velasco se benefició sobradamente del estatus social en alza del pintor de paisaje. Desde los años setenta tuvo muy clara su estrategia al respecto. En la Exposición Mundial de la Industria y el Algodón en Nueva Orleans (1885), su participación fue todavía discreta. Pero ya en 1889 y la correlativa Exposición Universal por el centenario de la Revolución francesa en París, la presencia de Velasco se agigantó no sólo en cuanto a la profusión de obras suyas y de sus alumnos que se colgaron en el “Pabellón azteca”, sino en su calidad de jefe de la sección artística de la delegación mexicana. Lo mismo ocurrió cuando se realizó la Exposición Colombina celebrada en Chicago en 1893.<sup>29</sup>

Al pintor le tocó vivir la génesis y el apogeo —como más tarde el desplome— del régimen porfirista, sus logros y bondades, pero también sus lados sombríos, sus desigualdades e injusticias. El salto de Velasco a la categoría de máximo representante de la escuela pictórica mexicana debe de haber acabado por plantearle una suerte de conflicto moral. Por el papel protagónico que asumió como organizador de la sección artística de México en las exposiciones de París y de Chicago, el pintor, consciente o no, contribuyó a avalar la postura “desarrollista” adoptada por el régimen, que ofrecía la naturaleza de México a modo de mercancía “rentable” o “vendible”, dispuesta y expuesta a la exploración y a la explotación. Una campaña orquestada por “los magos del progreso”, actuantes en la Secretaría de Fomento, quienes no vacilaban en poner el arte al servicio de los intereses nacionales.<sup>30</sup> Al cabo de los años, esta visión utilitaria y materialista debe de haberle resultado problemática a un artista como él, católico practicante imbuido de valores espirituales.

<sup>28</sup> Miller, *The Empire of the Eye*, 1.

<sup>29</sup> Sobre la participación de Velasco en las exposiciones de París y Chicago, véase María Elena Altamirano Piole, “José María Velasco: Paisajes de luz, horizontes de modernidad”, en *José María Velasco (1840-1912)*, vol. II, 331-361 y 401-409, respectivamente.

<sup>30</sup> Esta secretaría era la encargada de arreglar todo lo referente a las exposiciones mencionadas y a promover el “progreso” material del país. Véase Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna, passim*; y Fausto Ramírez, “Las imágenes del ‘México próspero’ en el *Álbum pintoresco*, de Antonio García Cubas (1885)”, en *Amans artis, amans veritatis. Coloquio Internacional de Historia del Arte en memoria de Juana Gutiérrez Haces*, ed. Gustavo Curiel (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Fomento Cultural Banamex, 2011), 581-618.

Es probable que la situación se haya agravado cuando los miembros del gabinete porfirista empezaron a ser relevados por la generación de los “científicos”, de mentalidad tecnocrática; en 1896, José Ives Limantour es nombrado secretario de Hacienda y se convierte en la punta de lanza del ascenso de aquella camarilla. En poco tiempo, el flamante ministro sana las finanzas públicas y, muy pronto, el saldo hacendario muda por vez primera los habituales números rojos por un alentador superávit. Entra en auge la construcción de grandes obras públicas, tanto las de infraestructura como la de suntuosos edificios eclécticos para albergar los poderes estatales, los ministerios y dependencias gubernamentales, así como la satisfacción de la monumentomanía decimonónica.

No fue privativo de Velasco el conflicto con algunos aspectos de la modernidad y ante las condiciones y exigencias del progreso económico. El utilitarismo y la ambición, la codicia y el materialismo del mundo urbano-industrial eran señalados como los males que aquejaban a la sociedad moderna. En el ámbito católico, el papa León XIII se aprestó a condenarlos y proponer una utópica alternativa cristiana en su encíclica *Rerum novarum* (1891), cuya publicación tuvo hondas repercusiones en el México finisecular. El pintor parece haber querido dar expresión plástica a estas inquietudes mediante una composición alegórica en que se conjugan la parábola bíblica del Buen Pastor y los fenómenos meteorológicos como signo profético.<sup>31</sup> Le puso por título *Lumen in coelo*, justo el lema que presuntamente le correspondía a León XIII en la lista de pontífices consignados en las así llamadas “profecías de san Malaquías”, un texto apócrifo del siglo xvi que gozaba de gran predicamento entre los católicos conservadores.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Miller, *The Empire of the Eye*, 113, 116 y 127.

<sup>32</sup> Acaso la amenaza simbolizada por las negras nubes de tormenta se relaciona con la crisis de la fe tradicional que, bajo el embate sucesivo del liberalismo y del positivismo, se constituyó en una de las premisas centrales de la cultura finisecular, en especial dentro de la vertiente modernista. Una clave más específica para la interpretación del cuadro nos la ofrece un discurso pronunciado en 1895, en el seminario conciliar poblano, por el periodista conservador Trinidad Sánchez Santos, miembro de la Sociedad Católica, a la que Velasco también estuvo adscrito. El título del discurso era, justamente, “*Lumen in coelo*. León XIII y los grandes problemas sociales”; y, su contenido, una exégesis entusiasta de la encíclica *Rerum Novarum* como panacea de “nuestros problemas sociales”. En su texto, Sánchez Santos glosaba acerca del lema que le correspondía a dicho pontífice, según las presuntas “profecías” de Malaquías de Armagh (un obispo irlandés del siglo XII), que fueron publicadas en 1595. Y dijo del papa: “Apareció en los instantes del cataclismo europeo, como el relámpago que centellea al desatarse la tempestad: *Lumen in coelo*. Brilló en el horizonte del mundo cuando la tiniebla subía a ocupar el solio de Roma y los tronos de los seculares señorios, como la estrella vespertina asoma en el éter, cuando las sombras de la noche extienden su imperio en los anchurosos espacios: *Lumen in coelo*. En el zenit de esta época singularmente caótica, ha marcado su camino con una estela de luz purpurina, como el meteoro que traza el arco cintilante en la inmensa bóveda de la noche: *Lumen in coelo*.” Y exhortaba a sus oyentes: “Acompañadme a



8. José María Velasco, *Lumen in coelo*, 1898, óleo sobre tela, 100 × 144 cm.  
Col. particular. Fotografía: Pedro Cuevas, Archivo Fotográfico  
Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

Y no hay duda de que Velasco lo fue: conservador y proimperialista hasta el final, como lo demuestra su asistencia como invitado a la inauguración, en abril de 1901, de la Capilla de la Expiación erigida en el Cerro de las Campanas, en Querétaro, en las inmediaciones del sitio en que Maximiliano cayera fusilado en 1867. Un acontecimiento que dio origen, en la última etapa de la obra velasquiana, a un cuadro de subido interés por sus implicaciones de coherencia ideológica. Lo pintó Velasco para

---

los abismos en que la humanidad se encuentra atollada...; bajemos a sus tinieblas, subamos a las luces encendidas por esta época, y os persuadiréis de que *la única luz de salvación está en Roma*, y el único camino es el trazado por este gran vidente, como un nuevo y fúlgido iris, en el espacio tétrico y borrascoso de nuestras insondables desventuras.” (Trinidad Sánchez Santos, “*Lumen in coelo*. León XIII y los grandes problemas sociales. Discurso pronunciado el 7 de marzo de 1895, en la solemne sesión celebrada por la Academia Teojurista del Seminario Conciliar Palafoxiano de Puebla”; recogido en *Obras selectas*, de don Trinidad Sánchez Santos, con prólogo y notas del Dr. Octaviano Márquez, tomo I [México: Editorial Jus, 1962], *Discursos*, 81-109; sobre el lema *Lumen in coelo*, véanse las páginas 84-85, de donde provienen las frases citadas). Así pues, entre los católicos beligerantes (como Sánchez Santos y, muy posiblemente, Velasco), León XIII era visto como la “luz en el cielo” que conduce a los fieles a la salvación en medio de las oscuridades del materialismo, los errores y las iniquidades del mundo contemporáneo.

conmemorar la dedicación del edificio y como un obsequio a los príncipes visitantes, acaso con la intermediación de su amigo de origen húngaro y coleccionista asiduo, el doctor Frantisek Kaska, antiguo boticario del emperador y que decidiera quedarse en México después del fusilamiento.

*Ilusiones rotas, imágenes de nostalgia*

A mi entender, el tratamiento del paisaje, por un artista con el ingenio inventivo de Velasco, acaba por otorgarle la calidad de síntoma de los tiempos, como vehículo de expresión de esperanzas, incertidumbres y temores. Podemos comprobarlo en la serie dedicada al valle de México que, si en los años setenta fue celebratorio de los signos de modernidad que allí aparecen, se tornaron más críticos en la etapa final de su producción, al compás de su propio desarrollo biográfico y de su cambiante inserción en la sociedad.

En los albores del siglo xx, el papel desempeñado por Velasco en el mundo oficial fue menguando a un ritmo creciente. Por lo pronto, en la Exposición Universal de París 1900 ya no sería el comisario de la sección artística mexicana, distinción que recayó en el escultor Jesús Contreras, uno de los abanderados del movimiento modernista.

Tres años después, Justo Sierra se convierte en el artífice de la modernización cultural, al ocupar la recién creada Subsecretaría de Educación Pública y Bellas Artes. En 1903, la Escuela Nacional de Bellas Artes cambia de director y muda sus planes de estudio. La pintura de paisaje deja de ser un ramo independiente de la pintura de figura y Velasco se verá gradualmente despojado de sus atribuciones académicas y relegado a un segundo plano. Nuestro paisajista no había estudiado en el extranjero, a diferencia de los modernistas, cosmopolitas por adiestramiento y convicción, quienes sí completaron su formación en Munich, Karlsruhe, París, Barcelona o Madrid, y al volver a la patria se incorporaron a la generación emergente, y a la postre hegemónica, en el campo de la creación, la crítica y el pensamiento estético. Al paso del tiempo, los métodos y las prácticas del viejo pintor les fueron pareciendo provincianas, formularias y obsoletas. Los ideales del paisaje moderno tomaban rumbos muy distintos a los seguidos por Velasco. Su tiempo, en definitiva, había pasado.

Pese a un desencanto que irá en aumento con los años, Velasco no deja de pintar, datan de esta etapa las variantes postreras del tema más recurrente en su obra: los *Valle de México desde el cerro del Tepeyac*. Muestro tres de ellas, fechadas en 1901, 1905 y 1908. Tienen como antecedente un grupo de lienzos pintados entre 1894 y 1900, con base en un estudio del natural tomado desde una ladera de aquella eminencia, y en cuyo primer término



9. José María Velasco, *Valle de México desde el cerro del Tepeyac* (“pintado del natural”), 1894, óleo sobre tela, 46 × 62 cm. Col. particular. Fotografía: Pedro Cuevas, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

“se ve un camino que desciende y algunas casas de la villa de Guadalupe”.<sup>33</sup> Aunque ofrecen una grata semblanza de cuadros de la vida cotidiana, la fidelidad a la topografía del sitio se vuelve problemática por las libertades que el pintor se ha tomado al recrearlo. Como bien lo ha observado María Elena Altamirano: “el primer término es una vista del lado poniente del cerro del Tepeyac, con algunas casas de la Villa; en el segundo plano pintó la ciudad de México observada desde el Tepeyac hacia el sur; y en el tercero las montañas corresponden a una vista hacia el oriente”.<sup>34</sup> Además, no sólo alteró la perspectiva real de la calzada de Guadalupe, sino que suprimió deliberadamente la de los Misterios, por donde rodaban los trenes.

En las telas realizadas en la década inicial del nuevo siglo, Velasco prosigue con esta dislocación de la lógica topográfica y con la supresión de elementos orientadores. Ha trocado las casas de las orillas de la Villa por

<sup>33</sup> Le corresponde el número 220 en la lista de paisajes redactada por el pintor hacia 1902; véase Altamirano Piolle, *José María Velasco (1840-1912)*, vol. II, 514.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 412.



10. José María Velasco, *Valle de México desde el Tepeyac*, 1901, óleo sobre tela, 67 × 96 cm. Col. Museo Franz Mayer, Ciudad de México.



11. José María Velasco, *Valle de México desde el Tepeyac*, 1908, óleo sobre tela, 102 × 158 cm. Museo Nacional de Arte-INBA, Ciudad de México. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2014.”

construcciones aisladas, quizá parte de alguna hacienda de los alrededores, con su capilla incluida. Las humaredas puntean el horizonte urbano: algunas de ellas parecen emitidas por chimeneas fabriles; otras, a modo de columnas compactas, quizá las produzcan algunas ladrilleras o podrían indicar labores (como quema de rastrojo, roza, etc.) en las haciendas que habían quedado absorbidas por la ciudad en su proceso de crecimiento o que bordeaban sus lindes.

Frente a la ciudad industrializada, vista a la distancia, los primeros planos de los valles tardíos de Velasco establecen otros modos y ritmos de vida contrastantes; ya no es la rapidez del ferrocarril lo que impera, sino el paso natural de los caminantes y los animales de carga. El arriero guía su recua de mulas por los caminos polvorientos. El pastor otea vigilante su ható de ovejas o se dispone a consumir pausadamente sus alimentos. Todo nos habla de añoranzas, por una vida social sin complicaciones y por una ilusión de estabilidad en un periodo de cambios acelerados.

### *Colofón*

En *Arte moderno y contemporáneo de México*, publicado por vez primera en 1952, Justino Fernández, al referirse al *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, lo tituló simple y llanamente *México 1877*. E insistía en que tal era el nombre que Velasco le había puesto a su obra. Una falacia evidente, pero de gran significación historiográfica: a casi 100 años de que la crítica liberal propusiera la formulación del “paisaje nacional”, el paso del tiempo y el peso de la tradición habían acabado por imponerse. El paisaje de Velasco (y no el de Landesio, que tanto entusiasmó a Guillermo Prieto en 1869) se había convertido en una metonimia visual representativa del país.

“México 1877” no era sólo un nombre, sino una esperanza y un símbolo que ejercían y preservaban, todavía a mediados del siglo xx, una fascinación incontrastable.<sup>35</sup> Para el pintor, esa visión que nos dejó del valle representaba, pese a todas las incertidumbres, la posibilidad de un futuro grandioso para el país. Para el crítico e historiador, aunque la confianza en las promesas de buen gobierno, justicia social y una vida mejor para

<sup>35</sup> Según Fernández, “México era para Velasco eso: las grandes distancias, los celajes apenas manchados por las nubes, los planos, las serranías, los cerros, los volcanes, los lagos, las rocas, los nopales, los pirules y el aire. [...] Velasco descompuso su símbolo y lo convirtió en paisaje, en que el nopal y el águila dan la nota en los primeros términos, algo así como el ayer, junto con el hoy de las ciudades y el siempre aseado Valle, pero todo dicho con fina discreción, con calma y grandeza.” Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1952), 127.

todos los ciudadanos, que la Revolución de 1910 proclamara, mostraba ya grandes fisuras al mediar el siglo xx, la monumental obra de Velasco seguía encendiendo el fervor nacionalista.

Como bien lo advierte Angela Miller en relación con el paisaje nacional estadounidense de mediados del siglo xix: “La tierra, lejos de ser una esencia invariable, se veía comprometida con las fuerzas que transformaban a la sociedad americana. En vista de ello, constituía un precario apoyo para un nacionalismo estable”. La pintura de paisaje acabó por ser “una amalgama contradictoria de deseos y memorias, un sueño de posesión y un sentimiento de pérdida”.<sup>36</sup>

Una observación sagaz que podemos aplicar también al caso que aquí nos ocupa. Hoy en día, cuando la voracidad de los poderes fácticos y la feroz realidad de la economía globalizada, aunadas a la inepticia y corrupción de la clase política, se han precipitado sobre nosotros, el contraste brutal entre el magnífico paisaje pintado por Velasco y los espacios invadidos por la actual megalópolis, con sus abismales diferencias socioeconómicas y su violencia generalizada, le otorgan a esta obra ya no el carácter de una profecía esperanzadora, sino de una posibilidad abortada y de una tremenda admonición.

<sup>36</sup> Miller, *The Empire of the Eye*, 18.

PAISAJES DE DESPLAZAMIENTO Y TRAUMA:  
IMÁGENES DE PUERTO RICO DE FRANCISCO OLLER  
(CA. 1898)

EDWARD J. SULLIVAN

New York University-Institute of Fine Arts & Department of Art History

En esta contribución a un coloquio dedicado al tema del paisaje me propongo explicar la importancia de una serie de imágenes que actuaron como barómetros de la identidad caribeña, así como de indicadores de la conflictiva historia de la isla de Puerto Rico.

El eminente jurista e historiador José Trías Monge ha llamado a Puerto Rico “la colonia más antigua del mundo”.<sup>1</sup> La isla, que primero fue colonia española a partir de 1492, está localizada en las Antillas mayores, y tuvo una larga y significativa historia en los tiempos prehispánicos como uno de los centros de la civilización taína —ese grupo errante de isleños que con frecuencia migraba desde el norte de Sudamérica hasta Cuba, las Bahamas, Jamaica, la Española y Puerto Rico, entre otros.

Puerto Rico fue, después de la Española, uno de los primeros y más estratégicos puntos focales de la presencia de España en el Caribe, aunque para el siglo XVII, Cuba, y sobre todo, su creciente capital cosmopolita, La Habana, ya habían desplazado a la ciudad de San Juan, dejándola como un centro cultural pequeño, y sin embargo, productivo.

En esta presentación quisiera concentrarme en la figura de Francisco Oller, quien representa un momento clave del desarrollo y la modernización de la cultura visual puertorriqueña, así como del Caribe hispanohablante. Oller está muy lejos de ser un artista desconocido. Se han realizado varios trabajos y exposiciones importantes sobre su obra, aunque no se ha producido algo de relevancia académica desde 1983.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> José Trías Monge, *Puerto Rico. The Trials of the Oldest Colony in the World* (New Haven/Londres: Yale University Press, 1997).

<sup>2</sup> Véase el catálogo de la exposición *Francisco Oller: Un realista del Impresionismo* (Ponce: Museo de Arte de Ponce, 1983). Esta publicación tiene textos importantes de Marimar Benítez, Haydée Venegas, René Taylor, entre otros. El doctor Osiris Delgado también publicó una importante

Oller no es de ninguna manera un artista de interés local. Los veinte años, aproximadamente, que pasó en París —con un tiempo considerable en Madrid— lo pusieron en contacto con el emergente mundo del arte impresionista y postimpresionista. Algunos de sus amigos y confidentes fueron Paul Cézanne y especialmente Camille Pissarro, un colega caribeño que había viajado a París desde la isla de Santo Tomás, por entonces una colonia danesa.

Oller desarrolló un acercamiento muy personal tanto al realismo de su mentor Gustave Courbet, como al impresionismo de sus contemporáneos (seguido de un periodo de entrenamiento clásico en la Academia de San Fernando en Madrid, bajo la tutoría de Federico de Madrazo, un estudiante de J.A.D. Ingres). Las obras que llevó a cabo tanto en Europa como en Puerto Rico pueden entenderse como metáforas de la identidad emergente de una isla/nación en conflicto que, durante toda su vida, estuvo entre el colonialismo español y, a partir de 1898, la órbita de lo que se ha llamado el “Coloso del Norte”. Como es bien sabido, luego de la guerra entre España y Estados Unidos, la isla fue relegada al estatus de mancomunidad (Commonwealth) o “Estado Libre Asociado” de los Estados Unidos; una relación cuya vaguedad se acentúa por el hecho de que los puertorriqueños tienen pasaportes estadounidenses, pero no son representados en el Congreso ni pueden votar en las elecciones federales.

Oller, quien emergió de una tradición local en San Juan de pintura barroca y rococó —tradición que fue estimulada desde finales del siglo XVIII por la presencia en Puerto Rico del dotado artista del estilo rococó y neoclásico José Campeche (alumno de Luis Paret y Alcázar, pintor español exiliado en la isla)<sup>3</sup>— se hizo famoso, cuando era joven aún, por sus retratos y naturalezas muertas. Con obras de este tipo contribuyó a cuatro salones de exposición en París. Su obra maestra, *El velorio de un angelito* que muestra la muerte de un niño y el luto de su familia en una casa humilde —o bohío, como se le conoce en la isla—, en las montañas centrales de Puerto Rico, fue realizada para el salón de 1895, y hoy en día está en el museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

---

monografía sobre el artista: *Francisco Oller y Cestero (1833-1917). Pintor de Puerto Rico* (San Juan: Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico y el Caribe, 1983).

Espero poder contribuir a otra visión del arte de Oller y su tiempo en mi libro *From San Juan to Paris and Back: Francisco Oller and Caribbean Art in the Era of Impressionism* (New Haven/Londres: Yale University Press, 2014). Asimismo el arte de Oller y sus contemporáneos caribeños, norteamericanos y europeos formará el tema de una exposición organizada por The Brooklyn Museum (Nueva York) en marzo de 2015.

<sup>3</sup> Véase Arturo Dávila, *Campeche. Mito y realidad* (San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico, 2010).

Sin embargo, son los paisajes los que verdaderamente marcan la personalidad artística de Oller. Ellos se erigen como importantes metáforas del Caribe, y especialmente de la experiencia puertorriqueña de finales del siglo XIX y principios del XX y, sobre todo, nos ponen de cara a una expresión íntima y personal de nacionalidad en un tiempo de conflicto. En ese sentido, entiendo los paisajes de Oller como una reflexión sobre cierta realidad física, pero especialmente, como iconos de un irresuelto sentido de pérdida, desplazamiento y trauma nacional.

Antes de ahondar en la carrera de Oller y en su contribución al paisajismo, me gustaría, en el espíritu de este coloquio, ofrecer algunas observaciones sobre los paisajes de las Américas de artistas tanto del hemisferio americano como de fuera de él. El paisaje en el contexto americano ha servido, desde el siglo XVI, como un vehículo de expresión de deseo, añoranza, codicia, maravilla y lujuria.

Desde 1520 en adelante, los europeos, especialmente aquellos que entendieron la importancia del inmenso trastorno histórico y psicológico que causó el encuentro entre culturas en las Américas, fueron avasallados por la admiración y el anhelo de ver y, sobre todo, poseer los objetos de las tierras “descubiertas”. Basta citar la conocida descripción de Alberto Durero sobre el esplendor del oro y otras riquezas mexicanas que él observó en el palacio Coudenberg de Bruselas, y que habían sido enviadas por Hernán Cortés al rey Carlos V de España:

He visto cosas que han sido traídas para el rey de la nueva tierra del oro, [incluyendo] ropa extraña y todo tipo de objetos maravillosos de uso humano. Estas cosas son tan preciosas que han sido valoradas por cien mil florines. En todos los días de mi vida, no he visto algo que regocije más mi corazón que estos objetos. Me maravillo del ingenio de las gentes de estas tierras lejanas. Ciertamente no puedo expresar todo lo que pasó por mi mente mientras los observaba.<sup>4</sup>

Durero fue testigo de estos objetos de deseo, pero apenas si pudo imaginar las tierras que los habían producido. Otros artistas casi inmediatamente después de este testimonio, empezaron a crear fantásticas y a veces terroríficas visiones utópicas o distópicas del paisaje de las Américas. El *Descubrimiento de América* del flamenco Jan Mostaert —recientemente adquirido por el Rijksmuseum en Ámsterdam, después de estar exhibido por muchos años en el Frans Hals Museum en Haarlem— se considera el

<sup>4</sup> Albrecht Dürer, *Diary of His Journey to the Netherlands, 1520-1521, Accompanied by the Silverpoint Sketchbook, and Paintings and Drawings Made during His Journey* (Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1971), 64.

primer paisaje europeo de aquellas tierras míticas de ultramar que producían los maravillosos objetos descritos por Durero. Con un paisaje del tardío manierismo flamenco, Mostaert inventó su propia visión del Nuevo Mundo mostrando casas rudimentarias sobre un promontorio rocoso, que llega hasta la parte alta del lienzo, así como multitud de indios desnudos y atemorizantes agrupados en la parte baja del promontorio.

Por otro lado, el paisaje fue el trasfondo y la atmósfera de muchos de los libros de ilustraciones y “recuentos visuales” del siglo XVI sobre el encuentro entre los dos mundos. El más famoso de ellos, titulado *América*, fue ilustrado por otro flamenco: Theodore de Bry, quien, mediante la descripción de mares escabrosos, se las arregló para sugerir lo arduo del viaje de Hernán Cortés y su séquito; la calidez de los indígenas cuando recibieron a los conquistadores españoles con oro y otros objetos preciosos; y la razón *de facto* del viaje: la implantación de la cristiandad en “tierras bárbaras”.

De Bry y Mostaert nunca se aventuraron en América. Ciertamente su obra, así como los paisajes de muchos otros ilustradores de las llamadas “realidades americanas”, estuvo inspirada en recuentos literarios de primera mano que comenzaron a llegar a Europa desde principios hasta mediados del siglo XVI, provenientes de viajeros inicialmente franceses y alemanes, y luego españoles y portugueses, que emocionaron a sus lectores con las descripciones de sus exploraciones en el Nuevo Mundo.

En realidad, los primeros paisajes americanos pintados *in situ* fueron de artistas holandeses, así como el producto de la orientación científica e intelectual del gobernador de la breve colonia holandesa en Brasil, que existió de 1630 a 1654, en lo que es hoy el estado de Pernambuco. El gobernador Johan Maurits van Nassau-Siegen trajo consigo científicos y artistas para registrar y analizar las nuevas y fascinantes tierras conquistadas. Los tardíos años treinta, del siglo XVII, fueron testigos de la presencia de dos extraordinarios artistas visuales en la capital holandesa-brasileña de Mauritstaad (cerca de la contemporánea ciudad de Recife). Se ha dicho que Frans Post produjo una serie de unos veinte paisajes del noroeste de Brasil, siete de los cuales sobreviven hoy, incluyendo la escena de un tapir a las orillas de un río que había sido bautizado con el nombre de San Francisco, en honor al santo, hoy en una colección particular.

Frans Post —quien continuó pintando paisajes imaginarios del Brasil durante muchos años después de su regreso a Europa— había viajado a Brasil en compañía de Albert Eckhout, creador de una serie de extraordinarios cuadros híbridos entre paisaje, naturaleza muerta y representaciones figurativas de la nueva y extraña vida encontrada en el nuevo mundo. Sus series de los llamados “retratos etnográficos” —que tienen una cierta relación distante con las pinturas de castas mexicanas del siglo XVIII— ilustran

los resultados del mestizaje en tierras brasileñas entre poblaciones indígenas, africanas y europeas. Estas pinturas, así como las series del mismo Eckhout de doce naturalezas muertas —todas ellas hoy en el Museo Nacional de Copenhague— funcionan como figuraciones de la elisión entre realidad y fantasía, y son imágenes que están entreteljadas, de modo inextricable, con el concepto de paisaje y su función como metáfora de los frutos literales y figurativos de la tierra americana.<sup>5</sup>

Las obras de Albert Eckhout, de acuerdo con investigadores brasileños, holandeses y estadounidenses, probablemente fueron pintadas en Holanda después de que el artista regresara, y fungen sobre todo como metáforas de la tierra, así como significantes de deseo y dominación colonial. Estos casi paisajes y algunos otros que me gustaría ofrecer como ejemplo —antes de volver mi atención sobre Francisco Oller—, también, se refieren, a modo de publicidad o propaganda, a la generosidad de la tierra americana, y a su potencial para la explotación y el desarrollo económico. Este aspecto, en efecto, es una constante dentro de la tradición del paisaje pintado por europeos en el contexto colonial americano, ya se trate del primer siglo de la presencia europea en el continente o de las últimas fases de la dominación.<sup>6</sup>

Por otro lado, vale la pena mencionar que las representaciones de los trópicos de tipo “propagandístico” están en el corazón de los trabajos sobre el paisaje que, en el siglo XVIII, llevaron a cabo pintores e impresores del Caribe anglófono. George Robertson fue enviado a Jamaica hacia finales de este siglo para pintar seis plantaciones de azúcar, propiedad de William Beckford of Somerly, que después fueron grabadas en Londres por el famoso impresor John Boydell, las cuales disfrutaron de gran difusión en el mundo angloparlante. Lo que vemos aquí, como un ejemplo representativo de una impresión posterior a la pintura de Robertson, es un paisaje ideal y utópico donde el trabajo que produce el azúcar —el verdadero motor detrás de la economía británica del periodo— es relegado a la lejana sugerencia de una chimenea. Por otra parte, sabemos que los trabajadores

<sup>5</sup> Sobre los holandeses en el Brasil véase, entre otros estudios, C.R. Boxer, *The Dutch in Brazil, 1624-1654* (Oxford: Clarendon Press, 1957); P.J.P. Whitehead y M. Boesman, *A Portrait of Dutch Seventeenth Century Brazil: Animals, Plants and People by the Artists of Johan Maurits of Nassau* (Amsterdam: North-Holland Publishing, 1989); y Paulo Herkenhoff, ed., *O Brasil e os holandeses, 1630-1654* (Río de Janeiro: Sextante Artes, 1999).

<sup>6</sup> Sobre Eckhout en el Brasil, véase Quentin Buvelot, ed., *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil* (La Haya: Mauritshuis, 2004); Rebecca Parker Brienen, *Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil, 1637-1644* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007); y Edward J. Sullivan, *The Language of Objects in the Art of the Americas* (New Haven/Londres: Yale University Press, 2007), cap. 2, entre otros muchos estudios sobre este pintor holandés en el Nuevo Mundo.

de la plantación habitaban la planicie cercana al espectador, y sin embargo, estos aparecen apenas descansando camino a un lugar lejano.<sup>7</sup>

Beckford fue, de hecho, el más reconocido esclavista de su época, miles de personas de origen africano trabajaron forzosamente en sus plantaciones y se sabe que la ardua labor de extraer el azúcar de la caña causó la muerte de muchos esclavos en edades tempranas. El flagelo de la esclavitud, durante el imperio británico, no fue abolido sino hasta el año 1834 y, sin embargo, las imágenes de Robertson contradicen y ciertamente niegan el terror que gobernó la vida de las personas que fueron obligadas a trabajar en las plantaciones, mientras sus dueños gozaban de una vida de esparcimiento en la lejana Gran Bretaña. La propaganda de tranquilidad fue muy frecuente; Jamaica como un lugar de comercio e inversión, por ejemplo, está en el corazón de estas imágenes.

De manera similar, el artista británico, nacido en Italia, Agostino Brunias, fue encargado para trabajar en las islas de Dominica, San Vicente y las Granadinas, que recientemente habían sido cedidas a Gran Bretaña por Francia, a causa de la Guerra de los Siete Años. Brunias, un artista prolífico que se especializó en pequeños paisajes de “tipos” del Caribe, creó muchos paisajes habitados por personas de origen africano. En una obra de Brunias recién adquirida por el Museo de Brooklyn (Nueva York) observamos a un grupo de mujeres de color que habían sido liberadas paseando en un “paisaje ideal” inspirado por la obra de pintores ingleses de la época, como Thomas Gainsborough o sir Joshua Reynolds. El rango de posibilidades étnicas, así como la sugerencia de jerarquías raciales, forman parte de la imagen enciclopédica que se percibe detrás de este paisaje imaginario. Éste, por otro lado, es un crudo contraste de las innumerables expresiones de segregación racial que había en el corazón de la experiencia colonial.<sup>8</sup>

El siglo XIX trajo un nuevo y diverso acercamiento al paisaje de las Américas tanto por parte de artistas europeos como de norteamericanos. Los viajes de Alexander von Humboldt, que varios investigadores han analizado recientemente dentro de la enorme cantidad de investigaciones sobre el naturalista alemán, sirvieron de estímulo para un nuevo espíritu ilustrado de investigación científica, y propulsaron la llegada de equipos de investigadores y artistas de todos los países tanto del hemisferio norte como del sur. El viaje que llevaron a cabo Humboldt y Aimé Bonpland,

<sup>7</sup> El mejor estudio sobre las artes en Jamaica en los siglos XVIII y XIX es la antología dirigida por Tim Barringer, Gillian Forrester y Bárbaro Martínez-Ruiz, *Art and Emancipation in Jamaica. Isaac Mendes Belisario and His Worlds* (New Haven: Yale Center for British Art, 2007).

<sup>8</sup> Sobre Brunias y la cultura visual y comercial de las islas caribeñas británicas en el siglo XVIII, véase Kay Dian Kriz, *Slavery, Sugar, and the Culture of Refinement. Picturing the British West Indies 1700-1840* (New Haven/Londres: Yale University Press, 2008).



1. Agostino Brunias, *Mujeres de color libres con sus hijos y sirvientes en un paisaje*, ca. 1770-1796, óleo sobre tela, 50.8 × 66.4 cm. Brooklyn Museum, Gift of Mrs. Carl H. de Silver in memory of her husband, by exchange and gift of George S. Hellman, by exchange, 2010.59.

entre 1799 y 1804, por el Caribe y Sudamérica, tuvo como resultado una serie masiva de publicaciones que trataron verbal y visualmente un inmenso número de fenómenos americanos, que ciertamente provocaron en los lectores una admiración similar al deslumbramiento de Alberto Durero en el siglo xvi.

Aunque el aspecto científico del paisaje americano puede observarse en una generación de artistas franceses, ingleses y alemanes en el Caribe, México y Sudamérica, entre 1830 y 1840 aproximadamente, es la grandeza romántica y la expresión teatral de expansión lo que caracteriza a la pintura del paisaje americano de artistas norteamericanos, europeos e incluso latinoamericanos, desde mediados del siglo xix en adelante. El Caribe y México, especialmente, se convirtieron en un punto focal y un lugar de deseo, para los miembros norteamericanos de lo que vendría a llamarse la “Escuela del Río Hudson de pintores románticos del paisaje”. El más famoso de estos artistas fue Frederic Edwin Church, quien es conocido

por sus panorámicas vistas altamente teatrales de las Catskills y otras cadenas montañosas del este de los Estados Unidos, así como por sus escenas evocativas del paisaje del Oriente Medio. Church también pintó paisajes del Caribe, México (donde pasó dieciséis inviernos) y Sudamérica. Varios académicos norteamericanos y británicos han analizado recientemente esta escena del valle de Santo Tomás en Jamaica. Ellos nos recuerdan que este tipo de paisaje dramático de las Américas debe ser entendido a la luz de la doctrina del “destino manifiesto” de Thomas Jefferson y otros teóricos de la política norteamericana, que proclamó tanto la expansión de Norteamérica así como lo apropiado de considerar el hemisferio entero como parte de una misma unidad dominada, en teoría —si es que no en la práctica— por los Estados Unidos. También debe señalarse, a la luz de las pinturas jamaicanas de Church, que ninguna de ellas muestra ningún indicio de la terrible lucha social que tuvo lugar precisamente en la región pintada por él —una rebelión de unos 300 ex esclavos desesperados—, a consecuencia del famoso levantamiento de Morant Bay.<sup>9</sup>

Igualmente tranquilos, de un modo que tampoco evidencia ningún indicio de las secuelas de la esclavitud ni de la profunda división social que dejó la experiencia colonial en el Caribe, son los paisajes de un discípulo de Church, en la Escuela del Río Hudson: el artista Martin Johnson Heade. Bien conocido como el pintor de los colibríes de Brasil y del Caribe, Heade muestra en una de sus más conocidas vistas de la costa de Jamaica (*Coast of Jamaica*, 1874, Museum of Fine Arts, Boston) una escena pastoral al comienzo de una tormenta. Tal vez podamos equiparar la inestabilidad climática con la inquietud social que vivía la isla por entonces, pero es dudoso que los muchos compradores del artista en los mercados de Nueva York, y otras partes de Estados Unidos, generaran algún vínculo —o interés— con los problemas sociales de este lugar lejano, que con el tiempo llegaría a significar para ellos esparcimiento, sol y sensualidad.

Los artistas norteamericanos representaron sólo uno de los muchos grupos que pintaron el Caribe y Sudamérica a mediados del siglo XIX. Tanto los artistas europeos, como los de la misma región, contribuyeron con imágenes igualmente persuasivas —cada uno a su manera, dada su procedencia individual. Antes de volver a nuestro tema principal: el paisaje de Francisco Oller, consideremos algunas de las contribuciones de los artistas

<sup>9</sup> Jennifer Raab analiza el viaje de Church a Jamaica en su artículo “Details of Absence. Frederic Edwin Church and the Landscape of Post Emancipation Jamaica”, *Art History*, 34, núm. 4 (septiembre, 2011): 714-731. Véase también Katherine E. Manthorne, *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America 1839-1879* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1989) y Elizabeth Mankin Kornhauser y Katherine E. Manthorne, *Fern Hunting Among These Picturesque Mountains. Frederic Edwin Church in Jamaica* (Ithaca/Londres: Cornell University Press, 2010).

de este segundo tipo. Fritz Melbye, por ejemplo, fue un artista danés, amigo de Church; de hecho, él acompañó a Church en su viaje por Jamaica y le obsequió una vista de la isla de la Española a su amigo norteamericano —un cuadro que se conserva hasta la fecha en la Casa-museo Church cerca de la ciudad de Hudson, estado de Nueva York. Melbye tenía sus propias afinidades políticas con el Caribe. En 1850 pintó y viajó extensamente por las islas de Santo Tomás, Santa Cruz y San Juan, que eran entonces colonias de Dinamarca, y hoy en día territorios estadounidenses. De hecho, fue en Santo Tomás, donde nació y trabajó otro amigo de Melbye —Camille Pissarro, uno de los más famosos artistas impresionistas, antes de irse a París a mediados de la década de 1850.

Pissarro, quien durante toda su vida fue ciudadano danés, pasó dos años viajando por el Caribe y Venezuela con su amigo Melbye. El resultado de su viaje es una larga serie de paisajes y escenas de género —tanto pinturas como dibujos— documentando el Caribe de mediados del siglo XIX. Incluso después de que emigrara Pissarro a Francia en 1855, continuó pintando paisajes evocativos de las islas, con la esperanza de vendérselas al público parisino interesado en el exotismo de las lejanas Antillas. Una pequeña pintura, hoy en la Galería Nacional de Arte en Washington, es un indicador tanto de la nostalgia de Pissarro por su tierra nativa, como de su deseo (finalmente infructuoso) de apelar a los intereses de los europeos por las poblaciones indígenas de las islas.<sup>10</sup>

Quisiera volver sobre el foco principal de esta indagación; es decir, la producción de aquellos artistas nacidos en la región en términos de la pintura paisajística. Ésta es un área que reclama mayor investigación, en la medida en que la obra de artistas como el cubano Esteban Chartrand (parte de cuya carrera se desarrolló en Estados Unidos) ha sido eclipsada por la de artistas extranjeros en América Latina y el Caribe. Sin embargo, resulta también crucial examinar los modos en que los artistas locales vieron sus propias realidades.

Chartrand, por ejemplo, empleó muchos recursos visuales que se originaron en las convenciones barrocas del paisaje. En su pintura, nuestros ojos son guiados del primer plano, al plano medio y finalmente al fondo de una manera clásica derivada del pintor del siglo XVII Claude Lorrain. Este artista fue un producto de la Academia de San Alejandro, una de las más antiguas y conservadoras academias de las Américas. Bellos como son, los paisajes de Chartrand están más relacionados con el espíritu europeo que con el caluroso clima tropical de la isla de Cuba.

<sup>10</sup> Richard R. Brettell, *Pissarro's People* (San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 2010), 35-57.

Francisco Oller y Cestero nació en San Juan en 1833 y murió en Santurce en 1917. Llegó a ocupar el puesto del artista más eminente que produjera el Caribe en el siglo XIX. Su autorretrato pintado justo antes de que cumpliera sesenta años, una imagen sobria, animada por la brillante bata roja del artista, revela una mirada penetrante que nos permite entrever el perfil psicológico de este pintor profundamente intelectual y altruista. Oller no sólo fue un gran artista, sino también un activista social que defendió la abolición de la esclavitud —que no ocurrió en Puerto Rico sino hasta 1873. Algunas de sus obras más importantes presentan imágenes de caribeños y muestran su interés en la igualdad de una sociedad racialmente dividida.

Adicionalmente, Oller estaba profundamente comprometido con la pedagogía. Durante toda su vida fundó numerosas escuelas y academias para la instrucción de niños —blancos y negros, pobres y ricos. Algunas de ellas eran gratuitas y sirvieron como plataformas para la propagación de las ideas de Oller no sólo sobre arte, sino también sobre justicia social. Su ideario provenía, en su mayoría, de uno de sus filósofos contemporáneos más admirados: el francés Jean Joseph Proudhon, cuya imagen es bien conocida, gracias al espléndido retrato que de él y sus hijos pintó Gustave Courbet; ahora en la colección del Petit Palais, de París.

Oller fue un producto de la tutoría local. Su primer maestro fue un artista nacido en España Juan Cleto Noa. Probablemente, Cleto pronto se dio cuenta de que el joven Oller poseía más talento que él mismo y que, por lo tanto, no tenía más que ofrecerle en el camino de su formación. Así, dirigió a Oller hacia una instrucción más sofisticada fuera de la isla. A partir de entonces, el pintor se convirtió en un artista itinerante. Viajó la mayoría de su carrera. Constantemente estuvo cambiando y refinando su técnica observando los trabajos de sus contemporáneos más admirados, primero en España donde vivió entre 1851 y 1853, y luego en sus cuatro largos periodos en París, que conforman un total de veinte años aproximadamente. Sus primeros estudios comenzaron en 1858, en el taller de Charles Gleyre, profesor de Renoir y luego en el de Thomas Couture. En 1861, continuó su instrucción en la Academia Suiza, donde se hizo conocido de Paul Cézanne. Años después llevaría a cabo un retrato del artista de Aix-en-Provence que lo muestra pintando al aire libre.

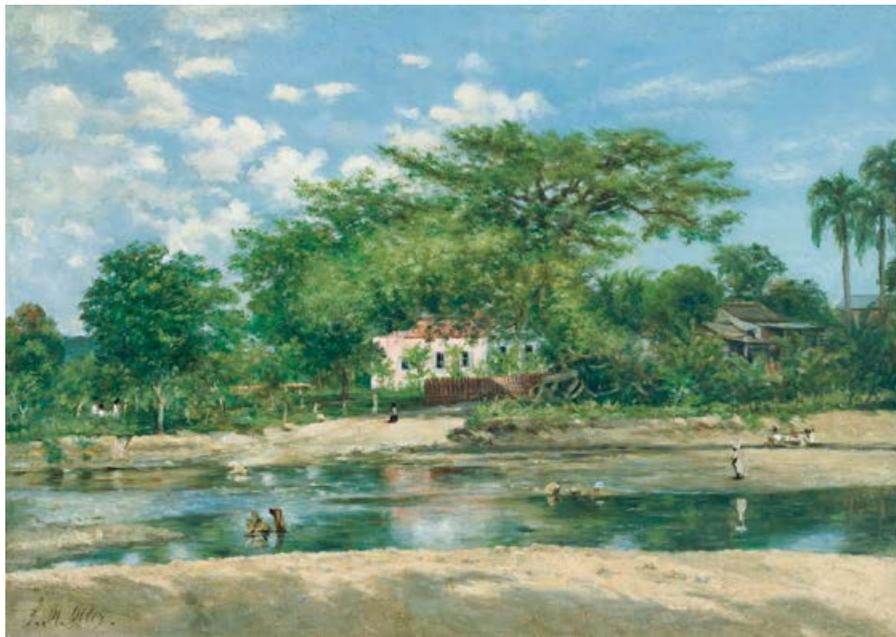
Ciertamente, la pintura a *plein air* atrajo la atención de Oller y el paisaje se convierte en uno de sus temas preferidos. Los primeros paisajes que tenemos del maestro son aquellos que hizo en Francia. Una obra (hoy en una colección privada) muestra un molino ubicado en un área rural francesa y realizada en 1875, evidencia de su contacto con Claude Manet, Pissarro y otros impresionistas que estaban en ese entonces en la cumbre de su carrera.

El impacto de Pissarro continúa siendo evidente en las fases posteriores del trabajo de Oller. Los *Paisajes franceses I y II* fueron realizadas durante el último viaje del artista a Francia, cuando expuso *El velorio* en París (1895-96). En ambas se nota la marcada separación de las pinceladas —una técnica que recuerda el compromiso del pintor puertorriqueño con el incipiente divisionismo o puntillismo, que había estado en el apogeo con artistas como Georges Seurat y el mismo Pissarro.

El estudioso de Oller tiene que poner especial atención en el trabajo que el pintor hizo en Puerto Rico. A pesar de la inmersión del artista en el mundo artístico parisino, uno no podría decir que él formó parte completamente de una tendencia o de otra. Oller ha sido llamado “un realista del impresionismo”. Y, en efecto, su pintura tiene elementos de ambas tendencias, y al mismo tiempo se mantiene totalmente *sui generis*. Esto sucede lo mismo cuando el artista pinta en zonas rurales de Puerto Rico, como cuando lo hace en su estudio de San Juan o en cualquier otra parte de la isla.

En sus palabras y en su trabajo, Oller expresó una constante devoción a su país y al Caribe en general. Sus pinturas de la isla deben ser entendidas como mucho más que simples representaciones de las características topográficas del país. En un sentido profundo, las imágenes de la costa, así como de las montañas de la zona central de Puerto Rico, se convierten en iconos de la identidad nacional y de la autoproyección del espíritu de un artista profundamente dedicado a un lugar y a un tiempo específico. La *Ceiba de Ponce* (ca. 1887-88, Museo de Arte de Ponce) es un perfecto ejemplo de esto. Al borde de la segunda ciudad más grande de la isla, en la costa sur, se erige un árbol, todavía en un parque dedicado a su preservación, que tiene quizá seiscientos años. El lugar donde está plantada esta ceiba era un recinto sagrado para los taínos que se reunían debajo de ella para propósitos ceremoniales. La ceiba es también sagrada para otras culturas americanas, incluyendo la maya.

Aquí Oller crea, por un lado, una pintura de género, con las mujeres lavando a las orillas del río Portugués —hay también pequeñas casas y otras construcciones bajo la sombra del árbol— y utiliza los efectos de la luz y la sombra, que aprendió en Francia, pero haciéndolos suyos bajo el sol caliente y tropical del Caribe. Las nubes llenas nos comunican inmediatamente que estamos en un contexto caribeño, y cualquier persona de la época que veía esta imagen con su árbol sagrado sabría de inmediato que se trataba de un verdadero emblema de sentimiento nacional. Durante la segunda mitad del siglo XIX, Puerto Rico había experimentado olas de rebelión en contra de la opresión del tardío y corrupto gobierno colonial. El más famoso de estos levantamientos fue el de Lares en 1868, también llamado el “Grito de Lares” por el pueblo donde aconteció el evento bélico. Desde ese



2. Francisco Oller y Cestero, *La ceiba de Ponce*, ca. 1887-1888, óleo sobre tela, 47 × 68.6 cm. Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

momento los sentimientos separatistas habían crecido exponencialmente y Oller, aunque nunca describió textualmente sus compromisos pictóricos, sin duda simpatizaba con un deseo de liberación de España. En su pintura, en todo caso, fue audaz y directo y, por lo tanto, debemos comprender esta imagen tanto como un himno a la belleza de la nación, como una obra en la cual la ansiedad y el trauma incipiente aparecen en su esencia.

Tanto como pudo, teniendo en cuenta los deberes que tenía en relación con la pedagogía en San Juan, Oller pasaba tiempo en el campo. La hacienda en Guaraguao, pintada en 1884, perteneció a su familia. Localizada no muy lejos de la capital, cerca del municipio de Bayamón, Guaraguao representaba un respiro de la vida urbana y un lugar donde el artista podía deleitarse con la vegetación tropical, tan propia del paisaje puertorriqueño. Esta obra es una representación prácticamente teatral del paisaje. El valle y su río, así como la empinada colina atrás, parecen parte de un escenario montado entre los dos árboles del fondo, lo que nos introduce casi a una vista cinematográfica.

La historiadora norteamericana Linda Nochlin ha escrito elocuentemente sobre *Palma real* (ca. 1897, Ateneo Puertorriqueño, San Juan) y lo



3. Francisco Oller y Cestero,  
*Paisaje con palma real*, ca. 1897,  
óleo sobre madera, 46.7 × 34.9 cm.  
Colección Ateneo Puertorriqueño,  
San Juan, Puerto Rico.

ha entendido como un icono de lugar e identidad nacional.<sup>11</sup> Esta pintura va mucho más allá de una simple y anecdótica representación de un paisaje tropical. Más bien, forma parte de un repertorio de árboles como metáforas de la esencia de un lugar y un tiempo determinados. La pintura de Oller de estas palmeras es un elemento de orgullo respecto del paisaje rural, y una obvia referencia a la fuerza del sentimiento nacional.

Dentro de las muchas representaciones del paisaje de Oller, aquellas de haciendas o ingenios azucareros tienen un lugar de suma importancia. Como hemos visto, la esclavitud —de la cual el artista se queja ardientemente en su obra— terminó en Puerto Rico en 1873 (mientras continuó por otra década más en Cuba y Brasil), y su final marcó un cambio dramático en las fortunas monetarias de la nación. Aunque los ingenios azucareros puertorriqueños no fueron tan grandes como los de la vecina Cuba, dada la naturaleza montañosa del terreno, tuvieron, sin embargo, gran significación económica. Oller pintó un buen número de estas haciendas, incluyendo la hacienda La Fortuna, de la familia catalana Gallart, localizada cerca de la costa noreste de la isla. En este cuadro, recién adquirido por el Museo de Brooklyn (Nueva York), es tiempo de invierno, juzgando por el cielo

<sup>11</sup> Linda Nochlin, "Courbet, Oller and a Sense of Place. The Provincial and the Picturesque in 19th-Century Art", *The Politics of Vision: Essays on 19th-Century Art and Society* (Nueva York: Harper and Row, 1989), 19-31.



4. Francisco Oller y Cestero, *Hacienda La Fortuna*, 1885, óleo sobre tela, 66 × 101.6 cm. Brooklyn Museum, Gift of Lilla Brown in memory of her husband, John W. Brown, by exchange, 2012.19.



5. Francisco Oller y Cestero, *Hacienda Aurora*, ca. 1898-1899, óleo sobre madera, 32 × 55.8 cm. Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

plateado y la escasa cosecha. La fábrica se ve a la derecha, la “casa grande” de los dueños en el centro, y los cuartos de los esclavos a la izquierda. Hay relativamente pocas personas aquí y la plantación tiene un vacío casi inquietante. Sólo podemos sugerir que Oller está indicando la desaparición gradual de la industria, con el deceso de la esclavitud y el cambio que se estaba produciendo en la cultura puertorriqueña.

Aún más reveladora es la pintura de Oller de la hacienda La Aurora, cerca de Ponce (ca. 1898-99, Museo de Arte de Ponce). Fue ahí donde Oller y su familia se refugiaron cuando empezó la invasión norteamericana, en julio de 1898. Las fuerzas navales estadounidenses, triunfantes sobre las españolas, desembarcaron en Guánica, en el sur, y continuaron por el interior de la isla hasta San Juan. Aunque no tenemos documentos que den cuenta de las percepciones de Oller en ese momento, su devoto sentimiento nacional, evidente en su trabajo, nos hace pensar que él era escéptico o incluso receloso de este nuevo capítulo de la historia colonial de la isla. La hacienda La Aurora está pintada en pequeña proporción en contra de un amplio cielo que se ve a través de la barrera de una valla impenetrable fuera de la cual caminan las únicas figuras humanas de la escena.

El arquitecto de la guerra entre España y Estados Unidos fue el presidente norteamericano William McKinley. El retrato que le hizo Oller en el otoño de 1898 salió a la luz sólo recientemente después de cien años de olvido y está ahora en una colección privada en Ponce. En 1873, Oller fue nombrado pintor de la Real Cámara del rey español Amadeo I. Ésta fue una fuente de orgullo para el artista y él probablemente deseaba continuar con su rol de retratista oficial en la nueva escena política, dada por la presencia norteamericana en la isla. Aunque nunca viajó a Washington, realizó este retrato después de que una fotografía lo mostrara en un libro publicado para resaltar los esfuerzos bélicos de la invasión estadounidense. Este caso curioso de un retrato de un presidente norteamericano, realizado por Oller, señala la naturaleza conflictiva del artista quien, mientras evidenciaba sentimientos nacionalistas en su obra, estaba dispuesto a comprometerse de manera lucrativa con el nuevo orden político.

Quisiera terminar esta intervención en el coloquio con un trabajo que no es un paisaje convencional, sino una naturaleza muerta —otro de los géneros favoritos de Oller. Se trata de una obra pintada en la fase tardía de su carrera, y creo que tal vez deba ser entendida de una manera similar a sus paisajes. Me gustaría argüir, de hecho, que su obra *Piñas* (1912-14, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan) es, como muchos de los bodegones de Oller, un paisaje en miniatura. Las montañas y los valles, sugeridos por la aglomeración de frutas de Puerto Rico, son observables de modo manifiesto. Este trabajo debería llamarse “paisaje interior” y, a su manera, es tan sugerente como las escenas del campo puertorriqueño. Me



6. Francisco Oller y Cestero, *Piñas*, 1890, óleo sobre tela.  
Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.

gustaría concluir, entonces, señalando que las obras de las que nos hemos ocupado en esta ponencia son todas significantes de identidad y nacionalidad, así como atractivos recordatorios de la resistencia visual que surgió de la dominación colonial, sin importar la forma moderada —y visualmente bella— que ésta pudiese tomar.

*(Traducción del inglés: Catalina Arango Correa y Edward J. Sullivan)*

**CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE:  
PERSPECTIVAS ALTERNAS, FENOMENOLOGÍAS  
EXPERIMENTALES**



# OH, CANADA! REIVINDICACIÓN DE LA ESCLAVITUD Y EL IMPERIALISMO EN LOS PAISAJES DECIMONÓNICOS DE MONTREAL Y JAMAICA

CHARMAINE NELSON

McGill University, Montreal, Canada

La esclavitud transatlántica “rompió el mundo en dos”, abarcando más de cuatrocientos años y causando rupturas catastróficas de los contextos sociales, políticos, culturales y psíquicos de vastas poblaciones.<sup>1</sup> Esta esclavitud racial solidificó ideales de superioridad blanca y legitimó el desplazamiento de millones de africanos. Sin embargo, el poder colonial no consistía sólo en la capacidad de reclamar cuerpos, territorios y recursos naturales, sino también en lograr *representarlos* como posesiones de los imperios europeos. Por lo tanto, una parte fundamental del programa imperial británico no se trataba sólo de tomar la tierra, sino de reconstruir su paisaje y representarlo a imagen y semejanza de Gran Bretaña.

Hay varios asuntos clave que este trabajo busca abordar: (1) la ausencia casi total del análisis del arte y la cultura visual en el campo de los estudios de la esclavitud,<sup>2</sup> (2) el enfoque casi exclusivo sobre los negros, víctimas de la esclavitud en el arte histórico transatlántico, lo que da como resultado que la blancura esté subanalizada,<sup>3</sup> (3) la negación de la participación canadiense en la esclavitud transatlántica (incluso en la academia que estudia Norteamérica) para enfocarse en la esclavitud de las plantaciones tropicales en el sur de Estados Unidos, el Caribe y Sudamérica,<sup>4</sup> y (4)

<sup>1</sup> Toni Morrison, citada por Viv Golding, *Learning at the Museum Frontier: Identity, Race and Power* (Surrey, Inglaterra: Ashgate, 2009), 22.

<sup>2</sup> El libro *Caribbean Slavery in the Atlantic World: A Student Reader* (2000), escrito por Hilary McD. Beckles y Verene A. Shepherd, está compuesto de diecisiete secciones y ochenta y un capítulos, ninguno de los cuales habla de las artes visuales.

<sup>3</sup> La obvia excepción a esta regla es el ensayo *White: Essays on Race and Culture* (London: Routledge, 1997), de Richard Dyer. Véase también Charmaine Nelson, *The Color of Stone: Sculpting the Black Female Subject in Nineteenth-Century America* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007).

<sup>4</sup> *The Slavery Reader* (London: Routledge, 2003), de Gad Heuman y James Walvin, a su vez, presume nueve secciones y treinta y siete capítulos que oscilan entre las Indias Occidentales

la sobresaturación académica del método de investigación comparativa metrópolis-colonia. Esta tarea involucra una expansión del Atlántico negro de Paul Gilroy y una protesta por el enfoque casi siempre de la diáspora negra.<sup>5</sup> En verdad, la americanidad negra se asume con frecuencia no sólo como afro-americanidad, sino como afro-norteamericanidad; excluyendo la diáspora africana en Canadá y México.

El estudio pionero de William Renwick Riddell de principios del siglo xx ayudó a confirmar la frecuencia y normalidad de buques de carga con esclavos negros provenientes del Caribe.<sup>6</sup> A diferencia de los buques en puertos estadounidenses, caribeños o sudamericanos, estos buques canadienses llegaban del Caribe con cargas mixtas. Los llamados esclavos negros eran sólo algunos dentro de una mezcla de mercancía colonial que terminaba en los anuncios de los periódicos de asentamientos coloniales como Montreal y Halifax. La normalidad con la que se deshumanizaba a los negros se registraba en la naturaleza indiferente de los anuncios que ofrecían bienes provenientes de cosechas de las plantaciones y en la siguiente línea vendían seres humanos. Una venta en Halifax en 1769 se anunciaba de la siguiente forma: “dos barricas de ron, tres de azúcar y dos niñas negras bien crecidas de 14 y 12 años” para ser vendidos al mejor postor, claramente, como anota Riddell, “un envío de las Indias Occidentales”.<sup>7</sup>

Tras la fundación de la *Montreal Gazette* el 25 de agosto de 1785, el primer anuncio buscando un esclavo fugitivo apareció el 29 de septiembre del mismo año. El anuncio demostraba el informado uso de la tecnología de imprenta de los colonizadores (como en otras colonias de las Américas) para perpetuar el orden racial colonial, mediante el cual se justificaba y aseguraba la apropiación de los cuerpos negros.<sup>8</sup>

El paisajismo colonial era una combinación de representación cultural y científica de geografías específicas que empleaba tanto los tropos estéticos, estilísticos y materiales de las bellas artes y artes populares occidentales como la supuesta certeza, razón y autoridad de la práctica cartográfica

---

británicas y el sur de los Estados Unidos, de forma que Canadá es borrado de la geografía americana de la esclavitud.

<sup>5</sup> Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (London: Verso, 1993).

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, William Renwick Riddell, “Slavery in the Maritime Provinces”, *The Journal of Negro History*, 5, no. 3 (julio 1920): 359-75; William Renwick Riddell, “Notes on the Slave in Nouvelle-France”, *The Journal of Negro History*, 8, no. 3 (julio 1923): 316-30; William Renwick, Riddell, “The Slave in Upper Canada”, *Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology*, 14, no. 2 (agosto 1923): 249-78; William Renwick Riddell, “Le Code Noire”, *The Journal of Negro History*, X, no. 3 (julio 1925): 321-29.

<sup>7</sup> Riddell, “Slavery in the Maritime Provinces”, 362.

<sup>8</sup> Colocado por Robert M. Guthrie, el anuncio ofrecía una recompensa de cinco libras por el retorno de un “mulato” llamado Tom Brooks y su cómplice, Richard Sutton.

occidental. En el caso de estos paisajes, muchos de los cuales representan a Montreal como un puerto colonial activo, quisiera buscar y reconocer las señales de comercio e intercambio colonial, de militarización y colonización, de diferenciación racial y étnica y de conexión transoceánica. Quisiera pensar en estas incursiones de artistas principalmente blancos y británicos en sus colonias y en la representación de las mismas como paisajes, como una parte del proceso colonizador y una forma de *intrusión imperial*.

Aunque no suelen ser colocados en el mismo contexto académico, Montreal y Jamaica ofrecen una comparación interesante por varias razones. Primero, obviamente, ambas son colonias isleñas. Montreal, que hoy es una ciudad, tiene un tamaño de 499.19 km<sup>2</sup> (192.74 millas cuadradas) y Jamaica, hoy un país, es unas veinte veces mayor, con unos 11 420 km<sup>2</sup> (4411 millas cuadradas).<sup>9</sup> La singularidad de sus geografías y su emplazamiento geográfico dentro (en el caso de Jamaica) o cerca (en el de Montreal) del océano Atlántico les daba ventajas lucrativas y tácticas en términos de comercio colonial transatlántico y defensa militar británica. Como tales, ambas islas se convirtieron en sitios británicos —más aún que otras colonias— de lo que Benítez-Rojo denominó “la flota”, la infraestructura imperial de comercio colonial marítimo que incluía “puertos, fondeaderos, muros marinos, puestos de vigilancia, fortalezas, cuarteles, milicias, astilleros, almacenes, depósitos, oficinas, talleres, hospitales, posadas, tabernas, plazas, iglesias, palacios, calles y caminos”.<sup>10</sup> Se requería protección para esta infraestructura imperial, mucha de la cual se construyó *por causa de* la presencia de los soldados británicos (como plazas de armas, monumentos, fuertes y cuarteles). Esto me lleva a la segunda razón. Montreal y Jamaica, dada su importancia para la corona británica, necesitaban no sólo ser ocupadas sino también defendidas de forma continua. Como tales, ambas islas albergaron instalaciones militares de importancia regional; en Montreal una guarnición se estableció inmediatamente después de la conquista de los franceses en 1760, y se mantuvo hasta 1870.<sup>11</sup> En cuanto a Jamaica, como Buckley anota:

El rápido establecimiento de una economía lucrativa basada en plantaciones y en la producción masiva de mercancías tropicales con fuerza de trabajo esclava africana, aunado a la necesidad de proteger este valioso comercio contra la invasión extranjera y las rebeliones de esclavos, llevaron al establecimiento de

<sup>9</sup> Harry S. Pariser, *Jamaica: A Visitor's Guide* (Edison, N. J. : Hunter Publishing Inc., 1990), 2.

<sup>10</sup> Antonio Benítez-Rojo, “Introducción: La isla que se repite”, *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna* (Barcelona: Editorial Casiopea, 1998), 8.

<sup>11</sup> Elinor Kyte Senior, *British Regulars in Montreal: An Imperial Garrison, 1832-1854* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 1981), 3.

pequeñas pero permanentes guarniciones de regulares británicos en Jamaica y las islas Leeward hacia 1678.<sup>12</sup>

Estos regulares británicos no se fueron de las Indias Occidentales sino hasta 1962.<sup>13</sup>

En tercer lugar, Montreal y Jamaica están también vinculados por la presencia original de poblaciones indígenas —arahuacos hablantes de taíno en Jamaica<sup>14</sup> e iroqueses de San Lorenzo, hablantes de la lengua laurentiana, que habitaban un pueblo llamado Hochelaga en la isla de Montreal<sup>15</sup>— y que fueron violentamente desplazadas, culturizadas, cristianizadas y devastadas por enfermedades europeas y, en el caso de ambas islas, también esclavizados.<sup>16</sup> Jamaica originalmente llevaba por nombre *Xaymaca*, palabra arahuaca que significa “tierra de madera y agua” o “tierra

<sup>12</sup> Roger Norman Buckley, “Preface”, *The British Army in the West Indies: Society and the Military in the Revolutionary Age* (Gainesville, Florida/Barbados: University Press of Florida/The Press University of the West Indies, 1998). Resulta interesante notar que, aunque las tropas fueron instaladas inmediatamente en Montreal, no ocurrió lo mismo en Jamaica hasta veintitrés años después de la conquista británica de la isla. Sin embargo, esto no quiere decir que la isla no fuera visitada por soldados y marineros. Buckley indica que los primeros soldados regulares británicos que fueron enviados a las Indias Occidentales zarparon en una flota bajo el comando de sir George Ayscue y llegaron a la bahía de Carlisle, en Barbados, en 1652.

<sup>13</sup> Buckley, “Preface”, *The British Army in the West Indies*.

<sup>14</sup> Los arahuacos vivieron en Jamaica por siete siglos antes de la llegada de Colón. Los estimados de su población precolombina varían tremendamente de 20 000 hasta 600 000. Barbara Lalla y Jean D’Costa, *Language in Exile: Three Hundred Years of Jamaica Creole* (Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 2009), 7, 10. Los arahuacos emigraron de la región del Orinoco de las Guyanas y Venezuela: la primera ola llegó a Jamaica alrededor del 650 d.C. y la segunda entre 850 y 900 d.C., véase Pariser, *Jamaica*, 12.

<sup>15</sup> Bruce Trigger, *Natives and Newcomers: Canada’s “Heroic Age” Reconsidered* (Montreal: McGill-Queen’s Press, 1986), 146. Este pueblo de Hochelaga es el que Cartier encontró cuando afirmó que había “descubierto” Montreal. En ese momento en el siglo XVI la región estaba también habitada por algonquinos, montagnais, mohawks, otros iroqueses y hurones —estos últimos fueron quienes supuestamente destruyeron Hochelaga entre las visitas de Cartier y Champlain. El término nativo para la ciudad de Quebec era Stadacona.

<sup>16</sup> Los nativos esclavizados en Montreal y el resto de Nueva Francia por los franceses eran llamados *panis* (hombres) o *panise* (mujeres), pero provenían de varias tribus. En Jamaica, los españoles fueron los primeros en introducir el trabajo forzado en la minería, agricultura, construcción y ganadería, lo que incluyó la esclavitud del pueblo arahuaco, de nativos transportados de otras partes del Caribe, y finalmente de la importación de africanos. Lalla y D’Costa notan, no obstante, que los primeros negros que migraron a Jamaica eran “criollos ibéricos” que tenían la misma cultura que sus amos españoles y portugueses. La diversificación forzada de la población y la esclavitud conjunta de arahuacos y africanos dio como resultado “matrimonios mixtos”, cuya descendencia fue denotada por los españoles con términos como “mestizo” y “mulato”. Lalla y D’Costa, *Language in Exile*, 9-11.

de manantiales”.<sup>17</sup> Colón encontró la isla en 1494, después de haber oído hablar de ella a los nativos de Cuba en su primer viaje.<sup>18</sup> Como han indicado Lalla y D’Costa, un siglo después de la colonización española muy pocos arahuacos habían sobrevivido, y para el siglo xvi ya no se podía identificar una cultura propiamente arahuaca.<sup>19</sup> Así, la presencia nativa, ya fuera como fantasmas en la Jamaica británica o como supuestos “indios domesticados” en el Montreal británico, obsesiona las historias de ambas colonias. El proceso de colonización conllevó la reconfiguración literal y material, la re-paisajización de los territorios, así como su re-presentación artística visual como posesiones imperiales únicas. En la práctica esto significaba la implementación de ciertas prácticas ecológicas desastrosas, diseñadas para reescribir los territorios, un injerto de los mundos naturales de la metrópolis europea en estas colonias americanas. Como sostiene Thompson:

Durante siglos, sucesivos regímenes y caciques coloniales, primero españoles y luego británicos, arrasaron con gran parte del entorno indígena, incluso quemando las raíces que se resistían, y le trasplantaron nuevos especímenes agrícolas que consideraban benéficos para la propagación de la colonia, ya fuera como alimento para colonizadores, esclavos y marineros o como cosechas lucrativas para exportación.<sup>20</sup>

Y por último, hay que destacar que otra conexión entre las dos islas es que ambas habían sido previamente posesiones de otros imperios: España en el caso de Jamaica y Francia en el de Montreal. Aunque Montreal fue arrebatada a los franceses por Gran Bretaña en 1760, Jamaica —que había sido parte del imperio español desde que Colón arrogadamente la renombró Sant Jago en 1493— se volvió parte del imperio británico en

<sup>17</sup> Pariser usa el primer nombre y Gardner el segundo. Pariser, *Jamaica*, 1; William James Gardner, *A History of Jamaica from its Discovery by Christopher Columbus to the Present Time; including an Account of its Trade and Agriculture; Sketches of the Manners, Habits, and Customs of all Classes of its Inhabitants; and a Narrative of the Progress of Religion and Education in the Island* (London: Elliot Stock, 62, Paternoster Row, E. C., 1873), 2.

<sup>18</sup> Gardner, *A History of Jamaica*, 2. Colón zarpó de Cuba el sábado 3 de mayo de 1494 y le tomó varios días llegar a Jamaica. De acuerdo con Gardner, tras haber sido enfrentado por una flota de setenta canoas de indígenas armados con lanzas y espadas le fue permitido atracar en lo que Gardner conoció como Port Maria (hoy Saint Ann Bay), y procedió a renombrarlo Santa Gloria.

<sup>19</sup> Lalla y D’Costa, *Language in Exile*, 7. Para 1615, un reporte oficial al rey de España afirmaba que sólo setenta y cuatro arahuacos sobrevivían en la isla de Jamaica (p. 9).

<sup>20</sup> Krista A. Thompson, *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque* (Durham: Duke University Press, 2006), 40.

1655.<sup>21</sup> Las historias imperiales previas apuntalan una lectura informada de los paisajes de ambas islas, dado que en parte el trabajo del imperialismo es, como sostiene Said, la re-imaginación de la geografía mediante su re-imaginización.<sup>22</sup>

### *Montreal*

La interdependencia de las distintas colonias británicas del Caribe con las costas orientales de Norteamérica quiere decir que no sólo estaban implicados los capitanes blancos de la industria de Montreal por su posesión de esclavos en esta isla y sus intereses e inversiones directas en los negocios de esclavitud en plantaciones tropicales, sino que la población blanca promedio, mucho más pobre, también se encontraba involucrada a diario en el negocio de la esclavitud. Como anota Mackey de forma contundente:

Dejando de lado las discusiones de que en un grupo había más esclavistas que en otro, que aquellos de una cierta persuasión religiosa, lengua o cultura eran más “racistas” que otros, que la esclavitud en Quebec era leve porque no era asesina o que era una anomalía sin consecuencia dado que los esclavos

<sup>21</sup> William Beckford Esq., *A Descriptive Account of the Island of Jamaica: with Remarks upon the Cultivation of the Sugar-Cane, through the different Seasons of the Year, and Chiefly considered in a Picturesque Point of View; Also observations and Reflections upon what would probably be the Consequences of an Abolition of the Slave-Trade, and of the Emancipation of the Slaves*, vol. 1 (London: Printed for T. and J. Egerton Whitehall, 1790), xiii. De acuerdo con Lalla y D’Costa, en 1596 la población española de Jamaica había disminuido a 130 adultos, 173 niños españoles, 558 esclavos negros, 107 negros libres y 75 extranjeros. En 1655, al momento de la conquista británica, el gobernador español estimaba la población en 8000. La resistencia española continuó hasta 1659. Al momento del cambio de régimen, se quedó en la isla un pequeño número de portugueses judíos y españoles pobres, además de algunos cimarrones. Son los cimarrones a quienes más se les atribuye la transmisión de la cultura arahuaca e hispana a la Jamaica británica. Los cimarrones originales, fugitivos de esclavistas españoles, supuestamente no hablaban inglés alguno al momento de la conquista británica, y los británicos utilizaron intérpretes españoles y emitieron proclamaciones bilingües. Como una comunidad auto-liberada de la colonización española, lograron preservar sus culturas y lenguas africanas, que con toda posibilidad utilizaron para comunicarse con las subsecuentes olas de fugitivos africanos colonizados por británicos. Lalla y D’Costa, *Language in Exile*, 13. La sección sobre Jamaica en el *Gazetteer* (diccionario geográfico) afirma que la población en Jamaica en 1655, al momento de la conquista británica, era de sólo 3000 personas, incluyendo 3000 esclavos. Anónimo, *The North-American and the West-Indian gazetteer. Containing an authentic description of the colonies and islands in that part of the globe, shewing their situation, climate, soil produce, and trade: with their former and present conditions. Also an exact account of the cities, town, harbours, ports, bays, rivers, lakes, mountains, number of inhabitants* (London: G. Robinson, 1776).

<sup>22</sup> Edward Said, *Culture and Imperialism* (New York: Vintage Books, 1993), 7.

eran relativamente pocos. Virtualmente todos, “buenos” y “malos”, fueron cómplices, sea por involucramiento activo, aceptación tácita, tolerancia, indiferencia o ceguera.<sup>23</sup>

Puede decirse que las economías coloniales del Imperio Británico estaban tan enredadas que vivir en Montreal en el siglo XIX implicaba que hubiera sido imposible comer, portar, consumir o participar todos los días de bienes, productos, servicios y costumbres que no hubieran sido producidas directamente por la explotación de africanos esclavizados. Es más, los periódicos locales anunciaban servicios de seguros para envíos a puertos caribeños como Jamaica, reportaban los sucesos de las colonias tropicales británicas y anunciaban los bienes en venta provenientes de barcos de las Indias Occidentales recién llegados de estas mismas islas; bienes que incluían esclavos.

El trabajo pionero de Marcel Trudel ha determinado que, hacia 1759, 3 604 esclavos de origen tanto nativo (*panis*) como negro vivían en Nueva Francia, 52.3 por ciento de los cuales residían cerca o dentro de Montreal.<sup>24</sup> De los casi cuatro mil esclavos, 1 132 fueron clasificados como “negros”.<sup>25</sup> La clase mercantil poseía más de un cuarto de los esclavos, exactamente 1 068, sin embargo, la burguesía, los gobernantes, notarios, doctores, militares y el clero también tenían esclavos.<sup>26</sup> La observación de Wink de que los franceses preferían *panis* y los ingleses —particularmente tras la conquista de la colonia en 1760— preferían negros, sugiere una conexión entre la deseabilidad de los esclavos y la etnicidad de sus dueños.<sup>27</sup>

Los inicios coloniales de Montreal parten de la visita de Jacques Cartier a la región, patrocinada por Francia en 1535, durante la cual encontró el asentamiento nativo fortificado en madera de Hochelaga, en la base de “la montaña”.<sup>28</sup> Champlain visitaría el asentamiento más tarde en 1609,

<sup>23</sup> Frank Mackey, *Done with Slavery: The Black Fact in Montreal 1760-1840* (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2010), 6.

<sup>24</sup> Marcel Trudel, *L’esclavage au Canada français* (Montreal: Presse de L’Université Laval, 1963) y Marcel Trudel, *Dictionnaire des Esclaves et de leurs Propriétaires au Canada Français* (La Salle: Éditions Hurtubise, 1990). Véase también Janice G. Elgersman, *Unyielding Spirits: Black Women and Slavery in Early Canada and Jamaica* (Nueva York/Londres: Taylor & Francis, 1999), 15.

<sup>25</sup> Trudel, *L’esclavage au Canada français* (1963), citado en Robin W. Winks, *The Blacks in Canada: A History*, 2a. ed. (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 1997), 9.

<sup>26</sup> Winks, *The Blacks in Canada*, 10.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>28</sup> De acuerdo con un paisaje en un frontispicio, Cartier supuestamente encontró un asentamiento nativo circular fortificado por palizadas de madera y con una entrada. Sandham, atribuyendo a Cartier el “descubrimiento” del asentamiento, fecha la llegada de Cartier a Quebec en septiembre de 1535 y a Montreal en octubre del mismo año, cuando renombró al río “St.

de nuevo en 1611 cuando el deseo imperial francés de una explotación comercial más concreta del sitio se manifestó en una limpieza de tierra para una estación de comercio.<sup>29</sup> La subsecuente construcción de una fortificación en estilo europeo alrededor del asentamiento, renombrado Ville Marie, denota la producción de una geografía militarizada relacionada con amenazas percibidas tanto británicas como nativas.<sup>30</sup> La capitulación francesa frente a las fuerzas británicas la mañana del 18 de septiembre de 1760 marcó un viraje inmediato y dramático en la imaginación e imaginización colonial de Montreal. Los paisajes topográficos producidos entre las fechas de 1760 (el año de la toma de posesión británica) y 1817 y 1821 (las fechas en que se removió la fortificación y en que se construyó el fuerte de Citadel Hill, respectivamente),<sup>31</sup> representaban a Montreal como una formidable fortaleza comercial y militar británica, con sitios de vigilancia y asalto tanto naturales como artificiales, y señales visibles de marginalización francesa y poder imperial británico.<sup>32</sup>

*View of Montreal: Drawn on the Spot by Thomas Patten* (Vista de Montreal: dibujada en el sitio por Thomas Patten, 1762) (fig. 1) combina un conjunto de símbolos naturales e imperiales para rehacer el asentamiento convirtiéndolo en un producto del control imperial británico. El grabado, producido tanto en color como en blanco y negro, circuló en el libro de Thomas Jeffrey *Twelve Remarkable Views in North America and West Indies*.<sup>33</sup>

---

Lawrence". Alfred Sandham, *Montreal and its Fortifications* (Montreal: Daniel Rose, 210 St. James Street, 1874), frontispicio.

<sup>29</sup> Sandham, *Montreal and its Fortifications*, 7. Sandham describe la ubicación exacta como un punto sobre un arroyuelo que después sería cubierto por Commissioner Street y St. Ann's Market, que sería conocido como Pointe à Callière.

<sup>30</sup> Sandham, *Montreal and its Fortifications*, 7-8. Ville Marie fue fundada el 18 de mayo de 1642.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>32</sup> En 1801, la Cámara Baja canadiense pasó un acta designando a tres comisionados para la tarea de remover las fortificaciones de alrededor de Montreal, que habían, de acuerdo con Sandham, "sobrepasado sus anteriores fronteras" de 1797. Los comisionados fueron el Hon. John Richardson, Jean Marie Mondelet, Esq. y el Hon. James McGill. Una subsecuente batalla para renombrar una calle recién renovada resultó en que cada uno de los tres comisionados dio su nombre a la calle. Sin embargo, al final McGill triunfó. Las fortificaciones corrían "a lo largo del frente del río desde la esquina del antiguo cuartel, hasta el pie de la calle McGill, a lo largo de la cual pasaba, rodeando parte del actual Victoria Square; luego por Fortification Lance, a través del Champs de Mars, siguiendo a través de la calle St. Luis, a Dalhousie Square, y luego volviendo a la esquina del cuartel." Véase Sandham, *Montreal and its Fortifications*, 21.

<sup>33</sup> La colección incluía grabados de la ciudad de Quebec, la cascada de Montmorenci, Cape Rouge (río St. Laurence), Gaspee Bay (golfo de St. Laurence), Pierced Island (golfo de St. Laurence), Louisbourg, Nueva York, Charles Town (Carolina del Sur), las cascadas de Cohoes, Berhlem (Pennsylvania) y el puerto de la Havanna (*sic*). El libro mide 18.3 × 28.8 cm, y los grabados



1. Thomas Patten, *Vista de Montreal: Dibujada en el sitio por Thomas Patten*, publicada en 1762 por Thomas Jeffrey. Print Collection, Rare Books and Special Collections, McGill University Library, Montreal, Canadá.

La intersección visual entre los paisajes norteamericanos y los de las Indias Occidentales, en gran medida debido a la inversión que compartían en el comercio transoceánico, apunala las profundas conexiones culturales y económicas intercoloniales, que requirieron ser recuperadas y mejor comprendidas. Las imágenes están repletas de barcos de la marina británica, y en segundo plano aparecen embarcaciones mercantiles y barcos más pequeños para tráfico local. Sin embargo, juntos anuncian el éxito del proyecto imperial británico mediante los ejes interconectados de la conquista militar, la explotación comercial y la colonia.

No es casual que un grabado británico de la época de la capitulación francesa documentara a Montreal desde el punto de vista del río San Lorenzo, en particular desde la perspectiva de uno de los enormes y muy visibles barcos de la marina que se muestran en el mar. La imagen es de una aproximación desde el sureste, que provee una clara vista del largo muro orientado al sur del asentamiento. Una línea dibujada entre las insignias rojas con banderas británicas, desde los dos barcos dominantes en el río hasta la que ondea sobre Citadel Hill, un poco a la derecha y abajo del centro del grabado, forman un ancla triangular de poder militar británico. El

---

15.4 × 26.8 cm. Véase *Twelve Remarkable Views in North America and West Indies* (Impreso para Carington Bowles en su Bodega de Mapas y Grabados, núm. 69 en St. Paul's Church Yard, Londres).

hecho de que lo que ondea sobre Citadel Hill sea una insignia de la marina, y no una bandera británica, indica claramente la posesión del sitio por parte de la armada, a diferencia de cualquier otra rama militar.<sup>34</sup> Dada la utilidad específicamente imperial de Montreal como un puerto ya establecido y bien conectado, no sorprende esta presencia de barcos de guerra británicos.

La bandera británica sobre fondo rojo se conocía como la insignia roja sencilla. De acuerdo con la costumbre y ley marítima británica, una insignia es una bandera utilizada generalmente para designar un buque de guerra, un barco gubernamental o civil.<sup>35</sup> Derivados del sistema de escuadrones de la Marina Real en 1627, los tres colores (rojo, blanco y azul) eran un recurso organizacional para diferenciar oficialmente los barcos británicos. Aunque el color originalmente se adhería a un lugar en una jerarquía, tomando mayor importancia el rojo y menor el blanco, entre 1653 y 1864 el orden cambió a rojo, blanco y luego azul.<sup>36</sup> Aunque la bandera se utilizaba sobre uno de estos tres colores, la elección de color representaba el rango del almirante a cargo.<sup>37</sup> Por lo tanto, las cuatro insignias rojas visibles en la imagen —la que ondea sobre Citadel Hill un poco a la derecha del centro en segundo plano, y las tres colocadas en la popa de los navíos— significan que había un almirante de alto rango a cargo de los barcos y del asentamiento en sí. La fortificación, entonces, en este momento de imaginización, no es un muro para mantener fuera al enemigo, sino una membrana estratégicamente permeable que permitirá un re-fortalecimiento del orden simbólico y material. Montreal aquí se encuentra protegido de posibles asaltantes, y al mismo tiempo abierto a los amigos del Imperio Británico.

### *Thomas Davies*

Las obras de Thomas Davies como *View of Montreal in Canada, Taken from Isle St. Helena in 1762* (Vista de Montreal en Canadá, tomada desde la isla Santa Elena en 1762, 1762) y *Montreal* (1812) (fig. 2) son interesantes para ser examinadas desde el contexto de los primeros años del control británico de Montreal. Davies nació en Inglaterra alrededor de 1737 y murió allí, en Blackheath, en 1812. Su educación artística como pintor topográfico

<sup>34</sup> Agradezco a Barbara Tomlinson, curadora de Antigüedades en el National Maritime Museum, Greenwich, Reino Unido, por hacerme saber sus ideas acerca de estos asuntos.

<sup>35</sup> *Naval Flags and Ensigns. A Note by the Naval Staff Directorate*, Versión 1, <http://www.luxemotor-kei.co.uk/documents/NavalFlagsandEnsigns.pdf> (último acceso el 9 de agosto de 2013).

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Adam Hochschild, *Bury the Chains: Prophets and Rebels in the Fight to Free an Empire's Slaves* (Boston: Houghton Mifflin Company, 2005), 69.



2. Thomas Davies, *Montreal*, 1812, acuarela sobre grafito en pergamino, 34.2 × 52.2 cm. National Gallery of Canada, Ottawa, Canadá.

se debía directamente a su entrenamiento militar en la Royal Military Academy, que comenzó como cadete en Woolwich en 1755.<sup>38</sup> Como señala Elinor Kyte Senior:

Los oficiales británicos, especialmente aquellos en la Artillería Real y los Ingenieros Reales, tenían la ventaja de tener acceso a entrenamiento especializado en dibujo y cartografía en la Royal Military Academy, en Woolwich, donde todos los oficiales debían probar suerte con la pintura en acuarela, y adquirir un certificado de diligencia de los maestros dibujantes.<sup>39</sup>

En un mundo anterior a la invención de la fotografía, el dibujo y la pintura eran vistos como los métodos más precisos de representación basados en la observación y el reconocimiento.

<sup>38</sup> Davies supuestamente aprendió paisajismo de G. Massiot, quien enseñaba en la Royal Military Academy en Woolwich de 1744 a 1768. Véase J. Russell Harper, *Early Painters and Engravers in Canada* (Toronto: University of Toronto Press, 1970), 84

<sup>39</sup> Senior, *British Regulars*, 167-68.

Tras ser ascendido a segundo teniente en el Real Regimiento de Artillería en 1757, una de las primeras experiencias de Davies fue un puesto en Halifax. Es de cierta importancia que Davies estuviera posteriormente, en 1759, en la compañía del capitán William Martin en Lake Champlain y en la captura de Montreal en 1760.<sup>40</sup> Ello implica que fue testigo y participante de la toma británica del asentamiento francés, del miedo y la agitación de la población que incluía franceses, otros europeos, nativos y africanos. Davies tuvo una larga vida militar, siendo ascendido hasta llegar a teniente general en 1803.<sup>41</sup> Su tiempo en Montreal y su capacidad para representar este asentamiento estaban directamente relacionados con su entrenamiento militar en Woolwich.

Estilísticamente, estos paisajes no sólo trazaban el mapa del Montreal decimonónico, también aplicaban una estética y un gusto europeos, pintorescos y ya establecidos, a la colonia. Los grabados de Davis *View of Montreal in Canada, Taken from Isle St. Helena in 1762* (1762) y *Montreal* (1812) presentaban el asentamiento desde vistas opuestas, la primera desde el sur y la segunda desde el norte. En efecto, las dos vistas son espejos una de otra, y cada una provee al espectador de la capacidad de deducir el punto de vista desde el cual se construyó la otra. Davies, quien falleció en 1812, no vivió para ver la remoción de las fortificaciones (1817) o el arrasamiento de Citadel Hill (1821). Como tales, ambos paisajes representaban la ciudad fortificada con una bandera británica ondeando visiblemente sobre Citadel Hill. Resulta importante que ambas obras parecen documentar el Cuartel de la Puerta de Quebec, el sitio del segundo mayor establecimiento militar del asentamiento y, como ha notado Senior, el principal depósito de artillería para el puesto de Montreal.<sup>42</sup>

*Montreal* (1812) provee una vista desde la “montaña”. Aunque en la imagen de Montreal estamos posicionados cerca del asentamiento, como en el paisaje jamaicano de James Hakewill *Kingston and Port Royal, from Windsor Farm* (Kingston y Port Royal, desde Windsor Farm, 1825), Davies nos posiciona sobre el espacio urbano británico, permitiéndonos mirarlo

<sup>40</sup> Harper, *Early Painters and Engravers*, 84.

<sup>41</sup> Harper afirma que después de Montreal, Davies fue ascendido a teniente capitán en 1762, a cargo de un destacamento de artillería en Nueva York hasta ca. 1766, luego a capitán en Woolwich, Inglaterra, en 1771, trabajando posteriormente en Halifax (1776), luego Boston, luego volviendo a Halifax. Luego participó en el ataque de Howe a Nueva York y aquella área en ca. 1779, después de lo cual fue enviado a Minorca y Woolwich. Davies fue posteriormente comandante de artillería en Gibraltar en ca. 1782 y ascendido a mayor en 1783. Regresó a Canadá como teniente coronel desde 1786 hasta 1790, después de lo cual fue ascendido a coronel en 1794, general de división en 1796 y teniente general en 1803. Harper también menciona que Davies pasó un tiempo en China (1797) y Jamaica (1803). Harper, *Early Painters and Engravers*, 84.

<sup>42</sup> Senior, *British Regulars*, 7.

desde una posición elevada y distante. A diferencia de Hakewill, o su paisaje anterior desde la isla de Santa Elena, Davies no nos brinda sujetos humanos para guiar nuestra narración del paisaje. En su lugar, utiliza tres enormes árboles en primer plano, que exceden el tamaño de la imagen, para enmarcar la pintura y estructurar nuestra vista del distante asentamiento. La casa grande, visible más allá de las copas de los árboles, justo a la derecha del centro, y las vastas tierras a su alrededor parecen ser la propiedad Burnside de James McGill, que compró alrededor de 1797 para utilizarla como casa de verano. Como ha descrito Frost:

El terreno de McGill era una atractiva propiedad de cuarenta y seis acres, situada en las suaves pendientes inferiores del lado sur de la montaña de Montreal. [...] Un arroyo, o *burn*, como James McGill lo hubiera llamado, entraba en la propiedad un poco más arriba de donde se ubica la puerta Milton, y fluía hacia el sur, paralelo al límite oriental.<sup>43</sup>

Localizado en el lado este de lo que hoy es el bulevar McGill College (y la esquina de la avenida De Maisonneuve), Frost sostiene que la casa de McGill, construida en un estilo Quebec reconocible, fue utilizada como residencia campestre, como casa de verano, y no como granja funcional.<sup>44</sup> James McGill (1744-1813), un político, comerciante de pieles y terrateniente escocés,<sup>45</sup> era el cabeza de familia de una gran casa que incluía a varios esclavos tanto de descendencia nativa (*panis*) como africana. Aunque muchos de la rica elite mercantil de Montreal eran terratenientes con propiedades sustanciales, las demandas de fuerza de trabajo no requerían del uso de cientos o miles de esclavos y la organización del trabajo no necesitaba de la estructuración de viviendas separadas o los llamados poblados negros para esclavos, o la asignación de tierras de provisión como era el caso en Jamaica. No resulta sorprendente, entonces, que las residencias de todas las personas que McGill esclavizó estuvieran enlistadas como “Montreal”, pues muy probablemente todos ellos vivían dentro de su residencia o propiedad.<sup>46</sup> Para estándares “canadienses” y de Montreal, tener más de dos o tres esclavos en un momento dado era un número importante. Un examen de los detalles de la propiedad de McGill esclarece la naturaleza específica de la esclavitud en el Montreal británico.

<sup>43</sup> Stanley Brice Frost, *McGill University: For the Advancement of Learning*, vol. 1, 1801-1895 (Montreal: McGill-Queen's Press, 1980), 55.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 55, 57.

<sup>45</sup> Mackey, *Done with Slavery*, 23.

<sup>46</sup> Trudel, *Dictionnaire des Esclaves et de leurs Propriétaires*, 377.

McGill era dueño de un *panis* desconocido que fue bautizado y enterrado en 1778 a la edad de diez años, y de una mujer nativa llamada Marie de origen potamiane (*panise*) que fue bautizada y enterrada en 1783 a la edad aproximada de diez o doce años. También era dueño de dos negras, Sarah (también conocida como Marie-Charles o Charlotte), quien fue comprada de Jean Louis Cavilhe en 1788 a la edad de veinticinco años, Marie-Louise cuyo entierro se registró en 1789, y un hombre negro llamado Jacques que fue bautizado en 1806 a la edad de cuarenta años aproximadamente, y quien fue enterrado en 1838 a la edad de ochenta años aproximadamente; una edad extraordinaria para cualquiera en ese tiempo, en especial una persona esclavizada. El uso de Trudel de los términos *negress* y *negro* para los esclavos negros en la casa de McGill posiblemente indica que las fuentes primarias a las que tenía acceso notaban que estos cuatro parecían ser de lo que se llamaba un tipo de negro pura sangre. Esto implicaba que no eran de herencia mestiza o que no parecían serlo visualmente. Sin embargo, resulta importante que las fechas de entierro documentadas de todos los esclavos parecen indicar que los *panis* y los negros no se encontraban en la casa McGill al mismo tiempo. Los dos niños *panis* esclavos murieron prematuramente antes incluso de llegar a la edad adulta. La pérdida de la vida de dos niños esclavos en un lapso corto de tiempo parece haber promovido un viraje hacia la adquisición de personas esclavizadas de ascendencia africana, basándose en una creencia creciente de que los africanos tenían una mayor resistencia a enfermedades europeas como la viruela.

Aunque *Montreal* (1812) no parece haber sido comisionado por James McGill, el paisaje ciertamente cumple la función (aunque oculta) de demostrar el tamaño de las propiedades de McGill como un terrateniente y esclavista rico. Mirando entre sus curvos troncos desde esta posición elevada, son visibles pastizales y tierras arables, casas y linderos con densas arboledas fuera del asentamiento amurallado. En efecto, el espacio entre el primer plano, lleno de piedras y denso bosque, y el asentamiento amurallado es en gran medida agrícola. Apenas visible sobre una hilera de árboles de un verde oscuro al centro a la derecha, Davies utilizó un amarillo verdoso más pálido, acentuado por líneas quebradas cafés, para indicar el terreno cultivado y, pese a ser la “granja de un gentilhombre”, este terreno muy posiblemente habría sido cultivado por los esclavos de McGill, la mayoría de los cuales en esos contextos habrían realizado algún tipo de trabajo doméstico y de campo.

De forma similar a los paisajes jamaquinos de Hakewill como *Port Maria, St. Mary's* (1825), Davies utiliza animales de granja domesticados, salpicando el paisaje para transmitir la escala y profundidad del terreno. Y continuando con esta similitud, Davies no introduce cuerpos de trabajadores

a su paisaje agrícola. El asentamiento fortificado, con sus torres de iglesia, Citadel Hill, bandera británica y los buques de tres mástiles del otro lado del muro sur, son visibles al fondo. Casi al centro de la imagen puede verse una de varias entradas, la ruta de entrada y salida al asentamiento británico.

### *Jamaica*

La dedicatoria de *A Picturesque Tour of the Island of Jamaica, from drawings made in the Years 1820 and 1821* (Un recorrido pintoresco de la isla de Jamaica, a partir de dibujos realizados en los años 1820 y 1821, 1825) anunciaba descaradamente las lealtades coloniales del autor, “A los nobles y gentilhombres, propietarios de fincas en las Indias Occidentales.” La mayoría de los paisajes de Hakewill representaban algunos aspectos de lo que Benítez-Rojo ha llamado “la flota”, una parte de la máquina caribeña.<sup>47</sup> El libro de Hakewill incluía veintiún grabados, principalmente paisajes topográficos que con toda seguridad habrían sido dispuestos como un recorrido de la isla, desde los centros urbanos en el sur, procediendo al este, luego a lo largo de la costa norte antes de regresar al sur. Al momento de su visita, Jamaica era una colonia británica que había sido dividida en los tres condados de “Middlesex, Cornwall y Surry”, cada uno de los cuales se subdividía en varias parroquias.<sup>48</sup> Los nombres y topografías que las imágenes representan indican que Hakewill viajó a lo largo y ancho de la isla —se incluyen imágenes de los centros políticos y económicos Kingston y Saint Jago de la Vega (Spanish Town), así como una variedad de ríos, una cascada, un monumento, una gran casa, y varias plantaciones. Las imágenes pretendían representar las tierras, casas y estructuras reales de los hombres y mujeres blancos, la clase plantadora, con la cual residía. En otras palabras, se enfocaba principalmente en la representación de plantaciones.

Podría decirse que las imágenes de Hakewill subliman la ansiedad generalizada de los blancos sobre las mezclas raciales humanas (sexuales y sociales) por medio de su incapacidad de representar el mestizaje racial jamaquino. La presencia de Hakewill en la isla en la década de 1820 y su enfoque en las propiedades de mercaderes británicos acomodados no

<sup>47</sup> Benítez-Rojo, “Introducción: La isla que se repite”, 8.

<sup>48</sup> Hakewill, *A Picturesque Tour of the Island of Jamaica from Drawings Made in the Years 1820 and 1821* (Londres: Hurst and Robinson, 1825), 12. Middlesex estaba compuesto por las parroquias de St. Catherine, St. John, St. Dorothy, St. Thomas-in-the-Vale, Clarendon, Vere, Manchester, St. Mary y St. Ann. Surry se subdividía en Kingston, Port Royal, St. Andrew, St. David, St. Thomas-in-the-East, Portland y St. George. Y por último, Cornwall incluía St. Elizabeth, Westmorland, Hanover, St. James y Trelawney.

podía más que dar como resultado la representación de plantaciones de caña de azúcar. En efecto, como sostiene Thompson, para cuando Hakewill llevo a cabo su proyecto artístico en Jamaica, la idea de lo pintoresco como paisaje tropical ya había sido incrustada con la plantación, en parte mediante la iniciativa de plantadores como William Beckford.<sup>49</sup> De acuerdo con William James Gardner, en Jamaica durante la década de 1780, “Más de setecientas fincas de azúcar ocupaban en promedio mil acres cada una.”<sup>50</sup>

De acuerdo con Gilbert Mathison, un plantador en gran medida ausente, “Un acre de tierra producirá en algunos lugares cuatro toneladas de azúcar, y doscientos cincuenta o más galones de ron, que pueden valorarse justamente en ciento cincuenta libras esterlinas —¡un rendimiento inmenso para un solo acre de tierra!”<sup>51</sup> Dicho simplemente, en la época previa y durante la visita de Hakewill, estas plantaciones no sólo eran omnipresentes, también eran prósperas. Sin embargo, frecuentemente, los paisajes de Hakewill lograron borrar la presencia de los esclavos negros especialmente como trabajadores, incluso se borró la presencia misma de la lucrativa caña de azúcar. Este borramiento marca una tensión entre texto e imagen, dado que Hakewill solía dar cuentas precisas de las poblaciones esclavas de las fincas basándose en los datos legales de los mercaderes. Pero la ausencia del cultivo más precioso y lucrativo también registraba la respuesta de Hakewill y sus clientes a la cada vez mayor presión externa del abolicionismo británico.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> William Beckford, *A Descriptive Account of the Island of Jamaica: with Remarks upon the Cultivation of Sugar-Cane, throughout the different Seasons of the Year, and chiefly considered in a Picturesque Point of View; also Observations and Reflections upon what would probably be Consequences of an Abolition of the Slave-Trade, and the Emancipation of the Slaves*, vol. 1 (Londres: Impreso para T. and J. Egerton, Whitehall, 1790).

<sup>50</sup> Gardner, *History of Jamaica*, 161. Gardner también afirma que había unas seiscientas plantaciones para provisiones (camote, papa, maíz), otras seiscientas de pimienta, ocho granjas de índigo (abandonadas poco después) y ciento cincuenta plantaciones de café (p. 161).

<sup>51</sup> Gilbert Mathison, Esq., *Notices Respecting Jamaica in 1808-1809-1810* (Londres: Impreso para John Stockdale, Piccadilly, 1811). Mathison era un propietario ausente que regresó a Jamaica después de estar fuera por trece años, tras lo cual publicó este libro. El libro costaba “5s”.

<sup>52</sup> Al respecto de los discursos británicos anti- y pro esclavitud en cuanto al Caribe, véase: Elizabeth A. Bohls, “The Aesthetics of Colonialism: Janet Schaw in the West Indies, 1774-1775”, *Eighteenth-Century Studies*, 27, núm. 3 (primavera 1994), 363-90; Trevor Burnard, “The Sexual Life of an Eighteenth-Century Jamaican Slave Overseer”, ed. Merrill D. Smith, *Sex and Sexuality in Early America* (Nueva York: New York University Press, 1998); Kay Dian Kriz, *Slavery, Sugar, and the Culture of Refinement: Picturing the British West Indies 1700-1840* (New Haven: Yale University Press, 2008). Para un ejemplo de literatura pro esclavitud del siglo XIX véase: Janet Schaw, *Journal of a Lady of Quality; Being the Narrative of a Journey from Scotland to the West Indies, North Carolina, and Portugal, in the years 1774 to 1776*, ed. Evangeline Walker Andrews y Charles McLean Andrews, 2a. ed. (New

Mientras que la mayoría de las imágenes de Hackwell de plantaciones de azúcar omitían toda representación detallada o primer plano de plantaciones reales, y representaban las fincas como autosustentables (pues, ¿dónde están los esclavos? ¿Dónde está incluso la caña de azúcar?), *Spring Garden Estate, St. George's* era uno de los tres paisajes que representaban detalladamente el lucrativo cultivo, y uno de sólo dos que representaban un grupo grande de esclavos relacionados con un campo de caña —el otro, *Trinity Estate, St. Mary's, The Property of C.N. Bayly, Esq.* (fig. 3). Los otros dos grabados que representaban las plantas de caña de azúcar eran *Holland Estate, St. Thomas in the East, Property of G. W. Taylor Esq. M.P.* y *Williamsfield Estate, St. Thomas' in the Vale*. Aunque la caña apenas es distinguible en el extremo derecho, mostrada detrás de un muro bajo en *Holland Estate*, el grabado en que Hakewill le da a la caña el lugar más central es *Williamsfield Estate*. Esta imagen es la tercera en representar las plantas de caña en crecimiento. La ausencia visual de azúcar en los otros grabados es incongruente con el papel económico de Jamaica dentro del Imperio Británico pero también con el mismo texto de Hakewill, que desborda con detalles específicos sobre el cultivo de caña en la isla. Verdaderamente, la preocupación central del texto de Hakewill es el azúcar.

*Trinity Estate, St. Mary's* es el otro grabado que representa un grupo grande de esclavos e incluso insinúa el tipo más prevalente de trabajo, el trabajo en el campo. De hecho, en *Trinity* se muestra el grupo más grande de esclavos del libro. Pero los esclavos que Hakewill muestra caminando por la plantación no son nada comparados con los 1 100 negros que registró como residentes de la finca de cuatro o cinco mil acres. *Trinity* era en realidad un grupo de tres fincas contiguas, Tryall, Brimmer y Roslyn, en Port Maria que se conocían en conjunto como Bayly's Vale. Bayly había heredado la finca de su tío Zachary Bayly, quien había muerto a la edad de 48 años el 18 de diciembre de 1769. La plantación era en extremo productiva. Como apunta Hakewill:

La riqueza de la tierra, adaptada en gran parte al cultivo de azúcar, el fácil acceso a un lugar de embarcación, la salubridad general del lugar y las excelentes tierras de provisión para los negros, hacen del terreno una de las propiedades más deseables de la isla.<sup>53</sup>

El uso en la plantación de la pericia ingenieril se nota en la presencia de un largo acueducto que atraviesa el segundo plano de la página, que

---

Haven: Yale University Press, 1934) y Cynric Williams, *A Tour through the Island of Jamaica, from the Western to the Eastern End, in the Year 1823* (Londres: Hunt and Clarke, 1826).

<sup>53</sup> Hakewill, *A Picturesque Tour*, s.p.



3. James Hakewill, *Trinity Estate, St. Mary's, The Property of C.N. Bayly, Esq.*, 1825, grabado, grabador: Thomas Sutherland, publicado en James Hakewill, *A Picturesque Tour of the Island of Jamaica from Drawings Made in the Years 1820 and 1821*, (Londres: Hurst and Robinson, Pall Mall: E. Lloyd, Harley Street, 1825). Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven, Connecticut.

lo conecta con el grupo de edificios. El texto de Hakewill cuenta que el acueducto fue construido para proveer de agua al molino, “un objeto a la vez de utilidad y de ornato, erigido a un gran costo por el padre del presente propietario, y completado en 1797”.<sup>54</sup> Compositivamente, el paisaje es similar a *Spring Garden Estate, St. George's*, al utilizar la línea diagonal de un camino que empieza fuera del cuadro y atraviesa el terreno de derecha a izquierda.

Como en la escena de *Spring Garden Estate*, decenas de esclavos con herramientas al hombro salpican el sinuoso camino que cruza un puente y luego se dobla de vuelta a la derecha, guiando nuestros ojos a un grupo de edificios de trabajo. Bajo el puente hay un angosto flujo de agua azul, con animales pastando a cada lado. La riqueza de Bayly se registra no sólo en la vastedad de sus tierras, sino también en la presencia del ganado, las vacas y borregos que descansan y pastan a cada lado del arroyo. Pero dentro de la configuración de vacas hay dos esclavos descansando, uno sentado y otro

<sup>54</sup> *Ibid.*

acostado. Aunque posiblemente sean cuidadores cuyo trabajo es atender a los animales de la plantación, sus poses de descanso refutan la capacidad del espectador de leer una conexión entre sus acciones y el cuidado de los animales. En lugar de ello, argumentaría que Hakewill nos invita a consumir estos cuerpos negros como parte de la propiedad de la plantación —más el ganado del que Bayly era dueño.<sup>55</sup> Esta lectura también se basa en el proceso de investigación del mismo Hakewill para su libro; su introducción indica que entrevistó al personal administrativo de las plantaciones que visitó, pidiendo cuentas de la superficie de tierra y las “cabezas de negros” que poseían los plantadores.

La proximidad del ganado ovino y vacuno a los esclavos descansando en *Trinity Estate*... recalca la similitud de su condición de propiedades de Bayly, cuya riqueza se deduce de las interminables y ondulantes colinas verdes (y la ausencia de límites visiblemente demarcados), que incluso están salpicadas de edificios que no sólo son residencias (Hakewill identifica la casa del supervisor en la colina a la izquierda), sino también talleres donde seguramente se producía azúcar, remolacha y ron.

### Conclusión

Aunque aparentemente distintos en clima, ubicación y prácticas de esclavitud, los asentamientos isleños de Montreal y Jamaica estaban profundamente vinculados, en parte por su utilidad productiva para la corona británica y en parte por el tráfico colonial de bienes entre sus puertos internacionalmente conectados, incluyendo tráfico de africanos esclavizados. Vistos uno junto al otro, la distancia geográfica entre imágenes como *Montreal* (1812) de Davies y *Kingston and Port Royal, from Windsor Farm* (1825) disminuye, revelándose sus intereses compartidos en la re-paisajización de las Américas como posesiones británicas.

(Traducción del inglés: Elisa Schmelkes)

<sup>55</sup> Marcus Wood ha señalado que esta amalgama entre los esclavizados y el ganado era también actualizado en una “precisa ecuación legal”, mediante la yuxtaposición de anuncios buscando esclavos fugitivos y anuncios de ganado en los periódicos. Véase Marcus Wood, “Rhetoric and the Runaway: The Iconography of Slave Escape in England and America”, *Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America, 1780-1865* (Manchester: University of Manchester Press, 2000), 171.



## EL TEMPLO DE LA FANTASÍA Y LA HETEROTOPIA. UNA ESTÉTICA DEL PAISAJE EN JUAN O’GORMAN

LILIANA CARACHURE LOBATO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Había que reincorporar la caverna a lo mejor de la civilización, a la caverna para vivir mejor, para vivir más intensamente, durante más largo tiempo. La idea de la caverna traspasó lo exterior, [...] buscó y encontró composiciones de formas y espacios cavernarios, que con flexibilidad animal se tienden, reptan, se untan, se echan en la Tierra. [...] Había que entibiar la caverna, [...] la verdadera habitación humana fundamental, donde la tierra nos abriga.<sup>1</sup>

DIEGO RIVERA

Uno de los paisajes más interesantes, debido a su singular rareza, es el que Juan O’Gorman realizó aproximadamente en 1943. Se trata de una acuarela sin fecha donde pintó la vista de un terreno montañoso de lo que parece una zona desierta. Arriba, al fondo, un grupo de volcanes y columnas de humo generan una atmósfera apocalíptica. Abajo, grietas y grupos de riscos delimitan grandes áreas de sombras. De estas masas rocosas se distinguen huecos, hoyos, cavernas y cuevas que podemos asociar a una arquitectura natural. Cerca de un montículo rojizo, pequeños conjuntos de rocas tienen una forma arquitectónica más elaborada. Parecen los restos de casas y torres erosionadas y sepultadas por el paso del tiempo. El paisaje, visto en su totalidad, da la sensación de mostrar una catástrofe natural. Pero lo que más llama la atención de esta obra —y resulta muy curioso— es que no está pintada sobre un lienzo sino encima de una invitación a una exposición de pintura que se realizó en octubre de 1943. Debajo de las capas de la

<sup>1</sup> “La arquitectura de la cueva civilizada”, s/f, Archivo Fundación Diego Rivera, Fondo Rivera, serie Textos/Escritos, expediente 156.

acuarela se puede reactivar el sentido del texto que permanece oculto atrás “La Dirección General de Educación Estética de la Secretaría de Educación Pública se complace en invitar a usted a la inauguración de la exposición Pintura Europea en los siglos xv al xix... tendrá lugar en la Gran Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes... octubre de 1943...”

En realidad, la exposición fue poco o nada relevante.<sup>2</sup> Sin embargo, la obra resulta interesante por varios motivos: uno de ellos es la asociación que el pintor establece entre la arquitectura y la naturaleza rocosa; otro, el tema de un paisaje representado bajo un escenario de catástrofe; y un tercero, la presencia velada de elementos que se emparentan con la estética del surrealismo.

Existe una gran probabilidad de que lo representado aquí estuviera motivado por la erupción del volcán Parícutín que comenzó en febrero de ese mismo año. Las noticias de que la tierra se había resquebrajado para dar paso al crecimiento vertiginoso del volcán asombraron al mundo y fueron rápidamente difundidas.<sup>3</sup> De inmediato diversos especialistas, artistas e intelectuales llegaron a la zona michoacana para estudiar el fenómeno.<sup>4</sup> La constante actividad eruptiva había modificado, en cuestión de horas, el perfil del relieve; que de ser un llano destinado al cultivo, se convirtió en un terreno totalmente accidentado. El impacto generado por el crecimiento intempestivo del Parícutín podemos apreciarlo con las siguientes palabras del Dr. Atl “¡No sé! Tengo la impresión de que un mundo se ha caído sobre otro mundo”.<sup>5</sup>

Ese año de 1943, varios de los temples realizados por Juan O’Gorman muestran un perfeccionamiento sobre la representación del relieve. En sus cuadros emergen diversas acumulaciones de distintos minerales como podemos ver en *Rocas* (1943) donde grupos de piedras perfilan un terreno agresivo. A veces, las rocas asemejan pequeñas ciudades abandonadas que

<sup>2</sup> La exposición se presentó por parte de las Galerías Nicholas M. Acquavella de Nueva York. “Este acervo de obras que suscitó duras críticas, despertó por otro lado mucho interés; ciertamente el título de la exposición no correspondió a la calidad de las obras presentadas”. Así lo reseñó Justino Fernández en “Catálogo de exposiciones 1943”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 11 (1944): 96.

<sup>3</sup> Una revisión más a fondo sobre la relación entre el Parícutín, la arquitectura y el paisaje en Juan O’Gorman la he explorado en mi tesis de maestría, “Centro múltiple: Juan O’Gorman, la estratigrafía y el paisaje”, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

<sup>4</sup> Por ejemplo, el director del Instituto de Geología, Ezequiel Ordóñez, fue de los primeros en hacer registros del fenómeno, véase “El volcán de Parícutín”, *Irrigación en México*, 4 (1943): 5-36; “The new volcano of Parícutín”, *International Intellectual Interchange* (Institute of American Studies, Texas, 1943): 62-78.

<sup>5</sup> Dr. Atl, *Cómo nace y crece un volcán: el Parícutín, 1943-1950* (México: Editorial Stylo, 1950), 54.

se mimetizan con el mineral. Me parece que desde aquí podemos explorar el interés del pintor por los discursos tectónicos y geológicos que lo llevaron a elaborar visiones heterotópicas<sup>6</sup> y fantásticas a partir de esa década.

### *El arquitecto de los ángulos rectos*

Juan O’Gorman fue uno de los principales exponentes de la arquitectura funcional. Como alumno de José Villagrán, José Antonio Cuevas y Guillermo Zárraga, formó parte de una nueva generación de arquitectos orientada por las nuevas tendencias racionalistas y las propuestas de Le Corbusier<sup>7</sup> que se propuso cuestionar la arquitectura entendida como obra de arte, “destruir y acabar con los moldes y los clichés del formalismo académico, que no podía prescindir de copiar o inspirarse en los estilos del pasado”.<sup>8</sup> Para el joven O’Gorman la arquitectura no debía copiar los estilos de otras épocas sino construir sobre las necesidades actuales y con los materiales de su tiempo.

Como arquitecto de izquierda, que dirigió el programa de la Escuela Superior de Construcción,<sup>9</sup> O’Gorman encaminó la pugna entre el arte y la ciencia hacia un extremo radical. Anuló las posibilidades plásticas

<sup>6</sup> Me refiero al concepto de heterotopía que ha señalado Foucault: “There are also, and this probably in all culture, in all civilization, real places, effective places, places that are written into the institution of society itself, and that are a sort of counter-emplacements, a sort of effectively realized utopias in which the real emplacements, all the other real emplacements that can be found within culture, are simultaneously represented, contested and inverted; a kind of places that are outside all places, even though they are actually localizable. Since these places are absolutely other than all the emplacements that they reflect, and of which the speak, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias [...] of these different spaces, of these other places, as a sort of simultaneously mythic and real contestation of the space in which we live”. Michel Foucault, “Of other spaces” (1967) en *Heterotopia and the city: public space in a postcivil society*, ed. Michiel Dehaene et al. (Nueva York: Routledge, Taylor & Francis, 2008), 17.

<sup>7</sup> Cf: Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman: autobiografía, antología juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra* (México: Pintura Mexicana Moderna, 1973), 93-98.

<sup>8</sup> Juan O’Gorman, “Notas sobre arquitectura”, en *La palabra de Juan O’Gorman. Selección de textos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983), 136.

<sup>9</sup> En 1933, Juan O’Gorman, Álvaro Aburto, Leonardo Noriega Stavoli, Juan Legarreta y Enrique Yáñez, entre otros, fundaron la Escuela Superior de Construcción, que impartiría enseñanza técnica dirigida a las masas. Era la alternativa del Estado para preparar a profesionales en construcción que no podían recibir educación universitaria. El propósito era lograr un espacio de industrialización que capacitara a los alumnos para incorporarse a la vida productiva. Cf: Rafael López Rangel, *Orígenes de la arquitectura técnica en México, 1920-1933* (México: UAM-Xochimilco, 1984), 114.

de las formas y los volúmenes simples al establecer el funcionalismo sólo como “ingeniería de edificios”. Con frases como “La época maquinista es la nuestra”<sup>10</sup> asumió que con el funcionalismo, cuyo presupuesto principal es que la forma del edificio es resultado de la función, se lograrían obtener construcciones útiles que cubrirían las necesidades esenciales y objetivas del habitante. Así que emplear el nuevo sistema constructivo del concreto armado para atender sólo necesidades básicas era, para O’Gorman, colocar la obra en “su posición histórica exacta”<sup>11</sup> y darle un “fin cronológicamente correcto”.<sup>12</sup> Concentrado en estas ideas, rechazó la posibilidad de incluir en el programa del edificio los factores espirituales y sentimentales que orillaban al arquitecto<sup>13</sup> a incluir, dentro de la construcción, elementos ornamentales y, como consecuencia, sacrificar la eficiencia del edificio para dar lugar a las necesidades subjetivas que consideraba subsumidas en la moda, el lujo, la burguesía y en un mero capricho personal;

esta política, digamos surrealista, es conducida por aquellos que mediante el engaño de la forma o de una moda “que lanzaron”, se colocan al margen de trabajo y de la vida, encerrados en sus castillos, entre su montón de basura romántica, de papeles, de ruinas, de arquitectura clásica, para colocar capiteles, en vez de cabezas o cabezas en vez de columnas de piedra, indiferentemente. Bosques dentro de las salas, en vez de muebles o muebles en vez de árboles en los bosques [...]. Más aún, [...] los muebles son troncos de árboles de concreto, con respaldos de enredaderas de bronce y a los cuales es muy difícil sacudirles el polvo.<sup>14</sup>

El entusiasmo por el funcionalismo no duraría mucho tiempo. A finales de los años treinta su aplicación le pareció arbitraria porque dejó de cubrir las necesidades que prometía resolver “se llegaron a hacer verdaderos cajones con agujeros de vidrios, dándole de esta manera al pueblo el mínimo de habitación por el máximo de rentas que pagaban con grandes sacrificios”,<sup>15</sup> los contratistas confundían “el máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo con el máximo de rentas por el mínimo de inversión”.<sup>16</sup> Muy a pesar de sus consignas contra el adorno, hacia 1938 Juan O’Gorman

<sup>10</sup> O’Gorman, “Notas sobre arquitectura”, 135.

<sup>11</sup> Juan O’Gorman, *El arte “artístico” y el arte útil* (México: s/e, 1934), 15.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Juan O’Gorman “Conferencia en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos”, en *La palabra de Juan O’Gorman*, 104.

<sup>14</sup> O’Gorman, *El arte “artístico” y el arte útil*, 20.

<sup>15</sup> Entrevista de Olga Sáenz en *La palabra de Juan O’Gorman*, 15.

<sup>16</sup> *Ibid.*

renunció a la “ingeniería de edificios” para dedicarse a su otra actividad, la de pintor.<sup>17</sup>

Lo que se pretende argumentar en el presente escrito es, precisamente, que no abandonó por completo la arquitectura. La pintura se convirtió en el espacio donde comenzó a elaborar, a confrontar y a proponer su visión de la arquitectura. Es en sus paisajes fantásticos de los años cuarenta donde depositó una serie de reflexiones que luego le permitieron desarrollar su particular visión sobre la arquitectura orgánica. Me interesa entonces abordar el paisaje en su obra pictórica como la arquitectura donde va construyendo, con capas de pintura, su visión de una cueva civilizada y comestible.

### *Paisajes heterotópicos y fantásticos*

Las obras de los años cuarenta y cincuenta denotan este desencanto de Juan O’Gorman por la arquitectura. En ellas es posible ver cómo el estilo antiguo y el moderno se funden para crear paisajes heterotópicos. Aparecen espacios que enmarcan una ciudad decadente atravesada por tubos, tales como *Proyecto de monumento fúnebre al capitalismo industrial* (1943), donde una mezcla de diferentes órdenes arquitectónicos se acumula en un gran montículo formando lo que parecería una ciudad-industria. Lo interesante es que además asocia la apariencia de los cerros y volcanes a un edificio arquitectónico o, mejor aún, hace un amontonamiento de vestigios que conforman un cerro. Las columnas de humo, que emergen de las fábricas, permiten asociar el cerro-máquina con los volcanes en erupción que están al fondo del cuadro.

La decepción de O’Gorman por el fracaso de los presupuestos funcionalistas lo llevó a representar paisajes de ciudades en ruinas y geografías estériles. Por ejemplo, en *De unas ruinas nacen otras ruinas* (1949) representa una sucesión ininterrumpida de estilos arquitectónicos que forman estratos al paso de los años. Se trata de una cuenca donde las construcciones modernas de la parte alta se superponen a los viejos sedimentos hundidos que tienen los órdenes clásicos. Aquí es interesante ver cómo la erosión de estos fragmentos permite que la naturaleza pueda asimilarlos. El artista nos induce a pensar que con el tiempo la naturaleza puede encapsular los rascacielos y al estilo moderno en un estrato más. Estos niveles estratigráficos son diferenciados no por los restos de criaturas petrificadas sino mediante los fragmentos de una arquitectura fosilizada.

<sup>17</sup> Cfr. Luna Arroyo, *Juan O’Gorman: autobiografía*, 125.

Este modo que yo llamo estratigráfico también lo realizó cuando encimó las capas de acuarela sobre la invitación a la exposición de pintura. Allí el texto escrito queda como un estrato debajo del paisaje agreste de los cerros. O'Gorman utiliza esta misma composición en otro paisaje pintado al temple el mismo año de 1943. Esta invitación tan sugerente podría ser el esbozo de *Fosilario* (1943) en el que aparecen los mismos levantamientos terrestres. Casas deshabitadas que se pierden en el terreno escarpado, en medio de volcanes en erupción. Abajo, lo que veíamos como riscos, se han convertido en edificios, torres, esculturas y ornamentos calcáreos. Lo que me interesa destacar de este paisaje es precisamente la relación, muy contradictoria, entre esterilidad y una especie de fertilidad inorgánica. Al parecer, aquí las figuras imaginarias nacen como consecuencia de un deseo y se nutren de las propiedades carbónicas que los huesos de una arquitectura fosilizada han depositado sobre la piedra; continuando un ciclo sin fin. Del acantilado surgen cascadas que se internan sobre las fisuras y forman un estanque rodeado por esculturas de mujeres desnudas y mágicos edificios, cuyas puertas y ventanas asemejan la entrada a grutas que nos conducen hacia el reino mineral. Este escenario es muy similar a otro que André Breton esbozó en *El amor loco*:

Pasando de la fuerza a la fragilidad, vuelvo a verme en una gruta de Vacluse en contemplación ante una pequeña construcción calcárea apoyada sobre un suelo muy oscuro [...].

Lo inanimado toca aquí tan de cerca lo animado que la imaginación es libre de representarse hasta el infinito con estas formas de apariencia totalmente mineral, de reproducir con este objeto el trámite que consiste en reconocer un nido o un racimo extraídos de una fuente petrificante. Tras las torres de castillos derrumbados en sus tres cuartas partes y las torres de cristal de roca de una de cuyas ventanas caen los cabellos de Venus.<sup>18</sup>

La gran similitud y la presencia de elementos ambiguos que señalan la discordancia entre lo muerto que produce una vida petrificada y al mismo tiempo deseable, es algo que nos lleva a pensar sobre la relación del pintor y el surrealismo. Es bien sabido que Juan O'Gorman no formó parte de la famosa Exposición Internacional del Surrealismo que tuvo lugar en la ciudad de México en 1940,<sup>19</sup> en la que se reunieron cuadros de artistas de la guardia surrealista y mexicanos como Diego Rivera, Frida Kahlo, Antonio

<sup>18</sup> André Breton, *El amor loco* (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 24-25.

<sup>19</sup> La exposición se llevó a cabo en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor. Fue organizada por Wolfgang Paalen y César Moro. Incluyó objetos precolombinos, de Nueva Guinea y arte popular mexicano. Véase Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*

Ruiz y Carlos Mérida, entre otros. “O’Gorman se negó a participar porque consideraba que su obra de caballete no era arte sino producto de una necesidad personal de dar salida a la parte inconsciente de su yo, por lo que a nadie más podía interesar”,<sup>20</sup> como lo ha expresado Ida Rodríguez Prampolini. Según la autora la repercusión inmediata de la exposición surrealista no fue tan importante como su posterior contribución a virar las directrices hacia algo que ha definido como “arte fantástico”.<sup>21</sup> Lo cierto es que si gran parte del mundo artístico y amigos suyos decidieron participar de la exposición, ¿por qué O’Gorman no? Debemos creer su explicación sobre su necesidad catártica de desbordar su mundo interior luego de que había declarado públicamente su condena hacia los fanatismos estéticos:

a los surrealistas debería gustarles mucho la arquitectura de Gaudí, a donde un salón de fiestas se convierte en cueva con estalactitas y estalagmitas [...]. ¡Muera el “arte por el arte! ¡Muera, el “surrealismo”, “el modernismo” anexado y el “folklore”! ¡Mueran todos los fanatismos estéticos y morales que son víboras entre los canastos de flores o ametralladoras detrás de los altares!<sup>22</sup>

A casi diez años de esta sentencia, tal vez O’Gorman no tenía otra alternativa, puesto que había dejado la construcción de edificios y luego del incidente con su mural del aeropuerto le fue difícil encontrar muros para pintar. Lo único que le quedaba era la pintura de caballete. No se puede dejar de plantear la pregunta obligada: ¿Por qué O’Gorman prefirió mantenerse al margen evitando ser identificado con el surrealismo? Lo único real es que la mayor parte de su obra “fantástica” es posterior al año en que se realizó la exposición. Desde 1939 aparecen paisajes inestables llenos de accidentes geológicos que se multiplican y, después de 1940, construcciones en ambientes extraños que recuerdan las formas impulsadas por la estética del movimiento francés. En esos mismos años el artista estaba generando una serie de reflexiones que devinieron, hacia los años cincuenta, en la creación de su famosa casa orgánica. ¿Cuáles son algunas de las implicaciones que el lenguaje surrealista tuvo para su pintura de paisaje y sus ideas sobre la arquitectura?

La reconciliación del artista con las facultades sentimentales y el gusto por el ornamento surgió unos años antes de la exposición surrealista. Desde

---

(México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969), 53-56.

<sup>20</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “El creador, el pensador y el hombre”, en *O’Gorman* (México: Bital, 1999), 36.

<sup>21</sup> Cfr. Rodríguez Prampolini, *Surrealismo y arte fantástico*, 53-56.

<sup>22</sup> O’Gorman, *El arte “artístico” y el arte útil*, 20.

que formó parte del Consejo de Educación Superior y de la Investigación Científica en 1936,<sup>23</sup> O’Gorman se mantuvo cercano a un grupo de reconocidos médicos que también fueron consejeros del mismo organismo: Isaac Ochoterena, importante biólogo, y José Gómez Robleda, reconocido psiquiatra.<sup>24</sup> Este último había formado un grupo de estudios sobre psicoanálisis al que el pintor asistió y donde se discutían las obras de Freud y Pavlov.<sup>25</sup> Las temáticas abordadas permitieron a O’Gorman comprender, desde el punto de vista científico, la función del arte como parte importante dentro de las necesidades fisiológicas del cuerpo como se puede ver en las siguientes palabras del arquitecto explicando la pintura de su maestro Diego Rivera:

Para gozar de una obra de arte poco importa que se entienda, [...] lo importante es que no estén obstruidos los canales entre conciencia e inconsciencia. [...] De esta manera se produce un equilibrio dinámico, fisiológico y psicológico dentro del propio ser. [...] En este sentido el arte sirve para fortalecer la salud, como elemento intermediario equilibrante para lograr la armonía en el mundo interno del hombre y para relacionarlo íntimamente con la realidad dinámica fuera de él y de la que forma parte integrante. Esto significa que el arte capacita mejor al hombre en la lucha para conservar la vida propia y la de sus congéneres. En este sentido se puede decir que el arte descubre, por medio de la proporción relativa de forma y color, lo que la ciencia por medio de la investigación enuncia al descubrir.<sup>26</sup>

Al parecer la apreciación de O’Gorman se volvió más profunda: el gusto estético no era un capricho infundado sino que tenía un anclaje real y necesario dentro del organismo. La dosis perfecta de forma y color

<sup>23</sup> Tenía por objeto diseñar los planes de estudio y proyectar las escuelas de educación media y superior en México. Archivo de la Secretaría de Educación Pública, Consejo de Educación Superior y de la Investigación Científica, expediente 3, foja 1.

<sup>24</sup> Daniel Vargas Parra ha iniciado una veta de investigación que explora la relación del discurso científico y médico de esos años con las prácticas pedagógicas impulsadas por la Secretaría de Educación Pública en la que figura el personaje de Isaac Ochoterena. Asimismo ha indagado sobre la teoría del estímulo-respuesta, el proceso fisiológico de las reacciones glandulares de Iván Pavlov en relación con la teoría del arte de Diego Rivera. Véase “Fisiología lúdica de la higiene: encauzamiento, profilaxis y dinámica de la energía”, en *Encauzar la mirada: arquitectura, pedagogía e imágenes en México 1920-1950* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 33-70; “La cura por el arte: la estética endócrina de Diego Rivera”, en *Milenio Diario* (16 de noviembre, 2007): 54.

<sup>25</sup> Luna Arroyo, *Juan O’Gorman: autobiografía*, 132.

<sup>26</sup> Juan O’Gorman, “La proporción en la pintura de Diego Rivera”, en *La palabra de Juan O’Gorman*, 337.

materialmente desencadenaban una serie de acciones corporales que permitirían restablecer el equilibrio entre los deseos reprimidos del individuo y la realidad insoportable de su mundo. El arte era un nutriente como lo afirmó junto a Diego Rivera en un texto al que titularon *De la naturaleza intrínseca de todas las artes*. Allí sostienen que la “calidad estética” sirve de alimento al sistema nervioso y es absorbido por el cerebro de quienes contemplan la obra.<sup>27</sup> En ese sentido, el artista jugaba un papel importante como condensador y transmisor de ideas. Sus cualidades subjetivas se ponían en acción para lograr una finalidad objetiva: equilibrar el organismo para un óptimo desenvolvimiento de su estructura tanto interna como externa.

### “Arquitectura-antropomorfa-mineral”

Los surrealistas se habían interesado mucho por la *belleza convulsiva*<sup>28</sup> que era manifestada en los accidentes geológicos. Las asociaciones ambiguas que crearon sobre el paisaje volcánico y las formas minerales, están presentes en varias obras de Juan O’Gorman. En un dibujo de 1944 muestra lo que parecería un acercamiento a esas construcciones fantásticas y atiborradas que hemos señalado en su *Fosilario*. Se trata de un *Templo de la fantasía* (1944) constituido por un grupo de edificios amontonados y enlazados mediante tubos que los atraviesan. Trazos curvos delinean adornos que difícilmente podemos asociar a un estilo: castillos, relojes, ojivas, claraboyas, esculturas de enormes cabezas y fragmentos de desnudos femeninos. Su estructura asemeja una montaña y está rodeada por torres. La entrada principal conduce a un túnel que nos invita a penetrar hacia el interior del reino mineral para incorporarnos al flujo del deseo. Todo parece indicar que el templo es una mujer.

Las ideas sobre la belleza de los objetos en movimiento y en reposo no son del todo ajenas a Juan O’Gorman, máxime si consideramos que frecuentó al grupo de surrealistas exiliados en México.<sup>29</sup> Inclusive, muchos años después, él mismo reconoció la influencia de este movimiento, sobre todo de la obra de Max Ernst y Salvador Dalí.<sup>30</sup> Precisamente, una de las

<sup>27</sup> Cfr. Diego Rivera y Juan O’Gorman, “De la naturaleza intrínseca de todas las artes”, en *Diego Rivera: arte y política*, ed. Raquel Tibol (México: Grijalbo, 1979), 211 y ss.

<sup>28</sup> Cfr. Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Londres: MIT Press, 1993).

<sup>29</sup> Cuando Wolfgang Paalen llegó a México fue recibido por Frida Kahlo, Diego Rivera y Juan O’Gorman. Cfr. *Los surrealistas en México* (México: INBA/Museo Nacional de Arte/SEP, 1986), 87; Gunther Gerzso narra en sus memorias que fue Juan O’Gorman quien lo presentó con el grupo de surrealistas exiliados. Véase *Gerzso en su espejo, conversaciones con José Antonio Aldrete-Haas* (México: Planeta, 2003), 73.

<sup>30</sup> Entrevista de Olga Sáenz (1970), en *La palabra de Juan O’Gorman*, 16-17.

acciones que había iniciado este movimiento fue la reivindicación de artistas olvidados como Antonio Gaudí y el Cartero Cheval. Llama la atención que este paisaje del *Templo de la fantasía* no es nada distinto al *Palacio ideal* de Joseph-Ferdinand Cheval: un cartero que dedicó gran parte de su vida a construir este edificio, sin plano rector ni programa iconográfico coherente,<sup>31</sup> “su extremado abigarramiento, la tosquedad de sus imágenes y los abundantes solecismos arquitectónicos, hacen que parezca una montaña enigmática”.<sup>32</sup> Eso fue algo que fascinó a los surrealistas quienes recurrieron a este palacio ideal una y otra vez, como se puede apreciar en una foto que ilustra un texto de André Breton sobre “Le message automatique” en la revista *Minotaure* de 1933.<sup>33</sup> Tras la visita del líder surrealista a México en 1938, fueron publicados varios de sus escritos en la prensa mexicana, entre ellos el poema *Cartero Cheval*, en el cual Breton resalta las características metamórficas del palacio fantástico:

Somos los suspiros de la estatua de cristal que se incorpora cuando el hombre  
duerme  
 Y brechas brillantes se abren en su lecho  
 Brechas por las que pueden percibirse ciervos de cuernos de coral en un  
claro del bosque  
 Y mujeres desnudas en lo profundo de una mina  
 .....  
 Te precedíamos entonces nosotros las plantas sujetas a metamorfosis  
 .....  
 Mientras su casa se desploma y se sorprende ante los engranajes singulares  
 Que busca su lecho con el corredor y la escalera  
 La escalera se ramifica indefinidamente<sup>34</sup>

O’Gorman estaba lo suficientemente identificado con esta arquitectura fantástica puesto que utilizó también la imagen del *Palacio ideal* para ilustrar un texto suyo sobre “El contenido estético en la arquitectura” en la revista *Espacios* en 1948.

Las formas minerales manifestadas en el *Palacio ideal* —su metamorfosis— fue un elemento que se reincorporó al lenguaje surrealista como se puede ver en un cuadro de Salvador Dalí, *Monumento imperial a la mujer-niña Gala* (1929), en el que una torre asemeja un enorme risco y, al mismo

<sup>31</sup> Juan Antonio Ramírez, *El objeto y el aura: (Des) orden visual del arte moderno* (Madrid: Akal, 2009), 92.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> André Breton, “Le message automatique”, *Minotaure*, 3-4 (diciembre, 1933): 65.

<sup>34</sup> André Breton, “Cartero Cheval”, trad. César Moro, *Letras de México*, 27 (mayo de 1938): 3.

tiempo adquiere distintos aspectos de formas femeninas. Se trata de una mezcla de “arquitectura-antropomorfa-mineral”<sup>35</sup> muy parecida a lo que O’Gorman dibujó en su *Templo de la fantasía* donde, al parecer, los fluidos quedan petrificados.

Otros mundos creados por el artista evidentemente expresan un malestar. Los edificios que se siguen en sucesiones ininterrumpidas de niveles estratigráficos recuerdan obras de Max Ernst como *La ciudad entera* (1934) y *Toda la ciudad* (1935) en las cuales, mediante la técnica del *frottage*,<sup>36</sup> el pintor definió una superposición de capas que semejan la estructura citadina con una mole de acantilados. Las asociaciones fantásticas de formaciones geológicas con urbes y mundos vegetales en espacios devastados están presentes en *Europa después de la lluvia II* (1940-1942), que fue realizado por Ernst bajo las difíciles circunstancias de la persecución política que concluyó con su llegada a los Estados Unidos.<sup>37</sup> La estructura de esta imagen es muy similar a la que O’Gorman utiliza en su cuadro *De unas ruinas nacen otras ruinas* que se divide, al menos generalmente, en dos temporalidades: la del presente y la del pasado. De la misma manera la obra de Max Ernst se parte en dos: una que muestra los espléndidos paisajes de acantilados y desiertos rocosos; otra que revela un terrible escenario catastrófico del viejo continente. La parte del centro está conformada por una larga estructura verde que miméticamente adquiere la forma de risco, tótem o escultura fantástica. A un lado una mujer elegantemente vestida está dando la espalda al hombre pájaro, vestido de harapos.<sup>38</sup> Junto a éste se puede ver la estructura de lo que antes fue un edificio cubierto de restos de animales, huesos y materia orgánica. Ambos pintores plantean escenarios apocalípticos donde la arquitectura es anulada. Las ruinas destrozadas adquieren un aspecto rocoso, se degradan y se mantienen en continuo proceso de erosión, son invadidas por la naturaleza que se reapropia de los espacios generando un aspecto de podredumbre y descomposición.

<sup>35</sup> Ramírez, *El objeto y el aura*, 94.

<sup>36</sup> El *frottage* se obtiene al frotar un lápiz sobre un trozo de papel colocado sobre una superficie con irregularidades; las marcas que resultan se utilizan como puntos de partida de la imagen.

<sup>37</sup> En 1939 vivía en Francia con la pintora Leonora Carrington. Ese año es arrestado como extranjero enemigo y llevado a un campo de concentración. Leonora huyó a España donde fue internada en un sanatorio psiquiátrico en Santander. Tras darse a la fuga, Ernst logra reunirse en Marsella con un grupo de surrealistas que viajarían a Estados Unidos. Llega a Nueva York en 1941 y realiza un viaje por Arizona, Nuevo México y California donde queda impactado por los paisajes rocosos. Véase Josefina Alix, *Los surrealistas en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York* (Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2000), 123.

<sup>38</sup> Probablemente se trata de Leonora Carrington; Max Ernst se identificaba a sí mismo como un hombre pájaro. Cfr. Alix, *Los surrealistas en el exilio*, 123.

O’Gorman plantea escenarios heterotópicos<sup>39</sup> donde la arquitectura es anulada, casi, en su totalidad, privada de su valor de monumento y reducida a un episodio menor. En sus representaciones los distintos estilos arquitectónicos se mezclan entre rocas, maleza y esqueletos humanos. La forma se libera mediante la distorsión de objetos; la constante desarticulación y desintegración de las estructuras, su metamorfosis y su desdoble en múltiples perspectivas no son más que una crítica sistemática al concepto de lugar.<sup>40</sup>

### *El templo de la cueva comestible*

Hablar de una “arquitectura surrealista” resulta complicado puesto que, como tal, no formó parte sustancial en el pensamiento de este movimiento, ni desempeñó un papel central en su programa.<sup>41</sup> Aun así, las reflexiones que sus integrantes elaboraron sobre el espacio son importantes para la articulación de un escenario surrealista que tuvo como finalidad liberar los deseos reprimidos del mundo interior.<sup>42</sup> En la revista *Minotaure*, Salvador Dalí pidió el “reemplazo” de la fórmula “ángulo recto” y “sección áurea” por la fórmula “convulsivo-ondulante del Modern’s style”.<sup>43</sup> El cual, según él, era el resultado de la mezcla “horrorosa” conformada por todos los estilos del pasado. En un movimiento dinámico-asimétrico, dice Dalí, el Modern’s style se podría metamorfosear: asumir diversas formas que servirían a la imaginación y a la saciedad del instinto. Las casas tenían que ser “comestibles” y es en ese sentido que Dalí atribuye al Modern’s style un carácter “nutritivo”.<sup>44</sup> Según él había que construir edificios habitables pero, sobre todo, comestibles. La arquitectura del Modern’s style tenía que ser capaz de erotizar al sujeto para liberar su interior reprimido y llevarlo hacia la saciedad de su

<sup>39</sup> “Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la ‘sintaxis’ y no sólo la que construye las frases. [...] Las heterotopías secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases”. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo XXI Editores, 2005), 3.

<sup>40</sup> Cfr. Carachure, “Centro múltiple”.

<sup>41</sup> Cfr. Dalibor Vesely, “Surrealism, Myth and Modernity”, *Architectural Design*, 48, núms. 2-3 (1978): 88-95.

<sup>42</sup> Cfr. Anthony Vidler, “Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture”, *Papers of Surrealism*, 1 (verano, 2003).

<sup>43</sup> Salvador Dalí, “De la beauté terrifiante et comestible, de l’architecture Modern’s style”, *Minotaure*, 3-4 (diciembre, 1933): 69.

<sup>44</sup> *Ibid.*

deseo. Estas ideas no son distintas a las que Diego Rivera y Juan O’Gorman establecieron en su texto *De la naturaleza intrínseca de todas las artes*, donde hablan de la calidad estética como el alimento del sistema nervioso que es absorbido por el cerebro de quienes contemplan la obra.<sup>45</sup>

Es curioso pensar que años atrás Juan O’Gorman había lanzado sentencias duras, punzantes, y un tanto exageradas, hacia lo contradictorio y torcido que para él representaba el surrealismo.<sup>46</sup> Tal parece que lo que más le enfadaba de los objetos decorativos era su facultad para engañar y “desviar el juicio crítico”<sup>47</sup> hacia los fanatismos estéticos. Esta actitud, digamos, “racional” lo llevó a proyectar edificios horizontales que se despliegan sobre vastas superficies lisas. Espacios homogéneos que se guían por la “necesidad de vivir bien organizados para producir lo útil”.<sup>48</sup>

Por su parte, haciendo una contraofensiva, los surrealistas se lanzaron hacia aquellos elementos que O’Gorman privilegiaba del funcionalismo impulsado por Le Corbusier: privilegiaron los espacios cerrados, los recovecos oscuros, el polvo, las telarañas, los sótanos, las grutas. En la misma época en que Juan O’Gorman construía sus escuelas primarias, Tristan Tzara propuso “la arquitectura intrauterina”<sup>49</sup> para desestabilizar el orden racional de las líneas rectas. Las zonas subterráneas, las cuevas, las grutas, las cavernas fueron concebidas por Tzara como la forma fundamental de habitación que podría restablecer el equilibrio del hombre. Las cavidades vaginales resultaron un espacio propicio para la morada primigenia. Vivir en las entrañas de la tierra liberaba el deseo de regresar al refugio prenatal.

En un principio a O’Gorman le enfadó la arquitectura de Antonio Gaudí por su cualidad de asimilar las formas naturales. Pero a los surrealistas les encantó, porque esas formas, producto de la imaginación y el deseo, lograban materializarse. Existían para desestabilizar el orden de lo real donde “un salón se convierte en una cueva de estalactitas y estalagmitas”. Para Salvador Dalí éste era el ejemplo perfecto de una arquitectura comestible porque las formas de la naturaleza aparecían en ella en una especie de dinamismo-petrificado, las ondas imitaban las olas del mar y se metamorfoseaban en agua derramada, estancada, reverberante y rizada por el viento.<sup>50</sup> Después de que Juan O’Gorman reconoció el gusto estético como una necesidad fundamental se sumó a esta admiración por la

<sup>45</sup> Cfr. Rivera y O’Gorman, “De la naturaleza intrínseca de todas las artes”, 211.

<sup>46</sup> “Los surrealistas emplean el mismo truco que el clero que consiste en atarantar a la gente para quitarle los centavos. Los unos con un misterio dizque divino, los otros con un misterio dizque plástico o dizque poético y todos ellos fanatizadores”, en O’Gorman, *El arte “artístico” y el arte útil*, 9.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Dalí, “De la beauté terrifiante et comestible”, 72.

arquitectura de Gaudí y resaltaba: “Sus cúpulas multiformes no tienen un solo ángulo recto y los volúmenes rectos que las forman [...] son sueños fantasmagóricos de alegría.”<sup>51</sup> Lo nutrían “sus mágicas grutas artificiales enrejadas de telarañas de hierro”, “las ventanas que sólo entregan luz cavernaria” y la manera en cómo una capilla parece que “se levanta de la tierra como un volcán en erupción, expresión del caos y el origen, que derrama lava candente de emoción”.<sup>52</sup>

Convencido de que no era posible negar el aspecto estético de la arquitectura, en los años cincuenta Juan O’Gorman proyectó su propia versión de templo fantástico en el Pedregal de San Ángel. Allí construyó su casa donde ensayó los principios de la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright<sup>53</sup> y la propuesta estética que admiraba de Antonio Gaudí.<sup>54</sup> Considerando que la arquitectura orgánica establece como base una relación integral del habitante con el paisaje, su propósito fue lograr que el edificio se convirtiera en un vehículo de armonía entre el hombre y la tierra al establecer una correspondencia con la geografía, la tradición y la historia del lugar.

En el proyecto de la casa de San Jerónimo imité el paisaje local. La planta de la casa seguía la forma de las ondas del Pedregal; [...] imité los picos de piedra del entorno a fin de que la creación arquitectónica armonizara con las formas locales; [...] tenía relación con la arquitectura prehispánica, de tal manera que reflejara nuestra tradición actualizada.<sup>55</sup>

El artista respetó los movimientos que siguió la lava cuando el volcán Xitle hizo erupción e imitó las múltiples formas que las rocas habían adqui-

<sup>51</sup> Juan O’Gorman, “Gaudí, artista excepcional”, 153.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Con su propuesta de “arquitectura orgánica” Wright simplificó el horrible edificio común de su época que, según él, daba a la casa un aspecto de caja cerrada al exterior. El edificio se convertía en un organismo si estaba de acuerdo con el carácter y la naturaleza de su propósito, del lugar y del tiempo. El edificio debía incorporarse a la naturaleza del territorio donde era construido. Su interior debía estar en relación con su exterior a través de espacios intermedios. Tenía que reducir al mínimo el número de sus habitaciones y a partir de un núcleo central, como una chimenea, aquéllas debían crecer y fluir hacia afuera para lograr espacios cada vez más abiertos. La decoración y el mobiliario debían, también, ser connaturales a la arquitectura y continuar y dar forma a la materia para aportar unidad al conjunto. El propósito era “destruir la caja”, el tradicional espacio estático y cerrado para generar un nuevo espacio fluido, sin límites y dinámico mediante la “simplicidad orgánica”. *Cf.*: Frank Lloyd Wright, “La casa de cartón”, en *Arquitectura Moderna* (Madrid: Paidós, 1910), 185-205.

<sup>54</sup> Luna Arroyo, *Juan O’Gorman: autobiografía*, 154.

<sup>55</sup> Entrevista de Olga Sáenz, en *La palabra de Juan O’Gorman*, 27.

rido. Aprovechando los depósitos de tierra fértil, que en el transcurso de los siglos se habían formado dentro de las grietas y recovecos del mar de piedra, dispuso un jardín con la peculiar flora de la zona. Además, inspirado en la obra del Cartero Cheval y de Antonio Gaudí, incluyó esculturas y murales de mosaicos de colores para lograr una arquitectura como obra de arte.

Aprovechando una cueva natural de lava que como gran bóveda irregular techa el salón principal al que recubre con mosaico de piedras nativas aprovechando la textura y el color natural. Esta cueva le sirve de matriz y de ella surgen y crecen con un orden casi biológico el resto de las habitaciones. La oscuridad de la caverna se abre a un jardín encantado [...]. La unión entre los elementos orgánicos e inorgánicos producía en el visitante la sensación de estar en un lugar fantástico.<sup>56</sup>

De esta manera el arquitecto encontró un vehículo de armonía entre el hombre y la tierra como una protesta a la moda de la arquitectura de cajas de vidrio.<sup>57</sup> En su arquitectura de la caverna se materializan los mundos creados en sus pinturas donde las grutas, las cuevas, los riscos y las esculturas forman templos fantásticos. No por nada algunos autores la han considerado una “casa surrealista”.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O’Gorman: arquitecto y pintor* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982), 45.

<sup>57</sup> Cfr. Juan O’Gorman “Ensayo de arquitectura orgánica”, en *La palabra de Juan O’Gorman*, 155.

<sup>58</sup> Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico*, 103; Víctor Jiménez, “El arquitecto de nuestro tiempo”, 144.



## UN “PARNASO TROPICAL”: LOS MAPAS DE LA HACIENDA DE SANTA MARÍA CUEZPALAPA, O LA ESTANZUELA, EN DOS MUEBLES DEL SIGLO XVIII NOVOHISPANO

GUSTAVO CURIEL

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

DENNIS CARR

Museum of Fine Arts, Boston

Es posible encontrar en muebles y otros bienes útiles suntuarios del periodo virreinal representaciones de vistas de ciudades y mapas que se refieren a la variopinta geografía novohispana y sus paisajes. Como ejemplo, se pueden mencionar el soberbio escritorio de taracea de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca, del Museo de Bellas Artes de Boston, obra perteneciente al siglo xvii que despliega una fastuosa vista de esa alcaldía mayor, y el mueble de Santa María del Río, San Luis Potosí, de la familia Moncada, caja de principios del siglo xix que exhibe en su cubierta un moderno mapa de la hacienda de Jaral de Berrio, Guanajuato. Otro ejemplo que se circunscribe dentro de esta tradición de representaciones territoriales es el baúl filipino del siglo xviii que contiene una imagen de la ciudad de Manila, obra que se conserva en el Museo José Luis Bello y González de la ciudad de Puebla. En estos tres muebles, una serie de codificaciones geográfico-paisajistas, o convenciones plásticas que funcionan como ideogramas de los lenguajes pictóricos, guían al espectador para que pueda procesar mentalmente las imágenes; estos códigos actúan como signos ideográficos en referencia a un todo o relato de corte narrativo. En ellos destacan las representaciones de cerros, edificaciones religiosas, casas, lomeríos, individuos, caminos, ríos, lagunas, mares, murallas, animales, puentes, etcétera.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Acerca del escritorio con la fastuosa vista de la alcaldía mayor de la Sierra Norte de Oaxaca véase Gustavo Curiel, Carla Aymes e Hilda Urréchaga, “Arte y erudición. El mobiliario virreinal de Villa Alta, Oaxaca”, en *Taracea oaxaqueña. El mobiliario virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso* (México: Museo Franz Mayer/Universidad Nacional Autónoma de México/Artes de México/Universidad Autónoma Metropolitana/The Getty Foundation, 2011), 15-67. El mueble

*El arte de escribir*

Escribir sobre una hoja de papel un precepto era un acto que solamente realizaban los individuos principales o, como se les llamaba, de calidad. Esto se evidencia claramente en los “retratos de aparato” del siglo XVIII, donde personajes masculinos suelen aparecer posando junto a escritorios, mesas, o escribanías de fina plata, llevando en una de sus manos papeles con las órdenes precisas de sus íntimas voluntades. De tal suerte, escribir un mandato utilizando para ello una caja de escribir personalizada o algún magnífico escritorio con temas de la mitología ovidiana era, a todas luces, un acto de poder y gran prestigio social, es por ello que los muebles de escribir de lujo formaron parte importante del desbordante aparato de representación social de los miembros de las elites.<sup>2</sup> Pero conviene ir un poco más a fondo, escribir órdenes apoyándose físicamente sobre códigos o símbolos que configuraban el universo de las propiedades de una persona fue un acto que infundía respeto y reafirmaba socialmente al individuo en los estratos afortunados de la sociedad virreinal. La fórmula era simple: escribo teniendo como soporte o telón escenográfico para tal efecto los pueblos y sitios sobre los cuales gobierno y son de mi propiedad. Estas posesiones solían estar vinculadas a los mayorazgos que perpetuaban de generación a generación la estirpe y el linaje.

En el Museo José Luis Bello y González de Puebla y en una colección particular de los Estados Unidos de América se conservan dos formidables escritorios del siglo XVIII de influencia inglesa, hechos en la ciudad de Puebla.<sup>3</sup> Se trata de muebles hermanos que despliegan en sus interiores

---

con la imagen de la hacienda de Jaral de Berrio se custodia en la colección del Banco Nacional de México. Véase una ilustración en Guadalupe Jiménez Codinach, *México su tiempo de nacer, 1750-1821* (México: Fomento Cultural Banamex, 1997), 214; *cf.* asimismo, con la p. 9 de la lista de obra de esta exposición. En cuanto al baúl filipino consúltase Gustavo Curiel, “Mobiliario”, en *Museo José Luis Bello y González* (Puebla: Museo Bello/Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, 2009), 79-113, en especial, 106-107.

<sup>2</sup> Bufetes con escritorios, papeleras y bufetillos —apilados unos encima de otros— son muestra del culto al arte de escribir. Véase al respecto la pintura anónima del siglo XVIII con la escena del nacimiento de santo Domingo de Guzmán, de la iglesia del ex convento de San Pedro y San Pablo Teposcolula, Oaxaca, donde en una habitación aparecen apilados, unos sobre otros, varios muebles de escribir. *Cfr.* Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950* (México: Fomento Cultural Banamex/Conaculta, 1999), 112-113. En inventarios de bienes virreinales del ámbito civil son constantes las menciones a muebles y otros implementos ligados a la escritura. Mientras más cantidad de cajas transportables de escritura, escribanías, recados de escribir, etc., se tuvieran, mayor era el lustre social, aunque en ocasiones los dueños no supieran escribir.

<sup>3</sup> Se cuenta con varias menciones sobre el mueble del Museo José Luis Bello y González. *Cfr.* Emma Yanes, *Pasión y coleccionismo. El Museo de Arte José Luis Bello y González* (México: Instituto

complejas codificaciones geográfico-paisajistas, realizadas en maque y pintura, que es necesario esclarecer.<sup>4</sup>

Estos muebles para escribir, guardar papeles y colocar libros, contienen cajoneras-escritorios en las partes bajas y librerías-papeleras en las altas.<sup>5</sup> Originalmente, ambas piezas fueron pensadas para estar juntas, eran muebles que hacían pareja y se complementaban entre sí; es de

---

Nacional de Antropología e Historia, 2005). Véase también José Miguel Quintana, “La colección de don Mariano Bello”, *Hoy*, núm. 38 (México, 13 de noviembre de 1937). Otra autora es Virginia Armella de Aspe, *Labores de ebanistería en la Nueva España*, pról. Guillermo Tovar de Teresa (México: Grupo Gutsa/Fernández Cueto Editores, 1994), 24-129. Asimismo consúltese Gustavo Curiel, Ficha VII-8 Escritorio, en *Revelaciones. Las artes en la América Latina, 1492-1820* (México: Fondo de Cultura Económica/Antiguo Colegio de San Ildefonso/Philadelphia Museum of Art/Los Angeles County Museum of Art, 2006), 496. Sobre éste y el mueble de colección particular de los Estados Unidos véase Miguel Ángel Fernández, *Coleccionismo en México* (Monterrey: Museo del Vidrio, 2000), 190-191. Dana Donadio de la Galería Carlton Hobbs de Nueva York proporcionó las imágenes del escritorio de los Estados Unidos; estamos en deuda con ella. Asimismo se agradece a Antonio García de León sus comentarios y la facilidad para consultar su manuscrito inédito “Ganados y negros cimarrones en La Estanzuela: notas sobre una pintura colonial en Puebla” (2007). Del mismo autor es el magnífico estudio *Tierra adentro, mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a sotavento, 1519-1821* (México: Fondo de Cultura Económica/Gobierno del Estado de Veracruz/Universidad Veracruzana, 2011), 374-379, especialmente. Otros muebles de lujo del mismo taller de ebanistería del que salieron los escritorios que se comentan son del Museo Franz Mayer (inv. CAD-0012 y GEB-004), y el mueble de colección particular expuesto en la muestra y en el catálogo *Mexico. Splendors of Thirty Centuries* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1990), 450-451, núm. de catálogo 212.

<sup>4</sup> Hay al menos tres muebles de escribir de este taller de ebanistería poblano que conservan en los interiores decoraciones realizadas en maque novohispano; estos dos y uno en el Museo Franz Mayer. La pregunta es obligada: ¿Hubo pintores de maque en Puebla que trabajaron en el taller del que salieron los muebles embutidos con geometrías de ascendencia mudéjar?

<sup>5</sup> Escritorios con librerías, encargados por hombres de negocios y terratenientes, dentro de las tradiciones de los muebles anglosajones y anglo-holandeses, fueron expresiones de última moda en el mobiliario de un caballero. Sin lugar a dudas estos ejemplos fueron los más complejos y costosos muebles de tipo doméstico. Los escritorios-librerías tienen una estructura tripartita, a saber: una librería alta, una sección media que aloja un escritorio con numerosos cajones para guardar papeles y los utensilios de la escritura —con una tapa abatible de escritura—, y una cajonera que ocupa la parte baja, destinada a guardar textiles y ropa, además de otros valiosos objetos. De tal suerte, el escritorio-librería con cajones bajos sirvió como guardarropa, oficina y banco a la vez; es decir, se trató de muebles multifuncionales reservados sólo a los hombres de alta capacidad económica. En inventarios de bienes novohispanos de primera línea del siglo XVIII aparecen mencionados constantemente. Sentarse frente a estos grandiosos muebles de enormes proporciones a trabajar, creaba una imagen muy impresionante del comerciante o del caballero que usaba al mueble como escenografía. Curiosamente no se conservan en la tradición de las colonias británicas pares de muebles de este tipo, lo que habla del alto rango social y la privilegiada situación económica del dueño de los ejemplares novohispanos. En los siglos XVI y XVII predominaron los escritorios simples (cajas de escribir) y los bufetillos personales, generalmente destinados para su uso en el estrado.

lamentar que en algún momento estas obras de ebanistería y pintura fueran separadas.<sup>6</sup>

En los exteriores se percibe un marcado gusto por el uso de complicadas taraceas geométricas de hueso esgrafiado, entintado y coloreado (rojos y verdes), y maderas de diferentes colores, con diseños que abrevan en los expedientes de la carpintería mudéjar.<sup>7</sup> Las figuras geométricas de los embutidos fueron ejecutadas con placas óseas y maderas contrastantes —una clara, una intermedia y otra más oscura. Al centro de los frentes de las tapas abatibles destacan estrellas de ocho puntas que se inscriben en octágonos, motivos que sirven de guía para el armado de los diseños restantes. Una moldura ondulante —llamada coloquialmente *yarda china*— bordea los contornos de los muebles.<sup>8</sup> Los remates o *copetes*, característicos

<sup>6</sup> No se sabe cuándo fueron separados estos muebles. En el archivo del Museo José Luis Bello y González de Puebla se conserva una carta que envió, el 6 de agosto de 1993, a esta institución, Sebastian Whitestone, desde el 46 de Pimlico Road, Londres, preguntando sobre el mueble del Museo Bello (Carlton Hobbs, Londres); Whitestone hizo llegar aparentemente unas fotografías de su escritorio; es decir, el que en la actualidad está en la colección particular de los Estados Unidos. En respuesta, el 14 de septiembre de 1993, la señora Alicia Torres de Araujo —entonces directora del museo— contestó a Whitestone e intercambiaron fotografías de los muebles, así como información vaga de la familia Rivadeneira. Se agradece a la actual directora del Museo José Luis Bello y González, licenciada Ana Martha Hernández Castillo, el haber facilitado a Gustavo Curiel esta información de las cartas, así como el permitir la toma de fotografías del mueble del citado museo. Virginia Armella de Aspe informa, en 1994, que el mueble de colección particular estaba “en la colección de un caballero inglés”. *Cfr.* Virginia Armella de Aspe, *Labores de ebanistería en la Nueva España*, pról. Guillermo Tovar de Teresa (México: Grupo Gutsa/Fernández Cueto Editores, 1994), 133. Por su parte Miguel Ángel Fernández dio a conocer por primera vez una fotografía del mueble que estaba en Inglaterra, en su obra *Coleccionismo en México* (Monterrey: Museo del Vidrio, 2000), 189-191. Fernández incluye una información proporcionada a él por Francisco Pérez de Salazar, que indica: “Esta pieza fue subastada en 1993 por la casa Sotheby’s, cuando al parecer ya pertenecía a la colección de Robert Couturier”, p. 190.

<sup>7</sup> La ebanistería poblana de la época virreinal está plagada de taraceas geométricas de ascendencia mudéjar, derivadas de tratados de carpintería de lo blanco, como es el caso de las geometrías de fray Andrés de San Miguel, pero también fueron reinterpretadas las geometrías italianas. Se trató de motivos, muy exitosos, que distinguen a la producción poblana. Aunque la obra de fray Andrés de San Miguel permaneció inédita, sus directrices para armar los lazos de ocho, “labor formada al despedirse los lados de un polígono octagonal, de donde resulta que todos los miembros o elementos de la labor resultante son siempre en número de ocho” estaban circulando, ya por copia de otros muebles, ya por los alfarjes, o por otras obras de la carpintería de lo blanco. *Cfr.* *Obras de fray Andrés de San Miguel*, introducción, notas y versión paleográfica de Eduardo Báez Macías (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969), 70. Las taraceas geométricas de la Nueva España también recibieron el influjo de las geometrías italianas.

<sup>8</sup> No se sabe cuándo se empezó a usar, al parecer en el siglo xx, el coloquial término de “*yarda china*”. Esta moldura de ondulantes perfiles no se transportó —como se ha dicho— de Asia a Acapulco en el Galeón de Manila; tampoco se vendía —como se ha creído— por varas. Un buen número de muebles novohispanos y marcos del siglo xviii la usan. Este perfil deriva del mobiliario

del barroco novohispano, adoptan perfiles mixtilíneos con curvas y ángulos rectos. En los costados se aprecian finos motivos caligráficos.<sup>9</sup>

Los dos muebles despliegan en sus interiores cuatro inusitados mapas en que quedaron representadas las extensas propiedades rurales del mayorazgo de la familia Rivadeneira.<sup>10</sup> Es posible que los escritorios —los cuales deben datarse hacia la mitad del siglo XVIII— hayan sido encargos de don Pedro José Ovando de Rivadeneira.<sup>11</sup> Don Pedro, casó con la heredera del mayorazgo de los Rivadeneira, doña María Tomasa de Rivadeneira. También pudieron haber sido mandados hacer por don Gaspar Miguel de Rivadeneira Cervantes, abuelo del anterior, riquísimo personaje casado con doña Tomasa de Sámano Salamanca. De hecho, en los muebles aparece inscrito, varias veces, el nombre de Gaspar Rivadeneira.<sup>12</sup> Por el momento, ante tales posibilidades, no es posible atribuir con precisión la manufactura de estos escritorios. Debe, entonces, tenerse en cuenta, que los muebles están relacionados con algún miembro de la familia de Gaspar Miguel de Rivadeneira Osorio y de Cervantes, quien estuvo enlazado con prominentes personajes de la oligarquía poblana.<sup>13</sup>

---

holandés, aunque se trata de un elemento formal que está presente en numerosas producciones de ebanistería europeas.

<sup>9</sup> La cordelería embutida que engalana los costados, o motivos caligráficos que usan maderas más claras sobre fondos oscuros, recuerda los embutidos de los muebles alemanes. En muebles coloniales de Pensilvania, Estados Unidos, y en muebles de Nueva York de influencia holandesa, aparecen constantemente. En lo tocante a la decoración, hay que advertir que los muebles que se analizan tienen en el exterior los motivos mudéjares, en los costados los alemanes y en el interior la *chinoiserie* (motivos figurativos dorados sobre un fondo encarnado). Esto habla de tres repertorios artísticos presentes en la decoración, y remite a lo cosmopolita del taller de carpintería del cual salieron los muebles, así como al gusto —también globalizado— del dueño. En muebles virreinales ecuatorianos es posible localizar expedientes similares a los de la cordelería, llamados coloquialmente "fideos".

<sup>10</sup> Estas vistas de paisajes contienen diferentes formas de ver y registrar la historia, generalmente reservadas a mapas y otros documentos; las imágenes mezclan los modos de representación de las tradiciones europea e indígena.

<sup>11</sup> De hecho, Antonio García de León piensa que este Pedro José Ovando de Rivadeneira, casado con doña Tomasa, heredera del mayorazgo desde 1760, fue la persona que encargó las obras de ebanistería. *Cfr. Tierra adentro, mar en afuera*, 373.

<sup>12</sup> Un asunto no resuelto en este trabajo, pero de enorme importancia, es el hecho de que aparezca reiteradamente en los mapas de los muebles el nombre de Gaspar de Rivadeneira. ¿Su presencia remite al primer Gaspar de Rivadeneira y no al del siglo XVIII? Si esto es así, el nombre de Gaspar de Rivadeneira debe entenderse como una remembranza del inicio del linaje de los Rivadeneira. Es decir, en el siglo XVIII se volvían los ojos a la fuente primigenia de la rama novohispana de la cual salió la familia.

<sup>13</sup> Estamos en deuda con Javier Sanchiz Ruiz, del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, quien proporcionó valiosos datos sobre los miembros de esta familia. Otros nombres son Fernando Carlos Rivadeneira y Castilla, padre de María Teresa Rivadeneira Mellado. Ella casó con Pedro Ovando de Rivadeneira; Gaspar Rivadeneira

Se sabe que esta familia fue dueña de un enormísimo latifundio situado en el Sotavento veracruzano, heredad que giraba en torno a la famosa hacienda de La Estanzuela o Santa María Cuezpalapa, en la jurisdicción de Cosamaloapan (actual estado de Veracruz).

Un primer acercamiento a la lectura del programa iconográfico de uno de los escritorios —el del museo poblano— fue hecho por Antonio García de León en 2007, quien puso de manifiesto que se trataba de representaciones basadas en mapas indígenas del siglo xvi que fueron reutilizados para componer una geografía histórica en torno a la referida hacienda de Cuezpalapa. Dice García de León:

en la parte interior de la puerta izquierda de un mueble que se abre a la intimidad, se despliega un mapa de la región geográfica comprendida entre Córdoba, Tlaxicoyan, Tuxtepec y Cosamaloapan, es decir de la zona ocupada por las casi 350 mil hectáreas que acaparaba este latifundio, así como de los hatos, los caminos, los ríos, la ubicación de pueblos desaparecidos en el siglo xvi, de los “palenques *cimarrones*” tolerados por el feudo y escenas de la vida cotidiana de esta inmensa posesión.<sup>14</sup>

### *Los mapas del siglo xvi*

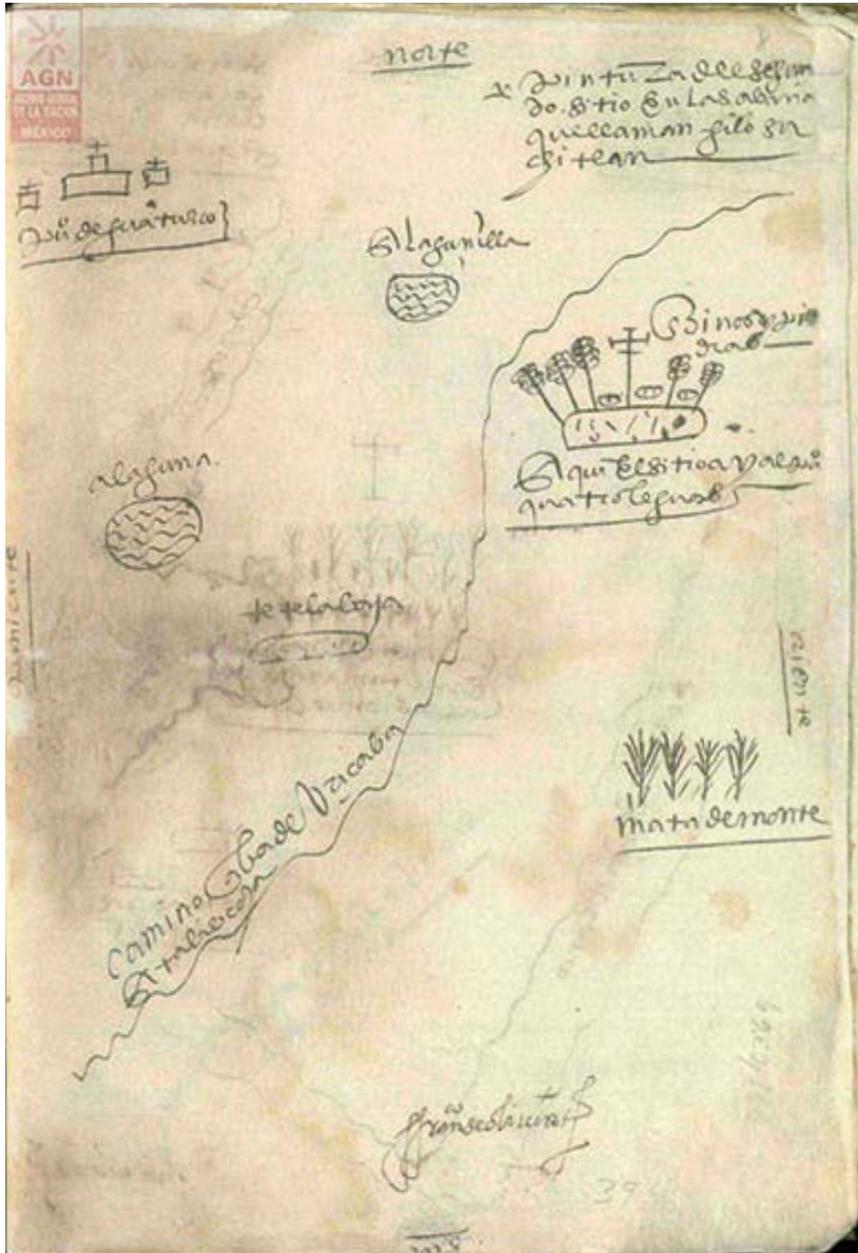
En el Archivo General de la Nación de México se localizaron varios mapas del siglo xvi de la región donde se asentaban las propiedades de los Rivadeneira. Se trata de imágenes geográficas hechas por *tlacuilos* que se incluían en expedientes donde se pedía a las autoridades españolas la merced de tierras. García de León dio las firmas de algunos de estos mapas. En la investigación que se realizó se localizaron otros más; todos proceden del ramo *Tierras* y están fechados entre 1587 y 1591 (figs. 1-8).<sup>15</sup> Debe señalarse que se trata, claramente, de dos grupos de mapas: los que usan sólo tinta negra

---

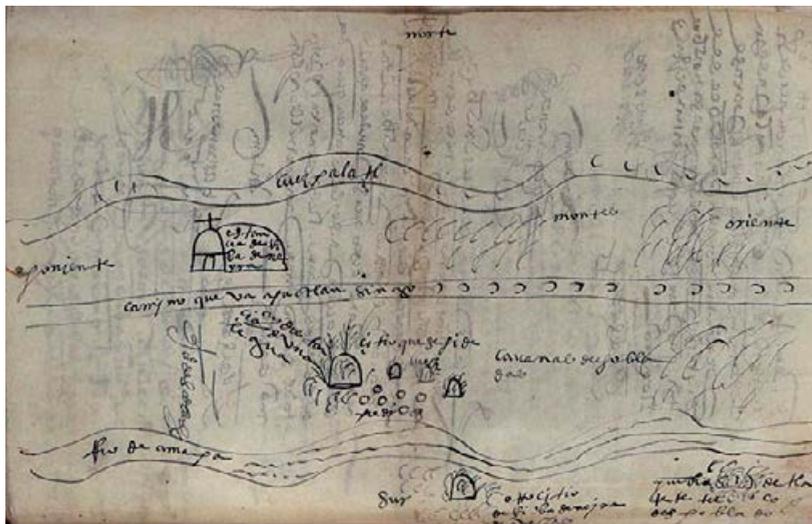
Peralta y, por último, Antonio Joaquín Rivadeneira Barrientos. Por fechas, cercanas a la segunda mitad del siglo xviii, es que se han relacionado estos nombres. Asimismo, debe mencionarse la labor de Katina Cárdenas, Caitlin Greenhill Caldera y Elsarís Núñez, quienes desde Boston ayudaron a localizar otras informaciones sobre los Rivadeneira.

<sup>14</sup> Manuscrito inédito proporcionado amablemente a Gustavo Curiel por el autor. *Cfr.* “Ganados y negros cimarrones en La Estanzuela” (2007).

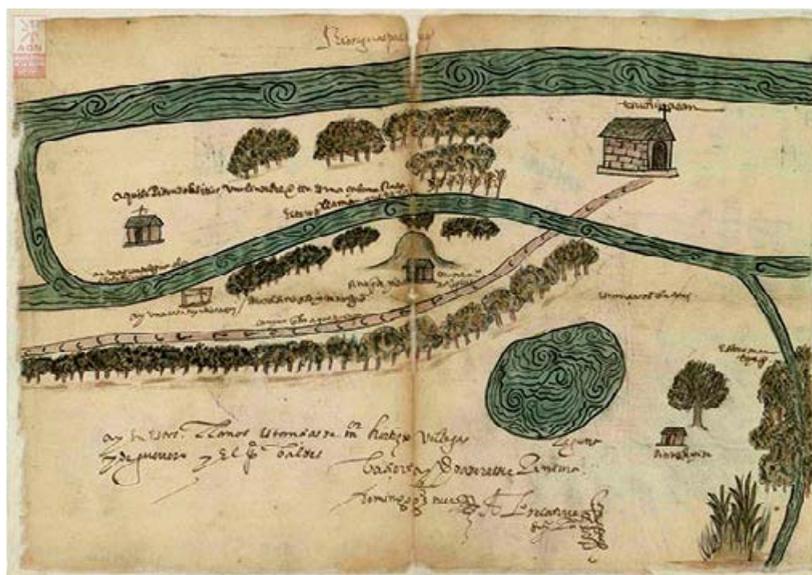
<sup>15</sup> El maestro Edén Mario Zárate, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, proporcionó invaluable ayuda en la localización de imágenes del siglo xvi del Archivo General de la Nación, México, del Sotavento veracruzano. Debe dejarse aquí constancia de su profesionalismo y siempre atenta disposición en la consulta de los repositorios virreinales.



1. Archivo General de la Nación, México. GD280. Mapas, planos e ilustraciones. No. 01731, año 1587. Guatusco, Veracruz, con el camino de Orizaba a Tlaliscoya; aparecen encinos y teteles. 978/0369. *Tierras*, vol. 2702, exp. 12, f. 8.



2. Archivo General de la Nación, México. GD280. Mapas, planos e ilustraciones, año 1585. Aparecen los ríos Cuezpalatl y el de Amapa, con el camino que va a Puctlancingo. 78/1041. *Tierras*, vol. 3343, exp. 17, f. 8 v.



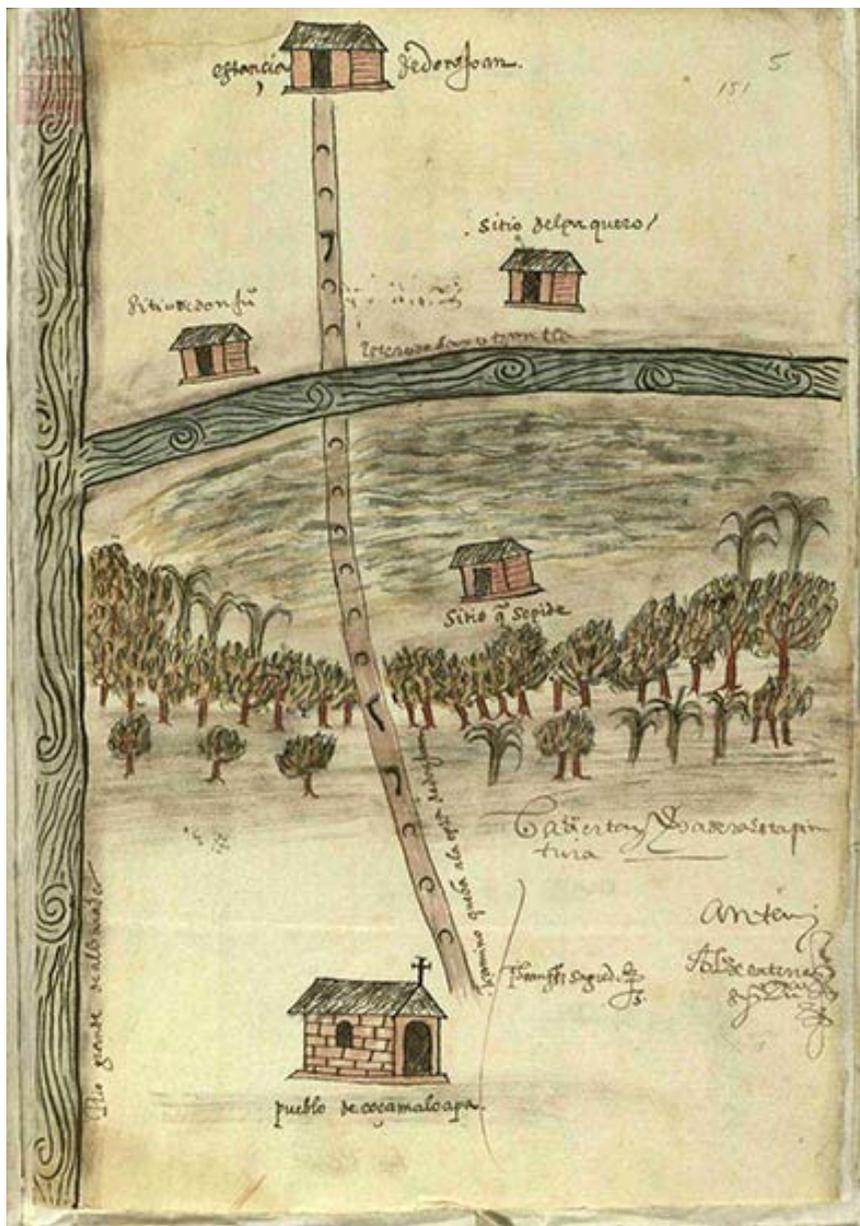
3. Archivo General de la Nación, México. Mapas, planos e ilustraciones, año 1590. Aparecen el río Guaspaltepec y la localidad de Tesuchiucan, además de un camino a Quetzalapa. 978/0218. *Tierras*, vol. 2679, exp. 17,



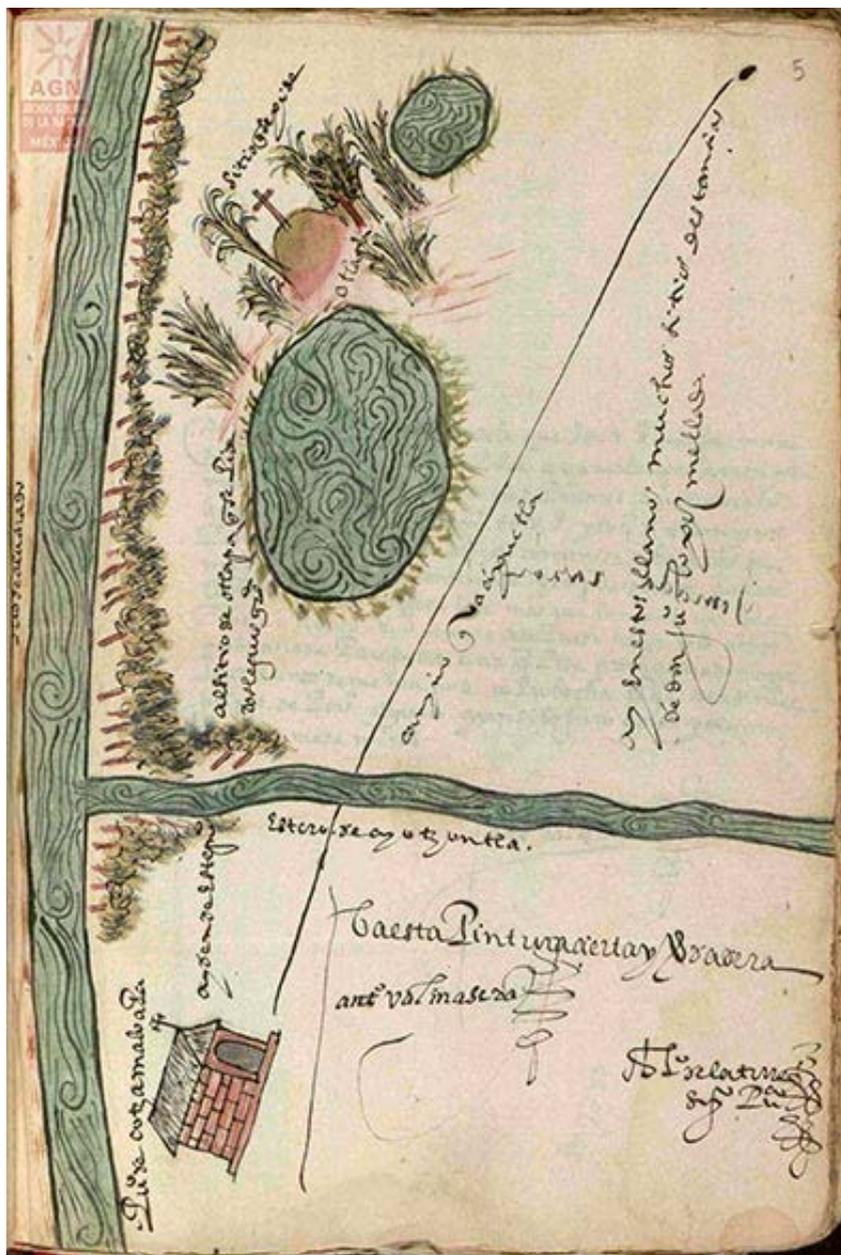
4. Archivo General de la Nación, México. Mapas, planos e ilustraciones. Diligencias sobre dos sitios de ganado mayor en términos de Cozamaloapan, Veracruz. Aparece una ceiba y un monte con una palma, año 1587. 978/0271. *Tierras*, vol. 2686, exp. 3, f. 110.

para marcar sobre el papel los signos y los que recurren al uso del color.<sup>16</sup>

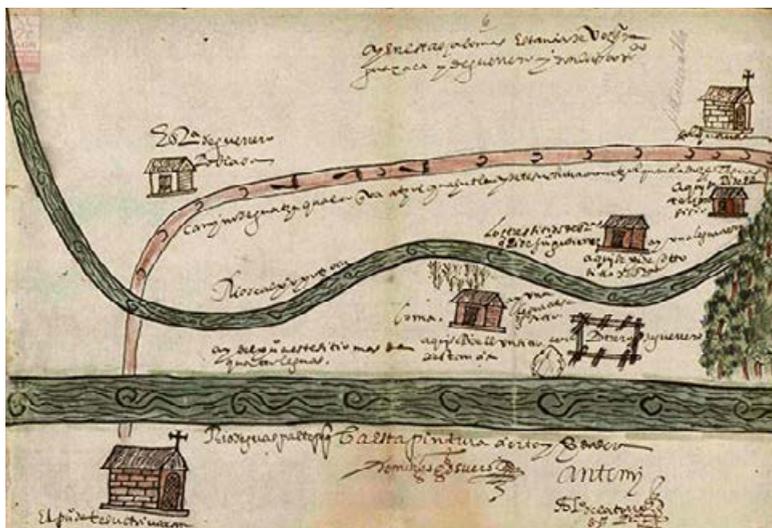
<sup>16</sup> Cfr. del AGN los siguientes expedientes y mapas: GD110, *Tierras*, año 1587, vol. 2702, exp. 12, fs. 11. Huatusco. Diligencias sobre cuatro sitios de ganado menor que Gaspar de Rivadeneira pidió de merced en los términos de los pueblos de Huatusco y Amatlán. Uno de ellos en una sabana nombrada Cuatetelco. Plano de dichas tierras, jurisdicción de Veracruz. GD100, *Reales Cédulas Duplicadas*, diciembre 2 de 1563, fol. 20, exp. 38, fs. 28v. Ganados. Ordenanzas. Ordenando a las justicias de su majestad que se cumplan las disposiciones dictadas en las visitas a las haciendas de ganados, y en particular con Gaspar de Rivadeneira. GD115, *Vínculos y Mayorazgos*, año 1763, vol. 147, exp. 8, fs. 28. Cuenta y entrega del ganado mayor que se halla en la hacienda de La Estanzuela y sus ranchos que son del mayorazgo de doña María Tomasa de Rivadeneira. GD110, *Tierras*, año 1585, vol. 3343, exp. 17, fs. 9. Mandamiento del virrey Pedro Moya de Contreras para que el alcalde mayor de Tlacotalpan vea la parte y lugar donde Cristóbal de Salas pide se le haga merced de un sitio de estancia para ganado menor en términos del pueblo de Puclancingo y Tlaltetelco, Tlacotalpan. GD280, *Mapas, planos e ilustraciones*, núm. 2389, año 1585. Puclancingo; Tlacotalpan, Veracruz. Juan de Escobar, teniente de alcalde mayor, Veracruz. Hacia el sur encontraremos el río de Amapa, además de un camino que va de poniente a oriente; Cristóbal de Salas pidió merced de un sitio de estancia para ganado mayor en términos del pueblo de Puclancingo y Tlaltetelco, en un sitio llano. 978/1041; *Tierras*, vol. 3343, exp. 17, fs. 8. Cfr. Además GD280, *Mapas, planos e ilustraciones*, núm. 1730, año 1587. Guatusco, Veracruz, Francisco de Oliveros, corregidor. Lo forman dos arroyos, uno en el oriente y otro en el poniente, además aparece situado al norte Guatusco; asimismo encontramos el camino que va a Tlaliscoya. Diligencia sobre cuatro sitios de



5. Archivo General de la Nación, México. Archivo General de la Nación, México. Mapas, planos e ilustraciones. Cozamaloapan, Veracruz. Diligencias sobre un sitio de ganado mayor que pidió Isabel de Almodóvar. Aparecen el camino que va a la estancia de don Juan, el río grande de Alvarado, la iglesia de Cozamaloapan y un estero, año 1591. 978/0275. *Tierras*, vol. 2686, exp. 7, f.151.



6. Archivo General de la Nación, México. Archivo General de la Nación, México. Mapas, planos e ilustraciones. A orillas del río Alvarado aparece Cozamaloapan. Hay un cerro con una cruz, año 1590. 978/0326. Tierras, vol. 2691, exp 16, f. 5



7. Archivo General de la Nación, México. Mapas, planos e ilustraciones. Aparecen un potrero de Guerrero, el camino de Guatzaqualco y una estancia de Guerrero, año 1589. 978/1047. *Tierras*, vol. 3343, exp. 25.



8. Archivo General de la Nación, México. Mapas, planos e ilustraciones. Se observan lagunas y ciénegas. Además la iglesia de Tatayan y el pueblo de Esmatuaahuacan, año 1589. 978/0273. *Tierras*, vol. 2686, exp. 5.

Del primer grupo hay cinco mapas, en tanto que del segundo se localizaron seis imágenes paisajístico-geográficas. Llama enormemente la atención que

ganado menor de Gaspar de Rivadeneira; 978/0369, *Tierras*, vol. 2702, exp. 12, fs. 8.GD280, *Mapas, planos e ilustraciones*, núm. 1731, año 1587. Guatusco, Veracruz, Francisco de Oliveros, corregidor. Al norte Guatusco, a breve distancia de una laguna y una lagunilla, con la presencia del camino que va de Orizaba a Tlaliscoya. Secuencia del anterior. Pintura del segundo sitio que se ubicó en la sabana que llaman Jilosuchitlán. 978/0369, *Tierras*, vol. 2702, exp. 12, fs. 8 GD280, *Mapas, planos e ilustraciones*, núm. 1732, año 1587, Guatusco, Veracruz, Francisco de Oliveros, corregidor. Al norte se encuentra Guatusco, que comparte espacio con el río Blanco y un arroyo, secuencia del anterior. Señalamiento del tercer sitio que se ubicó en la sabana que llaman Jilosuchitlán, 978/0369.1, *Tierras*, vol. 2702, exp. 12, fs.8. GD280, *Mapas, planos e ilustraciones*, núm. 1733, año 1587, Guatusco, Veracruz, Francisco de Oliveros, corregidor, Aparecen Orizaba y Tlaliscoya, así como el camino que permite llegar de un lugar a otro, con Guatusco al norte, secuencia del anterior, pintura del cuarto sitio que se ubicó en una sabana que llaman Cuatetelca, 978/0370, *Tierras*, vol. 2702, exp. 12, fs. 9. García de León da las siguientes firmas para mapas del siglo xvi relacionados con lo representado en el mueble del Museo José Luis Bello y González de Puebla: AGN, *Tierras*, 3343, 17/18/19, 50 fs., años 1585-1587, Mercedes en Tlacotalpan, Puctlancingo, Tatatetelco y Tlalixcoyan. Hay que destacar que para este trabajo fueron fundamentales los siguientes mapas del AGN. Estos mapas son los más cercanos a las imágenes que aparecen en los dos muebles. Véanse: a) 1635. Tatayan y Esmatuhuacan; Cosamaluapa, Veracruz, año 1589. Juan González Sagredo, corregidor. Cozamaloapan, Veracruz, dos pueblos localizados en los puntos opuestos. Tatayan al norte y Esmatuhuacan al sur, a ellos se une la estancia de Juan Romero ya que comparten un camino. Al este una ciénega y una laguna. Petición de Alonso Gómez de dos sitios. 978/0273, *Tierras*, vol. 2686, exp. 5; b) 2395. Tesuchiuan, Guaspaltepec, Veracruz, año 1589. Domingo González Suero, teniente de corregidor. Guaspaltepec, Veracruz, del poblado de Tesochoacan y vecinos que se encuentran alrededor, también se observa el río Grande y uno más pequeño, siendo este último más parecido a un arroyo. Antonio López pidió se le concediera merced de tres sitios de estancia. 978/1047, *Tierras*, vol. 3343, exp. 25; c) 1580. Estero Quezala y Tesuchiuan, Guaspaltepec, Veracruz, año 1590. Domingo González Suero, teniente de corregidor. Guaspaltepec, Veracruz, partiendo del río de Guaspaltepec es posible localizar a Tesuchihuacan a la orilla de él, y junto a un camino con dirección a Quetzalapa, así como al estero que llaman Quezala, además al este se puede ver la estancia de Valdés. 978/0218, *Tierras*, vol. 2679, exp. 17; d) 1688. Cutzamaloapa, río Alvarado, Veracruz, año 1590, Antonio Valmaseda, teniente de corregidor, río Alvarado, Veracruz, a orillas del río Alvarado se localiza Cozamaloapan. En los llanos que están junto a un estero hay muchos sitios de estancia de don Juan López Mellado. Ambrosio Pareja sobre un sitio de ganado menor que poseía. 978/0326, *Tierras*, vol. 2691, exp. 16; e) 1637. Cozamaloapa, Guaspaltepeque, Veracruz, año 1591. Juan González Sagredo, justicia del partido, Huaspaltepec, Veracruz, cercano al camino que va a la estancia de don Juan se sitúa Cozamaloapan. Además aparece el río Grande de Alvarado, así como un estero. Diligencias sobre un sitio de ganado menor que Isabel de Almodóvar pidió de merced. 978/0275, *Tierras*, vol. 2686, exp. 7, f. 151; f) 1633. Cozamauapan, año 1587, Fernando de Salas, justicia mayor, Cozamalapan, Veracruz, la localidad de Cozamalapan se sitúa al oriente, junto al río que ocupa gran parte del territorio, es decir, el de Alvarado, y no muy distante de la estancia de Carrión. Diligencias sobre dos sitios de ganado mayor en términos de Cozamaloapan. 978/0271, *Tierras*, vol. 2686, exp. 3, f. 110. Hay que señalar que se han respetado las variantes de los nombres, los cuales no fueron unificados; se copian, pues, tal y como aparecen en la información del Archivo General de la Nación, México.

los mapas de color correspondan al trabajo de un mismo *tlacuilo*; todos comparten las mismas convenciones pictográficas y son de una belleza extraordinaria. Como se observa, las mismas codificaciones siguieron funcionando en un proceso de larga duración, pues estos mapas sirvieron de base a las imágenes dieciochescas que pueblan los muebles de maque que se comentan. En las puertas y cajonerías de los escritorios se reconocen ríos, caminos, pueblos, lagunas, ciénegas, iglesias, corrales, potreros, ceibas, casas, cerros, palmeras, pastizales, etcétera, signos que tienen una relación muy estrecha con los pictogramas que pueblan los mapas de color.

Vale la pena destacar dos de estos mapas con color.<sup>17</sup> El primero (fig. 4) despliega una vista del río de Alvarado con una vigorosa ceiba que aparece referida por su nombre, hay además un *altépetl*, palmas y una laguna. Cabe advertir que la imagen de este árbol se dispuso de manera reiterada en las cajonerías y tapas abatibles de los escritorios, lo mismo sucede con el *altépetl* y las palmas. El segundo mapa (fig. 5) muestra la estancia de Juan Romero, sitio que también aparece pintado en el mueble de colección particular, donde se sitúa el complejo sistema lagunar de Alvarado. Las ciénegas, las lagunas y los ríos son muy similares en ambas representaciones cartográficas.

#### *El mapa de la puerta izquierda del mueble del Museo Bello de Puebla*

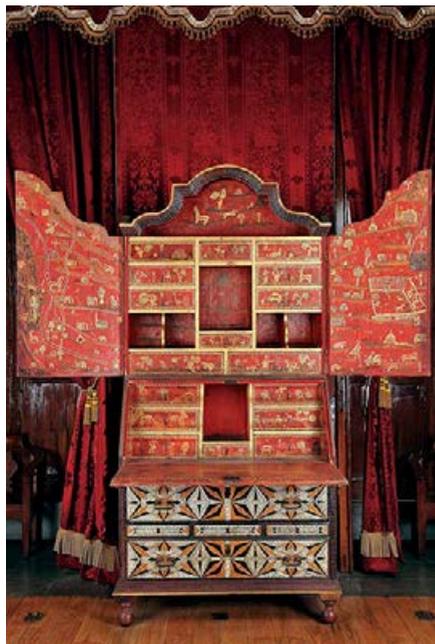
Conviene precisar qué fue lo que quedó representado en el mueble del museo José Luis Bello y González (figs. 9-10). En la parte superior de la puerta de la izquierda de la librería se observa claramente el límite del mapa por su parte norte (fig. 11). Esta delimitación se significa por el camino a la población de Tlalixcoyan, vía terrestre que sigue en forma

<sup>17</sup> Los referidos mapas son los siguientes: véase el mapa f) del año 1587; y el a) del año 1589, citados en la nota anterior. Las representaciones de las ciénegas y la flora son muy cercanas a lo que quedó plasmado en los muebles con las escenas de maque que se analizan. Un mapa general de la zona, del siglo XVIII, donde aparece La Estanzuela, es la referencia cartográfica, ya moderna e ilustrada, que mandó hacer el virrey Bucareli. Cfr. AGN, núm. 0373, año 1793, 977/0361, *Historia*, vol. 359, exp. 4, f. 85. La leyenda del mapa dice: "Mapa reducido del que en escala mayor se levantó con toda la precisión posible, de orden del excelentísimo señor bailío frey don Antonio María Bucareli y Ursúa, virrey gobernador y capitán general de esta Nueva España, por el coronel ingeniero en segundo don Miguel del Corral, y el capitán de fragata graduado y piloto mayor de derrotas don Joaquín de Aranda, de la porción de costa del Seno Mexicano, desde Puntillas de Piedra al sueste, hasta la barra de Goastacoalcos, istmo de Tecoaantepeque, hasta la Mar del Sur, con todo el terreno interior entre los dos mares, comprendido entre los paralelos o latitudes, desde 15 grados hasta 20 grados, y entre los meridianos o longitud de Thenerife, de 78 a 81 grados". Se registran las tierras del mayorazgo con La Estanzuela y los diversos sistemas lagunares y ríos con toda precisión, así como las montañas y las planicies.

9. Escritorio-librería con cómoda integrada. Museo José Luis Bello y González, Puebla, México. Vista general del exterior. Fotografía: Carlos Varillas. Derechos de reproducción: Museo José Luis Bello y González, Puebla.



10. Escritorio-librería con cómoda integrada. Museo José Luis Bello y González, Puebla, México. Vista del mueble abierto. Fotografía: Carlos Varillas. Derechos de reproducción: Museo José Luis Bello y González, Puebla.





11. Escritorio-librería con cómoda integrada. Museo José Luis Bello y González, Puebla, México. Vista de la puerta interior izquierda. Fotografía: Carlos Varillas. Derechos de reproducción: Museo José Luis Bello y González, Puebla.

paralela el curso del famoso río Blanco. Dentro de las aguas del impetuoso torrente aparecen representados feroces lagartos y sorprendentes peces. La población más al norte de esta parte del mapa es la pequeña localidad de Totolinga. Junto a estas dos referencias geográficas, de agua y tierra, se observa la imagen de una importante iglesia que representa al pueblo de Omealco. Sobre la cruz que remata la espadaña central de esta construcción religiosa se posa un ave negra y cerca aparece un puente, conocido como el de los pastores, pasadero de piedra que une las dos riberas del río Blanco.

Del mencionado pueblo de Omealco sale el camino real a Cozamalopan, vía que destaca por estar sembrada de imágenes de herraduras y su gran amplitud, lo que indica la importancia de este camino de herradura que comunicaba con la localidad de Putlancingo, situada en la parte inferior de la puerta que se analiza.<sup>18</sup> Hay que aclarar que éste y los otros mapas que se describen van acompañados de inscripciones que señalan en

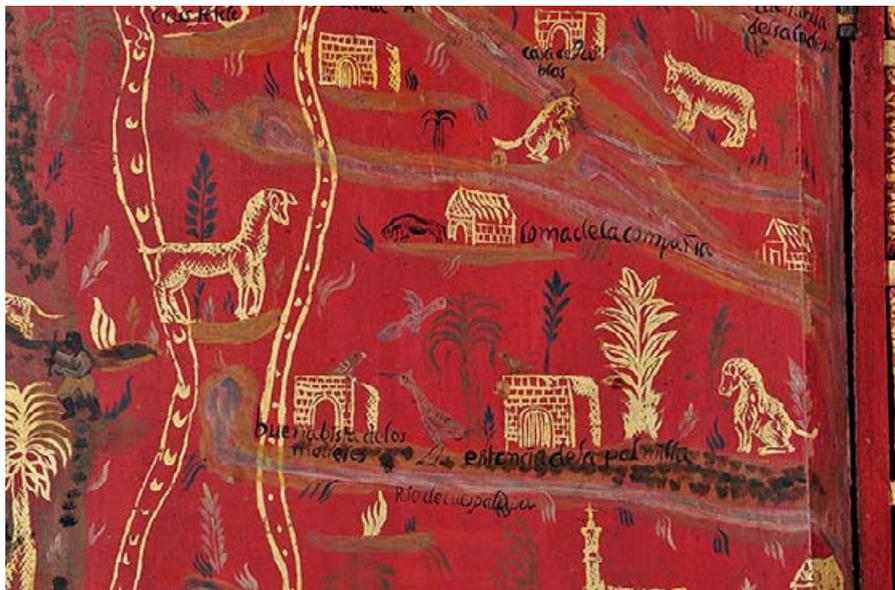
<sup>18</sup> García de León refiere, en su manuscrito inédito antes citado, que algunas de las localidades que aparecen en el mueble del Museo José Luis Bello y González de Puebla, ya habían desaparecido para el siglo XVIII, como el caso de Puctlancingo y Tatactetelco que fueron absorbidas por la hacienda de La Estanzuela; lo anterior refuerza la idea del manejo de mapas antiguos en la construcción del imaginario de los Rivadeneira.

leguas las distancias que hay entre las poblaciones. Otro ramal de tierra de importancia que estructura esta parte de la geografía es el camino que va de la estancia de Cristóbal Pérez, a un lado del río de Tlapa, a la estancia de Amapa, y la conexión con el mencionado camino real de Cozamalopan. Entre este camino real y el río Cuezpalapa, se sitúa la cabeza del mayorazgo, es decir, la hacienda de Santa María Cuezpalapa o La Estanzuela. Hay que señalar que la casa grande de la hacienda fue representada junto a la iglesia, la cual es también una construcción de importancia. Cerca hay un río, el de Amapa. Tanto la iglesia, como la casa grande de la hacienda, son construcciones que incluyen representaciones de hiladas de sillares; hay que recordar que en las fértiles sabanas del Sotavento veracruzano la piedra es escasa, de ahí la importancia de destacar las construcciones que recurren al uso de la piedra y los *teteles* o pedregales.

El costado izquierdo del mapa que se comenta es ocupado por la imagen de una agreste serranía que indica el término de las tierras bajas; es, pues, este sitio, el inicio de las tierras altas (nótese que incluso la vegetación cambia). En este paisaje serrano vive libremente el ganado cimarrón y aparecen representados tres individuos de raza negra (dos de ellos van armados) que se internan en este espacio salvaje (al parecer van de caza o se dedican a reintegrar al ganado cimarrón a la zona habitable); uno de estos individuos huye de un toro que lo persigue, el cual logra treparse a una palma cocotera para evitar ser cornado.<sup>19</sup> La parte baja del mapa incluye varios caseríos de madera que dan cuenta de las estancias de ganado menor. Al centro de la parte inferior se dispuso la figura de una iglesia que remite al pueblo de Tlatetelco y junto aparecen dos cerros y un potrero.

En este mapa se incluyeron varios códigos de la geografía y el paisaje que estructuran y dan coherencia al espacio de los Rivadeneira, los cuales aparecen dispuestos de manera transversal a los caminos ya mencionados. Hay imágenes de arroyos y ríos. Se pueden mencionar: el río Tlapa, el

<sup>19</sup> Informa García de León: "Además, la historia del Mayorazgo en el siglo xvii se entremezcla con la de los negros y mulatos libres y esclavos; tanto, que incluso Gaspar de Rivadeneira 'el Mozo' tuvo que ver con la represión de la famosa rebelión de Ñanga, ocurrida en 1609, así como con la posterior negociación con los rebeldes. Hacia 1613 participó como uno de los 'padrinos' en la fundación del pueblo de negros libres de San Lorenzo Cerralvo, o San Lorenzo de los Negros (hoy Yanga), establecido en tierras de su propiedad en la parte norte de La Estanzuela: pues al Mayorazgo le interesaba marcar su territorio y contar con una fuerza armada de la que podía echar mano en caso de nuevas rebeliones. Posteriormente, el Mayorazgo mantuvo una alianza con este pueblo y con su caudillo y capitán de milicias, Gaspar Ñanga, hijo del original dirigente de la rebelión, quien incluso vendía al administrador de La Estanzuela los esclavos capturados en los caminos". Cfr: manuscrito inédito, p. 3-4. Hay información adicional sobre los negros de la región en el libro de este autor *Tierra adentro mar en fuera*, en él García de León plantea la posibilidad de que Gaspar Ñanga haya tomado el nombre de pila de Gaspar de Rivadeneira, lo cual es muy lógico.



12. Escritorio-librería con cómoda integrada. Museo José Luis Bello y González, Puebla, México. Detalle de las estancia y la loma de la Compañía. Fotografía: Carlos Varillas. Derechos de reproducción: Museo José Luis Bello y González, Puebla.

arroyo de Coyoluca (afluente del río Tlapa), el arroyo de Ajalayuca, el río Cuezpalapa y el río Amapa. Otros pictogramas de importancia son la gran cruz de piedra —denominada Cruz *Tetele*—, el rancho de Polluca, la casa de Juan Blas, la loma de la Compañía (fig. 12), la estancia del Saladero, la estancia de la Palmilla, Buenavista de los Medeles, la estancia del Canónigo, una daza, la estancia de Amapa, el Corral, la estancia de Palacios, la estancia de Carbajal y la estancia de Hernán García. Destacan en todo el paisaje las doradas figuras de toros, caballos, un puerco, aves, perros, venados y una liebre o conejo. Hay que destacar que los pictogramas arquitectónicos marcan claramente sus jerarquías; por ejemplo, las iglesias son de varios tipos y tamaños, y están siempre en relación con la importancia de la localidad que representan; de igual manera, las referencias usadas para marcar las estancias son construcciones mayores que las que aluden a los ranchos o a los potreros.

La casa grande de la hacienda de don Gaspar y su iglesia son las construcciones más importantes, aquellas que había que destacar en el peculiar imaginario sotaventino. En el discurso visual todo se encuentra en su correcto sitio, todo aparece arreglado, todo se encuentra dispuesto bajo las directrices del realismo circular (concepto de representación espacial

ideado por Alessandra Russo).<sup>20</sup> Hay que aclarar que para el cabal entendimiento del paisaje, la geografía y lectura de las imágenes se ha usado esta exitosa herramienta, pues la fuente en la cual abrevan las imágenes, ya se ha señalado, son mapas del siglo XVI, hechos por *tlacuilos*. La vegetación incluye principalmente palmas reales, encinos, "matas de monte" y representaciones de pastizales, además de arbustos de poca altura y muchas flores. En la estancia conocida como la Palmilla destaca una frondosa palma.

### *El mapa de la puerta derecha del mueble del museo poblano*

La puerta derecha de la librería superior despliega una visión muy particular de la próspera hacienda de Santa María Cuezpalapa o La Estanzuela (figs. 13-14). Hay que destacar que en este arcádico territorio reinan el orden y la armonía, todo está en su lugar, nada aparece fuera de sitio. La escena es, en suma, el *omphalos* de los Rivadeneira, el centro de sus riquezas, el espacio donde se asientan el linaje, la estirpe y la prosapia familiares.

En la parte superior derecha se pintó un desfile de ganado cimarrón que se interna, cuesta arriba, en el "territorio de afuera", espacio simbolizado por un agreste cerro o *altépetl*.<sup>21</sup> Sobre el imponente *altépetl* destaca una cruz cristiana que lo corona; el cerro sagrado es un compendio de las serranías periféricas del poniente de la Cuenca Baja del Papaloapan.

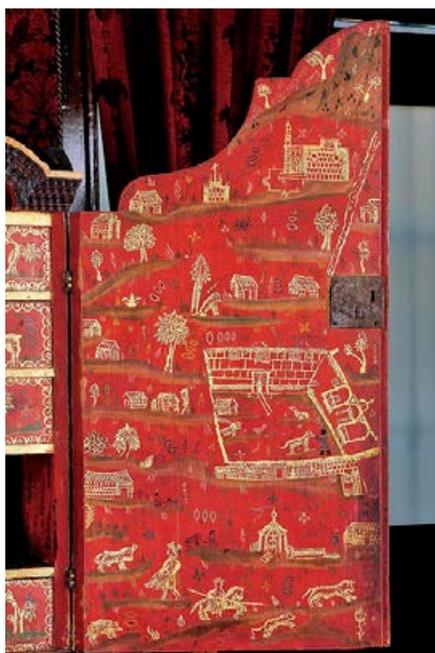
Cuatro son las edificaciones que destacan en este segundo mapa (fueron representadas por gruesas pinceladas de pintura dorada). Se

<sup>20</sup> Véase el espléndido y revelador trabajo de Alessandra Russo sobre mapas indígenas virreinales novohispanos virreinales del AGN, donde se expone la interesante metodología denominada "realismo circular". Este trabajo fue invaluable guía para la lectura de las imágenes de la cartografía consultada en el AGN y lo registrado en las puertas de los muebles que se analizan. Cfr. de esta autora, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005). La representación de signos y símbolos de manera circular, teniendo un centro sobre el cual gravitan las imágenes, queda claramente de manifiesto en la representación de la hacienda de La Estanzuela de la puerta derecha del mueble del Museo José Luis Bello y González de Puebla. Otro estudio que aborda el tema de los mapas virreinales del siglo XVI es el de Dennis Carr, María Castañeda de la Paz, Pablo Escalante Gonzalbo *et al.*, *Painting a Map of Sixteenth-Century Mexico City. Land, Writing and Native Rule*, eds. Mary E. Miller y Barbara E. Mundy (New Haven: Yale University, 2012).

<sup>21</sup> Las representaciones de los *altépetl*, cerros o montañas sagradas de la época prehispánica pasaron al imaginario virreinal y conservaron sus connotaciones; llama la atención la carga simbólica concedida a estas imágenes en los muebles que se analizan. Los montes, montañas y cerros sagrados son símbolos especiales de carácter universal pues aparecen en numerosas culturas. Las montañas que fueron plasmadas en los muebles que se comentan obedecen a las tradiciones mesoamericana y la clásica.



13. Escritorio-librería con cómoda integrada. Museo José Luis Bello y González, Puebla, México. Vista de la puerta interior derecha. Fotografía: Carlos Varillas. Derechos de reproducción: Museo José Luis Bello y González, Puebla.



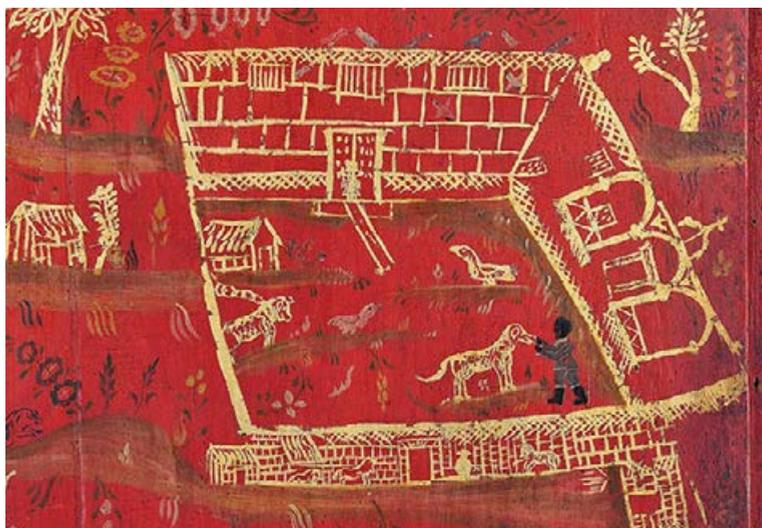
14. Escritorio-librería con cómoda integrada. Museo José Luis Bello y González, Puebla, México. Vista de la puerta interior derecha. Fotografía: Carlos Varillas. Derechos de reproducción: Museo José Luis Bello y González, Puebla.

reconocen: un humilladero con su cruz, la iglesia de Cuezpalapa, el interior del patio de la casa grande de la hacienda de los Rivadeneira y una fantástica noria con tres tanques de agua. Llama la atención la perspectiva utilizada para representar el atrio del templo, la cual remite a la manera indígena virreinal de plasmar las imágenes. Nótese que el espacio atrial se inserta de manera forzada en el imafrente de la iglesia, lo mismo sucede con las gradas de ingreso al atrio y las del propio templo, las cuales marcan las diferentes alturas de las construcciones. La iglesia es una edificación de importancia: se le pintó con su portada coronada por un frontón cerrado; se reconocen las formas de una alta torre y hay óculos dispuestos sobre la fachada y la nave. De nueva cuenta aparecen sillares.

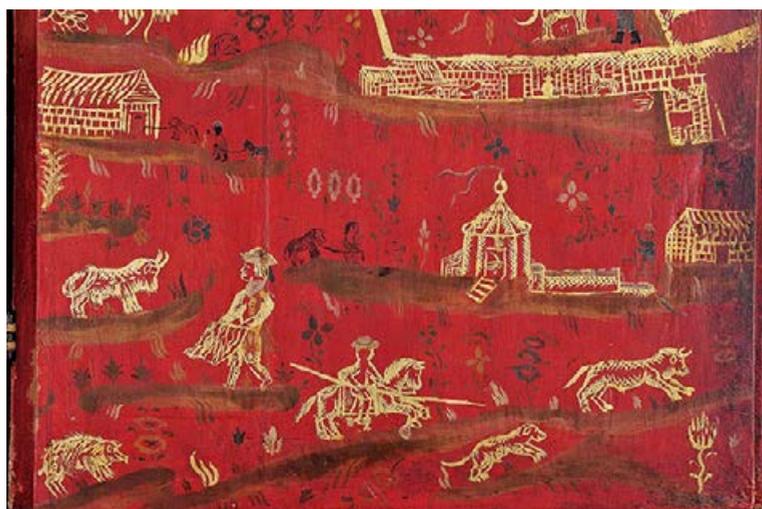
La casa grande también fue vista desde las alturas (fig. 15). Al igual que en la iglesia y atrio, el pintor recurrió a la combinación de dos perspectivas opuestas: la occidental y la indígena virreinal.<sup>22</sup> El paramento derecho de la casa deja ver un vano adintelado de ingreso al que se sobrepone, sin profundidad alguna, una triple arcada con columnas, capiteles y enjutas; en las alturas aparece una cruz que seguramente corona la portada principal de la casa, la cual no se ve. La triple arcada es la representación de uno de los corredores interiores de la hacienda. El ingreso al patio se hace por el arco central; los de los lados tienen antepechos de ladrillos que forman triángulos. Los muros de la hacienda se levantan a partir de hiladas de sillares y se visualizan puertas y vanos enrejados. En el patio se dispuso la figura de un esclavo negro con un perro; junto a ellos aparece otro animal, el cual está encadenado. Hay también aves de corral y en las cornisas de las azoteas se posan variedad de pájaros. En el exterior se percibe una pequeña construcción adosada a la casa grande; allí se guarecen los sirvientes. Hay, además, un toldo, otros animales y un cuidador.

El resto de las construcciones que aparecen en el mapa, doce en total, son las de carácter efímero; muestran techos de palma y tablones de madera. En estos sitios se resguarda al ganado. La noria es más bien una construcción fantástica. En su interior se reconoce un animal de tiro y aparecen tres aljibes en desniveles que estancan el preciado líquido. Hay dos sirvientes, uno es un negro y otro un posible mestizo, este último trabaja con una azuela en lo que parece ser un banco de madera; hay, además, otros individuos que posiblemente sean indígenas. Dos hombres más —los de mayor tamaño y jerarquía— se dedican, uno a torear, en tanto que el otro, el que va a caballo, persigue con una lanza jineta o desjarretadera a un toro para herirlo (fig. 16). Hay también un cochino y un puercoespín.

<sup>22</sup> Más que contraponerse, las representaciones arquitectónicas se funden, dando como resultado un nueva creación muy especial, donde confluyen dos formas o tradiciones visuales de plasmar las imágenes tridimensionales.



15. Escritorio-librería con cómoda integrada. Museo José Luis Bello y González, Puebla, México. Detalle de la hacienda de Santa María Cuezpalapa o la Estanzuela. Fotografía: Carlos Varillas. Derechos de reproducción: Museo José Luis Bello y González, Puebla.



16. Escritorio-librería con cómoda integrada. Museo José Luis Bello y González, Puebla, México. Detalle de la noria y jinete con desjarretadera en la hacienda. Fotografía: Carlos Varillas. Derechos de reproducción: Museo José Luis Bello y González, Puebla.

La vegetación, ya que se trata de un idílico y bucólico espacio, está compuesta principalmente por flores de variados tipos y árboles dorados. Hay que advertir que las edificaciones de materiales efímeros se disponen circularmente en torno a la hacienda, creándose una barrera ordenada que resguarda y encierra a un *hortus conclusus*, que es el propio patio de la hacienda de los Rivadeneira.<sup>23</sup> Más de una veintena de lenguas de tierra apisonada sirven de asiento a las imágenes.

### *La puerta izquierda del mueble de colección particular*

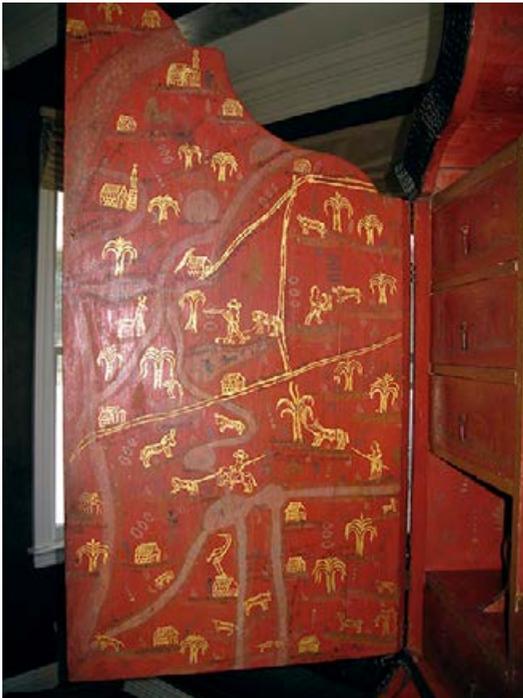
El mapa que ocupa la puerta izquierda del escritorio (figs. 17-18) que se conserva en los Estados Unidos de América despliega dos caminos principales, el que va de la cabecera de Pugtla a Acula, con un ramal o tramo de camino entre Tlatayan y Acula, y el que marca la ruta que va de la localidad de Quautla al pueblo de Ixmatlahuacan, pasando por Tlatayan. En la parte superior de esta hoja del mueble se acomodan los pictogramas que remiten a las poblaciones de Guateopan, Amatlán (en la iglesia hay un religioso franciscano con un perrillo), Tulencingo y la isla de Tlacotalpan; también se pintaron dos estancias, la del Marqués del Valle, o sea, la de Martín Cortés (heredero del mayorazgo de don Hernando), y otra, la de Gerónimo Pérez. Por su anchura y recio caudal destaca, en la parte superior izquierda, el río de Alvarado. Hay que hacer notar que en esta puerta del mueble quedaron plasmadas las imágenes de varios ríos, así como el complejo sistema lagunar y las ciénegas de la Cuenca Baja del Papaloapan o la hoya (recuérdese que la parte más cercana del Sotavento veracruzano a la costa del Golfo es una zona de pantanos y humedales con muchísima agua que fácilmente se inunda, pues sólo tiene 10 metros sobre el nivel del mar). De tal suerte, el mapa que nos ocupa contiene varias referencias fluviales, ojos de agua y lagunas, algunas de ellas interconectadas. El río más importante de la región es el Papaloapan, mismo que tiene dos subcuencas, la del río Blanco y la del río Salado. En el mapa que se comenta hay un gusto por mostrar las lagunas, las ciénegas y los ríos. Es fácil reconocer las ciénegas y las lagunas de agua dulce, por el color rosa azulado<sup>24</sup> y las formas curvas de las imágenes; en

<sup>23</sup> La hacienda de La Estanzuela resulta ser entonces un espacio constreñido, un espacio delimitado y cerrado, sobre el cual giran, tanto las posesiones territoriales, como el abolengo, la estirpe y el linaje familiar de los Rivadeneira.

<sup>24</sup> Es posible que originalmente se haya tratado de un azul intenso que con el paso del tiempo tomó tonos rosáceos. Se agradecen los comentarios al respecto a Elsa Arroyo y Sandra Zetina del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.



17. Escritorio-librería con cómoda integrada. Colección particular, Estados Unidos. Vista general del mueble. Fotografía: Dennis Carr.



18. Escritorio-librería con cómoda integrada. Colección particular, Estados Unidos. Vista de la puerta interior izquierda. Fotografía: Dennis Carr.

este sistema destacan: la Ciénega Grande y tres de las lagunas mayores que se sitúan en la parte media del mapa. Hacia la parte baja de la izquierda aparece otra vez la representación de la hacienda principal de don Gaspar, es decir, Santa María de la Estanzuela (figs. 19-20).

Ahora bien, hay escenas de la vida cotidiana que es conveniente comentar. En la laguna situada al oriente del río de Pugtla se reconocen las figuras de dos negros que nadan desnudos. Hay, además, un curioso personaje de raza blanca —seguramente una mujer— sumergida en el agua de otra laguna. Cerca, un negro, situado en la punta de un árbol, entabla un diálogo con ella. Éste, al verla metida en el agua retozando a sus anchas, le grita a todo pulmón: "Tápate que te veo".

Se distinguen, además: la estancia de Cristóbal Pérez; la loma que llaman la Palmilla; la estancia de ovejas de Juan Blas; el río Quespalapa con una media luna con cara; el río Blanco; el río de Otlapa; la estancia el Palmar; un torero con capote; un personaje que dispara a un venado; representaciones de pastizales; el paso en canoa en el río de Tlapa; Tulencingo (que es estancia de Amatlán); la iglesia de Tlacotalpan, con un personaje que toca la campana de la iglesia; la ciénega grande; los sitios del canónigo don Santiago y de Juan Romero; unos sitios de los Medeles; las localidades de Quautla (estancia de Tlaliscoya[n]) y Tallan; además de graciosas figuras de ganado y enormes garzas.

#### *El mapa de la puerta derecha del mueble de colección particular*

En la parte baja de esta puerta el pintor concentró gran cantidad de ganado (fig. 21). Hay dos inscripciones que dicen: "Hay aquí gran suma de ganado cimarrón del señor don Gaspar"; "Aquí hay muchas vacas y toros". De nueva cuenta, aparece una referencia —en la parte baja— a la estancia principal de don Gaspar, es decir, a la hacienda de Cuezpalapa. El extremo derecho del plano aparece ocupado por la representación del río Pugtlancingo, mismo que se conecta con el río Alvarado. Estos dos ríos, dice una leyenda del mapa, salen del río de Otatita.

Paralelo a la vertiente del río de Pugtlancingo hay un camino principal que va de la población de Cosamaluapa [Cosamaloapan] a la hacienda de La Estanzuela y termina en el camino a Orizaba. Dos caminos menores se dejan ver a la izquierda, son el de Hatayan a Izmaluacan, y el que va de la localidad de Cucoacán a Yzmamalaucan. Ambos senderos aparecen pintados con líneas doradas. Estas vías principales, de agua y de tierra, son las que estructuran y sitúan a la imagen geográfica.

En la parte más alta del mapa se distingue una construcción eclesiástica, es la iglesia de Cosamaluapa[n] (fig. 22). Se trata de la única iglesia



19. Escritorio-librería con cómoda integrada. Colección particular, Estados Unidos. Vista de las ciénegas con negros nadando. Fotografía: Dennis Carr.



20. Escritorio-librería con cómoda integrada. Colección particular, Estados Unidos. Vista de las estancias y lagunas con ganado cimarrón. "Tápate que te veo". Fotografía: Dennis Carr.

21. Escritorio-librería  
con cómoda integrada.  
Colección particular,  
Estados Unidos.  
Vista de la puerta  
interior derecha.  
Fotografía: Dennis Carr.



22. Escritorio-librería  
con cómoda integrada.  
Colección particular,  
Estados Unidos.  
Vista de la iglesia  
de Cosamaluapa  
con un religioso.  
Fotografía: Dennis Carr.



representada en este cuarto mapa. Al parecer el templo tiene una bóveda y la torre es eminente y muy elaborada. Todo lo anterior indica la importancia de esa localidad. Frente a la iglesia aparece un cura tocado con un bonete. Es posible que la figura de este religioso sea la del canónigo Alonso Hernández de Santiago, personaje que se menciona como poseedor de una estancia situada a tres leguas del pueblo de Cosamaluapa[n]. Se reconocen figuras de venados y hay vacas mansas con sus crías. Destacan un par de traviosos monos araña (*Ateles geoffroyi*) que habitan en el Palmar de Bega, sitio atestado de palmas cocoteras, propiedad del mencionado canónigo Alonso Hernández de Santiago. Junto a la estancia del indio don Melchor, cacique de Cosamaluapa[n], se representó a un negro que porta una larga pértiga; este individuo desprende de una de las palmeras los codiciados cocos para beber su dulce agua y comer su carne. Otro individuo, pintado en dorados, sube por el tronco de otra palma ayudado por un textil o un cuero. Cerca, en la estancia de Juan Romero, vecino del puerto de Alvarado, una deliciosa escena de carácter intimista describe el juego del *malacatonche*: un negro, recostado en el suelo, lanza por los aires a su pequeño hijo para luego cazarlo en su caída.<sup>25</sup> El infante va envuelto como “tamal” por un ropón.

Los nombres de los poseedores de los sitios, *verbi gratia*, estancia de Juan Romero, los Medeles o Palmar de Bega, son referencias a individuos reales del siglo XVI, aquellos que tuvieron intereses económicos en la hoya del Papaloapan. Complementan la imagen de la cuenca sotaventina referencias pictográficas al Cerrillo Blanco, al sitio de los Palacios, al rancho de Hernán García, al rancho de los Carbajales, a la localidad de Pugtlancingo, a la estancia de Santiago Hernández y, por supuesto, a la estancia principal del señor don Gaspar de Rivadeneira, a la cual se hace referencia con una pequeña casa de materiales percederos.

### *Las librerías*

En la librería y cajonerías del escritorio de colección particular se perciben variadas escenas de galanteo campirano; una imagen con dos frailes ermitaños; escenas de montería, venación y cetrería; además de animales fantásticos como el elefante, la jirafa, el león y un elegante y ágil unicornio.

<sup>25</sup> El doctor Víctor Castillo Farreras, del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, nos explicó amablemente el significado de la palabra *malacatonche* (malacate, dicho sea con reverencia) la cual tiene que ver con un huso para hilar. Dejamos aquí constancia de nuestra gratitud para con él. El malacate es un trozo de madera o barro cocido que se aguza en sus extremos y gira dando vueltas, de ahí el juego con los niños pequeños, los cuales dan vueltas en el aire al lanzarlos hacia arriba.

También se pintaron venados y un orgulloso pavo real con la cola desplegada. Hay escenas de lidia, un duelo entre dos caballeros armados, dos perros que bailan, una pareja con un niño de brazos y un parasol. También se incluyó un desfile militar. Son notorios, en el marcial contingente, los ocho soldados con casacas dieciochescas; algunos llevan armas de fuego y hacia la mitad de la columna se perciben las imágenes del pendón real y un tamborilero que marca el paso. Es posible que el personaje que encabeza a la tropa lleve un bastón de mando. Conviene señalar que todos los animales, casas y personajes fueron representados sobre franjas o pedazos de tierra, a manera de caminos, recursos plásticos derivados de los mapas antiguos que sirven para situarlos en el bucólico y agradable espacio pastoril.

Ahora bien, en uno de los cajones del lado derecho el pintor colocó una leyenda que aclara el preciso significado de la imagen representada en el frente de este compartimento. Esto se hizo para que no hubiera duda alguna de lo que allí fue pintado. El texto dice a la letra: "Aunque me ves cucaracha, no soy sino perro". Con esta puntual aclaración, el "diestro" pintor se disculpó por su impericia al representar esta clase de animales.

En las cajonerías y librería del escritorio del museo poblano (fig. 23) el pintor de maque colocó figuras similares a las del mueble hermano. En la oquedad central destaca un *altépetl*. Este cerro sagrado domina sobre todas las escenas del interior del escritorio. Dentro del respaldo del copete se colocaron otro *altépetl*, una jirafa, y un perro que se dedica a perseguir a un conejo por los montes; en la parte central se percibe la figura de un ave que aparece encaramada sobre un árbol. Vale la pena destacar el cajón en el que fue pintado un cazador que se ha internado de manera sigilosa en la tupida vegetación para dispararle a un venado con una escopeta. Esta escena anuncia lo que pasará al final del día. Un texto —dirigido al animal— dice a la letra: "Te cenará Mateo".<sup>26</sup> En otro de los cajones aparecen un león, una garza y una fuente.

<sup>26</sup> En el Metropolitan Museum de la ciudad de Nueva York se conserva un soberbio mueble, en realidad una papelerera, hecha con maderas duras taraceadas sobre roble, con ébano, molduras y placas de piedras duras, pizarras y mármoles coloreados, además de cristal de roca. La pieza fue encargada en Florencia a los talleres de la corte de los duques de la Toscana, entre 1615 y 1623. Es posible, por las armas que exhibe, las de los Barberini, que este *cabinet* haya pertenecido a Maffeo Barberini (1568-1644), quien fuera el papa Urbano VIII. Referencia: Wrightsman Fund, 1988. 1988.19. En uno de los cajones del mueble italiano aparece un cazador apuntando con un arma de fuego a un venado; junto hay un perro. La similitud de las escenas entre el mueble del citado museo y la del escritorio que se comenta es sorprendente. Queda pues en evidencia que el tema de la caza del ciervo fue del gusto de los muebles italianos del siglo xvii. Este tema también aparece en el denominado Escritorio de los Ciervos y otros muebles de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca (siglo xvii). Cfr. Gustavo Curiel, Carla Aymes e Hilda Urréchaga, "Arte y erudición. El mobiliario virreinal de Villa Alta, Oaxaca", 56-57. La montería (caza de animales de gran tamaño con la ayuda



23. Escritorio-librería con cómoda integrada. Museo José Luis Bello y González, Puebla, México. Detalle de los cajones de la librería.  
Fotografía: Carlos Varillas. Derechos de reproducción: Museo José Luis Bello y González, Puebla.

Hay tres cajones que merecen comentarios más puntuales. Uno de ellos muestra a un sirviente que laza a un toro; junto a él se dispuso un perro que juega con la cuerda con que se sujetó a la bestia. Al lado de estas figuras se pintó un personaje que parece ordeña a una vaca. El segundo cajón despliega la fastuosa imagen de un coche de lujo; la barroca estufa es tirada por tres troncos de caballos, hecho que indica la alta calidad social del dueño del aparato rodante. El tercer cajón toca un tema cortesano por antonomasia. Recuérdese que Jean-Honoré Fragonard pintó en 1767 el famoso cuadro *Los felices azares del columpio* (*Les hasards heureux de l'escarpolette*), ahora en la colección Wallace de Londres. De este lado del Atlántico, en la hoya del Papaloapan, el pintor ofrece la misma versión

---

de perros) y la venación fueron pasatiempos de destreza muy usuales entre los caballeros de las cortes europeas; tales actividades de caza fueron comunes en estratos privilegiados de la sociedad virreinal. Por ejemplo el viajero Gemelli Careri menciona constantemente sus salidas a los montes de México para cazar. Cfr: Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España*, estudio preliminar, traducción y notas de Francisca Perujo (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1983).



24. Escritorio-librería con cómoda integrada. Museo José Luis Bello y González, Puebla, México. Vista de dos ceibas y mujer en una hamaca. Fotografía: Carlos Varillas. Derechos de reproducción: Museo José Luis Bello y González, Puebla.

del columpio, sólo que en el caso veracruzano es una hamaca la que sirve de columpio a la pintiparada dama dieciochesca (fig. 24). Nótese que la hamaca pende de dos robustas ceibas que dan sombra y frescor al paraje. Estos árboles fueron copiados de los que aparecen representados en los referidos mapas del siglo xvi. El resto de las imágenes informan sobre animales de variados tipos; hay también damas con enormes parasoles y parejas de enamorados. Otros individuos pulsan guitarras de Castilla para hacer más grato el bucólico galanteo.

#### *Las cubiertas abatibles para escribir*

Faltan mencionar los códigos plásticos que quedaron plasmados en los interiores de las dos tapas abatibles de los escritorios. Debe señalarse que la del museo Bello de Puebla está sumamente dañada (fig. 25). Durante años, la superficie fue usada para escribir y cortar papeles con navajas y cuchillos sin ningún cuidado, con lo cual, para nuestra desgracia, la escena que allí se desplegaba está casi perdida. Al centro se reconoce un surtidor monumental de límpidas y cristalinas aguas. Hay varios caminos, animales y una escena concreta en la parte superior derecha. Se trata de una figura masculina, que aparece con una rodilla en el piso y porta lo que parece ser un arma de fuego; lo acompaña un perro. Todo indica que este personaje —al igual que Mateo— ha salido de montería. Hay, en la parte baja, una leyenda que dice a la letra: “Xavier, ahí está Agustina”. Con esta exclamación se le previene a Xavier para que tenga cuidado con sus ímpetus de cazador y no le propine a la pobre de Agustinita un escopetazo de muerte.



25. Escritorio-librería con cómoda integrada. Museo José Luis Bello y González, Puebla, México. Detalle de la tapa interior de escritura con la fuente Castalia. Fotografía: Carlos Varillas. Derechos de reproducción: Museo José Luis Bello y González, Puebla.



26. Escritorio-librería con cómoda integrada. Colección particular, Estados Unidos. Vista de los montes Parnaso y Helicón con las nueve musas, Apolo Musageta y Pegaso. Fotografía: Dennis Carr.

En resumen, la escena que se comenta es la recreación de una selva baja con ceibas y palmeras; una Arcadia tropical donde moran los individuos en comunión con la naturaleza. Este utópico espacio es también un paraíso terrenal, debido a la presencia de la fuente central que funciona como un *axis mundi* en un huerto cerrado.

Cabe advertir que la fuente que se yergue en el centro de la escena es la *Fons Castalia*, magnífico surtidor de aguas claras y sonidos inspiradores, consagrado por el dios Apolo a las Musas del Parnaso. Castalia se sitúa en un bosque de laureles, en las faldas del Monte Parnaso o del Helicón, en la región de Tespias en Beocia.

### *La tapa abatible del mueble de colección particular*

Esta parte del discurso da cuenta de lo que para los Rivadeneira simbolizaban sus vastas propiedades. Conviene ir por partes. En la tapa abatible de este segundo mueble aparecen dos imponentes *altépetl*, que prefiguran las estribaciones de la Sierra Madre Oriental; complejo orográfico que ha sido doblemente sacralizado por medio de dos montes reconfigurados. Se trata, nada más ni nada menos, que de las representaciones del Monte Helicón y el Monte Parnaso. A los pies de las imponentes montañas, el pintor dispuso a nueve elegantes mujeres, mismas que aparecen repartidas, cinco a la izquierda y cuatro a la derecha de la escena. Algunas de ellas llevan instrumentos musicales, otras libros, hay una partitura, dos coronas, un cetro, etcétera. Son las nueve Musas de Monte Parnaso, las cuales están reunidas con Apolo en su calidad de Apolo Musageta. Este dios, destaca por su nimbo radiante y aparece coronado de laureles (fig. 26).<sup>27</sup>

En la parte superior izquierda se hace presente la figura de Pegaso, que acaba de dar una fortísima patada al Monte Helicón. Con su cozo, el caballo alado ha hecho brotar el manantial de las aguas de la inspiración en la fuente Hipocrene. Nótese que una cascada de agua cae montaña abajo, al sitio donde están reunidas las nueve Musas. Es conveniente advertir que el tema de las Musas, con el dios Apolo y la fuente Hipocrene suele aparecer en el arte flamenco y en muebles novohispanos del siglo xvii de

<sup>27</sup> Un posible grabado para la composición de la escena de las Musas con Apolo es el que hiciera Johan Sadeler I (1550-1600), a partir de una obra de Martín de Vos (1532-1603), para la serie de Los Cuatro Vientos. Véase la imagen de Flora y Céfito, Bruselas; en la parte baja aparecen las Musas y Apolo. Véase también el óleo de Joss de Momper (1564-1635), *Helicón o Visita de Minerva a las Musas* del Museo Real de Bellas Artes de Amberes, Bélgica, donde se incluye a Minerva, las Musas, la fuente Hipocrene y Pegaso (siglo xvii).

primerísimo orden, en concreto, en los de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca; fue un tema muy socorrido, producto del humanismo libresco novohispano.

Del lado contrario a Pegaso el artista colocó una figura que también vuela por los aires, la cual puede tratarse de Perseo. Ambas figuras mitológicas flanquean un águila bicéfala coronada, símbolo de la Casa de los Habsburgo; hay además dos pavos. En la parte baja de la izquierda, junto a la cerradura, aparece Pan tocando la siringa y se percibe un obelisco. Pero la clave para entender toda esta narración es la imagen del Apolo Musageta, en calidad de dios del Sotavento veracruzano o de las planicies de la cuenca baja del Papaloapan, sitio a donde llevó a habitar, en una nueva puesta en escena, a las nueve Musas. Calíope, Clío, Erato, Euterpe, Melpómene, Polimnia, Talía, Terpsícore y Urania ejecutan un alegre concierto, dirigidas por Apolo, en el centro del paraíso de los Rivadeneira, sitio lleno de ceibas y palmas cocoteras. El concierto de las Musas acompaña, pues, a la familia Rivadeneira, a la vez que la protege en este espacio de fértiles y ricas tierras, poblado de vegetación tropical y bravo ganado cimarrón.

**INTERVENCIONES EN EL PAISAJE:  
TRANSFORMACIONES Y ESTRATEGIAS**



## LA IMAGEN DEL COSMOS EN LA CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE EN LA CULTURA DE LAS TUMBAS DE TIRO

VERÓNICA HERNÁNDEZ DÍAZ

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

La cultura de tumbas de tiro se ubica del 300 antes de Cristo al 600 de nuestra era en Colima, Jalisco, la mitad meridional de Nayarit, la porción sur de Zacatecas y zonas colindantes de Michoacán. Su denominación se refiere sólo a uno de sus rasgos distintivos; se ignora la filiación étnica y lingüística de sus portadores, únicamente puede inferirse que se trató de hablantes de idiomas yutoaztecas; no se reconoce de modo contundente un sitio que haya funcionado como núcleo.<sup>1</sup> Las tumbas de tiro y cámara son uno de los elementos unificadores, junto con la arquitectura de planta circular y concéntrica, las esculturas de barro y las vasijas decoradas de lo que se advierte como una enorme población plural que habitó a lo largo de casi un milenio una región muy extensa y diversa.<sup>2</sup>

En este trabajo trato el paisaje como una construcción, en la que más allá de atender los valores atribuidos a los espacios naturales en un marco histórico determinado, pondré el acento en la integración en el territorio de obras arquitectónicas y pictóricas que por un lado recrean algunos elementos de la naturaleza y por otro materializan ideas que se alejan de lo natural para configurar en el paisaje una imagen del cosmos. A mi manera de ver, estas obras artísticas fueron replicadas por un sinnúmero de comunidades como una estrategia de identidad y permanencia. Para aproximarnos a este paisaje cultural propongo un recorrido que va del plano subterráneo

<sup>1</sup> Leonardo Manrique Castañeda, "Lingüística histórica", en *Historia antigua de México*, vol. 1: *El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*, coords. Linda Manzanilla et al. (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Antropológicas/Porrúa, 2000 [1994, 1a. ed.]), 53-93, en especial p. 74.

<sup>2</sup> Cfr. Verónica Hernández Díaz, "Muerte y vida en la cultura de tumbas de tiro", en *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*, coord. Marie-Areti Hers (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2013), 78-132.

al de la superficie, de las hendiduras creadas en la tierra y los objetos ahí colocados, a los volúmenes erigidos en la superficie.

### *Un paisaje funerario*

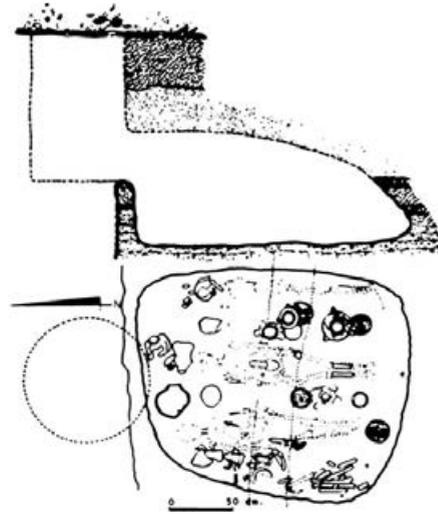
El espacio en el que nos adentraremos es sumamente heterogéneo. Según criterios de la geografía física y de la biología se trata de una región de contacto y transición entre varias provincias fisiográficas.<sup>3</sup> Abarca una planicie costera marítima muy larga y estrecha que en gran parte colinda con la complejidad geomorfológica de la Sierra Madre del Sur, los altos relieves y profundos cañones de la Sierra Madre Occidental, una zona transversal con abundantes valles, cuencas lacustres y volcanes propia del Eje Neovolcánico y hacia el noreste una subprovincia del Bajío guanajuatense caracterizada por lomeríos, mesetas y llanuras que asimismo se considera parte del “norte árido” de México. Todo este territorio está o estuvo surcado por una gran cantidad de corrientes fluviales, entre las cuales destaca el sistema Lerma-Santiago, que dio lugar a importantes rutas de comunicación en el interior de la misma región y con otras regiones. En la faceta cultural de este variado espacio natural un elemento común son las construcciones para sepultar a los muertos.

Las tumbas de tiro son un tipo de arquitectura subterránea que en el México antiguo es casi exclusivo de la región occidental<sup>4</sup> (fig. 1). El modelo básico consiste en un pozo o “tiro” vertical de profundidad variable; a la

<sup>3</sup> Enrique J. Jardel P., “Diversidad ecológica y transformaciones del paisaje en el Occidente de México”, en *Transformaciones mayores en el Occidente de México*, coord. Ricardo Ávila Palafox (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1994), 13-39, en especial, pp. 18-28.

<sup>4</sup> Sobre todo de la cultura de tumba de tiro; el antecedente del modelo se halla dentro de la misma región de Occidente en la cultura de El Opeño, en particular en el cementerio con ese nombre ubicado en Jacona, Michoacán; en este caso, el ingreso a la tumba no es un pozo vertical sino un pasillo escalonado, al final del cual se abre una cámara. Cfr. Arturo Oliveros, *Hacedores de tumbas en El Opeño, Jacona, Michoacán* (Zamora: El Colegio de Michoacán/H. Ayuntamiento de Jacona, 2004). Las tumbas de tiro y cámara lateral más antiguas que se conocen son las del valle de Mascota, Jalisco, fechadas entre 1000 y 800 a.C. e inscritas en la cultura de Capacha (Joseph B. Mountjoy, “Tumbas de tiro y bóveda del Formativo medio (1000 a.C.-700 a.C.) en el valle de Mascota, Jalisco”, en *Las sociedades complejas del Occidente de México en el mundo mesoamericano. Homenaje al Dr. Phil C. Weigand*, eds. Eduardo Williams et al. (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2009), 163-177, en especial pp. 167 y 168. Las dos culturas mencionadas se fechan principalmente entre 1200 y 800 a.C., la llamada cultura de tumbas de tiro es heredera de las dos, y las tres conforman una peculiar tradición cultural. Cfr. Verónica Hernández Díaz, “Las formas del arte en el antiguo Occidente”, en *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*, coord. Marie-Areti Hers (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2013), 21-79.

1. Sección y planta de la Tumba 8 de Tabachines, Zapopan, Jalisco. Tomado de Luis Javier Galván, *Las tumbas de tiro del valle de Atemajac, Jalisco*, Colección Científica, 239 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991), lám. 82.



altura de la base se ubica la entrada a una cámara en donde los difuntos y sus ajuares usualmente no eran cubiertos con tierra o piedras, es decir, este espacio se conservaba hueco y el ingreso a la cámara se bloqueaba con lajas, mientras que el tiro era relleno, por lo común con tierra fina. En la cultura que tratamos se han documentado también entierros directos y en fosas,<sup>5</sup> sin embargo a la fecha son escasos los reportes específicos; las

<sup>5</sup> Dentro de la clasificación que he realizado de las modalidades de sepulturas, las fosas son cavidades simples en una matriz natural sólida y no presentan mampostería. Algunos de los entierros en fosas se reportan en: la zona de Los Toriles, Ixtlán del Río, Nayarit (Gabriela Zepeda García Moreno, *Ixtlán, ciudad del viento* [Tepic: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Grupo ICA, 1994]); Puerto Vallarta (Joseph B. Mountjoy, "La cultura indígena en la costa de Jalisco, el municipio de Puerto Vallarta", en *Introducción a la arqueología del Occidente de México*, coord. Beatriz Braniff Cornejo [México: Universidad de Colima/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004], 339-369); Atitlán-Las Cuevas y Hacienda de Santa María, Jalisco (Phil C. Weigand, *Evolución de una civilización prehispánica: arqueología de Jalisco, Nayarit y Zacatecas* [Zamora: El Colegio de Michoacán, 1993], figs. 2.3 y 2.9); Caseta, en la cuenca de Sayula, Jalisco (Francisco Valdez *et al.*, "Late Formative Archaeology in the Sayula Basin of Southern Jalisco", *Ancient Mesoamerica*, 17, núm. 2 [Cambridge University Press, 2006]: 297-311); Los Copales/Cerrito de los Monos y San Juan, en Colima (Hans Disselhoff, "Note sur le résultat de quelques fouilles archéologiques faites a Colima (Mexique)", *Revista del Instituto de Etnología*, 2 [Universidad de Tucumán, 1931]: 525-537); y Loma Santa Bárbara, Colima (Ángeles Olay, "Excepcional hallazgo en Colima. La tumbas de Loma Santa Bárbara", *Arqueología Mexicana*, núm. 66 [México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Raíces, marzo-abril, 2004]: 16-17).

En los entierros directos no existe una cavidad artificial o natural, sino que los cadáveres o sus restos se colocaron directamente en la tierra y fueron enterrados; se reportan en La Florida,

evidencias actuales indican la preeminencia de las sepulturas en tumbas de tiro, por lo tanto mantengo la noción de que fue una modalidad común.

Resulta extraordinario el interés de esta sociedad por crear espacios tridimensionales para depositar a los muertos con el fin de inhumarlos<sup>6</sup> y que lo hiciera de modo masivo, de hecho, no existe otra cultura mesoamericana en la que la arquitectura funeraria pueda equipararse en tal cantidad. Sirvan como sustento de esta afirmación los registros de Peter T. Furst quien, durante la década de 1960 y con la ayuda de pobladores locales, localizó en el municipio nayarita de San Pedro Lagunillas veinticuatro cementerios con un total de 390 tumbas de tiro saqueadas, en los cuales estima un aproximado de 3500 individuos enterrados y que no más del 30 % de las tumbas había sido descubierto para entonces.<sup>7</sup> Asimismo está la autorizada opinión de Isabel Kelly, quien acerca de Colima y del intenso fenómeno del saqueo comenta: “Cuando un monero cooperativo por casualidad señala que debió haber ‘excavado’ cerca de 400 tumbas, estoy lista para admitir que habla con mucha mayor autoridad que yo en muchos aspectos de la materia”;<sup>8</sup> únicamente para la zona de Ortices declara haber visto al menos unas 200 tumbas ya excavadas o saqueadas.<sup>9</sup> Por otra parte, Phil C. Weigand

---

Valparaíso, Zacatecas (María Teresa Cabrero G. y Carlos López C., “La Florida: un centro de control en la región de Bolaños, Zacatecas y Jalisco”, *Arqueología Iberoamericana*, núm. 3 [2009]: 5-19, <<http://www.laiesken.net/arqueologia/archivo/2009/03/1.html>>, consulta del 4 de noviembre de 2014); Pochotitán y El Piñón (María Teresa Cabrero *et al.*, *Civilización en el Norte de México*, vol. II [México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2002], 29, 167-179); y en Cerro Encantado, Teocaltiche, Jalisco (Bety Bell, “Excavations at Cerro Encantado, Jalisco”, en *The Archaeology of West Mexico*, ed. Betty Bell [Ajijic, Jalisco: Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México/West Mexican Society for Advanced Study, 1974], 147-167).

<sup>6</sup> No depositarlos como ofrendas en construcciones que tenían una función distinta a la funeraria, como basamentos o cuerpos de edificios, en ocasión de rituales diversos, por ejemplo, conmemorar una etapa constructiva. Otra posibilidad son las estructuras arquitectónicas para exhibir los restos humanos. En cuanto a las sepulturas, no siempre resulta claro cuándo se trata de inhumaciones o de prácticas diferentes, por ejemplo que un individuo haya sido sacrificado y sepultado como parte de una ofrenda, no obstante, es importante resaltar que la información que hasta el momento conozco de la cultura de tumbas de tiro no prueba de manera rotunda o extensa el sacrificio, aun cuando las tumbas alojen varios individuos o los restos óseos estén incompletos.

<sup>7</sup> Peter T. Furst, “Shaft Tombs, Shell Trumpets and Shamanism: A Culture-Historical Approach to Problems in West Mexican Archaeology” (Ph. D. diss., Los Ángeles, University of California, 1966), 37, 228 y 229.

<sup>8</sup> “When one cooperative monero remarks casually that he must have ‘excavated’ close to 400 tombs, I am ready to admit that he speaks with far greater authority than I on many aspects of the subject.” Isabel Kelly, *Ceramic Sequence in Colima: Capacha, an Early Phase*, Anthropological Papers 37 (Tucson: The University of Arizona, 1980), 1. La traducción es mía.

<sup>9</sup> Información inédita citada por Servando Ortoll, “Siete tumbas y un amor: Isabel Kelly en su paso por Colima”, en *Barro Nuevo*, ed. Ángeles Olay (Colima: Gobierno del Estado de Colima/H.

y Eduardo Williams reportan hacia 1996 que la zona de Los Patos, en Tala, Jalisco, había producido más de mil saqueos exitosos de tumbas.<sup>10</sup>

La construcción de tumbas, de cualquier tipo, no fue habitual en Mesoamérica en el transcurso de su larga historia, sino los entierros directos en las zonas domésticas. Las regiones maya y oaxaqueña aportan ejemplos muy renombrados de arquitectura mortuoria, que entre una serie de rasgos se diferencian de los de la cultura de tumbas de tiro por su configuración, materialidad, ubicación y en especial porque estaban destinados a miembros de las jerarquías elevadas.<sup>11</sup> En contraste, las tumbas de tiro fueron utilizadas por la colectividad en general, tanto las elites como los estratos sociales inferiores.<sup>12</sup> Las jerarquías distintas de los muertos, o acaso de quienes los enterraron, pueden deducirse a partir de las dimensiones, diseños y ubicación de las tumbas, así como por los ajuares y las ofrendas, e incluso en una misma tumba pueden advertirse estatus desiguales entre sus ocupantes.<sup>13</sup>

---

Ayuntamiento de Colima/Instituto Nacional de Antropología e Historia, edición especial, 1994), 3-12, véase p. 7.

<sup>10</sup> Phil C. Weigand *et al.*, "Introducción", en Hasso von Winning, *El arte prehispánico del Occidente de México*, eds. Phil C. Weigand *et al.*, trads. Eduardo Williams *et al.* (Zamora: El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura de Jalisco, 1996), 9-17, véase p. 12.

<sup>11</sup> En el área maya se trata principalmente de cámaras alojadas en construcciones piramidales, también se les encuentra al pie de edificios o debajo de patios; dichas tumbas son de mampostería, planta rectangular, techos abovedados —en general angulares—, y aplanados de estuco o de lodo, en ocasiones pintadas; sus dimensiones son variables, a veces presentan antecámara y gradas de acceso, su auge ocurrió entre el 200 y el 900 d.C. (Alberto Ruz Lhuillier, *Costumbres funerarias de los antiguos mayas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989 [1968])). En los valles centrales de Oaxaca la arquitectura funeraria se da principalmente entre los años 400 y 800 d.C., son construcciones de mampostería ubicadas bajo las residencias de las elites; suelen contar con un acceso escalonado, antecámara y cámara con nichos, las decoran esculturas, relieves y murales, la planta predominante es cruciforme (Javier Urcid Serrano, "El arte de pintar las tumbas: sociedad e ideología zapotecas (400-800 d.C.)", en *La pintura mural prehispánica en México*, vol. III: *Oaxaca*, t. 4: *Estudios*, dir. del proyecto y coord. del vol. Beatriz de la Fuente (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008), 513-627; Joyce Marcus *et al.*, *La civilización zapoteca. Cómo evolucionó la sociedad urbana en el valle de Oaxaca* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001 [1996])).

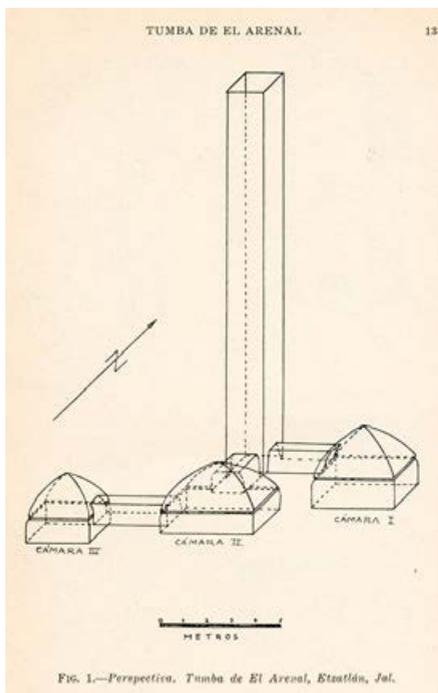
<sup>12</sup> En apoyo a esta afirmación Peter T. Furst anota, a partir de su investigación en Nayarit, que el hallazgo de tumbas de tiro de baja profundidad y cámaras pequeñas con apenas uno o dos individuos, sugiere que el entierro en estas construcciones no fue por sí solo una evidencia de alto estatus, sino que su uso fue extendido o general para toda la población (Furst, "Shaft Tombs, Shell Trumpets", 235).

<sup>13</sup> La tumba de alto estatus de Huitzilapa, en Magdalena, Jalisco, ejemplifica la desigualdad entre sus ocupantes (*cf.* Jorge Ramos de la Vega y Lorenza López Mestas Camberos, "Datos preliminares sobre el descubrimiento de una tumba de tiro en el sitio de Huitzilapa, Jalisco", *Ancient Mesoamerica* 7, núm. 1 (Cambridge University Press, 1996): 121-134.

La concepción de las tumbas de tiro como obras de arquitectura contrasta con los entierros directos, las superficies planas con las sepulturas apenas delineadas con piedras y las cavidades simples de las fosas y cistas (fig. 2). En lo elemental, estas tumbas cuentan con paredes, techo, piso y dos secciones: el tiro que servía para ingresar y la cámara mortuoria; una sección adicional es el pasillo, presente entre el tiro y la cámara o comunicando cámaras; asimismo pueden hallarse escalones en tiros y cámaras, fosos o secciones hundidas en el piso de las cámaras, nichos o pequeñas cavidades en las paredes de tiros y cámaras y también en las paredes de éstas últimas banquetas angostas y bajas que remiten a repisas. El diseño arquitectónico permitía entrar en repetidas ocasiones a las cámaras, en tanto espacios definidos; en relación directa con ello, una característica de las tumbas de tiro es su reutilización, incluso a lo largo de siglos, para sepultar más individuos, tal como lo indica el constante apilamiento de huesos a los lados de las cámaras para dejar lugar a los nuevos ocupantes<sup>14</sup> y lo han comprobado arqueólogos y antropólogos forenses en varias tumbas. Por mencionar un par de ejemplos, en la tumbas 2 y 3 de El Piñón, en San Martín de Bolaños, Jalisco, María Teresa Cabrero encontró respectivamente 30 y 74 entierros humanos.<sup>15</sup> Igualmente se tiene la certeza de que no

<sup>14</sup> Algunos de los registros arqueológicos de la conjunción de huesos a los lados de las cámaras se encuentran en el artículo de José Corona Núñez, "Diferentes tipos de tumbas prehispánica en Nayarit", *Yan*, núm. 3 (Revista del Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1954): 46-50; Stanley V. Long, "Archaeology of the municipio of Etzatlán, Jalisco" (Ph. D. diss., Los Ángeles, University of California, 1966); Gabriela Zepeda García Moreno, *Colección de documentos para la arqueología de Nayarit* (México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit, 2001): 183.

<sup>15</sup> La Tumba 2 de El Piñón tiene un tiro cilíndrico de 1 m de profundidad y su piso descendiende en forma de rampa a la cámara lateral, cuya planta oval mide 3 x 3.50 y 1.40 m de altura (María Teresa Cabrero *et al.*, *Catálogo de piezas de las tumbas de tiro del Cañón de Bolaños* [México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997], 15, 16); se identificó un total de 30 individuos: 4 fetos, 3 neonatales (de 10 a 11 meses), 3 de primera infancia (de 1 a 3 años), 4 de segunda infancia (de 4 a 6 años), 3 de tercera infancia (de 7 a 12 años), 3 adolescentes (de 13 a 17 años), 3 adultos jóvenes, 4 adultos medio y 3 adultos con edad no determinada (María Teresa Cabrero, *El hombre y sus instrumentos en la cultura Bolaños* [México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2005], 188, 189). La Tumba 3 tiene un tiro de 0.70 m de diámetro y 1 m de profundidad, con el piso más alto que el de la cámara lateral, que tiene escalones, techo abovedado y planta circular de 3.10 m de diámetro y 2.60 m de altura máxima (Cabrero *et al.*, *Catálogo de piezas*, 15, 17); en total se identificaron 74 individuos entre masculinos y femeninos: 8 fetales; 9 neonatales (de 10 a 11 meses), 5 de primera infancia (de 1 a 3 años), 5 de segunda infancia (de 4 a 6 años), 4 de tercera infancia (de 7 a 12 años), 5 adolescentes (de 13 a 17 años), 7 adultos jóvenes, 14 adultos medio y 17 adultos con edad no determinada (Cabrero, *El hombre y sus instrumentos*, 188, 189). Se sabe que la tumba 3 fue construida hacia el año 80 d.C. y se reusó por lo menos una vez, hacia el 280 d.C. (Cabrero *et al.*, *Civilización en el Norte de México*, 128).



2. Perspectiva, tiro y una de las cámaras de la tumba El Frijolar, Arenal, Etzatlán, Jalisco. Tomado de: José Corona Núñez, *Tumba de El Arenal, Etzatlán, Jalisco* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Dirección de Monumentos Prehispánicos, 1954), fig. 1, fotos 2 y 5.

todas las tumbas fueron reabiertas y que en una misma ocasión pudieron conformarse entierros colectivos de tipo primario y secundario.<sup>16</sup> Por lo que al margen de uno o varios eventos funerarios, distingo el uso colectivo como una de las cualidades más destacadas de estas tumbas. Los individuos sepultados en cada una pudieron ser miembros de un linaje o una familia.<sup>17</sup>

Otra de sus características principales es que fueron cavadas en un suelo de consistencia maciza, sobre todo de origen volcánico, denominado tepetate (figs. 2b, c). La palabra deriva del náhuatl *tepétlatl*, vocablo compuesto por las raíces *teŕl* que significa piedra y *pétlatl*, petate; literalmente se le ha traducido

<sup>16</sup> Robert B. Pickering *et al.*, "Mortuary practices in the shaft-tomb region", *Ancient West Mexico. Art and Archaeology of the Unknown Past*, ed. Richard F. Townsend (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1998), 71-87.

<sup>17</sup> Respecto a una tumba de Huitzilapa, Jalisco, los análisis avanzados en los restos óseos humanos indicaron nexos familiares entre los individuos ahí sepultados (*ibid.*).

como “petate de piedra”; “parecido a piedra” o “roca suave”.<sup>18</sup> El resultado fueron espacios negativos pues en términos generales esta edificación no implicó la adhesión de materiales, sino la eliminación: no se emplearon lajas o piedras para hacer las paredes y bóvedas, y el tepetate quedó expuesto en los recintos figurados en el interior de la tierra. Su elaboración fue laboriosa, ya que se hicieron con herramientas de piedra y madera.

El esquema de pozo y cámara fue ejecutado con versatilidad. Pienso que las variaciones pueden atribuirse a estilos locales y temporales, a condiciones materiales y en especial a las distintas jerarquías sociales de sus ocupantes o de quienes las mandaron a hacer. Los tiros tienen forma cuadrangular o cilíndrica, en promedio 1 m por lado o de diámetro y su profundidad varía entre los 0.70 m y los 22 m.<sup>19</sup> La cámara se conecta con el tiro por un costado (llamadas tumbas en forma de bota), por el centro de su bóveda (tumbas en forma de botella) o indirectamente por medio de un pasillo. Los pisos del tiro y de la cámara pueden encontrarse al mismo nivel o en distinto. Hay ejemplos de tumbas con varias cámaras que se comunican entre sí mediante pasillos. Se ha llegado a contar hasta cinco cámaras en una tumba.<sup>20</sup> La forma de la cámara es elíptica, cuadrangular o rectangular, con techo bajo o alto (más de 2 m en algunos casos), ya sea abovedado, plano o con forma de prisma triangular. Lo más común es que el tiro se hunda entre 2 y 3 m y que tengan sólo una cámara con techo abovedado.

Desde mi punto de vista, para esta sociedad la configuración de las tumbas de tiro tuvo una relevancia primordial y entre los testimonios que sostienen esta idea se haya que en parte fueron construidas en suelos frágiles o poco favorables. Si bien el tepetate es muy común en la región porque el mencionado Eje Neovolcánico atraviesa la franja media, no se ubica en todo el territorio y tampoco son uniformes sus cualidades. Se encuentra subterráneo o aflorando en la superficie y su espesor es variable;<sup>21</sup> por

<sup>18</sup> Jorge Gama-Castro *et al.*, “Los tepetates y su dinámica sobre la degradación y el riesgo ambiental: el caso del Glacis de Buenavista, Morelos”, *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana* 59, núm. 1 (2007): 133-145, véase p. 134, <http://boletinsgm.igeolcu.unam.mx/bsgm/index.php/epoca4/volumen-volume-59-2007/168-volumen-59-numero-1-2007>, consulta del 4 de noviembre de 2014.

<sup>19</sup> Se encuentra en San Juan de los Arcos, municipio de Tala, Jalisco (Phil C. Weigand, *La evolución y ocaso de un núcleo de civilización: la tradición Teuchitlán y la arqueología de Jalisco*, Serie Antropología en Jalisco, Una visión actual, 1-2 [Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 1996], p. 16).

<sup>20</sup> Se trata de una tumba en San Andrés, municipio de Magdalena, Jalisco (Phil C. Weigand y Christopher Beekman, “The Teuchitlan Tradition: Rise of a Statelike Society”, en *Ancient West Mexico. Art and archaeology of the unknown past*, ed. Richard F. Townsend [Chicago: The Art Institute of Chicago], 33-51, fig. 8a, b).

<sup>21</sup> Gama-Castro *et al.*, “Los tepetates y su dinámica”, 133.

hallarse en un estrato inferior el tiro de algunas tumbas muestra una sección inicial cavada en un suelo de materia distinta. Su solidez varía según el proceso de formación, dando lugar a los fragipanes y duripanes; en los primeros, el endurecimiento se da por medio de compactación y su estructura se colapsa si tiene un contacto prolongado con el agua; en cambio los segundos son capas cementadas por silicios y en condiciones similares pueden mantener su estabilidad estructural por tiempo indefinido.<sup>22</sup> Con seguridad las tumbas más profundas, los tiros cuadrangulares y las cámaras espaciosas y con techos planos o prismáticos se construyeron en duripanes, con lo cual no pienso en un determinismo material, dado que existen tumbas de tiro pequeñas y simples en el mismo tipo de suelo y sin duda intervienen otros factores. En el mismo sentido, sostengo que las condiciones adversas del suelo no impidieron la réplica del modelo. Enseguida me centraré en algunos de estos casos que a mi juicio ponen de relieve el acento en la forma y de manera intrínseca en la importancia de sus significaciones.

Para lograr que la forma prevaleciera sobre lo material los constructores siguieron varias estrategias. En suelos blandos del sur de Nayarit, Gabriela Zepeda señala que luego de la inhumación, todo el interior de algunas tumbas fue rellenado de tierra con la intención de impedir que las cámaras se colapsaran,<sup>23</sup> y aun cuando ya no existe el espacio hueco, la forma del recinto subsiste.

Fuera de la franja volcánica, en las provincias de las sierras Madre del Sur y Madre Occidental puede haber tepetates, aunque los suelos tienden a ser pedregosos o el lecho de roca maciza es más cercano a la superficie, si no es que está a la intemperie. Joseph B. Mountjoy atribuye al terreno pedregoso de Puerto Vallarta, en la costa, que una tumba examinada en La Pedrera tenga una cavidad muy pequeña, con espacio para un entierro infantil, la cual se labró en la pared del tiro y no en la base; igualmente puede adjudicársele la baja profundidad del tiro: la base estaba a los 0.93 m y la pequeña cámara a los 0.77 m.<sup>24</sup> Respecto al sur del cañón de Bolaños, María Teresa Cabrero reporta que ciertas secciones de los sitios El Piñón y

<sup>22</sup> *Ibid.*, 134.

<sup>23</sup> Así lo sostienen también los antiguos moneros entrevistados por la arqueóloga Gabriela Zepeda: en relación con la zona sur de Nayarit afirman que el tipo de terreno influyó en la construcción de las tumbas de tiro. Su vasta experiencia en las tareas de localizar y penetrar en dichas tumbas, los lleva a señalar como una constante que las de tiro cilíndrico presentan la cámara “aterada” o “de atierre”, es decir, rellena de tierra; precisan que el 90 % de las tumbas las encontraban así, en contraste con las de tiro cuadrado, cuyas cámaras se mantienen huecas (Zepeda, *Colección de documentos*, 187, 188).

<sup>24</sup> Joseph B. Mountjoy, “Arqueología del Municipio de Puerto Vallarta”, 2003, <http://www.uncg.edu/arc/Vallarta/index.html>, consulta de octubre de 2010.

Pochotitan carecen de toba volcánica y el suelo es un conglomerado de tierra y piedras que se desprenden con facilidad,<sup>25</sup> no obstante, varias tumbas se hicieron de dimensiones mayores: en la Tumba 5 de El Piñón la solución a la inconsistencia del suelo consistió en revestir el tiro y la cámara con lajas de piedra a manera de muros de contención; el tiro de 0.86 m de diámetro se hundió 2.22 m, la cámara es semicircular, con una altura de 1.20 m y en planta mide casi 10 m<sup>2</sup>.<sup>26</sup>

La misma técnica de adhesión de material fue aplicada en la cuenca de la laguna de Sayula, en tres de las tumbas exploradas en Cerro del Agua Escondida; Francisco Valdez supone que el proceso constructivo pudo iniciarse con la excavación de una fosa profunda de gran tamaño. Pegado a las paredes se levantaron los muros de la cámara unidos con una mezcla de tierra batida, material vegetal y fragmentos cerámicos para rellenar los intersticios. Luego, la cámara fue techada mediante un efectivo sistema de lajas sobrepuestas que formaron una bóveda autosostenida. En un extremo, en la entrada a la cámara, se creó una banqueta rectangular recubierta de piedras, desde donde desplantan las paredes del tiro que asciende hasta la superficie. Concluida la construcción se rellenó el resto de la fosa, dejando la cámara enterrada a una profundidad que varía entre 2.50 y 3.50 m.<sup>27</sup>

Puedo concluir que afanosamente se buscó que los muertos quedaran alojados en tumbas subterráneas compuestas por un ingreso estrecho y alargado que conduce a un espacio que se amplía. Para entender este notable fenómeno arquitectónico es oportuno ponderar el campo de lo ideológico expresado en las formas artísticas y en las prácticas mortuorias asociadas. Peter T. Furst propuso en 1966 que el esquema remite a una matriz materna, en la que el tiro es la vagina y la cámara el útero.<sup>28</sup> Conuerdo con ello y añado que por tratarse de espacios en el interior de la tierra en los que mayoritariamente el suelo quedó expuesto, las tumbas ostentan cualidades de cuevas, aunque en este caso son cavidades artificiales, cuevas arquitectónicas cuyo diseño en efecto nos remite al cuerpo femenino.

Según advierto, la arquitectura y las prácticas funerarias de esta cultura guardan plena correspondencia con el pensamiento mesoamericano. Desde tiempos olmecas las cuevas pueden identificarse como portales a otra dimensión, como lugares de origen, de concepción y de comunicación con los muertos, los ancestros y el inframundo, también como ámbitos donde se llevaban a cabo ritos de paso y de legitimación del poder y de la

<sup>25</sup> M.T. Cabrero y C. López, "La Florida: un centro de control", 15.

<sup>26</sup> Mide 3.30 m de norte a sur y 2.98 m de este a oeste: Cabrero *et al.*, *Civilización en el Norte*, 148.

<sup>27</sup> Valdez *et al.*, "Late Formative Archaeology", 305-308.

<sup>28</sup> Furst, *Shaft Tombs, Shell Trumpets*, 289.

territorialidad.<sup>29</sup> Además, la forma de las tumbas de tiro materializa con elocuencia el carácter femenino atribuido a la tierra y a las cuevas dentro del marco de la reelaboración cultural de la naturaleza y del universo como un sistema dualista de opuestos sexuales complementarios desarrollada por los mesoamericanos. Las cualidades de estas tumbas son las que, de acuerdo con Alfredo López Austin, se vinculan con la parte femenina del cosmos: son ámbitos oscuros, nocturnos, húmedos, fríos, fétidos, terrestres y relativos al inframundo.<sup>30</sup> Propongo que las tumbas de tiro no son únicamente construcciones que replican elementos naturales del cuerpo humano y del territorio, sino que constituyen espacios conceptuales, en lo básico son lugares de destino, en tanto sirvieron como la morada final de los difuntos, y también son lugares de origen,<sup>31</sup> en cuyo concepto conviene ahondar.

En el terreno de lo simbólico, para Furst el diseño orgánico de las tumbas de tiro se traducían en un retorno de los muertos a su origen o en un renacimiento en sentido inverso.<sup>32</sup> A diferencia de lo anterior, opino que la silueta de la tumba, semejante a una matriz, efectivamente nos hace retornar al ámbito original, pero no sólo por lo que toca a lo biológico, sino ante todo

<sup>29</sup> El simbolismo de las cuevas ha sido analizado muy ampliamente en torno a diversas temáticas mesoamericanas. Sirvan como referencia: Doris Heyden, "From Teotihuacan to Tenochtitlan: city planning, caves, and streams of red and blue waters", en *Mesoamerica's Classic Heritage: from Teotihuacan to the Aztecs*, eds. David Carrasco et al. (Boulder: University Press of Colorado, 2000), 165-184; Linda Manzanilla, "Las cuevas en el mundo mesoamericano", *Ciencias*, núm. 36 (Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Ciencias, octubre-diciembre, 1997): 59-66; "El concepto de inframundo en Teotihuacan", en *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*, Colección Científica 344, coords. Elsa Malvido et al. (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997), 127-143; "The construction of the Underworld in Central Mexico. Transformations from the Classic to the Postclassic", en *Mesoamerica's Classic Heritage: from Teotihuacan to the Aztecs*, eds. David Carrasco et al. (Boulder: University Press of Colorado, 2000), 87-116.

<sup>30</sup> Alfredo López Austin, "La parte femenina del cosmos", *Arqueología Mexicana* V, núm. 29 (México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Raíces, 1998): 6-13; *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, Serie Antropológica 39 (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996), 2 vols. La atribución de sexo a todos los seres, incluso los inanimados, divide el cosmos en un lado femenino y otro masculino, tal como lo identificó el estudio pionero de Robert Hertz titulado *La muerte y la mano derecha* (1909).

<sup>31</sup> De manera análoga, en torno a la cueva bajo la Pirámide del Sol en Teotihuacan, Eduardo Matos Moctezuma ha expresado su significación como un espacio usado para entrar al inframundo y como el útero del cual los pueblos surgen en su trabajo "Configuration of the sacred precinct of Mexico-Tenochtitlan", en *The Art of Urbanism: How Mesoamerican Kingdoms Represented themselves in Architecture and Imagery* eds. William L. Fash y Leonardo López Luján (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 2009), 423-442, véanse pp. 427, 428; "From Teotihuacan to Tenochtitlan: their great temples", en *Mesoamerica's Classic Heritage: from Teotihuacan to the Aztecs*, eds. David Carrasco et al. (Boulder: University Press of Colorado, 2000), 185-194.

<sup>32</sup> Furst, *Shaft Tombs, Shell Trumpets*, 289.

por los valores atribuidos a ese espacio femenino, materno y subterráneo. En este orden de ideas, es igual de significativa la disposición de las tumbas: algunas se encuentran bajo edificios ceremoniales, pero ahora me interesa destacar que la gran mayoría se halla en cerros y conforman cementerios, dado que se encuentran agrupadas en zonas exclusivas para las inhumaciones.<sup>33</sup>

### *Las tumbas en los cerros*

Las indagaciones arqueológicas permiten saber de la abundancia de cementerios de tumbas de tiro localizados en las laderas de cerros, a veces al pie o en la cima de los mismos.<sup>34</sup> Resulta evidente la planeación para determinar el lugar de los muertos; en cada cementerio la cercanía conlleva una relación no sólo entre las tumbas, sino entre los difuntos y en especial entre los vivos que realizaron los entierros y construyeron las tumbas.

En otras regiones de Mesoamérica las tumbas y los cementerios no son frecuentes; como se anotó páginas atrás, a lo largo del tiempo predominaron los entierros directos en los recintos habitacionales. No obstante, lo que sí es persistente en la tradición mesoamericana es la figuración artística de las cuevas y su enlace intrínseco con los cerros o las montañas, al modo de un ingreso a las entrañas de la tierra en su faceta de divinidad, llamada “monstruo de la tierra”: la entidad mítica y fantástica que separa el inframundo del estrato terrestre y que constituye asimismo la superficie de este nivel. Una de las imágenes más antiguas de esta iconografía se halla en los relieves rupestres de estilo olmeca en Chalcatzingo, Morelos; en el llamado Monumento 1 se ven de perfil las fauces abiertas de dicho monstruo con forma análoga a una cueva para ingresar a la misma montaña en la que se talló el relieve. En el *Lienzo de Tlapiltepec*<sup>35</sup> (fig. 3) se ve que en el interior de un cerro se abren las fauces de la misma diosa terrestre, su forma lobulada que tiene como entrada un canal estrecho remite a la de un útero y una vagina; es la matriz de la tierra en palabras de Doris Heyden.<sup>36</sup>

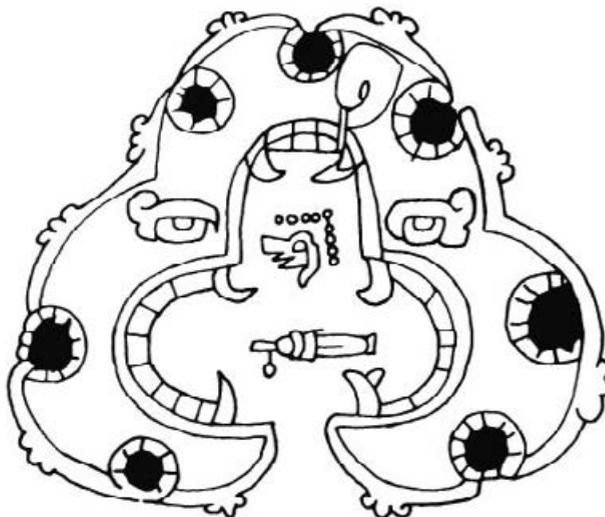
<sup>33</sup> Tal rasgo está ampliamente sustentado, por ejemplo, por Isabel Kelly (*Ceramic Sequence in Colima*, 39).

<sup>34</sup> El agrupamiento de tumbas excavadas en tepetate y su ubicación en cerros como cementerios se identifican también en las dos culturas precedentes a la de tumbas de tiro, la de El Opeño y la de Capacha. Véase la nota 4 de este trabajo.

<sup>35</sup> Se atribuye a Coixtlahuaca, Mixteca Alta, Oaxaca, y está fechado en el siglo xvi (cfr. Sebastián van Doesburg, “De linderos y lugares: territorio y asentamiento en el lienzo de Santa María Nativitas”, *Relaciones* XXII, núm. 86 [Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001]: 15-82).

<sup>36</sup> Doris Heyden, “La matriz de la tierra”, en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, eds. Johanna Broda et al. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), 500-515; Heyden, *México: orígenes de un símbolo* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección

3. Cerro con fauces del monstruo de la tierra, *Lienzo de Tlapiltepec*. Tomado de: Doris Heyden, "An interpretation of the cave underneath the Pyramid of the Sun in Teotihuacan", *American Antiquity* (Society for American Archaeology, vol. 40, núm. 2, abril de 1975): 131-147, fig. 7. Digitalización: María Teresa Marín.



En numerosas representaciones de las fauces de la tierra —por ejemplo en la página 21 del *Códice Laud*<sup>37</sup>— ha sido identificado el simbolismo de la vagina dentada; en particular Félix Báez-Jorge lo asocia con el sacrificio masculino, la fertilidad humana, la germinación de las plantas, el coito y la siembra, el semen y la semilla.<sup>38</sup>

Considero que es factible integrar a la tumba de tiro y cámara en este repertorio iconográfico de las cuevas en cerros. Desde mi perspectiva, entre sus simbolismos descuella un carácter sexual en cuanto a que el depósito de los muertos implicaba penetrar un espacio estrecho y alargado; según esto, la idea de fecundación reside en que los individuos finalmente quedaban alojados a la manera de semillas en un espacio hueco femenino. En este orden de ideas es necesario mencionar que las costumbres mortuorias de la cultura de tumbas de tiro sobre todo han sido vinculadas con la fecundidad, entendida en términos meramente biológicos, sea de la gente, de lo agrícola o del resto del mundo natural;<sup>39</sup>

---

General de Publicaciones, INAH, 1998), 72 y 73, de modo específico señala que en el mural de Tepantitla, en Teotihuacan, la cueva dentro de un cerro parece representar el útero de la diosa de la fertilidad y de la tierra.

<sup>37</sup> Originario del Centro de México y de manufactura previa a la conquista española.

<sup>38</sup> Félix Báez-Jorge, "Mitología y simbolismo de la vagina dentada", *Arqueología Mexicana* XVIII, núm. 104 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Raíces, 2010): 51-55, véase p. 55.

<sup>39</sup> *Cfr.* las propuestas de Joseph B. Mountjoy acerca de los entierros únicos anuales en cada comunidad al final de la temporada de secas (Joseph B. Mountjoy, "El valle de Banderas como

desde mi óptica, bajo esta lógica se traza la idea de una sociedad cuyas inquietudes primordiales consistían en alimentarse, al igual que reproducirse. Contrario a esa interpretación, sostengo que es posible e incluso indispensable trascender la asociación directa que se ha establecido entre lo funerario, la sexualidad y la fertilidad natural. Planteo que estas prácticas y artes funerarias no tuvieron como finalidad última propiciar la renovación de la vida biológica sino la renovación del orden social. Para sustentarlo retomaré el concepto del cerro.

Es ampliamente conocido que en Mesoamérica el cerro tiene profundas raíces culturales. Una idea asociada es que los montes estaban llenos de corrientes de agua, que eran la morada de los dioses y contenían enormes riquezas agrícolas, animales, minerales, al modo de una bodega que también alojaba los corazones, los espíritus y las semillas; estas últimas se equiparaban con los huesos de los antepasados.<sup>40</sup> Más allá de lo enunciado, el concepto polisémico del cerro se ha identificado como un poderoso instrumento político-religioso. En náhuatl es llamado *tépetl*; su unión con el elemento *atl*, agua, da origen al *altépetl*, “montaña de agua”, término entendido como un grupo social organizado con un dominio sobre un territorio de cualquier tamaño. En el lenguaje pictográfico la figuración de lo anterior se asociaba con el glifo de cerro, que funcionaba como topónimo.<sup>41</sup>

---

zona fronteriza durante el Preclásico Tardío”, en *El Occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente. Perspectivas regionales*, Actas del IV Coloquio de Occidentalistas, eds. Ricardo Ávila et al. [Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación, 1998], 255-263; Joseph B. Mountjoy y Mary K. Sandford, “Burial Practices During the Late Formative/Early Classic in the Banderas Valley Area of Coastal West Mexico”, *Ancient Mesoamerica*, USA 17, núm. 2 [Cambridge University Press, 2006]: 313-327, véase p. 326]; y de Jorge Ramos de la Vega y Lorenza López Mestas sobre el poder fecundador del entierro principal en la tumba de Huitzilapa, Jalisco [“Datos preliminares sobre el descubrimiento”], 66; Lorenza López Mestas, “Producción especializada y representación ideológica en los albores de la tradición Teuchitlán”, en *El antiguo Occidente de México. Nuevas perspectivas sobre el pasado prehispánico*, eds. Eduardo Williams et al. [Zamora: El Colegio de Michoacán, 2005], 233-253, véase p. 242).

<sup>40</sup> Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan* (México: Fondo de Cultura Económica 1994), 160-164. Acerca del culto a los cerros puede verse *La montaña en el paisaje ritual*, coords. Johanna Broda et al. (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2001).

<sup>41</sup> Diana Magaloni, “La montaña del origen y el árbol cósmico en Mesoamérica como instrumentos político-religiosos y su uso en el siglo XVI”, en *La imagen política, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Cuauhtémoc Medina (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 29-51; Ethelia Ruiz Medrano, “En el cerro y la iglesia: la figura cosmológica atl-tépetl-oztotl”, *Relaciones XXII* (Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001): 142-183, véanse pp. 147 y 149.

Debo hacer notar que en el Occidente los cerros con tumbas de tiro no ostentan una silueta destacada en el paisaje, suelen ser colinas de baja altura y varias en un mismo sitio pueden presentar tumbas. Si bien, en el mundo mesoamericano incluso los cerros pequeños tienen cualidades sacras, y tal es el sentido que pudieron tener estos cerros-cementerios. Propongo que, cimentadas en una remota tradición religiosa, las comunidades construyeron espacios arquitectónicos ligados a su origen, devenir e identidad. Los cerros-cuevas funerarios se reconocen como elementos del paisaje cultural en donde, por medio del ritual, pudieron fundamentarse las ligas entre los miembros de un grupo social y de éste con un determinado territorio. Debido a que estos cerros-cementerios se replicaron de modo innumerable a lo largo del tiempo y de la región occidental, pienso que constituyeron el elemento radical en la configuración de una geografía sagrada por parte del pueblo que desarrolló la cultura de tumbas de tiro. El ámbito que envolvió dicha cohesión social comunitaria rebasa lo físico y lo arquitectónico, tiene significaciones sobrenaturales.

Esta interpretación se basa en que en la cosmovisión mesoamericana la muerte biológica no implicó un fin definitivo, de manera congruente las tumbas resguardarían la continuidad de la existencia sobrenatural de los individuos; los muertos no se conciben como materias inertes, sino como seres activos, con poder. A la par, el subterráneo no sólo es el estrato sobre el cual se desarrollan las actividades de los humanos vivos, sino que constituye el nivel primigenio en la organización del cosmos: se trata de un inframundo con carácter acuático que numerosos relatos e imágenes cosmogónicas identifican como el lugar original a partir del cual los dioses crearon la tierra, el supramundo, los humanos y todo lo que ahí existe.<sup>42</sup>

Considero que uno de los atributos directos de las cualidades acuosas asignadas a las tumbas de tiro son las conchas de caracol marino que con frecuencia se han hallado junto a los restos óseos, ya sea que estén completas o seccionadas como ornamentos e indumentaria; tienen la misma connotación las esculturas cerámicas de conchas, también dedicadas a los muertos. La amplitud del espacio marítimo aludido puede ser impresionante: en relación con la Tumba I de San Sebastián, en Etzatlán, Jalisco, se analizaron tres trompetas de caracol, dos procedían del Caribe y una del

<sup>42</sup> Cfr. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, véase el apartado “La constitución del mundo”; Diana Magaloni Kerpel, “El origen mítico de las ciudades: la iconografía de la creación”, en *Seis ciudades antiguas de Mesoamérica. Sociedad y medio ambiente* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011), 29-41.

Pacífico;<sup>43</sup> en una tumba de Huitzilapa, Jalisco, se encontraron objetos de concha y caracol que procedían de los mismos sitios.<sup>44</sup>

Las imágenes de lo acuático y del mar del inframundo se repiten en las vasijas depositadas junto a los difuntos. En ellas queda patente la idea que tuvo la cultura de tumbas de tiro acerca del orden total del universo.

### *Las imágenes del cosmos en el interior de las tumbas*

En lo cuantitativo, las vasijas son la ofrenda principal que acompañó a los muertos. De acuerdo con los registros científicos de las tumbas que he examinado, no en todas las tumbas, fosas o entierros directos propios de la cultura de tumbas de tiro que han sido excavados científicamente se depositaron esculturas, en cambio sí hay vasijas o fragmentos de ellas, a excepción de un caso.<sup>45</sup> A mi juicio, las imágenes en las superficies cerámicas plasman una realidad intangible: el cosmos o sus segmentos principales en su estructura vertical y horizontal. Los recursos formales empleados son geométricos y existe un número muy reducido de motivos figurativos de apariencia esquemática y con rasgos sobrenaturales; asimismo, el potencial plástico de los recipientes fue aprovechado para expresar la organización de un universo que se evoca esférico.

Me ocupo en particular de los que son abiertos, entre ellos platos, cajetes y cuencos, tecomates, bules y vasos. En lo básico sus siluetas involucran la esfera, el cilindro y el círculo; todas comparten una construcción formal sencilla, es decir, no se ven bordes en las aberturas, los cuerpos son lisos y casi todas carecen de soportes; los diseños se ven en el interior o el exterior de las vasijas, en pocas ocasiones en ambos lados. Dado que la forma del recipiente es parte de la composición, la organización predominante de los motivos es circular. Se ven arreglos circulares concéntricos, bilaterales con las mitades diferentes, cuatripartitas en un esquema de cruz griega con los cuatro cuartos semejantes o con dos segmentos iguales en un acomodo inverso, y algunas composiciones notablemente asimétricas.

<sup>43</sup> H. B. Nicholson y Clement W. Meighan, "The UCLA Department of Anthropology program in West Mexican archaeology-Ethnohistory, 1956-1970", en *The Archaeology of West Mexico*, ed. Betty Bell (Ajijic, Jalisco: Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México/West Mexican Society for Advanced Study, 1974), 6-18, véase p. 14.

<sup>44</sup> Lorenza López Mestas y Jorge Ramos, "Excavating the Tomb at Huizilapa", en *Ancient West Mexico. Art and archaeology of the unknown past*, ed. Richard F. Townsend (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1998), 53-69, véase p. 63.

<sup>45</sup> Excepcionalmente detecté que en la Tumba de tiro B de Caseta, Sayula, Jalisco, no había cerámica. Sobre esta tumba véase el trabajo de Valdez *et al.*, "Late Formative Archaeology in the Sayula Basin", 302 y 304.

Dentro de los recintos arquitectónicos subterráneos una imagen autorreferencial es la del mismo nivel inferior del cosmos (fig. 4). Según lo detecto, el animal fantástico que en este imaginario pictórico se asocia con el carácter acuático de este ámbito es una serpiente gigante con una cabeza romboide en cada extremo. Recordemos que en diversos mitos cosmogónicos y en el repertorio iconográfico del México antiguo y de algunos pueblos indígenas actuales, la serpiente tiene múltiples advocaciones, entre ellas las vinculadas con el agua, ya sea en el mar, la tierra o el cielo. Así, entre los *náayarite* o coras y *wixaritari* o huicholes, culturas que reconozco como descendientes de la de las tumbas de tiro,<sup>46</sup> una serpiente bicéfala es el monstruo que habita o representa el océano que rodea la tierra y que es el inframundo.<sup>47</sup> Su existencia se enlaza con la alternancia del día y la noche, puesto que al atardecer esta entidad devora al sol en su trayectoria hacia el poniente, con la ayuda de Venus el astro solar logra vencerla y renacer en el oriente por la mañana, de manera que durante la noche el sol transita por el cuerpo de la serpiente.

La explicación de esta imagen no recae sólo en la serpiente. En el cuenco que vemos en la figura 4 la silueta serpentina pintada en falso negativo sobre un fondo rojo está rodeada por dos bandas con motivos que identifico como “batracios”;<sup>48</sup> su presencia es relevante porque señala la frontera entre dos ámbitos, son animales con cualidades terrestres y acuáticas, se desenvuelven en esa zona limítrofe.

<sup>46</sup> Por lo menos desde el siglo xvi los *náayarite* y *wixaritari* habitan la sección norte del área de las tumbas de tiro, la cual se ubica en la porción meridional de la Sierra Madre Occidental. Tienen, junto con los *tepehuanos* y *mexicaneros*, un sustrato cultural común que se vincula con la zona llamada Gran Nayar.

<sup>47</sup> Esta concepción se ha documentado desde fines del siglo xix hasta la actualidad: Carl Lumholtz, *El México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental: en la tierra caliente de Tepic y Jalisco; y entre los tarascos de Michoacán*, trad. Balbino Dávalos (México: Editora Nacional, 1970 [1902]), vol. 2, cap. XI; Konrad Theodor Preuss, *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros*, comps. Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Nacional Indigenista, 1998), véase el capítulo “Observaciones sobre la religión de los coras” [1906], trads. Olivia Kindl y Johannes Neurath, p. 109; Arturo Gutiérrez, *La peregrinación a Wirikuta* (México: Conaculta-Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad de Guadalajara, 2002), 84 y 85; Johannes Neurath, *Las fiestas de la Casa Grande. Procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola* (México: Conaculta-Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad de Guadalajara, 2002), 34-36.

<sup>48</sup> En los motivos que identifico tentativamente como batracios no conozco, como en los reptiles, una imagen con mayor apego a la forma natural, por lo que la interpretación se dificulta. Se ven lineales, acéfalos y algunas figuraciones llegan a lo abstracto, con una serie de líneas cortas alineadas. Las más figurativas constan de un cuerpo central circular, romboidal u oval y en dos lados se ven pares de patas curvas, a veces unidas.



4. Cuenco de cerámica, estilo Arenal, procedente de una tumba de tiro de Huitzilapa, Magdalena, Jalisco. Museo Regional de Guadalajara. Fotografía: Verónica Hernández Díaz. Digitalización: María Teresa Marín. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Conaculta-INAH-Méx., 2014.”

Esta composición puede ser también la del cielo nocturno, de acuerdo con la figura de espejo que funciona entre los niveles del cosmos, por ejemplo, la tierra como reflejo del cielo y a la inversa. Bajo tal lógica, la gran serpiente marina pudiera equipararse con el dragón o la serpiente bicéfala de los mayas, una de las advocaciones del dios Itzamná que simboliza la Vía Láctea y quien desde sus fauces o cuerpo arroja agua sobre la tierra.<sup>49</sup> En el simbolismo paralelo de nuestra vasija resulta esencial su forma semiesférica y movilidad: según se acomode, boca arriba o boca abajo, puede ser la bóveda celeste o el fondo del universo y en ambos permanece en medio el estrato con alusiones terrestres.

<sup>49</sup> Mercedes de la Garza, “La serpiente en la religión maya”, en *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana* (México: Plaza y Valdés/Conaculta-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001), 145-157, véanse pp. 146-149. En un sentido similar, entre los coras y huicholes el monstruo marino es una gran serpiente con dos cabezas que también es el cielo nocturno (Johannes Neurath, “Ancestros que nacen”, *Artes de México*, núm. 75 [México, Artes de México, 2005]: 12-23, véase p. 13).

En otro cuenco la gran serpiente bicéfala tiene alrededor varios motivos lineales integrados por dos formas de peine separadas y con las puntas en sentidos opuestos, en su sección intermedia hay dos círculos con una recta en medio (fig. 5); sostengo que es una representación muy abstracta del rostro del dios del agua llamado Tláloc en náhuatl y se trata, hasta donde tengo conocimiento, de la primera deidad que se identifica en el arte de la cultura de tumbas de tiro perteneciente al panteón mesoamericano más establecido. Su presencia en la vasija enfatiza el entorno acuático de la serpiente. El contorno de la tierra también fue evocado; así puede descifrarse la banda en la que se ve una sucesión de triángulos al modo de crestas y valles.

En otras vasijas el nivel terrestre protagoniza la composición (fig. 6). Entre el repertorio de sus imágenes destaca el quincunce, que es una convención típica del arte en Mesoamérica para plasmar la organización horizontal del nivel medio del universo, con su centro y los cuatro puntos cardinales.<sup>50</sup> Algunos cajetes y cuencos del Museo Arqueológico Tlallan, en Jalisco, ejemplifican la variedad en el diseño: desde una cruz griega simple hasta otra cruz con un cuadrado central de cuyos vértices se proyectan apéndices que se curvan a la derecha y sugieren dinamismo y una rotación permanente dado que la pintura se inscribe en un orden-espacio circular claramente indicado por el contorno de la vasija.

Otra convención para figurar la superficie de la tierra es el motivo tablero de ajedrez; se aprecia en el cuadrado central de una cruz semejante a la de la pieza anterior y reafirma su interpretación como *imago mundi*. El motivo de tablero cubre asimismo la base plana de un cuenco; en concordancia con el pensamiento mesoamericano este espacio terrestre se halla como una isla en el mar, según lo indican las líneas onduladas que lo envuelven; las líneas están en la pared de la vasija, cuya altura confiere la dimensión de profundidad a ese entorno marítimo.

Un diseño más de la tierra es la cruz formada por cinco rombos, tal como se ve en un cuenco pintado en rojo sobre blanco (fig. 7); en esta obra parecen repetirse las reproducciones diversas del nivel terrestre y se acentúa la concepción geométrica, quincuncial y esférica del universo. Dos bandas al modo del tablero de ajedrez se cruzan al centro y dividen la imagen en cuatro segmentos iguales; en cada uno hay una cruz integrada por cinco rombos; cada uno es en sí mismo el plano organizado de la tierra. Igualmente aparece el nivel inferior marino, puesto que la composición está circundada por una línea ondulada y enseguida hay una banda con una sucesión de animales de cuerpo alargado y apariencia acuática que identifico como ajolotes.

<sup>50</sup> Cfr. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, 189.



5. Cuenco, estilo Ameca-Etztatlán, cerámica. Museo Regional de Guadalajara. Fotografía: Verónica Hernández Díaz. Digitalización: María Teresa Marín. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Conaculta-INAH-Méx., 2014.”



6. Cajete, estilo Ameca-Etztatlán, cerámica. Museo Arqueológico Tlallan, Tala, Jalisco. Fotografía: Verónica Hernández Díaz. Digitalización: María Teresa Marín. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Conaculta-INAH-Méx., 2014.”



7. Cuenco, estilo Ameca-Etztatlán, cerámica. Museo Arqueológico Tlallan, Tala, Jalisco. Fotografía: Verónica Hernández Díaz. Digitalización: María Teresa Marín. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Conaculta-INAH-Méx., 2014.”

En esta y gran parte de las vasijas funerarias sobresale otra figura del espacio ordenado, se trata de una expresión arquitectónica que se encuentra en la superficie y se reconoce en los motivos circulares con puntos en el interior. Coincido con Francisco Valdez,<sup>51</sup> entre otros autores, en que representan la planta circular y concéntrica de los complejos ceremoniales denominados guachimontones.

### *La geometrización divina del paisaje*

Los guachimontones constan de una edificación central de base circular rodeada de un patio anular que a su vez es circundado por una serie de basamentos de planta cuadrangular dispuestos en círculo y sobre los que se erigían edificios de materiales perecederos (fig. 8).<sup>52</sup> Bajo ellos se cavaron algunas tumbas de tiro o se las encuentra dentro de las mismas zonas;

<sup>51</sup> Francisco Valdez, “La cultura material”, en *Arqueología de la cuenca de Sayula*, coords. Francisco Valdez *et al.* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades y Centro Universitario del Sur/Institut de Recherche pour le Développement, 2005), 145-209, véase p. 170.

<sup>52</sup> Su descubrimiento desde el punto de vista científico se debe a Phil C. Weigand y comenzó en 1969; una buena parte de sus primeras publicaciones se compila en Weigand, *Evolución de una civilización*.



8. Los Guachimontones, Teuchitlán, Jalisco. Fotografía: Verónica Hernández Díaz. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Conaculta-INAH-Méx., 2014.”

puede afirmarse que sólo algunos linajes o familias de los estratos más altos de la comunidad tuvieron el privilegio de construir sus recintos mortuorios bajo estos complejos, mientras que la gran mayoría de la población está enterrada en cementerios. Entre los sitios que atestiguan la vinculación de los dos tipos de arquitectura están El Arenal, donde se registraron por lo menos 21 tumbas de tiro y cámara; asimismo Huitzilapa, San Andrés, Cerro de los Monos, Pochotitan (Jalisco), La Florida (Zacatecas) y Potrero de la Cruz (Colima); creo que posiblemente también en Las Cebollas (Nayarit) y San Sebastián (Jalisco).<sup>53</sup>

Con base en analogías etnográficas referentes a expresiones de arquitectura de culturas del Gran Nayar, que con alta probabilidad son herederas

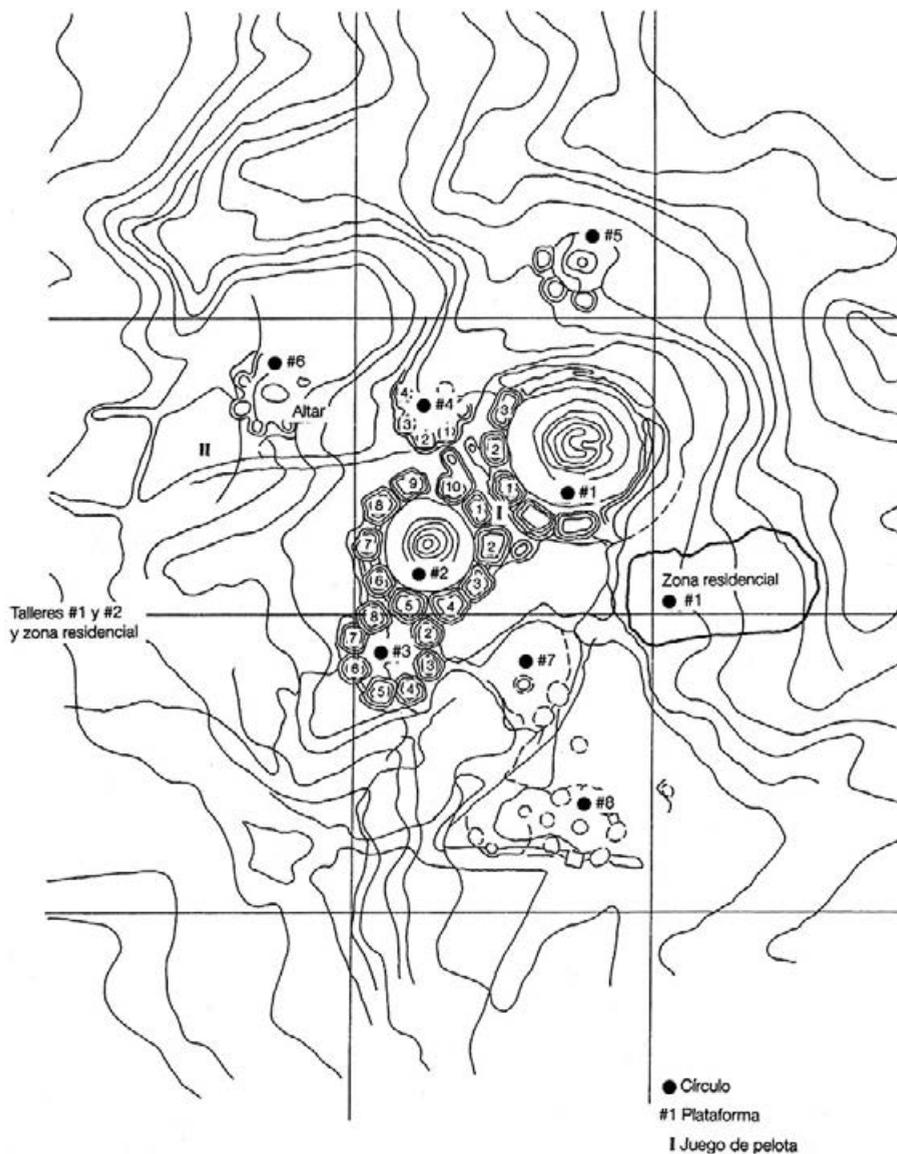
<sup>53</sup> A continuación anoto los sitios y las publicaciones que refieren la asociación de guachimontones y tumbas de tiro. El Arenal: Long, “Archaeology of the municipio”; Huitzilapa: Ramos y López, “Datos preliminares sobre el descubrimiento”; San Andrés y Cerro de los Monos: Weigand y Beekman, “The Teuchitlan Tradition”, figs. 8a, b y 9a, b; Pochotitan: Cabrero *et al.*, *Civilización en el Norte de México*; La Florida: Cabrero y López, “La Florida: un centro de control”; Potrero de la Cruz: Lorenza López Mestas, “Costumbres funerarias en el centro de Jalisco”, en *Tradiciones arqueológicas*, ed. Efraín Cárdenas García (Zamora: El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán, 2004), 243-259, véase p. 248.

del pueblo de las tumbas de tiro,<sup>54</sup> planteo que cada guachimontón puede interpretarse como una imagen arquitectónica del cosmos organizado y habitado por los humanos. El énfasis está puesto en el centro, los cuerpos escalonados del mismo edificio central conducen a un punto nuclear; como se sabe, el centro corresponde al quinto rumbo del universo, es su eje, por donde se comunican los distintos estratos verticales. Según el número de edificios circundantes se advierten los otros cuatros rumbos cardinales y puntos intermedios. La circularidad de la planta le confiere dinamismo y recuerda al que antes he señalado con respecto a las vasijas.

En los relatos cosmogónicos mesoamericanos la configuración de la tierra y la del cosmos en su totalidad no es obra humana, sino de los dioses y ancestros primordiales, por tanto es un espacio impregnado de sacralidad. El arreglo notablemente geométrico y en mayor medida simétrico de los guachimontones parece expresar el concepto que se tenía de ese cosmos divinamente estructurado, en contraste con el caos y lo amorfo del espacio ajeno que no es el universo y resulta desconocido. En éste, a diferencia del universo organizado, no transcurre el tiempo, ni existen las orientaciones cardinales que marca en el plano horizontal terrestre la trayectoria diaria y anual del sol por la bóveda celeste y por el inframundo; tampoco existen estos tres niveles, ni el eje central que los traspasa y comunica. A la luz de las investigaciones que he realizado, esta ideología concuerda con el uso predominante de los motivos geométricos en las vasijas, que igualmente plasman la estructura del universo imaginada y construida culturalmente.

No obstante, debo subrayar que el arreglo geométrico simétrico parece restringirse en el interior de cada guachimontón; en los múltiples sitios en los que se han registrado, detecto que la constante es que exista más de uno en tamaños diferentes y disposiciones asimétricas, sin que se distingan trazas uniformes (fig. 9). En las vasijas encuentro una idea afín, pues los motivos “guachimontón” son pequeños y presentan un acomodo disperso (fig. 7), según una perspectiva aérea que muestra su integración en la inmensidad de un paisaje sacralizado que contiene, como ya se ha expuesto, la figuración arquitectónica y pictórica del mar del inframundo, de la tierra y del domo celeste.

<sup>54</sup> Véase la nota 46 de este trabajo. En particular, establezco un paralelo con el tukipa, nombre dado al principal centro ceremonial arquitectónico wixarika o huichol. Los tukipas presentan semejanzas formales con los guachimontones, tal como varios autores lo han advertido; de mi parte he ahondado en sus parecidos, diferencias y el plano simbólico, asimismo, he establecido otras analogías con algunas maquetas escultóricas de la misma cultura de tumbas de tiro (*cf.* Verónica Hernández Díaz, “Elogio de lo doméstico: representación de la vivienda en el arte de la cultura de tumbas de tiro”, en *La casa mexicana: un estudio sobre las distintas formas de habitar*, coord. Louise Noelle Gras (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa).



9. Plano de Los Guachimontones, Teuchitlán, Jalisco. Tomado de: Phil C. Weigand y Acelia García de Weigand, “El juego de pelota monumental de Los Guachimontones, Teuchitlán, Jalisco”, en *El antiguo Occidente de México. Nuevas perspectivas sobre el pasado prehispánico*, ed. Eduardo Williams *et al.* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2005), 45-72, fig. 2.

### *Reflexión final*

Pienso que el afán por resguardar las imágenes que aluden a la estructura del cosmos en las tumbas de tiro puede explicarse, en razón de su simbolismo, como lugares primigenios. De esta manera, las múltiples comunidades recrearían el origen divino del universo y los humanos fijarían su perpetuidad directamente en él, o aún más, participarían en su permanencia. Es posible que en este ámbito primigenio los “muertos” en su carácter de ancestros contribuyeran activamente para que el Sol emergiera cada día triunfante de su tránsito por el nivel inferior del cosmos y de este modo contribuirían a la continuidad de la vida y del tiempo en el espacio terrestre y, en términos amplios, en el orden establecido por los dioses.

Creo que las obras de arte que he puesto a consideración nos remiten a un entrelazamiento del microcosmos y macrocosmos. Las vasijas cerámicas constituirían en sí mismas un microcosmos contenido en el espacio del inframundo y germinal que es la tumba de tiro, a la vez alojado en la estructura total de un macrocosmos dotado de sacralidad mediante la geometrización del paisaje, entre otros elementos.



## DISEÑO DE JARDINES EN LA CIUDAD DE MÉXICO (SIGLOS XVII-XIX)

JORGE ALBERTO MANRIQUE

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Desde los jardines de Babilonia hasta la actualidad la historia de los jardines es inmensa, pero no en América, aquí no hay algo parecido, aunque en realidad no sabemos bien lo que se hizo en ese campo antes de la llegada de los españoles. En las crónicas se registran jardines con animales y plantas en los palacios de Tenochtitlan. Por otra parte estaban las chinampas, estos huertos en los canales que se hicieron en los márgenes de los pueblos. En la traza de la ciudad de México que hizo Alonso García Bravo por instrucción de Hernán Cortés, tuvo que respetar los canales de agua que había en Tenochtitlan. García Bravo distribuyó los predios y empezaron a construir; no contempló jardines públicos, pero los predios grandes incluían zonas con vegetación variada.

### *La Alameda*

En la segunda mitad del siglo XVI, al poniente de la ciudad de México había un espacio amplio entre el acueducto que traía el agua de Santa Fe y la calle de Tacuba —a un costado del ahora Palacio de Bellas Artes—, se localizaba hacia el sur, al final de la calle de San Francisco y su convento, que después llamaron el Calvario, un “arrabal húmedo y malsano”.<sup>1</sup> El acueducto remataba con una caja de agua.

En la traza de la ciudad que hizo Alonso García Bravo este arrabal quedaba fuera. El virrey Martín Enríquez de Almanza en 1572 quiso que se fincara en este terreno húmedo, pero su propuesta no prosperó. Más tarde el virrey Luis Velasco II convocó al cabildo de la ciudad, el 13 de

<sup>1</sup> José María Marroquí, *La ciudad de México*, tomo I (México: Tipografía y Litografía la Europea, 1900), 236.

enero de 1592, para establecer “una alameda adelante del tianguis de San Hipólito, donde está la casa y tenería de Morcillo, una fuente y árboles que sirviesen de ornato a la ciudad y de recreación a sus vecinos”.<sup>2</sup> Nombraron a un caballero regidor superintendente sin ningún salario para que vigilara la obra (Diego de Velasco). Los dineros venían de los propios de la ciudad y de la sisa, y servirían para instalar la fuente y las cañerías y para plantar árboles. También había que comprar estacas y morillos, y arreglar el estanque (“lagunajo”) que estaba al poniente. La Alameda quedó limitada por las acequias del rededor, con una puerta al oriente, es decir hacia la ciudad.

En la primera carta del virrey Velasco, en 1592, aparece el nombre “Alameda”, cuando aún no había árboles ni álamos. Tal vez el nombre viene de la calle de Sevilla donde en 1574 se plantaron álamos y se erigieron dos columnas romanas de granito que remataban con las estatuas de Hércules y Julio César, y a la que llamaron Alameda de Hércules.<sup>3</sup> Mucho más tarde el término “Alameda” se generalizó, aunque es un parque con árboles de diversas especies. En la Alameda de México parece que lo que más plantaron fueron fresnos y álamos; también aquí hubo una confusión, pues los álamos plateados, que pertenecen a una especie diferente, son mexicanos; así pues, en la Alameda se plantaron fresnos y álamos, estos últimos aclimatados en México desde el siglo XVI y que ahora generalmente llaman “chopos”.

El virrey Luis Velasco II dio un mandamiento a los indios de Iztapalapa para trabajar en la Alameda y para obtener maíz del pósito de la ciudad. El parque era un espacio cuadrado: al norte estaba la calzada de Tacuba y al sur lo que después se llamaría la calzada del Calvario, por las capillas en las estaciones del Viacrucis; al poniente estaba el “lagunajo”, un estanque donde escurría el agua sobrante, y un lugar amplio sin nada; más lejos, en 1602 se fundó San Diego, un convento de frailes descalzos de San Francisco, y también estaba el tianguis y el quemadero de la Inquisición, cuando era el caso; al oriente, hacia la ciudad, se levantó el convento de Santa Isabel.

Ya antes, en 1593, el alarife Cristóbal de Carballo había trazado en la Alameda cuatro cuadrados, cada uno cruzado por diagonales. En el centro estaría la fuente. Carballo propuso dos modelos para la pila, pero finalmente se hizo la de Rodrigo Alonso. No sabemos qué figuras había en la fuente, pero se remataba con un globo de bronce que se robaron en 1618. Más tarde recuperaron la mitad pero finalmente se sustituyó por uno de piedra.

<sup>2</sup> Marroquí, *La ciudad de México*, tomo I, 237

<sup>3</sup> *Les guides bleus: Espagne* (París: Hachette, 1954), 714.



1. Anónimo, *La muy noble y leal ciudad de México* (reverso: *Vista de la ciudad de México*), 1690, óleo sobre tela, 213 × 550 cm, biombo, diez hojas. Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

En esta fecha se hicieron dos puertas, una hacia donde está San Diego y otra hacia el acueducto. Había una capilla en la Alameda, la destruyeron y sólo reutilizaron las rejas de las puertas. En 1620, se puso un letrero que decía: “El rey de España y de las Indias, por su mandato al virrey marqués de Guadalcázar y corregidor, y los regidores se hicieron estas obras”.<sup>4</sup>

En la Alameda siempre había gente, llegaban a pie, a caballo y muchos en coche. Las crónicas hablan de este trajín, como la de Thomas Gage, fraile dominico inglés, luego renegado, que visitó la ciudad en 1630 y describe las carrozas, los caballeros y las damas, las comitivas con los esclavos negros de elegantes libreas y brillantes calzas de seda.<sup>5</sup>

Había quejas de los vecinos por el estado de los jardines y los árboles; sólo de tiempo en tiempo, los regidores y el propio virrey se ocupaban del paseo, de hacer mejoras y de plantar árboles. En el tiempo del virrey marqués de Casafuerte (1727-1743), en las ordenanzas de la ciudad se estableció un regidor de la Alameda, cargo que ocuparía un vecino distinguido; también se hicieron lavaderos en los arcos del acueducto.<sup>6</sup>

A finales del siglo XVII, en la Alameda cuadrada estaban las calzadas mayores y las diagonales, todas con árboles; la fuente central y cuatro alrededor; las cuatro puertas con los puentes de entrada y la acequia que limitaba el terreno cuando se creó la Alameda; al norte estaban las iglesias de la Veracruz y San Hipólito, después San Diego, el convento de los descalzos, el tianguis y el quemadero de los herejes, y el convento de monjas Santa

<sup>4</sup> Marroquí, *La ciudad de México*, tomo I, p. 249.

<sup>5</sup> Thomas Gage, *Su relación de las Indias Occidentales* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1944, 1a. ed. 1648), 69 ss.

<sup>6</sup> Enrique Cervantes, *Nuevo rostro de la ciudad* (México: Cemex, 2005), 180

Isabel. Esta distribución está en el plano de la ciudad de 1690, atribuido a Diego Correa. Allí aparece la caja de agua y el acueducto, los conventos, la calzada del Calvario y las estaciones del Viacrucis; y la Alameda, por una licencia del pintor aparece reducida, con la fuente en el centro, las puertas, los puentes y la acequia.

Pedro Arrieta inició el convento y la iglesia de Corpus Christi, de cacas indias, frente al parque, cruzando el Calvario; en 1720 se dio permiso a la ciudad para hacer una cañería de plomo que iba desde la fuente central hasta el convento; las obras se concluyeron en 1737.

Después de las mejoras del virrey Casafuerte, el cambio más importante fue el del virrey Carlos Francisco de Croix, obviamente virrey borbónico, en 1769. En el plano de José Antonio de Villaseñor (1772) el estado de la Alameda era el siguiente: el quemadero de la Inquisición ya no se utilizaba, hacia la ciudad y hacia Santa Isabel. Las obras estuvieron a cargo especialmente del ingeniero Alejandro D'Ancourt quien agrandó el espacio e hizo un murete alrededor y un nuevo diseño del parque, con entradas en las cuatro esquinas.

En 1775, con el virrey Bucareli se estrenaron cinco fuentes. Se ocupó de la construcción el regidor de la Alameda, Juan Lucas Lassaya. La fuente más grande tenía ninfas, tritones y nereidas (figuras de la mitología griega), en el centro “en forma de pirámide” otras estatuas y culminaba con “Glauco pescador”, de dos varas de alto, con su red al hombro “como si fuera a caerse al agua”. En las fuentes menores están: Hércules sobre el toro y el león; Tritón; Arión montado en un delfín; Ganímedes sobre un águila. Las figuras eran de mármol blanco.<sup>7</sup> Por las amplias calzadas los paseantes iban a pie, a caballo y en coche; también había música y podían descansar en las bancas hechas por el arquitecto José Joaquín de Torres.

En el año 2003, mientras se realizaban obras de renovación del drenaje, se encontraron restos de estas fuentes en el cruce de las calles 16 de Septiembre y Gante. Los arqueólogos María Teresa Jiménez y Enrique Alcalá han estudiado este hallazgo; con base en su investigación calculan que dichas fuentes estuvieron en la Alameda hasta 1826 aunque ya con las figuras humanas dañadas e incluso completamente destruidas.

En tiempos del virrey conde de Gálvez, en 1786, los regidores ordenaron al maestro Ignacio Castera agrandar el brocal y poner un águila entre los dioses antiguos que se conserva hasta hoy.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968), 67.

<sup>8</sup> Marroquí, *La ciudad de México*, tomo I, 261-262.



2. Anónimo, *Fuente de Venus*, 1890, Alameda Central, Ciudad de México. Fotografía: Judith Puente, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

En 1811 Manuel Tolsá hizo el proyecto para la cañería, que sería de plomo, y arregló los jardines. Después de la Independencia se quitó la escultura de Carlos IV de la Plaza Mayor, y esta obra de Tolsá fue a parar a la Universidad; los despojos de las portadas y las balaustradas del óvalo se pusieron en la Alameda.

A mediados del siglo XIX, en 1852, fue gobernador del Distrito Federal Miguel María de Azácarate. Las esculturas estaban deterioradas y el gusto ya no era el mismo. Manuel Escandón, amigo del gobernador, regaló una figura de hierro fundida en París, una Venus. Llegó a Veracruz justo cuando Santa-Anna derrocó al presidente Arista; el nuevo jefe quería la figura fuera, en la calzada de La Piedad, pero faltaban piezas y estaba rota. Finalmente se restauró y quedó en la Alameda. Más tarde se fueron sustituyendo las fuentes de hierro dulce, entre ellas está Venus.

En el periodo de Maximiliano fue Carlota la que se ocupó del parque, quien mandó plantar más árboles, poner nuevo pavimento y sembrar pasto verde en los arriates, lo cual fue una novedad. Después de la Restauración y la caída de Lerdo de Tejada, el gobernador del Distrito Federal, Vicente García Torres, mandó alumbrar la Alameda con postes rematados con globos de vidrio; el combustible era una mezcla de trementina y aguardiente. Al final del siglo, en 1892, se instalaron lámparas nuevas de gas.

*Paseo Nuevo*

El Ejido de México, al poniente, era un terreno público con árboles y plantas donde los vecinos podían recoger leña y otras cosas. Llegaba a la calzada de Tacuba y al acueducto, hasta el límite de la ciudad, en donde estaba el edificio de la Acordada y al final de la garita de Belén de la Piedad.

En 1775 el virrey Antonio María de Bucareli decidió mandar a hacer un paseo hacia el sur de la ciudad. Los “paseos” son un fenómeno típico del siglo XVIII, y en España y en América estos paseos tuvieron un gran éxito. Se trataba de lugares para estar cerca de la naturaleza, por eso fueron arbolados, como si se estuviera en el campo y no en una “calle”, pero luego fincaron en ellos y las ciudades crecieron a su alrededor.

En tiempos del virrey Bernardo de Gálvez, en 1786, se instaló una fuente y también una pirámide que tenía 16 varas de altura, las armas de la ciudad y un águila. El cabildo de la ciudad quería adornar el paseo y convocó a un concurso donde se presentaron varios proyectos; ganó el que constaba de seis columnas helicoidales de una sola piedra y el capitel, con cuatro cabezas de leones, y entre las columnas unas cadenas. Pronto se robaron las cadenas, entonces Ignacio Castera puso las columnas a la entrada del paseo, donde plantaron cuatro hileras de árboles (fresnos, álamos y sauces) por donde paseaban los peatones, en el centro iban los caballos y los coches. Todo esto en tiempos del virrey Azanza.

Después del triunfo de la Independencia, en 1828, pusieron una fuente nueva a la entrada, con un águila y una estatua de la libertad. La llamaron “Fuente de Victoria”, y el público no sabía si era en homenaje al presidente Guadalupe Victoria o al triunfo de la Independencia. En la glorieta principal pusieron una fuente que proyectó Joaquín Heredia: en el centro tenía ocho pares de columnas áticas en círculo, el pedestal piramidal, cuatro copas y del otro lado dos genios que cabalgaban en un cocodrilo uno y otro en un león; símbolos de América y España; en la cúspide, una mujer con túnica corta, un penacho de plumas y un brazo levantado, era la Patria, a sus pies un hombre semidesnudo, el enemigo de la Patria; entre las columnas había un trofeo con cuatro mascarones y ahí el águila sobre el nopal y la serpiente en el pico; alrededor cuatro pilastras y cuatro jóvenes de tamaño natural en relieve. Hay una litografía de Murguía, basada en el dibujo de Luis Garcés, “Fuentes que adornan el Paseo de Bucareli”: al frente está la fuente, la pila de la entrada con brocal y con una mujer vestida a la antigua sobre un pedestal; a lo lejos las columnas en la fuente central, con una figura que no se percibe, pero sí las pilastras alrededor, junto a los árboles; la imagen se ambienta con coches, jinetes y peatones, éstos con pantalones de botones grandes y sombreros anchos.



3. Casimiro Castro, *La Alameda de México tomada en globo*, 1855-1856, litografía, 33 × 23 cm. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

En unas litografías de Decaen, con dibujo y grabado de C. Castro y J. Campillo (1855-1856), aparecen imágenes del Paseo de Bucareli<sup>9</sup> en las que puede verse la escultura de Carlos IV montado a la antigua (el célebre Caballito), que primero estuvo en la Plaza Mayor y después a la entrada del Paseo de Bucareli en 1852, mirando al sur. (En el pedestal dice que esta figura hípica se conserva solamente por su valor como obra de arte. Se movió en 1981 a la actual Plaza Tolsá, entre los palacios de Minería y el Museo Nacional de Arte.) A lo largo de los árboles frondosos también había unas bancas colocadas en semicírculo. Hay numerosos coches y a lo lejos se perciben las columnas de la glorieta central. Del otro lado está la plaza de toros. También existe una vista “Tomada en globo” de Casimiro Castro con la Alameda, el Caballito, el Paseo de Bucareli, la plaza de toros, el Ejido, el bosque con árboles; se ve la traza en dibujo, los árboles y las fuentes hasta el final.

Todo se destruyó. El 14 de julio de 1888 el Ayuntamiento decidió quitar los árboles, y regalaron y vendieron la tierra en lotes para hacer casas.

<sup>9</sup> C. Castro, J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez, *México y sus alrededores*, ed. Decaen (México: Editorial del Valle de México, 1855 y 1856).

*Paseo de las cadenas*

Las plazas en las ciudades son espacios descubiertos, llanos, limitados por casas o edificios. En el pasado las iglesias solían tener atrios (llamados también “patios” o cementerios, es decir, espacios antes de las puertas); los muros tenían puertas hacia la plaza y su función era delimitar el espacio entre lo religioso y lo público o civil. En la catedral de México el cementerio estaba al pie de la iglesia.

Con las reformas borbónicas se prohibió enterrar a los muertos en las iglesias o en los atrios, como en el de la catedral, por razones higiénicas, y después destruyeron el muro por razones estéticas. Para delimitar el espacio pusieron pequeñas pilastras con cadenas. Como era la moda poner árboles junto a las cadenas en las plazas, plantaron fresnos que crecieron y se hicieron frondosos, de los cuales hay muchas imágenes pintadas o grabadas. Se llamó “El paseo de las cadenas”.

En las plazas de la ciudad se plantaron árboles, y también en los pueblos cercanos a la ciudad: Azcapotzalco, Tacuba, Tacubaya, Coyoacán, San Ángel... Ahora les llamamos “jardines” a las plazas.

*Chapultepec*

Cuando los aztecas llegaron al ahora llamado valle de México, Chapultepec era una isla con un cerro rocoso y un bosque de ahuehuetes y ahí se establecieron, pero los tepanecas de Azcapotzalco los desalojaron; finalmente pudieron quedarse en el islote de Tenochtitlan. Cuando fueron ya un “imperio” hicieron un templo en la cima y el bosque se convirtió en coto de caza; Moctezuma I mandó hacer las efigies de los reyes en la roca.

En la segunda mitad del siglo xvii los virreyes fincaron casas de campo en el cerro, especialmente Bernardo Gálvez se ocupó del ya “castillo” y de la torre del homenaje. Como el nivel del lago bajaba, construyeron el segundo acueducto, desde la falda del cerro hasta la fuente de Salto del Agua, en las orillas de la ciudad. Entonces se podía pasear por la calzada de Chapultepec.

Al triunfo de la Independencia se estableció el Colegio Militar en el Castillo, sin embargo siempre había habitaciones para el presidente en turno. Cuando Maximiliano y Carlota entraron a la ciudad en 1863, les encantó el sitio y la vista.

En la primera mitad del siglo xix se usaba los domingos y las fiestas, para pasear, hacer tertulias, juegos y demás. Se organizaron los sitios para comer y bailar; se destacaba el ahuehuate llamado El Sargento, que tiene una banca grande semicircular alrededor.



4. Julio Michaud, *Chapultepec*, siglo XIX, impresión de albúmina, 8 × 10". Colección Julio Michaud, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

El emperador mandó construir hacia el norte y el oriente lo que ahora llamamos el Alcázar, con jardín, salones de honor y consejos, y las habitaciones de los emperadores y la corte; entre los arquitectos comisionados estuvo Argea. Las modificaciones más tardías fueron menores. Por otra parte, siempre estaba junto el Colegio Militar.

Maximiliano también ordenó la construcción de una calzada que fuera del Castillo a la ciudad, al Palacio, ahora imperial, con un paseo con árboles al que llamaron Paseo de la Emperatriz; en esta obra también participa el arquitecto Argea. Después de la caída del efímero imperio, el paseo permaneció con el nombre de Degollado, luego con el de Colón y finalmente se llamó Paseo de la Reforma, ya en tiempos del presidente Sebastián Lerdo de Tejada.

El monumento a Colón que está en el Paseo de la Reforma fue regalo de Antonio Escandón a la ciudad, en 1873. Se trata de un grupo escultórico de H. Cordier y consta de la figura del descubridor y cuatro frailes de bronce realizados en París. En el Paseo de la Reforma, en 1884, pusieron el monumento a Cuauhtémoc; esta acción se debió al presidente Porfirio Díaz, a iniciativa del ministro Vicente Riva Palacio; el proyecto fue de Francisco Jiménez y la escultura central es de Miguel Noreña, los relieves son del mismo Noreña y de Gabriel Guerra.

En 1872, el historiador Francisco Sosa sugirió colocar en el Paseo de la Reforma estatuas de bronce por cada uno de los estados, alternando con vasijas también de bronce.

A finales del siglo xix, el gobierno ordenó hacer un jardín a la francesa en el bosque de Chapultepec. En las islas de los manantiales y los lagos se organizaron los márgenes con peñas naturales y construidas, se hicieron las calzadas para coches y para peatones, rejas, pequeñas cascadas, fuentes y una casa de campo, la Casa del Lago, y un restaurante. También se plantaron árboles exóticos de México y otras especies raras. El bosque era natural, con fauna local, y a principios del siglo xx se celebraban fiestas y comidas en el bosque. Después del porfiriato, Chapultepec se hizo un parque civilizado, para bien y para mal.

### *El Ejido*

En la traza de la ciudad que hizo García Bravo por instrucción de Hernán Cortés, el límite era la calle de San Juan de Letrán, sin embargo implicaba las huertas que rebasan el límite y el acueducto de Santa Fe hacia la fuente o caja de agua. El mismo Cortés (con García Bravo) dio varias mercedes al sur y norte del caño de agua para usarse como huertas, y se confirmó en varias ocasiones, especialmente en el virreinato de Martín Enríquez Almanza en los años 1574-1581. Ahí empezaron a construir “casas de placer” (casas de campo), lo mismo en el Ejido de la ciudad.

Cada ciudad debía tener un terreno grande, que era público para el uso de los ciudadanos, donde podrían pastar los animales, ganado menor y mayor, y recoger leña, pero no para cultivar. El Ejido de México estaba al poniente y al sur, era inmenso, iba desde la calzada de Tacuba —salvo los huertos— hasta llegar casi Chapultepec. Martín Enríquez se preocupó de que pusieran muchos árboles. A finales del siglo xvii y comienzos del siguiente, la ciudad rebasó la traza. En el siglo xvi el terreno estaba casi totalmente anegado, después, cuando bajó el nivel del agua se pudo fincar. En tiempos de Bucareli, se hizo el Paseo Nuevo y el edificio de la Acordada era el límite, hasta San Cosme y las casas de placer (con las casas Mascarones y Buenavista).

En el siglo xix hubo un cambio total. El acueducto se empezó a destruir, primero desde la caja de agua hasta la Alameda, después, hasta San Cosme. En la Cámara de Diputados se votó por la “Ley Lerdo”, para los bienes muertos que incluyó los ejidos, como el de la ciudad. Como resultado de ello, los ejidos se enajenaron y se vendieron como terrenos. En la parte del Ejido de México donde estaba el bosque los terrenos se vendieron y se convirtieron en un jardín inmenso, claro que era privado, ahí se hacían fiestas y hubo un famoso restaurant en la época de Porfirio Díaz.

En tiempos de Porfirio Díaz, ya estando el Paseo de la Reforma, se fincó el que debía ser el Congreso de la Unión. En 1922 arrasaron el bosque e hicieron la “colonia” Tabacalera (la fábrica de tabaco era el Palacio de Buenavista, ahora Museo de San Carlos) un barrio sin nada importante.

\* \* \*

En la ciudad no había jardines públicos hasta que se fundó la Alameda. Las huertas estaban en las afueras de la urbe. El Ejido sí era público, pero no era propiamente un jardín. Por otra parte las casas señoriales sí tenían algunos vergeles importantes. La casa del conde de Santiago Calimaya tenía un jardín que llegaba a la calle, y desde luego las de Hernán Cortés en la plaza mayor. El virrey Velasco II adquirió de Pedro Cortés, marqués II, la casa en la plaza para el Palacio Real y la Audiencia. El Palacio Real se quemó en la asonada de 1691 y después de rehacerlo se convirtió en la Casa de la Moneda, pero el jardín se mantuvo. A éste le llamaban el Jardín de la Virreina.

El palacio no era privado, aunque tampoco era público, lo frecuentaban los oidores, los funcionarios del virreinato, y las personas importantes. Por iniciativa de José Antonio Alzate se hizo un “jardín botánico” a finales del siglo XVIII, que hasta el XIX mantuvo especies traídas de otros lugares.

Las huertas no eran propiamente de la ciudad de México pero la relación con ellas era muy fuerte, porque la cosecha de sus árboles frutales llegaba a las casas y a los mercados. Ya hablé de las huertas de la calzada de Tacuba, pero el fenómeno abarca varios otros pueblos, como San Cosme, Tacuba, Tacubaya, el sur de Coyoacán, San Ángel, Tlalpan, etc.; en el siglo XVIII plantaron las huertas junto a las casas de placer.

Pongo algunos ejemplos. En Tacuba están dos casas: el Pensil Mexicano, donde había una gran huerta, un jardín y la capilla doméstica decorada con pilastras estípites; y la Casa la Pirulera, casa de campo que tenía una huerta. La extraordinaria casa de los Mascarones, del conde de Orizaba, en San Cosme. En Tlalpan, la más importante tal vez sea la llamada Casa Chata, de la que se conservan el chaflán en la esquina, el jardín y los arriates. En Tacubaya está la casa del conde de la Cortina, del siglo XIX, con un buen patio porticado y un gran jardín a la italiana, con avenidas y árboles de diferentes especies y numerosas estatuas a la clásica; la entrada es un pórtico monumental con casetones; la casa se conserva como museo y el jardín ahora es público pero se destruyeron los muros de piedra.

Del siglo XVI al XIX los parques o jardines tuvieron sus momentos de auge y de desgracia, y son compañeros de la historia de la ciudad de México.



## ROBERTO BURLE MARX Y LUIS BARRAGÁN: UN ACERCAMIENTO APASIONADO AL ÁMBITO LATINOAMERICANO

LOUISE NOELLE

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Cuando en 1929 Le Corbusier llegó por primera vez a América, desde el puente del barco vislumbró a los lejos Buenos Aires y dibujó de forma sucinta su primera percepción de América.<sup>1</sup> Durante su estancia en tierras americanas, visitó Montevideo y fue uno de los primeros pasajeros de la Compagnie Aéropostale, fundada por Antoine de Saint-Exupéry que viajaron a Asunción, en Uruguay; en esta ocasión, su apreciación del paisaje virgen sobre el Río de la Plata, no deja de sorprendernos por su ingenuidad. Posteriormente en ese mismo viaje, fue el turno de Río de Janeiro, donde el ambiente de este espacio, declarado en la actualidad paisaje cultural por la UNESCO, dejó una impronta distintiva en sus croquis.<sup>2</sup> Finalmente, en 1947, realizó el primero de cinco viajes a Bogotá, para dictar unas conferencias, de las que se derivó que en 1949 lo invitaran a diseñar el plan urbano de esta ciudad colombiana; también fue el origen de algunas de sus impresiones plasmadas en dibujos, además de haber realizado su trabajo como urbanista al lado de un grupo de jóvenes arquitectos para el plan de Bogotá.<sup>3</sup>

Sin embargo, debemos de anotar que a pesar de la importancia del artífice suizo y la enorme influencia que tuvo sobre los arquitectos latinoamericanos, no tuvo mayor preponderancia en su diseño paisajístico.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Le Corbusier había venido invitado para dictar una serie de diez conferencias; para mayor información véase *Le Corbusier en el Río de la Plata* (Buenos Aires: CEDODAL, 2009).

<sup>2</sup> Véase Cecilia Rodrigues dos Santos *et al.*, *Le Corbusier e o Brasil* (Sao Paulo: Tessela/Prometeo, 1987). Cabe agregar que sería hasta 1936 cuando participó como consultor del equipo de arquitectos brasileños que diseñó el Ministerio de Educación y Salud.

<sup>3</sup> Véase *LC BOG. Le Corbusier en Bogotá 1947-1951*, ed. Germán Samper (Bogotá: Universidad de los Andes/Pontificia Universidad Javeriana, 2010).

<sup>4</sup> A mi juicio esto sucede a pesar de que actualmente se presenta en el MOMA la exposición “Le Corbusier. An Atlas of Modern Landscape”, curada por Jean-Louis Cohen, con el catálogo

En realidad, la búsqueda y hallazgo de un paisaje propio para este continente, se dio a mediados del siglo xx gracias a las propuestas de dos destacados diseñadores oriundos de tierras americanas: Roberto Burle Marx y Luis Barragán. Ellos supieron llevar el diseño de paisaje a niveles reconocidos actualmente por su calidad y originalidad, a la vez que expresaron con su trabajo la modernidad imperante en sus países.

En este sentido se puede agregar que estos paisajistas comparten no sólo la condición de ser latinoamericanos, también coinciden en diversas circunstancias y propuestas. Efectivamente, ambos nacieron en la primera década del siglo xx, el brasileño en 1909 y el mexicano en 1902, y se puede agregar que no realizaron estudios formales de arquitectura. Asimismo, no deja de sorprender que ambos entraron en contacto con la arquitectura de paisaje en sus años de juventud durante su primer viaje a Europa: Barragán influido por el paisajismo y los escritos de Ferdinand Bac, en Francia, y Burle Marx por los Jardines Botánicos de Dahlem, en Alemania.

Pero vayamos por partes para comprender la trascendencia tanto de los actores como de sus propuestas en el ámbito americano. Resulta pertinente hacer aquí una breve digresión sobre el tema de los jardines y del paisaje como parte del diseño arquitectónico. Así, encontramos algunas referencias en *Los diez libros de arquitectura*, de quien se considera como el primer teórico de la arquitectura, Marco Lucio Vitruvio;<sup>5</sup> en efecto en el libro I, capítulo IV “De la elección de lugares sanos”, explica que “Antes de echar los cimientos de las murallas de una ciudad, habrá de escogerse un lugar de aires sanísimos”, lo que se complementa con el libro VI, capítulo I “De la disposición de los edificios según las diversas propiedades del lugar”.

Durante el Renacimiento italiano diversos teóricos se ocuparon de lo que llamaban jardinería,<sup>6</sup> como fue el caso de Leone Battista Alberti en su *De re aedificatoria*, sin olvidar las realizaciones de Donato Bramante en el Belvedere de Roma o de Carlo Fontana en los jardines de la Villa Centinale, entre muchos otros. En Francia, estas ejecuciones vieron un desarrollo brillante con André Le Nôtre, en Vaux-le-Vicomte y especialmente en Versailles. Se puede agregar que estos diseñadores buscaban domesticar y geometrizar la naturaleza, en aras de un concepto

---

homónimo *Le Corbusier. An Atlas of Modern Landscape* (Nueva York: MOMA, 2013), con estudios sobre Argentina y Brasil de Jorge Francisco Liernur y Carlos Eduardo Comas.

<sup>5</sup> Marco Lucio Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, trad. Agustín Blánquez (Barcelona: Editorial Iberia, 1955).

<sup>6</sup> Francesco Fariello, *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo xx* (Madrid: Mairca/Celeste, 2000).



1. Jardín de Stourhead, creado por Henry Hoare a partir de 1717, Gran Bretaña. Fotografía: Louise Noelle Gras.

racional de la jardinería. En América, el arribo y dominación española coincide con este periodo renacentista, aunque debemos evocar que la memoria del jardín hispanoárabe estaba aún vigente; sin embargo también se debe recordar que tanto las diversas ordenanzas particulares para la creación de algunas ciudades, como las “Ordenanzas de Descubrimiento, Nueva Población y Pacificación de las Indias” promulgadas por Felipe II en 1573, acotaban la presencia de la naturaleza en patios y huertos utilitarios, por recelo de su feracidad.

Por otra parte, el advenimiento del jardín paisajista se dio en el siglo XVIII<sup>7</sup> y tuvo en Inglaterra un desarrollo singular, como lo prueba entre otros el Jardín de Stourhead, creado por el banquero Henry Hoare (fig. 1); en casos como éste, se entremezcla el interés por el paisaje natural de esta nación, con la integración de algunas connotaciones reminiscentes del clasicismo. Esta condición hará que se privilegien las especies vegetales nativas conjugándolas con estructuras inspiradas en tiempos pasados, a la vez que la presencia del agua busca animar la composición con gran naturalidad.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 199. Al parecer fue impulsado por los conceptos de Jean-Jacques Rousseau.

En América, es posible señalar un interés temprano por la flora local, que se hace explícita por parte de viajeros como Alexander von Humboldt, Aimé Bonpland, Charles Darwin o Henry Pittier. Un caso particular es el del jardinero de Maximiliano de Habsburgo, Wilhelm Knechtel, cuya interesante labor se entreteje con la afición que el emperador tenía por la jardinería y su pasión por la naturaleza, en particular por la flora mexicana.<sup>8</sup> Otro personaje que se debe mencionar es Jean Claude Nicolas Forestier,<sup>9</sup> cuya obra se desarrolló en las tres primeras décadas del siglo xx tanto en París como en Marruecos, España, Argentina y Cuba, proponiendo proyectos de corte morisco para el Generalife, en Granada, porteño para la Avenida Costanera, de Buenos Aires y tropical para el parque de la Punta en La Habana (fig. 2).

Así las cosas, resulta apropiado ver las propuestas de dos latinoamericanos, ya que tanto Luis Barragán como Roberto Burle Marx buscaron crear jardines y por ende un paisaje que hablara de su compromiso por recuperar el *genius loci* y de su intensa relación con la emotividad. Sus iniciativas persiguieron un acercamiento que se relaciona a la vez con la arquitectura y con las artes visuales, insertas dentro del movimiento moderno pero en concordancia con la flora y el entorno local. Cabe agregar que no tuvieron mayor contacto entre ellos, y que si se conocieron, fue en el primer viaje que hizo a México Burle Marx, en 1964.<sup>10</sup>

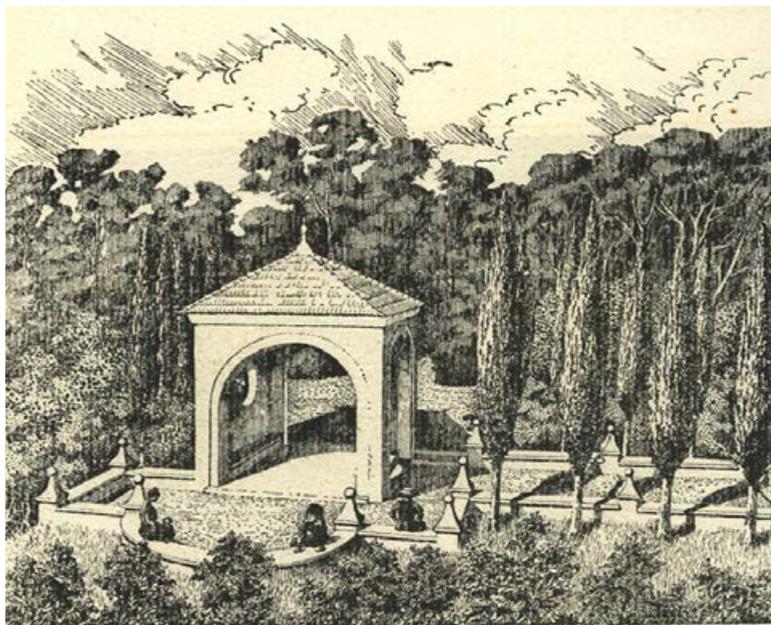
Efectivamente, Luis Barragán (1902-1988),<sup>11</sup> al concluir sus estudios de ingeniería civil, emprendió un viaje a París en 1925 que coincidió con la famosa “Exposition des Arts Décoratifs e Industriel Modernes”. En este evento, de forma paralela a algunos pabellones vanguardistas, le interesaron dos publicaciones del escritor, artista y

<sup>8</sup> Wilhelm Knechtel, *Las memorias del jardinero de Maximiliano. Apuntes manuscritos de mis impresiones y experiencias personales en México entre 1864 y 1867* (México: INAH, 2012).

<sup>9</sup> Véase Jean Claude Nicolas Forestier, *Jardins, carnet de plans et de croquis* (París: Éditions Picard, 1920).

<sup>10</sup> Información proporcionada por Guilherme Mazza Dourado, estudioso de la obra de Burle Marx, a quien le agradezco los datos enviados el 27 de enero de 2014. En su mensaje aclara que el brasileño tenía pensado viajar a México en 1960 para realizar un jardín, sin embargo el proyecto no se llevó a cabo, por lo que tan sólo visitó el país en 1964, como parte de un periplo por ciudades americanas; también me informó que en el archivo de Burle Marx no existe correspondencia registrada entre él y Barragán.

<sup>11</sup> Los datos incluidos a continuación provienen de las siguientes publicaciones: *Barragán. Obra completa* (Madrid: Tanais Ediciones, 1995); Louise Noelle, *Luis Barragán, búsqueda y creatividad* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996); Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán. México's Modern Master, 1902-1988* (Nueva York: The Monacelli Press, 1996); y Keith L. Eggener, *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2001).



2. Jean-Claude Nicolas Forestier, Parque de la Punta en La Habana, Cuba. Tomado de: *Jardins, carnet de plans et de croquis* (París: Éditions Picard, 1920).

diseñador de jardines, Ferdinand Bac;<sup>12</sup> la impronta que dejara en el joven espíritu tapatío un libro intitulado *Jardins enchantés*,<sup>13</sup> y la visita a la villa Les Colombières,<sup>14</sup> quedó expuesta en el discurso de aceptación del Premio Pritzker al decir: “Fue Ferdinand Bac quien despertó en mí la ambición de hacer jardines”.<sup>15</sup> Las propuestas de este artista francés se centraban en la recuperación de las culturas mediterráneas, tanto europeas como musulmanas, por lo que el mexicano decidió entonces visitar el legado morisco de Andalucía, cuya jardinería y uso expresivo del agua se convirtieron en referentes de su obra.

<sup>12</sup> Ferdinand Sigismund Bach, nacido en Stuttgart en 1859, estudió en la École des Beaux-Arts de París y sus inquietudes le permitieron abordar diversas expresiones artísticas y escribir numerosos libros, ilustrados por él mismo, y realizar los jardines de algunas villas.

<sup>13</sup> Ferdinand Bac, *Jardins enchantés. Un romancero* (París: Louis Conard Éditeur, 1925). Este libro recibió el premio Calmann-Lévy de la Academia Francesa.

<sup>14</sup> Véase Ferdinand Bac, *Les Colombières. Ses jardins et ses décors* (París: Louis Conard Éditeur, 1925).

<sup>15</sup> Luis Barragán, “Discurso”, *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico* (México: Museo Tamayo, 1985), 10.

Se puede añadir que estas experiencias fructificaron a partir de 1940, cuando decidió abandonar una arquitectura de influencia lecorbusiana y de corte comercial, para ingresar a un periodo de creatividad que se ha denominado como “emocional”,<sup>16</sup> con algunas casas y una serie de jardines que le permitieron acercarse a una creatividad basada en la sensibilidad y los recuerdos. Realiza inicialmente cuatro jardines en Tacubaya donde se aproxima a la naturaleza para manipularla y para obtener ámbitos de esparcimiento y goce;<sup>17</sup> además integra piezas escultóricas que van dando un sentido particular de reminiscencia del pasado. Utiliza plataformas conectadas por escaleras y delimitadas por muretes bajos de piedra, que junto con los árboles y las plantas van conformando espacios menores pero siempre enlazados, que favorecen los hallazgos visuales. Se puede agregar que este tipo de diseño a base de planos horizontales interconectados, tiene su origen en la arquitectura prehispánica. La aparente libertad compositiva, a la manera de la jardinería inglesa, respetaba los accidentes del terreno sin dejar de controlar el resultado final.<sup>18</sup>

En la actualidad ya no existen los dos jardines realizados en el sur de la ciudad de México, donde resultó de fundamental importancia el aprovechamiento de un río colindante, para provocar caídas de agua y estanques, en aras de aproximarse a la idea de una naturaleza virgen. De la trascendencia de estas obras, aparentemente sencillas, nos habla la difusión que tuvieron en su momento, lo que nos ha permitido conocerlos a través de sugestivas imágenes.<sup>19</sup> Sin embargo, fue el fraccionamiento de Jardines del Pedregal de San Ángel en 1945,<sup>20</sup> la obra que marcó un hito en su desarrollo profesional e inauguró un nuevo concepto urbano en México. La propuesta se basaba en una acercamiento al paisaje original, que el Dr. Atl había pintado y Armando Salas Portugal

<sup>16</sup> El término proviene del “Manifiesto”, emitido por Mathias Goeritz al inaugurar el Museo Experimental El Eco, tomado de Olivia Zúñiga, *Mathias Goeritz* (México: Editorial Intercontinental, 1963).

<sup>17</sup> Véase “Dos jardines en México. Luis Barragán”, *Arquitectura/México*, núm. 18 (México, julio 1945): 148 y ss.

<sup>18</sup> Es interesante anotar que este arquitecto visitó los famosos jardines de Claude Monet en Giverny, y quedó impresionado tanto por el sitio como por la labor de jardinero del mencionado artista.

<sup>19</sup> “Dos jardines en México”.

<sup>20</sup> Véase “Gardens for environment. Jardines del Pedregal”, *AIA Journal* (Washington, abril 1952), así como numerosas publicaciones mexicanas. En este artículo establece las razones que lo llevaron a favorecer la privacidad en sus jardines, basado en la idiosincrasia del mexicano que se combina con una necesidad de escapar del entorno urbano.



3. El Pedregal de San Ángel, foto de Armando Salas Portugal, ca. 1945, ciudad de México. Archivo de Louise Noelle Gras.

fotografiado (fig. 3);<sup>21</sup> Barragán, tomando en cuenta algunos presupuestos de Diego Rivera<sup>22</sup> y en colaboración con el urbanista Carlos Contreras,<sup>23</sup> se adecuó al sitio con vialidades sinuosas que se adaptan a la conformación del terreno; además, produjeron un enorme recinto al circundar la nueva colonia con altos muros de la piedra volcánica local, enfatizando esta condición protectora por medio de algunos ingresos claramente señalados; estos accesos le permitieron realizar sus primeras obras urbanas con fuentes, rocas y vegetación autóctona para recibir al visitante, donde se insertó también una escultura de Mathias Goeritz. Mucha tinta ha corrido sobre la singularidad de este sitio, por lo que es necesario detenerse en las propuestas de arquitectura del paisaje,

<sup>21</sup> *Morada de lava. Armando Salas Portugal: La colecciones fotográficas del Pedregal de San Ángel y la Ciudad Universitaria*, textos de Felipe Leal y Laura González Flores (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006).

<sup>22</sup> Diego Rivera, "Requisitos para la organización del Pedregal", *México en la Cultura*, núm. 22, suplemento de *Novedades* (México, 3 de julio de 1949): 8. Agradezco la información sobre este material a Cristóbal Jácome, y el apoyo para localizarlo a Margarito Sandoval.

<sup>23</sup> Carlos Contreras, "El Pedregal de San Ángel en el Distrito Federal", *México en la Cultura* suplemento del *Novedades*, núm. 22 (México, 3 de julio de 1949): 8.

tanto en ámbitos públicos con privados. Por ello, se puede decir que las principales ideas se encontraban contenidas en lo que fuera el “Jardín muestra”,<sup>24</sup> diseñado alrededor de un amplio estanque que ponía de relieve la particular conformación rocosa; en ese terreno se encontraba además la caseta de ventas donde se iniciaba un recorrido sobre un sendero de tierra rojiza que buscaba exaltar las cualidades del sitio, adicionando una vegetación que recuperaba la flora local. Asimismo proyectó dos parques (fig. 4)<sup>25</sup> que seguían estos lineamientos donde se puede apreciar su particular aprecio por las condiciones del lugar, creando una perspectiva personal, que recorrió al mundo en las páginas de las más prestigiosas revistas y que inauguró una nueva forma de acercarse al paisajismo. Estas condiciones se vieron replicadas entre 1948 y 1950, tanto en el jardín de la Casa Prieto López (fig. 5), como en los de las dos casas muestra que proyectó con Max Cetto.<sup>26</sup>

Poco después intervino en el diseño de los jardines para el Hotel Pierre Marqués en Acapulco, 1955-1956, donde formó un interesante conjunto, por tratarse en este caso de flora tropical y un ámbito vacacional.<sup>27</sup> También realizó un desarrollo en Jardines del Bosque, en Guadalajara, 1955, donde buscó una identidad a base de un abundante arbolado de eucaliptos, particularmente en el Parque de las Estrellas, frente a la Capilla del Calvario, obra de su autoría. Resulta más conocido el fraccionamiento Las Arboledas, 1958-1961 (fig. 6), a causa de las obras de arte urbano que allí se encuentran; como en esta zona se localizan dos clubes ecuestres, las instalaciones están dirigidas a corceles y jinetes. Aquí conservó los añosos eucaliptos que bordeaban la vía de acceso a la antigua hacienda de Echegaray, transformándola en un generoso camellón central que enmarca las fuentes que hacen las veces de abrevaderos, El Campanario y El Bebedero, que conservan la nostalgia del campo mexicano.

Para concluir resulta necesario recordar algunos conceptos que el propio arquitecto expresó en el citado discurso al recibir el Premio Pritzker, ya que definen claramente su postura y sus ideas:

<sup>24</sup> Este jardín desapareció con varias subdivisiones y la construcción de una residencia.

<sup>25</sup> Situados en el cruce de las calles de Cráter y Teololco, y entre las calles de Cráter, Agua y Avenida de las Fuentes, en la actualidad están rodeados por una reja que no permite el acceso y en estado de abandono.

<sup>26</sup> Cabe agregar que en su propia casa en el Pedregal (1949) Max Cetto siguió estos lineamientos paisajísticos. Véase Susanne Dussel Peters, *Max Cetto 1903-1980, un arquitecto mexicano-alemán* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 1995).

<sup>27</sup> Contó asimismo con la colaboración de Clara Porset para el diseño del mobiliario exterior.



4. Luis Barragán, parque situado entre las calles de Cráter, Agua y avenida de las Fuentes, Jardines del Pedregal de San Ángel, *ca.* 1950, Ciudad de México. Fotografía: Juan Guzmán.



5. Luis Barragán, jardín de la Casa Prieto López, 1950, Ciudad de México. Fotografía: Louise Noelle Gras.



6. Luis Barragán, fuente El Campanario, Las Arboledas, 1958-1961, Estado de México. Fotografía: Louise Noelle Gras.

La naturaleza, por hermosa que sea, no es jardín si no ha sido domesticada por la mano del hombre, para crearse un mundo personal que le sirva de refugio contra la agresión del mundo exterior. La construcción y el goce de un jardín acostumbran a la gente a la belleza[...]. Los jardines deben ser poéticos, misteriosos, embrujados, serenos y alegres[...]. Una fuente nos trae paz, alegría y apacible sensualidad. Las fuentes son alegres y serenas. Cuando además podemos calificarlas de embrujadas, son perfectas.<sup>28</sup>

Por su parte Roberto Burle Marx (1909-1994)<sup>29</sup> viajó en 1928 con su familia a Alemania, con la idea de estudiar *bel canto*. Durante ese periodo se interesó profundamente por los invernaderos de Dahlem donde descubrió la riqueza de la flora brasileña, lo que le hizo volver a su tierra natal con la idea de estudiar paisajismo y arquitectura. Al ingresar un año después a la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro,<sup>30</sup> fue Lúcio Costa quien le aconsejó que estudiase artes

<sup>28</sup> Barragán, “Discurso”, 10.

<sup>29</sup> Entre otros, véase *Roberto Burle Marx e a nova visao da paisagem*, textos de Flavio L. Motta (Sao Paulo: Nobel, 1983); s.a., *Brasília* (Brasilia: Livroarte Editora, 1986); *Arquitectura brasileira. Viver na floresta*, ed. Abilio Guerra (Sao Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2010).

<sup>30</sup> En esta escuela se encontraban las carreras de arquitectura y artes plásticas.

plásticas, compartiendo clases con alumnos como Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão, y Marcelo y Milton Roberto. Poco después, en 1932, fue el propio Costa quien lo invitó a diseñar su primer jardín, para la Casa Schwartz. Por otra parte, colaboró inicialmente, entre 1934 y 1937, con el encargado municipal de parques de la ciudad de Recife, Pernambuco, pero su interés por la pintura lo hizo regresar a Río donde fijó su residencia.

Para su desarrollo profesional resultó fundamental la nueva invitación de Lucio Costa en 1943, quien en ese momento construía el Ministerio de Educación y Salud (fig. 7), con Niemeyer, Machado Moreira, Leão, Affonso Eduardo Reidy y Ernâni Vasconcelos y la asesoría de Le Corbusier; Burle Marx diseñó los jardines del “techo terraza” del cuerpo bajo del conjunto, lo que le otorgó un importante reconocimiento. Por esa época, se dieron los trabajos en Pampulha, cuando el alcalde de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, pidió a Niemeyer los principales edificios para este nuevo desarrollo (1942-44); aquí la presencia de Burle Marx fue definitoria, en particular en el Casino y la Casa do Baile. Aquí resulta interesante anotar la contemporaneidad de sus trabajos y los de Barragán, al tiempo que establecían un lenguaje propio en el campo de un paisajismo que expresaba cualidades intrínsecas iberoamericanas.

El brasileño continuó por una parte colaborando con Niemeyer, en un periodo en que resulta difícil referirse a estas obras de forma individual; es el caso, entre otros, del conjunto del Parque Ibirapuera (1951), en Sao Paulo, o del Hospital Sul América (1952), en Río de Janeiro. Por ello no es de extrañar que Kubitschek lo invitara a colaborar en la creación de Brasilia (1956-64), tanto con Costa en el paisajismo del plan maestro, como con Niemeyer para realizar las principales edificaciones gubernamentales, donde destaca por su originalidad el palacio de Itamaratí (fig. 8). Estas obras tuvieron una importante difusión en la publicaciones de todo el mundo, por lo que encontramos que en el número 58 de *Arquitectura/México* (1957) Geraldo Ferraz incluyó su interesante artículo “Roberto Burle-Marx y sus jardines”,<sup>31</sup> con lo que muchos mexicanos pudieron enterarse de este novedoso acercamiento a la arquitectura del paisaje; vale la pena aclarar que para ese entonces Luis Barragán ya nos había entregado su propia versión del paisajismo basado en los valores del sitio y la vegetación endémica, con sus jardines en el número 18 de esa misma revista, en 1946, a la vez que en el número

<sup>31</sup> Geraldo Ferraz, “Roberto Burle-Marx y sus jardines”, *Arquitectura/México*, núm. 58 (1957): 107.



7. Roberto Burle Marx, techo-terraza del Ministerio de Educación y Salud, obra de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy y Ernâni Vasconcelos, 1943, Río de Janeiro. Fotografía: Louise Noelle Gras.



8. Roberto Burle Marx, jardín para el Ministerio de Relaciones Exteriores, palacio de Itamaratí, 1964, Brasilia. Fotografía: Louise Noelle Gras.

37, de 1952, Jorge Juan Crespo de la Serna escribía un agudo análisis sobre la relevancia de “Jardines del Pedregal”.

Es necesario señalar aquí que Roberto Burle Marx se dedicó de tiempo completo a las artes plásticas, con importantes trabajos en pintura, joyería y mosaicos, a la vez que a la arquitectura de paisaje. Para este efecto adquirió en 1949, junto con su hermano Guilherme Sigfried, una enorme propiedad al sur de Río de Janeiro, el Sitio Santo Antônio da Bica (fig. 9),<sup>32</sup> para establecer sus viveros, lo que le permitió reproducir y “mejorar” las plantas que había colectado a lo ancho del territorio brasileño; de este modo, pudo realizar obras en muy diversos ámbitos de su país natal, adecuándose a la vegetación endémica de cada zona. Por ello resulta necesario realizar una digresión sobre sus ideas y propuestas en torno al tema al establecer que “si el jardín debe constituirse como un complemento del paisaje, ya posee el paisaje para complementarlo”;<sup>33</sup> agrega entonces que “cada composición debe de estar en función de las particularidades de cada caso”,<sup>34</sup> enfatizando así su apego por el entorno y la vegetación que le corresponde. Además, al definir lo que para él es un jardín, se liga a lo dicho por Barragán, al escribir que “un jardín es el contacto esencial del ser con la naturaleza, la justa proporción entre el pequeño mundo interior y la inmensidad del mundo exterior, para que el equilibrio sea restablecido y se alcance la serenidad”.<sup>35</sup>

Comprendemos cómo por una parte se dio a la tarea de diseñar grandes parques (fig. 10), entre los que podemos destacar el Aterro do Flamengo en colaboración con Reidy, quien construyó en este sito el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (1957). Del mismo modo, por la otra parte realizó innumerables jardines en residencias privadas, como es el caso del deslumbrante paisaje para la residencia de Odette Monteiro, en el estado de Río de Janeiro (1948). Por esos años también diseñó la Fazenda Samambaia en Petrópolis, poniendo en valor la vieja casa de la hacienda, y el jardín de una nueva obra proyectada por Rino Levi, la residencia de Olivo Gomez, así como el entorno de la residencia de Carlos Somlo en Teresópolis. En alguna ocasión este paisajista expresó que para él, el diseño de un jardín era similar a la pintura, aunque en este caso utilizaba plantas en lugar de pinceles y colores; así es posible comprender que los incontables planos que realizó para cada una de estas obras fueron realizados con este sentido. Además, en

<sup>32</sup> De 800 000 metros cuadrados.

<sup>33</sup> Marta Iris Montero, *Burle Marx. El paisaje lírico* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 47.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 34.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 57.



9a, b y c. Roberto Burle Marx, jardines en el Sitio de Santo Antônio da Bica, a partir de 1950, Río de Janeiro. Fotografía: Louise Noelle Gras.



10. Roberto Burle Marx, diseño de la plazoleta Largo da Carioca. Tomado de Marta Iris Montero, *Burle Marx. El paisaje lírico* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 95.

numerosas ocasiones, efectuó minuciosos dibujos de los futuros jardines, con un cuidadoso acercamiento a las especies y a las condiciones físicas del terreno.

Un aspecto de su trabajo como arquitecto de paisaje es el de los diseños en calles y aceras, donde retomó el diseño de piedras negro y blanco tradicional de Portugal para expresar con mayor libertad una serie de diseños abstractos de gran creatividad. Es el caso del Aterro de Copacabana (1970), que logró una ampliación de la codiciada franja de playa para ser usada por un mayor número de personas; aquí puede verse la preocupación del autor por lograr un mejor acceso y un mantenimiento fácil, agregando zonas sombreadas con bancas para el reposo.

Es posible asimismo aseverar que Burle Marx buscó proponer un paisaje americano, ya que proyectó obras desde Argentina, hasta los Estados Unidos, pasando por Caracas. El Parque del Este en esta ciudad venezolana se ofrece como una verdadera lección de creatividad que no atenta contra las condiciones del sitio, mientras que en sus obras en Miami, Pensilvania o la casa de Burton Tremaine de Niemeyer en Santa Bárbara, California (1948), se aprecia la persistencia de un cierto

espíritu tropical. En este sentido, se retoman las ideas de diversos autores que coinciden en señalar que este paisajista tiene una fuerte influencia de la naturaleza del trópico y sus expresiones, lo que no nos debe extrañar ya que en esa latitud fue donde fructificaron sus principales jardines, en particular el suyo propio.<sup>36</sup>

Como reflexión final, vale la pena señalar que tanto Barragán como Burle Marx proponen, en el ámbito de sus países, obras deslumbrantes que se han convertido en referencias fundamentales para comprender el paisaje urbano de ciudades como Río de Janeiro o de conjuntos como la Ciudad Universitaria de la UNAM. Así, a pesar de que se puede señalar el elitismo de algunos jardines privados, su acercamiento a la población en general es indiscutible, ya que se trata de una expresión arquitectónica del siglo xx, con un sitio destacado en la historia de la arquitectura.

Por otra parte, retomando la frase de Alberto T. Arai quien decía que “La nueva América tendrá que fusionar las dos raíces de su ser cultural en un solo impulso creador, completo y armonioso”,<sup>37</sup> comprendemos que estos presupuestos paisajísticos forman parte de la búsqueda de una arquitectura propia en Latinoamérica. Se trata de una expresión del Regionalismo, una corriente que busca resolver el debate y el antagonismo entre la arquitectura impersonal y estandarizada, que se conoce como internacional y aquella que encuentra en lo regional las respuestas a los problemas específicos de cultura, entorno y economía entre otros; asimismo, de manera sensible y creativa, ofrece opciones específicas para cada sitio, privilegiando tanto los materiales y las especies locales y la adecuación al clima, como las costumbres y posibilidades económicas de los usuarios.<sup>38</sup>

A pesar de haber ofrecido en este texto una apretada revisión de las propuestas de estos dos paisajistas, es posible apreciar cómo su obra se liga al Regionalismo al mismo tiempo que se relaciona con el tema de la identidad. Latinoamérica es un campo particularmente fértil en torno a estas preocupaciones, donde la creatividad de los artífices y sus reflexiones

<sup>36</sup> Guilherme Mazza Dourado, *Modernidade verde. Jardins de Burle Marx* (Sao Paulo: SENAC-EdUSP, 2009). En particular se trata de la propuesta del segundo capítulo intitulado “Estética tropical”, donde el autor revisa “la sintaxis plástica que caracterizó la etapa de madurez del paisajista”, p. 78.

<sup>37</sup> Alberto T. Arai, “Caminos para una arquitectura mexicana”, *Espacios*, núms. 11-12 (México, octubre 1952): s.p.

<sup>38</sup> Véase entre otros a Alexander Tzonis y Liane Lefaivre, “The Grid and the Pathway”, *Architecture in Greece*, núm. 5 (1981); y Kenneth Frampton “Towards a Critical Regionalism”, *The Anti-aesthetic* (Seattle: Bay Press, 1983). Posteriormente vieron la luz diversos trabajos que amplían el tema, especialmente en la revista *Mimar*, núm. 19 (marzo 1986), con textos de Brian Brace Taylor y William J.R. Curtis.

atienden las soluciones ligadas con la cultura a la vez que con la problemática social y las condicionantes geográficas, ámbito donde el paisajismo ofrece todo un nuevo territorio. En suma, la calidad y la relevancia de las obras de arquitectura de paisaje de Luis Barragán y Roberto Burle Marx nos hablan de un acercamiento comprometido, apasionado y gozoso al ámbito latinoamericano.



## JUSTINO FERNÁNDEZ Y EL DOMINIO DEL PAISAJE\*

DAFNE CRUZ PORCHINI

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

### *De Acapulco a Nueva York*

En 1932, Justino Fernández escribió bajo el sello de la editorial Alcancía *Aportación a la monografía de Acapulco*, resultado de una comisión de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. En este libro aparecieron dibujos tanto del arquitecto Juan Legarreta como de Fernández, quien además de ilustrar la publicación, se dio a la tarea de escribir sobre el potencial de la zona. La iniciativa partió del entonces secretario de la dependencia citada, Juan Andrew Almazán, de acuerdo con la presidencia de la República, entonces ocupada por Pascual Ortiz Rubio.<sup>1</sup> Esta monografía fue uno de los primeros ejercicios de planeación urbana posrevolucionaria donde no únicamente se hablaba de los elementos arquitectónicos del lugar descritos por Carlos Contreras y José Luis Cuevas, sino que también correspondió a la apuesta del régimen por revisar y estudiar los polos regionales de desarrollo, integrando los planteamientos más modernos en materia de arquitectura y urbanismo. Este proyecto, el cual duró más o menos hasta 1935, también antecedió el crecimiento del puerto, además de ser un paso obligado en la carretera panamericana, que fuera uno de los símbolos del cardenismo.

A partir de la evaluación topográfica de Acapulco, los encargados del programa analizaron puntual y específicamente las condiciones del puerto para convertirlo en un centro turístico y cultural, gracias al clima y el entorno. Paralelamente, hicieron una interpretación de la arquitectura tradicional para su conservación y posterior convivencia con los nuevos parámetros funcionalistas. Con los croquis y planos que hizo de

\* Agradezco los comentarios y retroalimentación constante de Louise Noelle Gras, Renato González Mello, Laura González Flores, Itzel Rodríguez, Mireida Velázquez y Claudia Garay.

<sup>1</sup> Justino Fernández, *Aportación a la monografía de Acapulco*, pról. Carlos González Lobo (México: Conaculta, 2004, ed. facsimilar [Alcancía, 1932]), VI.

la región acapulqueña, Justino Fernández tuvo el perfil de un arquitecto en la cuestión de *reordenar* el paisaje, adoptando para sí la consigna de *recuperary prever*. Participó en este proyecto para impulsar y modernizar el incipiente centro vacacional, el cual quince años después, ya con el alemanismo, se convertiría en ejemplo de desarrollo turístico nacional.

La aspiración del novel arquitecto era el estudio topográfico del lugar para hacer una vinculación con la cultura local y su patrimonio. Creyente de una arquitectura racional —al menos en este caso— Fernández pensaba en la adecuación del puerto para un crecimiento posterior, gracias a un programa de planificación escalonado. La idea general era transformar la apariencia de Acapulco pero sin destruir. Inspirándose en balnearios como Niza y Biarritz, el puerto mexicano tomaría como eje la calzada de la cual se mejorarían sus tramas gracias a la pavimentación y el ensanchamiento de las aceras laterales con paseos arbolados. Los arquitectos también deseaban sanear y establecer medidas higiénicas para el centro, donde las casas respetarían la vegetación natural y los nuevos fraccionamientos serían reubicados en el núcleo turístico en Playa de Hornos y el Cerro del Herrador. Sobre todo, se buscaba renovar la calidad de las vistas de la costa y de las playas, donde el valor añadido era el paisaje, el cual debía actuar como especie de contención del levantamiento de hoteles y residencias.

Justino Fernández contaba con 28 años de edad y fue precisamente el más entusiasta de la comisión. El arquitecto Cuevas, en el preámbulo de la monografía, se expresó así del presunto “pasante”: “es un esforzado campeón y colaborador nuestro en achaques de esta índole, sobre la documentación existente, escribió, ilustró e imprimió con Edmundo O’Gorman en su editorial de juventud”. Sobre los avances del aprendizaje del joven, indicó: “llama la atención la sencillez de su plan, su precisión, veracidad de sus datos, y muy particularmente, la claridad y transparencia de sus croquis, que por sí mismos se explican, y que constituyen a mi ver, la novedad del esfuerzo y la columna vertebral de la obra”. Y concluyó sobre estos dibujos: “tienen una visión muy clara y están en consonancia perfecta con el paisaje”.<sup>2</sup>

En este ejercicio de juventud de práctica urbano-arquitectónica, a lo que se añade su propia convicción, se advierte una metodología cuyo resultado fue la comprobación y cotejo de datos. En el proceso científico, Fernández separaba el problema para su eventual comprensión: descripción, ubicación topográfica, el estado de la cuestión —planos existentes— las condiciones naturales, la población, lugares específicos y un posterior examen a partir de vistas aéreas. En este programa de urbanización, que

<sup>2</sup> *Ibid.*, s.p.

debía ser armónico, Fernández como un ingeniero civil expuso sobre el abastecimiento de agua, la demolición de edificaciones de “ínfima calidad” como pulquerías, la construcción de muelles y la circulación adecuada entre calles y avenidas. El proyecto global tenía contemplado levantar un puerto aéreo, fomentar la industria pesquera con escuelas prácticas, crear el Instituto Oceanográfico como centro de investigación de biología y ampliar el frente marítimo como balneario. Es importante mencionar que la geología, el clima y la historia eran los componentes principales de la explicación de este paisaje; por ejemplo, parte de la investigación fue hacer el corte de un montículo con una “curiosa formación” de capas geológicas, donde se encontraron fragmentos de cerámica y figurillas de barro, entregadas a la Comisión Nacional de Caminos para ser parte de una observación acuciosa. Para Fernández, el fuerte de San Diego debía ser preservado y mantener su carácter arquitectónico-paisajista para servir como referencia histórica de Acapulco.

Justino Fernández *reconfiguró* el paisaje del puerto con estos dibujos, mapas, trazos y croquis que están firmados “JF” en el ángulo inferior derecho. El aprendiz de arquitecto no quiso dejar nada al azar, una tendencia natural en alguien que detestaba el desorden en cualquier manifestación. Aquí se muestra una propuesta de análisis que se relaciona con una visión de poder: *apropiarse* del paisaje para posteriormente trabajar con él.

Por ello, estas imágenes operan como estrategias de representación que exploran las nuevas posibilidades de la geografía. El dibujante reúne, reduce, codifica, resume, dicta, ordena y cataloga pero también domina.<sup>3</sup> El levantamiento de la zona —maniobra de miniaturización y trastocamiento de escalas— es una manera de tener autoridad sobre el espacio y el paisaje.

Esta exploración y conocimiento están ligados finalmente con un proyecto hegemónico. El discurso geográfico, el mismo que justifica las fronteras y límites territoriales, se mezcla con el discurso nacionalista posrevolucionario. El mapa, el trazo exacto, los bloques-diagrama, el dibujo, las medidas, dotan de *objetividad* el estudio de Fernández y de los otros encargados de la comisión de una dependencia oficial del gobierno, dejando clara cierta capacidad para poder *intervenir* ese paisaje.

Fernández se dio a la tarea de observar, recoger y sistematizar esos datos, como *traductory* cartógrafo visionario. Estaba convencido de que la descripción metódica y razonada de la fisonomía del paisaje contribuía a la identificación de sus múltiples factores, y la convertía en un “modelo explicativo que abarca el sustrato geológico, la topografía, el

<sup>3</sup> Estrella de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente* (Madrid: Siruela, 2008), 19. La autora se refiere a las tarjetas postales, las cuales tenían una visión colonial.

clima y la tradición del lugar”,<sup>4</sup> información que además era altamente explotable por el régimen. Como estudioso de esta microhistoria, la relación entre dibujo y escritura, texto e imagen, le permitían contextualizar el paisaje: “este procedimiento de visualización permitía transformar vistas en miradas y trayectos en discursos”.<sup>5</sup> Con esta postura científica se llegaba al inventario y al catálogo, mismos que se levantaban como figuras omnipresentes,<sup>6</sup> a los cuales don Justino les tenía plena fe.

El geógrafo e iconógrafo Vidal de la Blache, en *Tableau de la géographie de la France* (1908), prefiguró una tipología de mapas y esquemas que tenían que ver directamente con la profundidad volumétrica del paisaje. La auscultación del terreno mediante croquis y planos permitía la ubicación exacta de ciertos lugares dentro del emplazamiento natural, además de marcar el tiempo y movimiento del sitio. Como parte de las convenciones de la geografía paisajística, las trazas azules señalaban el tiempo y las trazas rojas el movimiento.

La manera de mirar determina una postura: se perciben las cosas en fragmentos —se activa la memoria topográfica— y se tiene una comprensión total que dará paso a cuadricular el paisaje. La distancia —literal y metafórica— es condición *sine qua non* para el reconocimiento panorámico; hay una noción de territorio ordenado, se regula la percepción y se forman nuevas fronteras científicas. Así, con estos dibujos de Fernández, se evidencia una estrategia visual de territorialización al tiempo que ofrece un control del espacio.

En la conformación de este nuevo paisaje, Fernández interpretó la visión de conjunto de la bahía, su perímetro y sus alrededores. Mediante el trazo cuidadoso del dibujo a escala y el *zoom* de la arquitectura regional, se edificó un lugar utópico que presuponía el futuro de la región. El arquitecto contratado por el régimen quiso vincular en el mismo sitio la cultura, los recursos naturales y el patrimonio con las formas de la racionalidad arquitectónica, donde pensaba que este examen contribuía a la moderna vocación de crecimiento de Acapulco.

Cabe mencionar que en esta época Justino Fernández había leído la obra del teórico y crítico cultural norteamericano Lewis Mumford,<sup>7</sup> puesto que lo había citado en la primera edición de *El arte moderno en*

<sup>4</sup> Didier Mendibil, “La iconografía geográfica de los paisajes de Francia: contextos, formatos, posiciones”, en *Imágenes del paisaje*, ed. Nicolás Ortega Cantero (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid/Fundación Duques de Soria, 2006), 176.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 181.

<sup>6</sup> De Diego, *Contra el mapa*, 31.

<sup>7</sup> A lo largo del texto, Fernández cita no pocas veces el artículo de Lewis Mumford, “Asimiliación de la máquina” aparecido en la *Revista de Occidente* en octubre de 1935.

*México. Breve historia. Siglos XIX y XX*, sobre todo sus artículos en español aparecidos en la *Revista de Occidente*. El historiador ciertamente pudo haberse inclinado por entender los espacios, destacando los elementos arquitectónicos de un edificio, pero uniéndolos a un valor artístico, humanista o simbólico. Asimismo, Mumford pensaba que la tecnología constructiva debía elaborarse sobre los patrones de la vida humana y evitar la “desintegración orgánica del individuo” ante los excesos de la urbanización.

*Technics and Civilization* (1934) de Mumford se consideraba indispensable para construir las bases de un “nuevo orden” que unía la arquitectura, el urbanismo, la higiene, la educación —como supresión de la uniformidad— y la cooperación tanto económica como tecnológica. Este urbanista, que inspiró el tema de la feria mundial “El mundo del mañana” —celebrada en Queens en 1939 y visitada por Fernández—, abordó la formación de las ciudades en su dimensión cultural, histórica, sociológica y geográfica. Fernández fue afín a este pensamiento que propugnaba por un estudio “cívico” de los recursos y el paisaje de una región natural, donde la planificación debía tomar en cuenta las condiciones humanas. La tecnología podía contribuir a este progreso, ayudando al hombre a controlar y reformar su medio pero sin perder su sentido cultural. De alguna manera, las ideas de Mumford inspiraron a Fernández para elaborar su formulación sobre el puerto guerrerense y probablemente sus futuros libros. En esta postura de poder, el planificador debía instaurar un nuevo esquema de ciudad alejado del concepto de suburbio, respetando las unidades básicas de lugar —como los barrios— o creando pequeños centros integrados en una red equilibrada dentro de un territorio específico. Aquí parece haber otra coincidencia entre Mumford y Fernández, que además introdujo estos planteamientos en un modelo general para transformar el paisaje: la ciudad era mucho más que una colección de formas arquitectónicas, puesto que el asentamiento físico proporcionaba el escenario para las actividades económicas y la incorporación del patrimonio.

Ante la supuesta desconfianza hacia la tecnología y sus falsas promesas, la máquina se convertía en un pretexto, no en un fin. Fernández citaba a Mumford “en las artes la máquina sólo puede ampliar y profundizar las funciones e intuiciones originales del hombre”; sólo con el uso apropiado de la máquina, se elegirían asuntos “donde fuera posible mostrar *personalidad*”.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX* (México: Robredo, Porrúa e hijos, 1937), 392.

*El aprendizaje de arquitecto*

Para entender la inclinación de Justino Fernández por modificar las visiones del paisaje y el territorio, debemos remontarnos a su primera vocación: la arquitectura, que fue primero que la filosofía y la historia. Louise Noelle Gras hizo una revisión de los expedientes de la Escuela Nacional de Arquitectura y concluyó que el nombre de Fernández no se encontraba en ninguna de las listas de estudiantes, con lo cual se puede suponer que tal vez fue alumno supernumerario o quizás nunca asistió a esta institución. De igual manera, Louise Noelle también encontró que Fernández apareció como coautor del proyecto con el cual Juan Legarreta obtuvo el primer premio “Casa Obrera Mínima” en 1932, lo cual fue desmentido por el historiador dos años después en la publicación *El Arquitecto*.<sup>9</sup>

A principios de los años treinta, Fernández también fue invitado por Manuel Toussaint para ilustrar el libro *Tasco (sic)*, patrocinado por la Secretaría de Hacienda. El mentor recordaba al discípulo frente a la catedral de la localidad: “vimos una mañana al joven pintor Justino Fernández, entregado en cuerpo y alma a la copia de una rejería colonial llena de dibujos complicados. En el pueblo, dormido y feliz, la silueta del artista resultaba interesante. El perfil borbónico, la espalda encorvada, los ojos brillantes tras los quevedos patriarcales...”<sup>10</sup>

Después de este libro surgieron las monografías sobre Morelia, Hidalgo, Pátzcuaro y Uruapan, igualmente ilustradas y comentadas por Fernández, de las que también hizo la recopilación de datos.<sup>11</sup> La Secretaría de Hacienda tenía a Toussaint como cabeza de un proyecto de catalogación de bienes artísticos que sustentó la Comisión de Inventarios, donde Fernández tuvo un papel muy activo que combinó con su asistencia a los seminarios de historia del arte que eran impartidos por su profesor principal y varios más.

Entre la realización de la *Aportación a la monografía de Acapulco* y una comisión importante de Nueva York —a la que me referiré más adelante—, Justino Fernández dio una serie de conferencias en la escuela de verano de la UNAM, cuyo resultado derivaría en el libro *El arte moderno de*

<sup>9</sup> Louise Noelle, “Justino Fernández y la arquitectura”, texto inédito.

<sup>10</sup> Clementina Díaz y de Ovando, “Justino Fernández”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XII, núm. 42 (1973): 18.

<sup>11</sup> Otras colaboraciones fueron las siguientes: Manuel Teja Zabre, *Chapultepec. Guía histórica y descriptiva*, croquis por Justino Fernández (México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, 1939); *Tomás de Suría y su viaje con Malaspina, 1791* (México: Librería de Porrúa, 1939), Fernández elaboró un dibujo con la ruta del viaje.

*México. Breve historia* (al que aludí anteriormente), dedicado en primer lugar a Manuel Toussaint y a los arquitectos Carlos Contreras, José Luis Cuevas y Federico Mariscal.<sup>12</sup>

Al mismo tiempo, me gustaría recalcar su historia familiar, con lo cual es posible comprobar la identificación de Justino Fernández con las esferas de influencia política, cultural y social donde se desarrolló y buscó desempeñar un papel propio, quizá en un afán de reclamar algo de la herencia y legitimidad paterna. Debemos recordar que su padre, Justino Fernández Mondoño, ocupó varios cargos como la dirección de la Escuela Nacional de Jurisprudencia y también fue secretario de Justicia e Instrucción Pública durante el porfiriato.<sup>13</sup> Lo anterior se añade a su convencimiento en participar directamente en la reconstrucción del país, que fue paralelo a la cercanía y trato con Cecil Crawford, Edmundo y Juan O’Gorman.<sup>14</sup> En el retrato que le hiciera Cecil Crawford O’Gorman en 1936, el historiador, en aquel momento arquitecto, aparece sentado en un escritorio donde está desplegado un plano al lado de un libro con un compás, como herramienta para medir distancias en los mapas.<sup>15</sup>

De acuerdo con la semblanza del historiador realizada por Clementina Díaz y de Ovando, el espíritu autodidacta de Fernández le permitió alcanzar una gran destreza para el dibujo arquitectónico a lo que se añadieron sus primeros trabajos relacionados con el urbanismo. Así estableció un fuerte vínculo con el dibujo, probablemente instruido por los profesores antes mencionados y a su trabajo como dibujante de planos en el Departamento del Distrito Federal a principios de la década de los años veinte.<sup>16</sup> Asimismo, también están sus intervenciones en el catálogo de construcciones religiosas de Hidalgo y Yucatán, donde se le dio el crédito de recopilador de datos y dibujante.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Fernández, *El arte moderno en México*, 16.

<sup>13</sup> Su padre también fue gobernador del Distrito Federal y también lo fue del estado de Hidalgo. De extracción liberal, fue autor de varios estudios jurídicos y apoyó la promulgación de las Leyes de Reforma (Díaz y de Ovando, “Justino Fernández”, 9).

<sup>14</sup> Díaz y de Ovando, “Justino Fernández”.

<sup>15</sup> El atuendo de Fernández es semejante al de Juan O’Gorman en su obra *Autoretrato (múltiple)* de 1951. El pintor y arquitecto aparece de pie vestido con un saco parecido al de Fernández y tiene en sus manos un plano y una escuadra. Al parecer, este atuendo era característico de los arquitectos de la época.

<sup>16</sup> Díaz y de Ovando, “Justino Fernández”, 16.

<sup>17</sup> También realizó algunos dibujos de la sillería del coro de la Catedral de México para el libro de Enrique A. Cervantes, citado en Louise Noelle, “Justino Fernández y la arquitectura”, texto inédito.

Concededor de ciertos tecnicismos sobre la disciplina arquitectónica, Fernández hizo sus dibujos con lápiz y acuarela. De acuerdo con Xavier Moyssén, Fernández tuvo una disposición natural al dibujo, donde sus obras eran de trazo exacto y lineal además de mostrar un dominio de los volúmenes y perspectivas, a pesar de los resultados un poco rígidos.<sup>18</sup>

Posteriormente, Fernández incorporó el color a sus mapas. Por ejemplo, la traza de Uruapan fue concebida de manera muy distinta que el puerto de Acapulco. Como si fuera un mapa cartesiano, el croquis describe de forma puntual la ubicación de calles, manzanas y vegetación circundante, mientras que alrededor escribió datos históricos muy precisos, nuevamente aquí aparece la consonancia del paisaje con el medio. En esta monografía fechada en 1936, Fernández hace uso de un *método*: describe la situación geográfica y características de la población y muestra respeto por la arquitectura local. En la lectura de una zona específica, el futuro doctor nuevamente evidencia el ejercicio de poder como práctica cultural: redefine fronteras que quedan plasmadas en el mapa y en el paisaje.<sup>19</sup> La tarea encomendada por la Secretaría de Hacienda ciertamente formó parte del proyecto hegemónico al que hice referencia al inicio de este ensayo: la estrategia cartográfica es *apropiación*, propuesta de narrativa e implica también la modificación y orden de ese horizonte.

De aquí se deriva otra vertiente del trabajo de Fernández, el diseño de las gráficas realizadas para el Departamento de Estadística, lo que combinó con sus tareas como ingeniero auxiliar en la Secretaría de Comunicaciones en 1934, año donde también dio una conferencia sobre la orientación en el trazo de los núcleos urbanos. En estos años también colaboró en otro libro de Toussaint sobre los planos de la ciudad de México en los siglos XVI y XVII, y para entonces ya se había convertido en investigador del recientemente inaugurado Instituto de Investigaciones Estéticas, pero la actividad en torno a la arquitectura y sus posibilidades parecía irrenunciable.

Y así se advierte en los archivos de la feria neoyorquina “The World of Tomorrow”, particularmente en el expediente del pabellón

<sup>18</sup> Xavier Moyssén, *Los dibujos de arquitectura de Justino Fernández* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972), 8. Véase *Del arte: homenaje a Justino Fernández* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977).

<sup>19</sup> En el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, en el fondo marcado como “Justino Fernández”, se encuentran alrededor de 500 imágenes de arquitectura colonial, mapas y planos, organizados y clasificados por estados de la República. Seguramente varias fueron tomadas directamente por Fernández como material de trabajo y registro.

mexicano de 1939, se localiza un gafete que indica claramente: “Justino Fernández. Mexican Commission”. Este pase se acompaña de la carta de uno de los organizadores del evento quien señaló: “El señor Fernández quien tiene el título de arquitecto, fue enviado aquí por el gobierno mexicano para estar a cargo de la exhibición y es un miembro oficial de la Comisión”.<sup>20</sup> De esta forma, Fernández se convirtió en museógrafo del pabellón mexicano, donde necesariamente tuvo que conjuntar sus conocimientos técnicos y académicos, coordinando el despliegue de mapas, fotografías y gráficas.

En este encargo oficial de la Secretaría de Economía, Fernández auxilió al arquitecto Vicente Mendiola a reorganizar y mantener el espacio expositivo interior; acondicionó arquitectónicamente el recorrido museográfico, ubicó las piezas precolombinas y sus réplicas, instaló vitrinas con objetos de arte popular, dio un lugar a los *tableaux vivantes* de Luis Márquez e incluyó una sala para proyectar películas de propaganda. En síntesis, hizo un guión del pabellón, organizando simultáneamente los contenidos históricos y artísticos.

Una de las estrategias de montaje del arquitecto-museógrafo fue el empleo de ampliaciones fotográficas que mostraban tácitamente el progreso nacionalista, donde la carretera representó para el cardenismo lo mismo que el ferrocarril para el porfiriato. Además, Fernández dio sentido a las estadísticas realizadas por Francisco Múgica, uno de los hombres fuertes de la administración cardenista. Las gráficas puestas a gran escala eran “cartas de presentación” que mostraban un país moderno, donde se sumaban la cartografía y la topografía, como contribuciones al afán científico y descriptivo del territorio nacional: es nuevamente el paisaje pero domesticado y visto de otra forma. En la misma estructura, el proyecto museográfico del pabellón estuvo encaminado a la ejecución de una *narrativa oficial*: un recorrido por la época prehispánica y virreinal para concluir con el despliegue de los resultados obtenidos con el plan sexenal cardenista y la promoción turística.

El discurso historicista y científico de Fernández lo llevó a solicitar la asesoría académica y profesional de Alfonso Caso, Manuel Toussaint, Miguel Othón de Mendizábal y Felipe Teixidor. El contacto con una elite académica e intelectual no sirvió únicamente para dar una coherencia y *realidad* al pabellón mexicano, sino que gracias a estos vínculos también intervino en la muestra “Veinte siglos de arte mexicano” en el MoMA (1940) donde colaboró estrechamente con Toussaint en la

<sup>20</sup> Carta de E.F. Roosevelt a Raymond Hirt, 5 de junio de 1940, New York's World's Fair (1939-1940), Mexico, Box 315, folder 15, New York Public Library, Manuscripts and Archives Division.

curaduría de la sección virreinal, quien en aquel entonces era director de Instituto de Investigaciones Estéticas. Esta acción sería la última de Justino Fernández como arquitecto, ya que después se dedicaría de lleno a la escritura de la historia del arte.

En este intento por trazar la genealogía de Justino Fernández como arquitecto-museógrafo-historiador, vimos sus tesis y planteamientos desde el ámbito de la práctica y de la academia, donde implementó una relación científica con el paisaje. En estos intereses primarios y como parte de un proyecto estatal —y aún no del todo dentro del ámbito universitario— Fernández fue portador de un conocimiento arquitectónico y urbanístico el cual utilizó para *someter* la geografía paisajística. En este periodo también leyó a Mumford, escribió su primera historia general del arte mexicano y partió a Nueva York. Al mismo tiempo, la juventud justiniana estuvo signada por el interés en la catalogación, el registro, la investigación y la conservación del patrimonio, que son los mismos temas que lo preocuparon siempre y que son las bases y sistematización de nuestra disciplina.

## GEOMETRÍA DEL PEDREGAL. TRAZO SOBRE VELASCO DESDE EL ANAHUACALLI

DANIEL VARGAS PARRA  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Mi pincel puede convertir el efecto en dirección.  
DIEGO RIVERA

Para mis maestros, Fausto y Renato

“Mire con atención mi estimado Riverita, no pierda más el tiempo en jueguitos de luz y sombras. Nada ni nadie hará que aquel que no tiene sensibilidad para el color pueda adquirirla. La llave de nuestro oficio es la perspectiva. Yo la he trabajado durante años y ya que le gusta voy a enseñársela.”<sup>1</sup>

Así le hablaba el viejo José María Velasco, maestro de perspectiva en la Escuela de San Carlos, al joven talento de su clase. A solas, mientras el sereno anciano tiraba de sus barbas y comenzaba la guía, el aprendiz tomaba decidido su pincel y buscaba salpicar de luces su fértil lienzo. El indeciso muchacho miraba con insistencia el espacio en el cual debía colocar el remojado azul pero el veterano de mil batallas sonreía malicioso a cada titubeo del gigante pintorcito.

“Mire Rivera, aquí, en nuestro oficio, el chiste es alejar. —Le repetía en burla Velasco. Saber alejar, eso ni algunos grandes maestros: incluso

<sup>1</sup> Todas las referencias que hago a los recuerdos de Diego se pueden ubicar publicadas por Loló de la Torriente en *Memoria y razón de Diego Rivera* (México: Editorial Renacimiento, 1958). Sin embargo una variante de estos documentos, anotada por el propio Diego, se localiza en su archivo personal Archivo Fondo Documental Diego Rivera (AFDDR), custodiado por la Fundación Diego Rivera, A.C., a la cual tuve acceso en 2011 gracias al interés de la doctora Guadalupe Rivera Marín. El expediente al que remito se titula “Memorias para Loló” y debe su nombre a la inscripción del pintor sobre la cabecera del mismo. El documento se encuentra clasificado bajo el siguiente rubro: Textos/Escritos de Rivera/Anotaciones/Memorias/Exp. 12, Legajo 1, 23 fojas.

Leonardo no lo logró realizar. Observe mi pincel sobre este cerrito y vea cómo nace un pedrerío en el rincón. Así, allá va...”<sup>2</sup>

Y el sorprendido Diego María abrió tanto las pupilas que ya no pudo cerrarlas de nuevo. Ante sus batráceos ojos una roca comenzó su viaje sobre la superficie de la tela hasta disiparse en lontananza. La impresión del color no sellaba la forma constreñida en la materia, el color era el preciso acontecer del espacio y desde su vibración devenía en forma. Según las memorias de Rivera, este maestro tenía un tono para cada ecuación entre el espacio y la materia. Velasco había dado una lección al futuro muralista, pero todavía no comprendía de qué tamaño sería semejante saber.

“—¿No le digo Dieguito? La cosa es alejar. —Recuerda vivo el alumno a su maestro. Si no saben alejar que se vayan a arquitectura, que levanten en el espacio formas de piedra, que pinten figuras, que retraten imágenes, que se entretengan en jueguitos de luz.”<sup>3</sup>

La inquietud amarra intrigas de este breve relato sobre las tutorías entre Velasco y Rivera. Saber si así aconteció la enseñanza del paisajista quizá ya sea imposible. Cuestionarnos sobre la veracidad de la memoria de Rivera supera ya entonces la necedad del ocio. Lo cierto es que la función entre el relato, la narrativa, los hechos dispuestos en sistema sobre lo dicho por Rivera en la década de los cuarenta ya de por sí es tarea digna de un estudio detenido. Acá más nos intriga la verosimilitud, la coherencia interna de la trama, que la exactitud del relato y la certeza de las aseveraciones. Sería complejo derivar del cuento sobre el maestro un retrato de Velasco, mas no por ello falto de intención en el enredado mundo de las justificaciones teóricas del muralista. Es decir, los últimos veinte años de su vida Diego pone en boca de Velasco palabras importantes que vale la pena refuncionalizar en el atractivo y polémico discurso sobre la noción de “mímesis” en el paisaje en Rivera.

### *¿Qué es la mímesis?*

“Considero que sólo soy un receptor, condensador y retransmisor de las aspiraciones colectivas de las masas de trabajadores de mi tiempo y de la sociedad en que vivo.”<sup>4</sup>

<sup>2</sup> AFDDR, Textos/Escritos de Rivera/Anotaciones/Memorias/Exp. 12, Legajo 1, Foja 7.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Este grupo de citas está tomado del AFDDR, de un apartado especial titulado por Rivera mismo como “Pensamientos de Diego”. El nombre del expediente se debe a la inscripción en lápiz hecha por el propio pintor en la cabecera izquierda de la foja 1. Textos/Escritos de Rivera/Anotaciones/Exp. 9, Pensamientos de Diego, Foja 1.

La mimesis es uno de los conceptos constitutivos del cuerpo reflexivo sobre las artes para el campo de la estética y las teorías particulares del arte. Desde la época clásica se vislumbra la pertinencia de la noción en poéticas, tratados, anotaciones o, incluso, manuales médicos o astrológicos.<sup>5</sup> Basta señalar la inspección aristotélica sobre la relación entre la mimesis, el logos y la praxis para consolidar un campo de especulación sobre la idea de la re-presentación de la materia, la acción y el lenguaje. Quizá su exposición más atinada precisamente se localice en la *Poética* en donde Aristóteles aborda puntualmente la relación mimesis-representación-efecto del arte en la tragedia. Desde aquí, para la tradición, los efectos miméticos de las artes serán pensados en función de su capacidad de generar reconocimiento del espectador en la obra u objeto de arte con la necesidad de presentar actos, emociones o sensaciones semejantes al receptor de la pieza para producir en él catarsis.

En adelante usaremos el concepto de la mimesis para referirnos al conjunto de problemas sobre la representación del paisaje sobre la naturaleza. Abordaremos el problema sobre los efectos miméticos de la imagen en consideración de tres momentos clave:

1) *La percepción de lo real, una develación*

“Tengo la ambición de expresar la expresión genuina esencial del país. Quiero que mis cuadros reflejen la vida social de México como yo la veo.”<sup>6</sup>

El paisaje es un conjunto de sensaciones que capturan un sesgo de lo real, lo potencian y disponen para el placer de nuestros sentidos. Aquí se toma la mimesis como una estructura espacio-temporal que captura las sensaciones producidas por “la realidad” en una imagen mental. Finalmente la mimesis de lo real, lo que aparece frente a los sentidos, constituye un plano de acción para nuestro esquema perceptual, como un mapa, por lo que es inevitable tomar la imagen mental, producida por los efectos de la mimesis, como un rizoma de sensaciones que opera nuestra categorización de conceptos sobre la realidad. Aquí la mimesis es una ventana al mundo.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Mimesis como imitación o como representación es una discusión filosófica reseñada en conocidos estudios, quizá el más atendido en nuestra disciplina sea el encabezado por la hermenéutica contemporánea de Hans-Georg Gadamer. Remito a la más conocida de sus obras *Verdad y método*, trad. Ana Aparicio y Rafael de Agapito (Salamanca: Editorial Sígueme, 2004). Sobre un aspecto general del estado de la cuestión de esta problemática se puede consultar a Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. Francisco Rodríguez (Madrid: Tecnos, 2001).

<sup>6</sup> AFDDR, Textos/Escritos de Rivera/Anotaciones/Pensamientos de Diego, Exp. 9, Foja 5.

<sup>7</sup> Sobre el concepto de la mimesis puede consultarse un buen número de obras, como el famoso ensayo *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* de Erich Auerbach

## 2) *La representación de la naturaleza*

“No soy únicamente un ‘artista’ sino un hombre que cumple con su función biológica de producir ‘cuadros’, así como un árbol que produce flores y frutos.”<sup>8</sup>

Mimetizar la naturaleza es tomar elementos esenciales de su acontecer en los sentidos y figurarlos en una imagen propia pero finalmente próxima a lo que captan nuestras sensaciones.<sup>9</sup> La idea reguladora de este aspecto de la mimesis es la adecuación. Lo que sucede es que los efectos miméticos de la imagen buscan identificarse como signos de lo natural adecuando nuestras impresiones del mundo al soporte empírico constatable que las estimuló en principio. Aquí la mimesis es claramente una relación de significaciones que busca insertar un dispositivo de imitación en un ambiente reconocido como el patrón original de la copia. Pensemos en el camaleón que regula su habilidad de perderse en el ambiente bajo la premisa de adecuar su color y figura en un conjunto predeterminado. La mimesis es adecuación de firmas con un referente dado, una forma de capturar la naturaleza para asemejarla.

## 3) *El simulacro y las afecciones*

Emocionalmente, la obra de arte puede producir desde el placer tranquilo y calmado, la euforia y la melancolía, la tristeza, la indignación, el furor, el delirio y el deseo de posesión sexual. Estas emociones se unirán en la imaginación del ser humano, se asociarán a las ideas, conocimientos, prejuicios, supresiones, miedos y todo reflejo condicionado que esté conectado, no sólo con la forma y contenido de la obra de arte, sino con todo lo que el ser humano asocia a ella por analogía y contraste.<sup>10</sup>

En toda recepción de una obra de arte existe una conformación de estímulos que asocian a la imagen una pulsión orgánica concreta. Una

---

o el lúcido libro *Mimesis. Las imágenes y las cosas* de Valeriano Bozal. Mi propuesta se concentra en el estudio de la *Poética* de Aristóteles realizado por el filósofo Paul Ricoeur en su investigación publicada en dos obras: *Tiempo y narración* (tres volúmenes) y *Metáfora viva*. A partir de esta línea argumental he desarrollado un paralelismo con los estudios de Aby Warburg, publicados con el nombre de *El ritual de la serpiente* y *Atlas Mnemosine*, donde el historiador del arte especula sobre ciertas fórmulas de lo patético que detonan la emoción en el espectador al contemplar un grupo de imágenes adscritas a una pulsión cultural remota, arcaica.

<sup>8</sup> AFDDR, Textos/Escritos de Rivera/Anotaciones/Pensamientos de Diego, Exp. 9, Foja 3.

<sup>9</sup> Sobre este debate puede consultarse el libro *El hombre sin contenido* de Giorgio Agamben donde se establecen los parámetros de la discusión en torno de la verdad como *aletheia* y su *poiesis* en función de los grados de imitación de la naturaleza.

<sup>10</sup> AFDDR, Textos/Escritos de Rivera/Anotaciones/Pensamientos de Diego, Exp. 9, Foja 9.

pintura contiene efectos de luz, color, textura y perspectiva que impactan el ojo y provocan reacciones en el cuerpo del espectador. Quien mira vibra con la imagen bajo los influjos de la mimesis proyectados por cada elemento de la obra. En este sentido la mimesis *simula*<sup>11</sup> un aspecto de lo real para producir una reacción específica en el esquema perceptual del espectador. El paisaje se libera entonces de su condición de copia de lo natural, de imitación, y se vuelve transmisor de emociones únicas, independientes de la vista panorámica o mirador. Lo que importa es la potencia de las sensaciones despertadas con las cualidades miméticas de la pieza, diseñada para orquestar funciones específicas de la sensación y mover a la contemplación estética. La mimesis, en este caso, es más afección que concepto, más dirección que efecto.

### ¿Qué cosa es el color?

“Una vibración que hiere en determinada forma las células fotoeléctricas de la retina y transmitiendo su efecto al cerebro, pasa de éste al sistema endócrino-simpático, produciendo repercusiones de acuerdo con la naturaleza de la vibración y excitando finalmente las secreciones glandulares.”<sup>12</sup>

Eso le responde en 1950 Diego Rivera al poeta Alfredo Cardona cuando al entrevistarlo lo apoda Monstruo y lo condena a vivir atrapado en su laberinto. Una vibración que hiere la retina y afecta el sistema endócrino-simpático es como Rivera comprende la fenomenología del color. Insiste en una dialéctica entre el objeto percibido y una reacción interna en el sujeto perceptor. Para esta época el monstruo trabaja una peculiar teoría del color y sobre sus sentencias monta una operación científica apoyada en las investigaciones del fisiólogo ruso Ivan Pavlov.<sup>13</sup> En verdad resulta

<sup>11</sup> Atiendo a las referencias marcadas por Baudrillard en su conocido estudio *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairós, 1978) sobre las implicaciones de la simulación en nuestros paradigmas epistémicos, sobre lo que consideramos o no como real. La peculiaridad de nuestra versión del simulacro está en proponer una resonancia con el concepto de mimesis aristotélica.

<sup>12</sup> A. Cardona Peña, *El monstruo en su laberinto. Conversaciones con Diego Rivera* (México: Diana, 1980), 35.

<sup>13</sup> Pavlov gana el premio Nobel en 1904 por su estudio sobre las glándulas digestivas caninas. En este análisis, Pavlov llegó a la certeza de la existencia de “ligas” entre terminales nerviosas de la corteza cerebral originadas por la consecutividad de un acto en la vida cotidiana del perro. Éste no es el lugar para hablar de los experimentos de Pavlov, sin embargo lo relevante del científico estriba en que gracias a su estudio sobre el estímulo salival del perro, ante la secuencia de hechos que anuncian la ingesta de alimento, se pudo rendir cuentas de un proceso hasta ese momento en completa oscuridad: el modo de operar de los hemisferios cerebrales en relación con el sistema nervioso. Tomando como base sus observaciones sobre la constitución de las membranas corticales,

extravagante mirar los juicios de Diego sobre la conocida teoría de los reflejos condicionados. Rivera discurre constantemente sobre la posibilidad de anclar las reacciones sobre estímulos determinados en el aparato receptor a una función de comportamiento social. Así, de una impresión sensible que afecta las sensaciones, el oído, el ojo, el tacto, una señal determina un impulso nervioso que condiciona un flujo glandular en el torrente sanguíneo. Este flujo, esta secreción, es administrada en el intelecto en referencia a la imagen depositaria de nuestra percepción: un vaso, una botella, un árbol. Pavlov le llama reflejo condicionado a toda esta gama de percepciones que, por reiteración y repetición, son asimiladas en los hábitos de los seres vivos hasta regular sus conductas en lo cotidiano.

El mecanismo de las conexiones temporales —según se ha podido comprobar por los datos y conclusiones que de ellos derivan— tiene lugar en el segmento superior del sistema nervioso central. Mediante esta parte del sistema nervioso, los fenómenos del mundo exterior se reflejan en la actividad del organismo (es decir, estimulan al organismo a la actividad) o bien se muestran indiferentes para el organismo sin causar en él ninguna reacción, como si no existiesen. Era también natural llamar a estas conexiones temporales, a estos nuevos reflejos, *reflejos condicionales*.<sup>14</sup>

Pavlov halló, pues, la fórmula material que explica el operar de la conducta habitual de los animales, la forma en cómo cada organismo es afectado por el medio, condicionado por éste para vivir. De este descubrimiento, Pavlov derivó la generalización de la teoría sobre los reflejos condicionados donde se explicaba cómo cada afectación del sistema nervioso se debe a un condicionamiento previo de este proceso fisiológico por la conducta ordinaria; una reducción de todo proceso orgánico nervioso a una estimulación externa mediante sonidos o imágenes.<sup>15</sup> Con ello, a partir de la creación del

---

Pavlov logró entender el funcionamiento mecánico de éstas cada vez que un acto queda vinculado a un estímulo glandular u orgánico. Es decir, si el animal relacionaba el sonido de los pasos de quien le traía el alimento con la función de comer y salivaba era porque el acto repetido había generado una nueva unión en la terminal nerviosa especializada en la secreción glandular y en otra especializada en la coordinación auditiva del medio.

<sup>14</sup> Ivan P. Pavlov, “Las ciencias naturales y el cerebro”, en *Fisiología y psicología*, trad. Antonio Colodrón (Madrid: Alianza Editorial, 1970 [1909]), 130.

<sup>15</sup> “El reflejo condicional se elabora fácilmente a partir de agentes más o menos indiferentes. Hablando con propiedad no existe ningún agente completamente indiferente. En el animal normal, cualquier variación del medio —el ruido u olor más débiles, un cambio de iluminación, etc.— provoca de inmediato la reacción motora correspondiente al ya citado reflejo investigador, ¿qué es esto? Por la repetición ese agente relativamente indiferente, perderá rápidamente sus efectos y el obstáculo a la elaboración de un reflejo condicional será eliminado.” Pavlov, “Sobre

Instituto Pavlov, durante los veinte, Pavlov dedica su trabajo a puntualizar las observaciones sobre los reflejos condicionados en los cuales intenta averiguar cómo de un reflejo se crea un sistema de señales que lo codifica. Por ejemplo, al escuchar una campana los perros de Pavlov reaccionaban con la salivación puesto que sus ayudantes operaban este mecanismo antes de acercarle comida como parte de la comprobación de cómo se origina un sistema de señales visuales y sonoras ante el estímulo externo de la función interna.<sup>16</sup> Pensar en los perros es más sencillo. Mientras el dueño de una mascota siempre siga cierto patrón de acciones para servir la comida a su perro, el cachorro comenzará a secretar saliva con el puro ruido de los pasos en la cocina de su amo, justo porque se representa, en una imagen mental, todas las sensaciones de la digestión por el hábito y su condicionamiento.<sup>17</sup>

No es éste el lugar para desarrollar este complejo sistema pero sí es un apunte necesario para seguir el tren del pensamiento del *sapo-rana* Rivera. Sobre este complejo edificio de reflejos condicionados Rivera recrea su propia inspección sobre la forma y la imagen. El muralista argumenta nociones sobre el lenguaje plástico en la expresión de emociones potentes cargadas de estímulos “nutritivos al aparato nervioso del individuo”. En ensayos escritos desde 1936 y hasta 1944 Rivera formula un concepto denominado “emoción estética” que sintetiza el proceso de asimilación de la naturaleza en ecuaciones biológicas que determinan reacciones endócrinas. Todo el trance de los reflejos condicionados pero detonado por la experiencia del arte, por la vibración del color, la figuración geométrica y su conformación abstracta en el intelecto. Quizá uno de los mejores momentos de la teoría de las emociones estéticas de Rivera llegue en 1938, cuando, en coautoría con Juan O’Gorman, enuncie la posibilidad de un efecto regenerador y uno degenerador de las artes.

---

el trabajo de los hemisferios cerebrales”, conferencias de 1924 en Moscú, Lección 3, en *Fisiología y psicología*, 123.

<sup>16</sup> De esta manera, Pavlov pudo plantear una teoría sobre el lenguaje, puesto que si bien el ser humano aplica un condicionamiento bajo un sistema de señales animal sus actos reflejan un segundo sistema de señales, mucho más sofisticado, para desempeñar sus acciones cotidianas. En este segundo sistema se encuentran apoyadas las reacciones reflejas de un nivel superior, aquellas conductas dotadas del raciocinio propio del hombre. Así Pavlov pasó los últimos años de su vida estudiando las relaciones entre el lenguaje y los reflejos condicionados, como parte de su incursión en el campo de la psicopatología, pues pensaba que el mayor de sus aportes sería en el tratamiento de enfermedades mentales.

<sup>17</sup> Sigo el estudio de G. Lukács, de la serie de conferencias citadas como “Miércoles de Pavlov” donde el filósofo se cuestiona sobre las incidencias del estudio de los reflejos en la estética materialista. Véase Georg Lukács, *Estética I*, vol. 3, trad. Manuel Sacristán (México: Ediciones Grijalbo, 1965), 7-10.

En la emoción estética hay matices diversos y según la fisonomía de estos matices es mayor o menor la acción sobre determinadas glándulas. Por ejemplo: la simple vista de una mujer hermosa o una pintura o una escultura que la represente, no importando si ésta es realista o no pero siempre que sea plásticamente eficiente, producirá en el hombre que la vea un matiz de emoción estética que actuará sobre las glándulas renales y especialmente sobre la glándula epitelial. Renoir se dirige en su pintura a los órganos sexuales y produce una excitación a través de éstos en el organismo. La secreción interna de estos órganos nutre la fisiología normal, así como en el caso de un hombre gastado de sus nervios esa excitación puede ser producida con mayor eficacia por los cuadros del Greco. En el caso de un refinamiento mayor, esta sensación puede ser producida por un desnudo del periodo cubista de Picasso. Por eso puede explicarse la frase atribuida a Lenin, llamando al aspecto de la pintura moderna inventado por Picasso entre los años de 1908-1918 “pornografía cuadrada”, pues la pornografía es indudablemente el acto, objeto, imagen etc., que produce una excitación sexual y anormal y la pintura cubista puede producirla en los individuos sexuales reprimidos.<sup>18</sup>

En pocas palabras, para Rivera y su alumno, cada instrumento de la plástica está fenoménicamente orientado para ocasionar un efecto reflejo en el sujeto hasta lograr un condicionamiento. De tal manera que el color en las artes, al vibrar sobre la retina y producir un golpe de estímulos endócrinos, es un elemento primordial en la derivación emocional de la entraña de la imagen percibida: con más potencia todavía que los fenómenos del mundo físico.

Caso curioso éste, el de analizar los procesos internos de la carne al percibir la materia. Son tiempos éstos en los que Breton llega a nuestro país y junto con Rivera y Trotsky reformularán el cuadro conceptual del inconsciente para volverlo reflejo, digestivo, condicionante.<sup>19</sup>

Diego había desarrollado sus teorías sobre los impactos del color en función de la estructura geométrica que soporta las imágenes. Hay en sus notas especulaciones sobre la función del gusto en relación con los colores y la perspectiva desde muy temprano, durante y después de pertenecer a la escuela cubista. Pero quizá una mejor forma de comprender lo que ejecutó

<sup>18</sup> Diego Rivera y Juan O’Gorman, “De la naturaleza intrínseca y las funciones del arte”, en *Diego Rivera, arte y política*, selecc., pról. y notas Raquel Tibol (México: Editorial Grijalbo, 1979), 208-209.

<sup>19</sup> Me ocupo de esto en mi tesis de doctorado. Daniel Vargas Parra, “Anahuacalli. Museo de arte en acción”, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, en proceso.

teóricamente sea observar su relación con el también pintor y teórico del color en México, Luis G. Serrano.

*¿Qué llave, cuál geometría?*

En 1961, Luis G. Serrano imparte una conferencia titulada “Las sensaciones psicológicas que producen los colores”, en el marco del VII Congreso Internacional de Arquitectura, celebrado en el mes de octubre en la Facultad de Arquitectura de la UNAM.<sup>20</sup> Su trabajo abordaba la aplicación de un método de dibujo para crear la sensación, en el espectador, de una gama cromática múltiple sólo a partir del negro y el blanco.

Serrano concentró su reflexión en el proceso de la enseñanza a los jóvenes que aprendían sobre la representación del natural en el dibujo. Durante la conferencia mostraba cuadros y tablas en las cuales apoyaba su método. En cinco o seis diagramas sintetizaba, según él, todo un conocimiento sobre el comportamiento físico del color y su incentivo fisiológico en el receptor. Poco, casi nada decía sobre la construcción del sentido de aquellos diagramas. Más bien se entretenía con los detalles cromáticos de cada gradación, como si hubiera alguna razón para convencer a los escuchas de su pleno entendimiento de la naturaleza de la composición y derivación de los colores. Así, el espacio de su intervención cerró y Serrano no explicó cómo es que aquellas escalas cromáticas devenían sensaciones producidas en un estado psicológico u otro. Pasaron un par de años y Serrano publicó su trabajo en un cuadernillo editado por la Facultad de Arquitectura de la UNAM, donde dictaba su seminario de dibujo. El libro es igualmente una presentación de menos de 20 páginas de los diagramas y notas,<sup>21</sup> sin reflexión y sin profundizar en los tópicos sobre las sensaciones psicológicas.

Es claro que Serrano apuntaba más lejos que a la presentación de un método de dibujo. Lo que asoma en su conferencia, en contraste con sus investigaciones sobre la perspectiva, es la capacidad de transformación de la materia en el plano simbólico.<sup>22</sup> Serrano reflexiona, en el nivel repre-

<sup>20</sup> La memoria de la conferencia en el Congreso Internacional de Arquitectura en la Facultad de Arquitectura la guarda Serrano en su archivo personal. Mi amiga Natalia de la Rosa acompañó mis acercamientos a este archivo. Le agradezco sus aportes y comentarios, mismos que deben verse reflejados en este texto, pero ante todo guardo con aprecio lo valioso de su compañía durante aquellos meses.

<sup>21</sup> Luis G. Serrano, *Las sensaciones psicológicas del color* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Arquitectura, 1963).

<sup>22</sup> El plano simbólico es justo aquel en el cual el referente material adquiere una semántica particular, lo que le abre un espacio dentro de los juegos del lenguaje y su incidencia en la acción

sentacional de las artes, sobre una cierta dimensión de condicionamiento de los esquemas perceptuales, una red de lenguaje que captura la emoción bajo un régimen construido por la tradición.

A finales de la década de los veinte Luis G. Serrano comienza sus experimentos en torno a la perspectiva curvilínea. Serrano había estudiado artes en la escuela de San Carlos,<sup>23</sup> incluso llegó a ser alumno de José María Velasco pero ejerció poco la profesión de pintor como tal. Serrano prefirió siempre el análisis y estudio de la geometría y la proporción. Desde los años diez comienza a investigar las relaciones formales de los volúmenes en las perspectivas no euclidianas. IncurSIONa con ello, quizá sin estar consciente del todo, en el campo de la experimentación analítica de los cubistas. Así desarrolla los pilares de la curvatura hiperbólica que le llevará los siguientes 40 años perfeccionar. Apoyado en los principios de la geometría de Lobachevsky llega pronto a la postulación de un campo de la visualidad alterno al regido por el comportamiento constante de la geometría euclidiana. Serrano piensa que bajo el desplazamiento de la línea hacia la curva, la representación del espacio cobrará una nueva dimensión, una donde el horizonte es capturado casi por completo. Se trata de un sistema de corrección visual que postula un régimen escópico no rectilíneo sino curvo. Teorizando desde la crisis de la perspectiva albertiana, Serrano diseña una red de hipérbolas que atrapan en su curvatura expandida todo aquello que escapa a la mirilla del punto de fuga tradicional.

Con este estudio abre la posibilidad de desarrollar una óptica diferente, donde incluso el Dr. Atl colabora. El paisaje se vuelve el modelo óptimo donde se aplica el esquema curvilíneo, en su ambición de poseer el campo de visibilidad absoluto. Atl y Serrano se habían convencido de probar sus fórmulas aplicándolas directamente en la construcción de paisajes. Atl explota en sus volcanes toda la capacidad figuracional del dispositivo. Es claro que el Dr. Atl encontró un régimen visual innovador del que comenzó a apropiarse. Será éste un factor relevante, mucho más de lo que la historiografía del arte ha podido valorar.<sup>24</sup>

---

y las prácticas sociales. *Cfr.* Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (México: Siglo XXI, 1995).

<sup>23</sup> En el archivo personal hay constancias de su trabajo en la Academia de San Carlos, Archivo Luis G. Serrano, caja 7, Currículum vitae.

<sup>24</sup> En el Taller de Integración Plástica, un proyecto de investigación que coordino desde 2012 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, hemos compartido nuestras interpretaciones sobre el papel que juega el Dr. Atl en el desarrollo de la perspectiva curvilínea así como su incidencia en otros artistas como el arquitecto Félix Candela. Rebeca Barquera dedica buena parte de su reflexión a este problema en su inteligente tesis de licenciatura: "Utopía atómica. Vestigios de Ciudad Universitaria en la posguerra", México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

Por aquellos años sostenía ya amistad con el pintor Diego Rivera. Ambos incursionaban en estudios sobre arquitectura y teorizaban sobre las implicaciones de la plástica en esa disciplina. Pronto se hicieron evidentes los intercambios entre uno y otro artista. Esto queda confirmado cuando Serrano publica su libro: *La nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea* en 1934. En esta oportunidad Diego Rivera da a conocer algunos comentarios al respecto de la aparición del libro.

Lo importante es cómo el muralista pone en sintonía las ideas de Serrano con ciertas teorías sobre la emoción y las reacciones fisiológicas del arte. Resulta evidente que Rivera sentía aprecio por las investigaciones sobre la perspectiva curvilínea. La estima va más allá de la amistad, se trata de algo más, algo que entraña el pasado cubista de Rivera.

No es necesario hacer aquí una completa recuperación de los postulados cubistas, basta señalar que Rivera fue un adepto de las teorías sobre la cuarta dimensión cuando discutía en Montparnasse las hipótesis de Henri Poincaré. Durante su tránsito por Europa el muralista mexicano dedicó mucho de su trabajo a la experimentación plástica. Por aquellos años, Rivera teoriza sus ideas acompañado de otro cubista, Gino Severini. Ambos pintores se reunían en casa de Henri Matisse donde discutían con André Lhote y Juan Gris las posturas de Poincaré en torno a Riemann, Lobachevsky y la cuarta dimensión.<sup>25</sup>

Al respecto, Favela y Debroise han rescatado la anecdótica máquina de visualidad que Rivera construyó según testimonios de amigos y parientes. Se trata de un artefacto parecido a un caleidoscopio, según declaraciones de una amante de Rivera,<sup>26</sup> que el pintor utilizaba para mirar los objetos mientras trazaba las líneas generales de su composición. Es decir, un instrumento de refracción de la imagen que lo estimulaba para deconstruir lo real percibido, en un efecto representacional diferente de la perspectiva clásica; que, a decir de Poincaré, necesariamente domina nuestra visualidad. Ayudado de *la chose*, como lo denominó, pintó y derivó un sistema escópico alterno, testificado por los cuadros cubistas que ejecutó. Tal vez Poincaré

<sup>25</sup> Severini da testimonio del interés de Rivera por Poincaré: “Si uno se coloca en el punto de vista de las ciencias físicas, es posible crear un nuevo mundo de cuatro o de  $n$  dimensiones”. Como atinadamente comenta el pintor Rivera, siguiendo a Poincaré, un ser que viviera en un mundo de refracciones variadas y no homogéneas, necesariamente llegaría a concebir una cuarta dimensión. Este medio de refracciones distintivas se logra en un cuadro cuando la multiplicidad de las pirámides toma el lugar del cono único de la perspectiva italiana. Éste es el caso de ciertos experimentos personalmente realizados por Rivera, el cual ve en las hipótesis de Poincaré la confirmación de algunas intuiciones de Rembrandt, El Greco y Cézanne. Cfr. Ramón Favela, *Diego Rivera: Los años cubistas* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1984), 114.

<sup>26</sup> En el libro de Marevna, *Life with the painters of La Ruche*, 3a. ed., ed. David Philips (Athelhampton, 2007), ella elabora una descripción general sobre su vida con Diego Rivera.

no se refería a este montaje ilusorio sobre el ojo, sin embargo la transposición ejecutada sobre *la chose*, al cortar los ejes rectilíneos y los puntos de fuga ante la retina del pintor, quizá contribuyeron a la comprensión del problema al que remitía el filósofo: la imposibilidad gnoseológica de evadir la imposición euclidiana sobre la experiencia espacial. Lamentablemente, optó por destruir este aparato y no dar más testimonio de su existencia aunque los testigos pudieron describir la función imprescindible que tuvo *la chose* para la composición riveriana de esos años.

Lo que propongo es que el acercamiento entre Rivera y Serrano entonces se explica desde esta anécdota. Serrano diseña igualmente un aparato que deconstruía la visibilidad de los objetos para ser representados por la perspectiva curvilínea. Se trata de un lente denominado gran angular y que el mismo Rivera en varias ocasiones reivindica como el hallazgo original de su amigo y exige que Serrano sea reconocido como su único creador.<sup>27</sup>

Años más tarde Serrano y Rivera tienen un nuevo acercamiento que implicaba la refiguración de la perspectiva curvilínea sobre cierta noción de realismo apoyada, además, en una teoría del color y la psicología del arte. Así, cuando Rivera es convocado para la realización de los murales en el Cárcamo de Dolores y la Ciudad Universitaria, Serrano acompaña las ejecuciones de las obras y crea peculiares dispositivos geométricos para explicar la conformación cromática. Serrano guardó los esquemas de corrección que usó para volver los dibujos de Rivera murales curvilíneos. Así, estas colaboraciones se deben leer como intercambios que aprovecharon la experiencia de Rivera durante su etapa cubista en la asimilación de una nueva perspectiva que él consideró más potente, más real.<sup>28</sup>

Aquí es donde la teoría del color se amolda y se explica necesariamente desde la transformación geométrica. Serrano creó aquel lente con la capacidad de representar la movilidad física del ojo, tal como lo describía Rivera apoyado en la cuarta dimensión de Poincaré. Y en la misma sintonía, como secuela de su modelo escópico, Serrano diseñó una fórmula para la representación de los colores a partir de la geometría. Como sus esquemas lo describen, la dialéctica entre el blanco y el negro origina una *dinamys* que deviene en gamas cromáticas, escalas de grises que dan como resultado

<sup>27</sup> En el archivo personal de Serrano he tenido la oportunidad de encontrar los esquemas y dibujos del aparato, así como una patente de registro. El gran angular además fue apreciado por otros grandes de la pintura y la cultura. Orozco le dedica un espacio en su reflexión, incluso es él quien recomienda que se muestren las pinturas de Serrano en Bellas Artes. Siqueiros igualmente le reconoce el logro y anota su descubrimiento como un enorme aporte. Castellanos, Lazo y Montenegro también le envían sus consideraciones

<sup>28</sup> En mi tesis doctoral trabajo puntualmente esta relación. Vargas Parra, "Anahuacalli".

la sensación del color. Sería éste el concepto clave en su forma general y necesaria: *sensación*.<sup>29</sup> Sentir el color, percibirlo desde una refiguración de los elementos que componen la asimilación de la forma. Serrano es capaz, con ello, de ejecutar un ajuste óptico, en el lente del gran angular, que condiciona la fisiología ocular para lograr, en la perspectiva curvilínea, el efecto de mirar la totalidad. De la misma manera que con los colores, Serrano trabaja la asimilación de la totalidad cromática sólo por la percepción del negro y blanco pero condicionada por la óptica peculiar de su ajuste geométrico. Igual que la perspectiva curvilínea da la sensación de capturar el todo, la dialéctica de los grises trabaja en la sensación de mirar el todo de una paleta cromática. Luz y sombra bastan para reproducir el efecto fisiológico de la gama cromática así como la prolongación de la curva basta para dar la sensación de totalidad del paisaje. En una palabra, el todo por las partes, la forma por su función; una máxima de la tetradimensionalidad cubista, de los avatares de la forma de Poincaré.

Así, el color es un efecto de la percepción ocasionado por la recomposición de sus principios básicos, el negro y el blanco, la luz y su sombra. Visto de este modo, no se trata de que el color se produzca entre la combinación y la forma del monocromatismo sino que se reproduce cada efecto de cada color en la psique del espectador. Sólo alguien que ha podido observar con cuidado las causas ópticas de mirar en perspectiva es capaz de generar una representación de los efectos oculares de cada color. Serrano lo consigue justamente porque se ha detenido en el funcionamiento de la dinámica escópica que reproduce en ciertas condiciones un matiz, una tonalidad. Aquí es importante la experiencia de Rivera con los cubistas, pues la enseñanza plástica es que se trabaja en contra de la tradición en la forma de captar la realidad como isométrica, continua, infinita y uniforme. La subversión radica en atacar la normalización en los efectos psicológicos en las formas y el color.

Rivera administrará desde su trinchera política las invenciones de Serrano. El muralista aprovecha cada reseña que publica sobre la perspectiva curvilínea para advertir su impronta revolucionaria. En sus fantasías,

<sup>29</sup> La idea de sensación remite directamente a los estudios sobre la forma y percepción de Henri Poincaré: "Si existieran seres cuyo espíritu fuera como el nuestro y que tuvieran los mismos sentidos que nosotros, pero que no hubieran recibido ninguna educación previa entonces dichos seres podrían recibir de un mundo exterior, convenientemente elegido, impresiones tales que fueran llevados a construir una geometría distinta a la de Euclides y a localizar los fenómenos en ese mundo exterior en un espacio no euclidiano o incluso en un espacio de cuatro dimensiones. [...] ¿Qué digo? Con un pequeño esfuerzo, nosotros podríamos hacerlo igualmente. Cualquiera que consagrara a ello su existencia, podría quizás llegar a representar la cuarta dimensión". Véase Henri Poincaré, "El espacio y la geometría", en *Filosofía de la ciencia* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983 [1902]).

Rivera despliega las secuelas sociales de la nueva representación en lo que denominó estética endócrina. Dice que la incidencia en el “sistema nervioso” provoca una *reacción fisiológica que libera el estado psíquico del pueblo*.<sup>30</sup> Para Rivera las texturas y el color son derivaciones de la forma y si la forma está supeditada a la función sería ésta producto de un estilo. Así, si un arte purista deriva en la intoxicación de la mentalidad colectiva, el arte realista liberaría aquellas formas viciadas en una representación verdadera, crítica, social. Rivera creía que la factura del arte incidía en la acción y por eso abrazó con tal entusiasmo la transformación de la perspectiva y vislumbró, desde los treinta, lo que Serrano se animaría a publicar casi treinta años después. Ambos pensaron el color como efecto del movimiento de la forma pero también como principio de transformación de un estado psicológico ya controlado, ya viciado por la reiteración representacional. La revolución de ambos se localizó pues, como en los años cubistas, por comenzar el desmantelamiento de un modo de operar lo real en el ojo y de ahí a la entraña, en espera de un despertar de la consciencia crítica.

### *¿Quién tiene perspectiva?*

Así las cosas, entre más experimentaba con la perspectiva y el color, Rivera era cada vez más exigente en su composición. Y así es como se construye la figura de Velasco en el imaginario de Diego sobre su propia formación. A partir de la conformación de los recuerdos sobre el maestro es que el alumno recapacita sobre el papel que desempeña Velasco en la historia del arte mexicano. De tal manera que Diego convierte una memoria sobre las habilidades de Velasco y su obra en una especie de fórmula para la construcción de un nuevo régimen escópico<sup>31</sup> en la historia, uno capaz de representar más auténticamente aquellas formas de la naturaleza ocultas para el ojo ingenuo.

<sup>30</sup> “El arte es el único medio en la mano del hombre para producir lo que se llama emoción estética, este fenómeno es, fundamentalmente, nutridor del sistema nervioso; en consecuencia, el arte no es un medio, sino una necesidad básica, lo mismo que el alimento que ingerimos por medio del aparato digestivo.” Véase “Arte puro: puros maricones”, *Choque. Órgano de la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas*, núm. 1 (México, 27 de marzo de 1934) en *Diego Rivera: obras, textos polémicos (1921-1949)*, tomo 2, parte I (México: El Colegio Nacional, 1999), 346.

<sup>31</sup> El término se apoya en el estudio de Martín Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”. Jay analiza los sistemas visuales que han dominado la modernidad. Se concentra en apuntar las secuelas del régimen cartesiano y la perspectiva albertiana. Ahí estudia con detenimiento las otras posibilidades de subsistemas que gobiernan las maneras en que la representación escópica se ha desarrollado en la cultura occidental.

El maestro de Velasco fue Eugenio Landesio, un destacado pintor piamontés que fue contratado en Roma a solicitud de Pelegrín Clavé para dar la clase de paisaje y perspectiva en la Antigua Escuela de San Carlos. Landesio destacó entre su generación por diseñar un método de descomposición y reestructuración del natural en el dibujo de paisaje. Al observar el panorama, Landesio conformó una estrategia “deconstructivista”,<sup>32</sup> si se me permite ponerlo en estos términos, para figurar los elementos básicos en el paisaje, ubicarlos, y orientarlos de nuevo en una suerte de reorganización geométrica. Como tutor, enseñó su método a los jóvenes en tremendas expediciones de observación y análisis en campo. Landesio estimuló a Velasco en la contemplación de las formas primarias y lo guió en el reconocimiento de las líneas generales que subyacen a la apreciación ocular. Landesio, si me vuelven a dar licencia de decirlo así, comenzó el desdoblamiento consciente de la creación escópica detrás de cada marco de la mirada: abrió, pues, una ventana.

Velasco fue un consentido de Landesio más por sus habilidades que por sus simpatías con el régimen imperialista, al que ambos respetaban. Velasco colaboró con Landesio en la conformación del manual de perspectiva y desde ahí Velasco exigió más a la forma y factura del paisaje que asimilaba de su maestro. Sin duda, el joven alumno al desentrañar los secretos de la “deconstrucción” pensó en llevar más y más lejos el ejercicio geométrico. En una vuelta del tejido nervioso, como diría Foucault al referirse a la genealogía,<sup>33</sup> Velasco ubicó el origen de la pulsión que conformaba la “forma de mirar” lo natural y su encauzamiento en las telas. Por ello brilló con maestría en la adecuación de detalles y miniaturas sobre amplias miradas panorámicas.

Velasco se concentró en la geometría rectora de los objetos, pero no en su determinación física sino que la acentuó en la percepción para devenir en potencia.<sup>34</sup> Tal parecería, y eso es sólo una observación desde mi interés en las geometrías no euclidianas, que Velasco fue consciente del vuelco físico-matemático sobre *los principios relacionales* que son cuestionados

<sup>32</sup> Me he referido en estos términos al problema de la perspectiva apoyado en el concepto de *deconstrucción*. El filósofo francés Jacques Derrida ha escrito numerosos ensayos sobre el término pero aquí nos remitiremos a su uso original, dentro del contexto alemán, en donde el propio autor reconoce su fuente conceptual: “La *Introducción a la metafísica* de Martín Heidegger. Deconstruir, pues, es mirar debajo de las capas de lo construido para dar cuenta de su forma final, como un peritaje de la incorporación paulatina de cada elemento que constituye la concepción última, actual, de una idea”.

<sup>33</sup> M. Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia* (Valencia: Pre-textos 1995), 32.

<sup>34</sup> Remito a los conceptos de acto y potencia desarrollados por Aristóteles en su *De anima* y presentados puntualmente en las discusiones sobre la creación artística por Giorgio Agamben en *La potencia del pensamiento*, trad. Fabián Lebenglik (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora 2007).

a lo largo del siglo XIX por especialistas en las geometrías hiperbólicas o elípticas. Es decir, mirar a detalle por encima de la lejanía un arbusto al grado de observar con detenimiento su tallo, las hojas y el terrenal es un principio de incertidumbre sobre el plano general euclidiano de la perspectiva tradicional. De tal suerte, Velasco fue concentrando su poder óptico, éste que le concedía el ser un experto en geología y científico riguroso interesado en la biología, en derivar formas básicas de las peculiaridades de la textura y la luz en los objetos a distancia. El paisaje le funcionó como catálogo de rocas, sumario vegetal, cosmográfico de nubes, biotipología racial y taxonomía animal. A cada plano Velasco atribuye color, tono y textura, luego lo regresa a su posición cósmica en el universo plástico de la panorámica. Así enseñó a pintar a todos, y así algunos pocos llegaron a comprenderlo. Aquí la perspectiva es una tensión y quiero ser claro: mirar en punto de fuga no es condicional en las obras de Velasco. Se ha logrado hacer el análisis rectilíneo uniforme de sus obras, pero algo no encaja del todo, una tentativa de curva se avizora en sus lienzos: una cierta *sensación de extrañamiento* que opera como principio de contención, un *reparar* en la cosa. Mirar a detalle, ver cada minúsculo pliegue rocoso, telar u orgánico es una licencia del viejo: es una crisis, breve, instantánea pero crisis al fin.

### *¿Qué es una piedra?*

Diego era un aficionado a la arqueología. Desde pequeño se interesó por el coleccionismo de piezas prehispánicas. A los pocos días de su llegada a la ciudad de México, a los ocho años de edad, paseaba por el mercado de El Volador, a un costado del Palacio Nacional, donde recorría un tianguis de “tepalcates coloridos y de formas extrañas y grotescas”. Así el joven creció más y más interesado por las piezas y más y más llenaba cajones y estantes con “las piedras” como gustaba llamarles. Más tarde la afición se volvió obsesión. Al regreso de Estados Unidos en 1934, al habitar las casas de San Ángel, construidas por su amigo Juan O’Gorman, Diego destina algunas habitaciones en la casa de Coyoacán de su tercera esposa, Frida Kahlo, para reunir sus piezas e incluso juntos construyen una especie de altar para algunas de las mejores piezas. Así seguirá Diego buscando contactos en todo el país, en específico en el Occidente, con expertos en piezas y paseando por mercados especializados en la compraventa de ídolos para acrecentar su catálogo. Hacia el final de su vida dedicó todos sus esfuerzos en la construcción de un albergue para sus piezas prehispánicas. En este sitio todo su “idolaje”, como Frida lo bautizó, podría estar en exhibición constante y él tendría la posibilidad de armar escenografías y montajes acordes con su conocimiento empírico sobre las tumbas, cámaras, ceremonias y

festividades rituales del México precolombino. Finalmente, la colección del artista llegó a ser una de las más grandes del mundo al reunir 60 000 piezas; siendo el arte de las culturas de Occidente la de mayor número y mejor calidad. Actualmente en el Anahuacalli se exhiben apenas 2 500, el resto se encuentran almacenadas en bodega. La novela del Diego arqueólogo no sería la misma sin un pasaje algo borroso todavía. En la década de los treinta Diego se interesa no sólo por buscar al más prestigioso contrabandista de piezas para obtener la mejor o la más exótica figura, el muralista transforma su admiración por el arte precolombino en una fantasía al estilo del Dr. Frankenstein: “hurgando en la húmeda oscuridad de las tumbas para intentar animar al barro inerte”.<sup>35</sup> La amistad con la historiadora Eulalia Guzmán, el etnógrafo Miguel Covarrubias, el museógrafo y poeta Carlos Pellicer y los arqueólogos Alfonso Caso y Carlos Margain lo llevan a especializarse más en la exploración de sitios arqueológicos. Al grado de que Rivera se vuelve dibujante de las piezas y frescos en Tepantitla en Teotihuacan, durante el descubrimiento de una cámara oculta que los especialistas de la época ubicaron como el Tlalocan. Conocedor de las tumbas de tiro en Nayarit, Colima y Jalisco, Diego realiza inspecciones en cámaras funerarias interpretando la función ritual de algunas piezas del lugar. Será un evento nodal, insisto un poco desdibujado todavía en las fuentes orales y las memorias de Rivera, el que determine cierta operación mitológica sobre aquellas piedras que el muralista hallaba. Recuerda Diego haberse volcado en una exploración sobre los alrededores de Cuicuilco en busca de parajes para armar el *Retrato de la ciudad de Tenochtitlán* en Palacio Nacional, extinta bajo la moderna ciudad. Cercano al sitio descubrió tepalcates que lo llevaron a acercarse a una gruta en la que el Pedregal, ese viejo pedregal ocasionado por la erupción del Xitle, abría una cámara natural que logró resguardar el tesoro arqueológico.<sup>36</sup> Rivera entonces tuvo una revelación sobre aquellas viejas piedras que apenas y semejaban a un hueso. Diego especuló, según dice uno de sus ayudantes, sobre si en la zona menos explorada del Pedregal podría hallarse más fragmentos de piezas o, incluso, por la propia forma de cámara que la capa de basalto constituía, todo un depósito fúnebre. La anécdota nos lleva a pensar sobre sus investigaciones, según se lee en sus notas de la década de los cincuenta, sobre los hombres primitivos que pudieron haber habitado la actual ciudad de México. Así se aficionó a la historia del Pedregal como un sitio arqueológico original que podría decir más sobre la prehistoria de México, Rivera dibujó fósiles de la zona e incluso colocó en su museo de piezas algunas figuras que, según

<sup>35</sup> Mary W. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, trad. Isabel Burdiel (Madrid: Editorial Cátedra, 2007), 38.

<sup>36</sup> Abordo esta historia con detalle en mi tesis doctoral. Vargas Parra, “Anahuacalli”.

dicen los ayudantes, databan de periodos remotos, aún inexplorados por la arqueología oficial en México. Ésta podría ser una buena razón, entre un par más que hoy no tendré el tiempo de reseñar, para hablar del por qué el proyecto más ambicioso de su vida, *la casa para sus ídolos*, está ubicada en un pueblo marginal en las afueras de la ciudad de México y en un extremo del Pedregal. Buscando piedras fue que Diego encontró un sitio revelador, una cámara bajo la segunda capa de roca volcánica apta para levantar la nueva ciudad de piedra, su pirámide moderna, su museo de arte en acción, el Anahuacalli.

### *¿Qué es un paisaje?*

¿Por qué Velasco —se pregunta un Diego de casi setenta años sentado sobre su equipal mientras mira la obra inacabada recargada sobre su caballete— por qué mi maestro tuvo hacia mí una generosidad que no tuvo con nadie? El material de conocimiento que don José María me ofreció daba inmediatamente en la trigonometría y geometría del espacio, pero no en la pura especulación, sino en la objetivación inmediata de la construcción plástica, transponiendo los valores de tres o más dimensiones sobre superficies no únicamente planas sino cóncavas, convexas, polifacéticas.<sup>37</sup>

La generosidad del conocimiento geométrico permitió a Rivera una “objetivación de la construcción plástica”. Es decir, saber que en el espacio mensurable se puede representar uno inmensurable, en otras palabras, construir una verdad verosímil según su aspecto relacional. “Poner en relación  $x$  con  $y$  en el espacio” es aquello que las ecuaciones de Velasco motivaron en la mente inquieta del muralista. No es que Velasco mienta, no es que Rivera lo diga, es que los valores de composición se han trasladado a una nueva y poderosa instancia: el interior psíquico del sujeto. Hablar aquí de realismo puede producir dolor de cabeza a más de uno. El dolor mismo de *parir* un estrato de la realidad que soporta la *realidad empírico-constatable* sobre la cual nos movemos para ir por café o sentarnos pacientemente a escuchar esta tediosa ponencia. La realidad es un parámetro de la percepción y en función de la capacidad de comunicarla es como podemos rendir cuentas de ella. O lo que es lo mismo, yo considero real sólo aquello que es potencia de mis parámetros de verdad. Pero aquí en el universo plástico de Velasco y su discípulo esta verdad de inmediato se torna un develamiento, una interpretación, un sesgo que funciona como provocador del cuestionamiento.

<sup>37</sup> AFDDR, “Memorias para Loló”, foja 7.

Esto tendrá sus consecuencias en la teoría del arte del propio Rivera. Por esto la importancia de ubicar el momento en el cual Diego decide articular una versión sobre José María Velasco como el artista moderno más destacado de la época. La década de los treinta, en la obra de Diego, es un periodo de reflexión crítica sobre las formas de comunicación del tránsito entre un estado de la materia y otro. No es fortuito el debate en textos teóricos, como el que escribió con O’Gorman en 1938, sobre la reacción endocrina que produce una forma asimilada por la observación. Rivera pensaba en la crisis producida por la percepción de una “forma de la realidad” en la conciencia y sus consecuencias en la acción social. La noción del realismo superior es aquella producida por los efectos miméticos liberados de su arnés sobre la adecuación entre naturaleza y efecto. El realismo superior es una mimesis consciente de su simulacro y de la potencia de su dirección.

El realismo superior estaría así desarrollado a partir de una reconstrucción del orden de lo real como una forma de la materia que conmueve a la percepción. Aquí es donde aplica la develación sobre el color y la materia como una forma de la naturaleza intrínseca del hombre. “El contenido sin la forma es imposible, pero lo que sucede es que todo o cualquier forma, debido a su retraso respecto a su contenido, nunca corresponde plenamente a este contenido y, por tanto, el nuevo contenido ‘se ve obligado’ temporalmente a revestir la vieja forma.”<sup>38</sup>

Dice Rivera de nueva cuenta, mientras sorbe su té y clava los ojos en el techo, sobre las enseñanzas de su mentor:

Hoy tengo la seguridad completa y fundada en hechos experimentales, de que Velasco es el más grande pintor de todos los tiempos porque logró crear mediante el color el espacio: un espacio plástico tan exacto que la gente cree que “refleja” el espacio físico con el cual, en realidad, nada tiene que ver.

Hasta la senectud Rivera entendió la ecuación del paisajista. Velasco hacía “mimesis” del natural justo porque no copiaba los objetos del espacio físico, los re-presentaba, refiguraba y así simulaba. No refleja, *refracta* lo que mira e irradia un modelo cromático alternativo para hacerlo suyo. “Alejar” ese alejar era mirar la piedra y volverla propia para dejarla ser en potencia. La mimesis del paisaje es configurar y reconfigurar la figura de cada forma elemental. La pintura, la plástica se mimetiza con el natural para develar su fondo más real, real en la provocación, real en la acción sobre el torrente sanguíneo, real en su apertura de universos alternativos. En esto reparó Rivera cuando se detuvo en la memoria de sus clases en San Carlos en 1942,

<sup>38</sup> AFDDR, Pensamientos de Diego/Ideas de Diego, foja 1.

fecha en la que se le encarga dictar una ponencia magistral para inaugurar la más grande exposición sobre José María Velasco organizada hasta entonces. El poeta Carlos Pellicer monta la exhibición en el Palacio de Bellas Artes. La muestra es resultado de un vasto estudio sobre la obra del pintor. Pellicer, amigo de Rivera y del Dr. Atl, arma con sumo cuidado la propuesta museográfica, elabora rigurosos esquemas de la composición del maestro y escribe versos dedicados a los paisajes. Incluso, apoyado en fuentes orales y anotaciones de alumnos, propone la reconstrucción de los cuadros mediante panorámicas fotográficas tomadas desde los mismos puntos donde el viejo pintor colocaba su caballete. Aquí advierte un extraordinario gesto que no pasará inadvertido para los amigos del poeta. Al parecer, Velasco no pintaba lo que miraba directamente. Según las notas y testimonios de los ayudantes de Pellicer, Tomás Parra y Salas Portugal entre otros, nunca consiguieron adecuar lo retratado en los paisajes con las fotos de los sitios. El paisaje era una invención del pintor; estaba construido a partir de indicios que seleccionaba del lugar y luego dejaba al libre juego creativo. En palabras llanas: Velasco creaba no reproducía. Esta fórmula incentivó las conceptualizaciones sobre el trabajo de Velasco. Rivera, en la conferencia principal, explota un colosal esquematismo sobre la naturaleza de la plástica telúrica y la geometría que capturaba el espacio en el ojo del pintor:

Para revivir de un golpe la grandeza máxima de los templos extraordinarios y ciudades magníficas, un señor del Popol Vuh, precisamente aquel que jugaba con las montañas, volvió al seno de su pueblo, luminoso, blanco y barbado, como Quetzacóatl; reía como Kukulkán durante la tempestad patria y los ataques de la idiotez. Todo lo conoció: el mecanismo de los astros y la vida de las plantas y los insectos: la estructura de las piedras y las entrañas más profundas de la madre tierra: poseía la alta ciencia de las cantidades para poder ordenar de nuevo el universo; jugó con las montañas, las cambió de sitio cada mañana y cada tarde, hizo de nuevo el mundo, con apariencia corpórea del Valle de México. Jamás reprodujo una forma y las creó tan ciertas que las pobres gentes creen que sus paisajes son fotografías y el río de ellos con las carcajadas del trueno. Sus pequeños contemporáneos le conocemos, unos, como al naturalista; otros como el portentoso trigonometra, el gran geólogo y el extraordinario pintor José María Velasco.<sup>39</sup>

Así sigue por páginas Diego analizando a su mentor en lo que yo llamo la operación mimética del paisaje, un reordenamiento aristotélico que busca, ciertamente, la catarsis colectiva: una cura de la degeneración

<sup>39</sup> AFDDR, Textos/Escritos de Rivera/José María Velasco, constructor de un nuevo orden plástico, foja 5.

mediante el impacto de la imagen plástica. Sigue diciendo sobre la burla, la ironía y la risa del maestro sobre el realismo descriptivo, sigue exacerbando la capacidad de Velasco para filtrar lo real físico en lo real metafórico: una síntesis de lo heterogéneo producto de la imaginación. Velasco levanta mundos para destruir el propio, Velasco es un dios del imaginario, por eso hay que recurrir a la analogía con el Popol Vuh. La conclusión riveriana es: un paisaje es una realidad superior que aniquila la realidad empírica.

### *Del Pedregal o la ciudad de la curva*

Diego levanta el coloso del Pedregal, su Anahuacalli, luego de la visita de Breton a México y de dar asilo a Trotsky en su casa. Quizá sus andanzas por Xochicalco, quizá sus debates sobre la arquitectura surrealista y tal vez sus tentativas sobre la función de los ídolos en el plano imaginario de la conciencia colectiva influyeron y algo de esto derivó en el proyecto para realizar el templo-casa-museo. Lo cierto es que la sentencia de Rivera de que necesitaba un local más grande para albergar la colección se torna insuficiente: algo se aleja, algo se extraña, algo se cuece sobre el Moverdor de Montañas.

Velasco pinta en 1897 un lienzo que se conoce como *La hacienda de Coapa y los volcanes*. Es una panorámica de la construcción al sur de la ciudad de México, vista a la distancia, justo donde pasa el tren de Calzada de Tlalpan. A lo lejos se miran los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Abajo, justo detrás de la hacienda, el Ajusco se destaca con su cumbre dentada y a un costado el cerro de la Caldera, parte de la sierra de Santa Catarina se asoma en su peculiar geometría. Los volcanes se alinean de tal suerte que se pueden mirar de un golpe, agrupando sus masas en un juego unitario de texturas y curvas. Unas nubes rematan la esfera celeste dando movilidad al plano rector que opera bajo el eje de la hierba y los matorrales en primer término. La tensión entre el efecto de cerca y lejos retarda la capacidad ocular para distinguir formas, lo que implica un esfuerzo importante en el ajuste del detalle. Líneas rectas se tuercen por las veredas que se metamorfosean en curvas de montecitos y follaje. La imagen pues parece estar en movimiento.

En aquellos años, el joven Rivera acababa de entrar como alumno del paisajista, en San Carlos. Las memorias sobre el “alejarse” son de estos tiempos entonces. De creerle a Rivera podríamos pensar que esta pieza estaba en el caballete del maestro cuando hablaban de color y perspectiva. De seguir el cuento podríamos creer que sería este cuadro aquel que el viejo Diego no podía sacarse de la cabeza cuando narraba sus aventuras en los años cuarenta, cuando en Bellas Artes ardía Velasco. De creernos más

detectives que historiadores podríamos sentenciar que esta composición no salió jamás de la cabeza de Dieguito porque está pintada desde lo alto del pueblo de San Pablo Tepetlapa, lugar donde Rivera levantó su templo a la forma prehispánica, su Anahuacalli.

En primera instancia, si Velasco pintó desde San Pablo esta mirada a Coapa fue porque desde ahí logró capturar el movimiento del tren, la cuadratura del grupo de la sierra de Santa Catarina y parte de los volcanes principales en la cordillera. No más. Pero quizá en el juego de perspectivas esta forma de ver sea un poco forzada y quizá desde la óptica del paisaje natural no sea posible agrupar los montes y alinear así el tren, ni siquiera estando desde lo alto del pueblo, que sería justo el lugar que hoy ocupa el museo de Rivera. ¿Por qué elegir este sitio entonces? Creo que la respuesta estaría dada de forma inversa: porque Rivera nos obliga a pensar de esta manera la pregunta al transformar a Velasco en un pivote de la mirada panorámica, de la forma alternativa de visión y del juego cósmico del orden terrestre. Claro que Rivera quiere que miremos en todos “los Velascos”, en cada cuadro del paisajista, una forma, un detonante de un universo alterno y, por supuesto, Diego desea que el centro de este cosmos plástico sea su templo. De unificar cada vista, cada ojo del maestro sobre el Pedregal podríamos trazar una cartografía, un plano regulador de la inmensa urbe imaginaria y sí, tal como lo presintió el Dr. Atl —otros grandes protagonistas de nuestra historia que hoy ya no pudimos trabajar son los cerros del oriente y norte de la ciudad, los que atrincheran la nueva fortaleza del conocimiento humano. Éste, el Anahuacalli, sería una suerte de *axis mundi* desde el cual la naturaleza es mimetizada en piedra, reorganizada en mosaicos y reinterpretada en signos e ídolos antiguos.

El Anahuacalli, con todo y los juicios certeros de Frank Lloyd Wright sobre su monumentalidad, es un edificio de arquitectura orgánica justo porque se mimetiza con la tierra, emerge de ella y se alza no sólo en la horizontal como Wright lo dicta, sino sobre la curva de la roca milenaria: simbólicamente signada como referente del cosmos alterno del arte y la forma del paisaje. Es mimesis pero es una mimesis refractante, como la del movedor de montañas. Visto así, el Anahuacalli es un manifiesto en tributo del paisaje de Velasco como coordenada de un espacio mimético poderoso, infinito, alejado.

Al final de la reflexión, Rivera levanta los ojos desde el mirador en Tepetlapa sólo para sentenciar sobre sus limitaciones frente a su maestro y dejar en claro la enorme deuda de su Anahuacalli con el viejo de las blancas barbas. Así, mientras pasa la mano sobre la pelona cabeza de su xoloescuinle Xolotl, le susurra franca y risueñamente a su biógrafa: “Yo nada más pude aprovechar lo transmisible de aquel genio y eso ya fue mucho. Pero si yo hubiera tenido genio, genio de verdad, habría creado,

con todo el material que me dio, un nuevo universo de formas plásticas. —Rivera calla, pasa un rato mirando el paisaje, después se inclina para dejar correr al perro entre las piedras, saca su libreta y comienza un nuevo bosquejo para diseñar el techo de su templo. El muralista concluye para sí mismo: De todos modos me dio la oportunidad de imaginarlo y este don fue inmenso”.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> AFDDR, “Memorias para Loló”, foja 6.



## VISTA DEL LAGO DE PÁTZCUARO: PAISAJE, TURISMO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN EN TIEMPOS DE LÁZARO CÁRDENAS

JENNIFER JOLLY  
Ithaca College

En esta postal cromolitográfica de los años cuarenta (fig. 1), Miguel Gómez Medina presenta el lago de Pátzcuaro como el corazón de Michoacán. A pesar de que el lago siempre ha sido central para el imaginario de los viajeros a la región, esta vista desde lo alto no debe darse por sentada. De hecho, tal panorama es en gran parte un producto de los años treinta, fue imaginado dentro del mundo espacial del turismo en masa, con sus miradores, mapas y vuelos aéreos, y fue promovido en guías turísticas, revistas, postales, murales y películas. Estos nuevos modos de ver, experimentar y pensar el mundo tenían profundas implicaciones en cuanto a cómo se veía y entendía esta región, y México en general. Un estudio de imágenes de Pátzcuaro demuestra cómo las imágenes pintorescas de los artistas viajeros del siglo XIX fueron transformadas con la aparición del turismo masivo, hasta que finalmente se llegó a poder utilizar a Pátzcuaro para representar a México.

La historiadora Dina Berger ha demostrado que para la década de los treinta, el turismo mexicano estaba formulado como un proyecto nacional que podía modernizar y desarrollar el país económicamente, al mismo tiempo que ayudaba a dar forma estratégica a la imagen de México nacional e internacionalmente. Para muchos, Pátzcuaro y su región lacustre brindaban el modelo que demostraba tal potencial. En 1936 la revista mexicana de turismo *Mapa* elogió la reciente revitalización de Pátzcuaro, señalando que:

El extranjero que va a Pátzcuaro no puede volver sin una simpatía profunda para México, el mexicano que visita ese pueblo comprende el sentido de su nacionalidad, la trayectoria seguida, tácitamente, por una sucesión de generaciones hacia la afirmación de una patria con carácter, con alma propia, leal para con nuestros paisajes y para con nuestra sangre.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> "En defensa de Pátzcuaro," *Mapa* (diciembre, 1936): 33.



1. Miguel Gómez Medina, *Michoacán pintoresco*, ca. 1943, postal litográfica. Colección de la autora.

A continuación, la revista le da al presidente Lázaro Cárdenas el crédito de apoyar el tipo de desarrollo que podría permitir que el turismo en Pátzcuaro llevara a cabo su noble labor de integración nacional y diplomacia internacional. Tal dedicación al desarrollo de Pátzcuaro comenzó desde que Cárdenas era gobernador de Michoacán; entre 1931 y 1940 financió varios proyectos culturales y de infraestructura para apoyar a las poblaciones locales y a la emergente industria turística, desde nuevos edificios y monumentos esculturales hasta la restauración de estructuras históricas, la fundación de un nuevo museo dedicado a las artes populares, y la creación de una serie de miradores alrededor del lago, desde los cuales los visitantes podían disfrutar del esplendor natural de la región.

Junto con estos cambios materiales de la región vino un florecimiento de nuevas imágenes de Pátzcuaro en postales, guías turísticas, películas, pinturas y murales. El lago de Pátzcuaro había sido por mucho tiempo lo que el sociólogo Rob Shields llamaría la “imagen del lugar,” y una gama de contenidos asociados con el lago competía por la preeminencia en el imaginario nacional —desde las redes de mariposa hasta la estatua de Morelos en Janitzio. Sin embargo, en este trabajo reconozco la forma en que tanto la especificidad geográfica, histórica y cultural del paisaje regional como el modo de mirar este paisaje fueron movilizados en pro de la construcción de la nación. Mientras que artistas y escritores de viajes del siglo XIX con

frecuencia empleaban vistas del lago de Pátzcuaro a nivel del suelo de un modo pintoresco y tranquilo, las imágenes —y en especial los murales— de los años treinta comienzan a representar el lago desde una vista superior. Estas vistas iban de la mano de otros rituales turísticos emergentes, como una especie de tecnología del nacionalismo; como dispositivos de realidad virtual, promoviendo un cierto modo de mirar (desde arriba) y una cierta forma de organizar la región de los lagos en su totalidad, la cual tenía el potencial de contribuir a la integración nacional en esta inestable región de México. Tales perspectivas, sostendré, proyectan también una gama interesante de espectadores ideales y sugieren que aprender a ver como un turista podría cumplir un importante papel político tanto para los locales como para los visitantes.

Para entender la importancia de esta alternativa de lo pintoresco primero debemos establecer la función de la imagen pintoresca. Cuando el científico y explorador Alexander von Humboldt nombró a Pátzcuaro uno de los lagos más pintorescos del mundo, también lo postuló como un ideal inmutable, edénico, en contraste con las tumultuosas e incontrolables fuerzas de transformación desatadas por el recién aparecido volcán Jorullo;<sup>2</sup> el contraste de este edén poblado por la raza indígena ideal de México, los purépechas, con el imponente poder del Michoacán volcánico nos brinda una estructura que se repite en las pinturas de artistas de viaje; por ejemplo, Johann Moritz Rugendas pintó una imagen pintoresca y accesible de las costas del lago de Pátzcuaro, que contrastaban con imágenes sublimes de otras partes de Michoacán. Tales imágenes de Pátzcuaro como un edén inmutable continúan a lo largo del siglo xx; ocurren con frecuencia en la obra de Hugo Brehme (fig. 2), cuyas imágenes de los pescadores del lago aparecen con regularidad en las páginas de revistas turísticas, promoviendo el turismo a Pátzcuaro entre las clases medias urbanas. El pintoresco siglo xix proporcionaba un punto de referencia ideal para los diseñadores de experiencias turísticas; como señala una guía turística: “Un viaje a Michoacán será tan emocionante como una excursión por el imposible escenario de las litografías.”<sup>3</sup> Al mismo tiempo, sin embargo, debemos notar que las imágenes pintorescas, incluso hoy, tienden a representar a Pátzcuaro como un destino regional en un todo nacional más amplio —ya sea que se seleccionen fotos del *México pintoresco* de Brehme (1923) o de una serie de estampillas o billetes.

Por contraste, cuando los muralistas de los años treinta comienzan a tratar el tema del lago de Pátzcuaro, nos reubican en una posición

<sup>2</sup> Alexander von Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva-España*, trad. Vicente González Arnao (París: Rosa, 1822), 80.

<sup>3</sup> *Morelia, Pátzcuaro, Uruapan* (Secretaría de Gobernación, Departamento de Turismo, [1943]), 32.



2. Hugo Brehme, *Lago de Pátzcuaro* tomada de Hugo Brehme, *México pintoresco* (México: 1923).

elevada sobre el lago. A veces esto crea extrañas distorsiones de perspectiva para presentar personajes pintorescos observados al nivel de los ojos con perspectivas del lago visto desde arriba, por ejemplo, en el mural de Roberto Cueva del Río que promueve los programas de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Este mural fue pintado en el teatro Emperador Caltzontzin como centro del proyecto de revitalización de Pátzcuaro llevado a cabo por Cárdenas; fue construido por Alberto LeDuc sobre un antiguo monasterio agustino y abierto en 1937.

¿Cómo deberíamos entender tan explícito cambio de perspectiva al representar el lago de Pátzcuaro? Sugiero que se trata, parcialmente, de la semiótica distintiva del muralismo mismo —concebido en este periodo como una forma artística colectiva y nacionalista— y parcialmente del resultado de una nueva relación con el turismo y sus prácticas. Como el sociólogo John Urry describe en *Tourist Gaze*, tanto las prácticas como las tecnologías visuales del turismo han contribuido a estructurar formas de mirar, de modos específicos, tanto histórica como culturalmente.<sup>4</sup> Quisiera enfocarme en la relación de los artistas con tres modos turísticos de mirar:

<sup>4</sup> John Urry, *The Tourist Gaze* (Londres: Sage, 1990), 1-4.

mapas, miradores y vistas aéreas. Por supuesto, como describe el historiador literario James Buzard, el crecimiento del turismo fue acompañado por un sentir antiturístico<sup>5</sup> —un sentir que yo describiría como instrumental al examinar las críticas de los artistas sobre lo pintoresco y la introducción de formas nuevas, *modernistas*, de ver el paisaje regional. Así, aunque reconozco que hay una gama de estéticas que pueden encontrarse en estos paisajes vistos desde arriba, finalmente se conjuntaron para alentar a los espectadores a concebirse a sí mismos y la tierra a su alrededor como parte de un todo más grande, unificado.

### *Antipintoresco*

Dada la cercana asociación entre lo pintoresco y el turismo, no debería sorprendernos que una variedad de artistas e intelectuales modernistas negociaran su ambivalencia hacia el turismo en términos estéticos antipintorescos. Al mismo tiempo que el ritual del viaje se convertía en una parte clave de la identidad artística e intelectual de la cultura artística mexicana —y que la experimentación y apropiación del México regional se integraban al concepto de *mexicanidad*— los artistas simultáneamente buscaron distanciarse de toda asociación comercial con el turismo. Así, las presentaciones de *Janitzio* de Silvestre Revueltas, quien visitó Pátzcuaro en 1933, hasta hoy son normalmente prologadas con su negación de lo pintoresco y su sarcástica aceptación del turismo:

Janitzio es una pequeña isla en el lago de Pátzcuaro. El lago es mugroso. Los viajeros románticos lo han vestido con versos al estilo de las postales y música. Para que no me lo ganen, he añadido mi grano de sal. Seguramente la posteridad me premiará por esta contribución a la industria turística.<sup>6</sup>

Y más directamente para nuestros propósitos, podríamos recordar el profundo malestar de Edward Weston y Tina Modotti al ser tomados por turistas cuando trabajaban para Anita Brenner tomando fotografías en la isla de Janitzio, en el lago de Pátzcuaro en 1926. Weston escribió que estaba “irritado” por lo pintoresco y tomó una fotografía desde una vista superior de la isla de Janitzio que ha llegado a epitomizar la fotografía “antipintoresca”, en su aplanamiento del espacio y su patrón de bandas oscuras y

<sup>5</sup> James Buzard, *The Beaten Track* (Londres/Nueva York: Oxford University Press, 1993), 9.

<sup>6</sup> Silvestre Revueltas, citado y discutido por Roberto Kolb Neuhaus en “Leyendo entre líneas, escuchando entre pautas. Marginalia paleográfica de Silvestre Revueltas” en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas* (México: Teoría y Práctica del Arte, 2002), 76-78.



3. Roberto Cueva del Río, *El lago de Pátzcuaro*, Teatro Emperador Caltzotzín, Pátzcuaro, Michoacán, 1937. Fotografía de la autora.

luminosas.<sup>7</sup> Varios artistas modernistas —incluyendo a Fritz Henle en la fotografía, Miguel Covarrubias en la joyería de plata, Carlos Mérida en la litografía— transformaron lo pintoresco regional en formas estilizadas y personajes cada vez más icónicos, con frecuencia rehusándose a crear la ilusión de profundidad al omitir la línea del horizonte y otras referencias tradicionales del paisaje.

Este modernismo antipintoresco es el punto clave de referencia para comprender la extraña distorsión de la perspectiva en el mural de Roberto Cueva del Río para el nuevo teatro público de Pátzcuaro —el eje del proyecto de Cárdenas (fig. 3). Cueva del Río rodea al público del teatro con grupos planos, semejantes a un fresco, de figuras que representaban los programas literarios y culturales de la SEP en la región, incluyendo imágenes asociadas con lo pintoresco regional —los viejitos, la danza de los moros, los bules laqueados y otras artesanías— transformadas aquí en símbolos icónicos. Cubriendo al público y a las figuras se encuentra la continua y omnipresente imagen del lago en sí, junto con un listón de agua y un patrón de peces. Utilizando un aplanado visual aún más extremo que Weston, Cueva

<sup>7</sup> *The Daybooks of Edward Weston* (Millerton, NY: Aperture, 1973), 171-178. Véase Conger citado por John Mraz, *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity* (Durham: Duke University Press, 2009), 78-79.

del Río omite completamente la línea del horizonte, lo que nos alza sobre la escena al tiempo que sumerge a las diversas culturas, islas, barcos y fauna del lago —sin mencionar al público mismo— en la composición. Tales estéticas son inimaginables sin los desarrollos modernistas que se encuentran en una variedad de medios, incluyendo los recursos postcubistas de composición utilizados en el muralismo de Diego Rivera. Sin embargo, es también difícil imaginar este mural sin la experiencia turística de subir al mirador sobre la estatua de Morelos de Guillermo Ruiz (1933-1935) en la isla de Janitzio, y de absorber el panorama global del lago y sus comunidades.

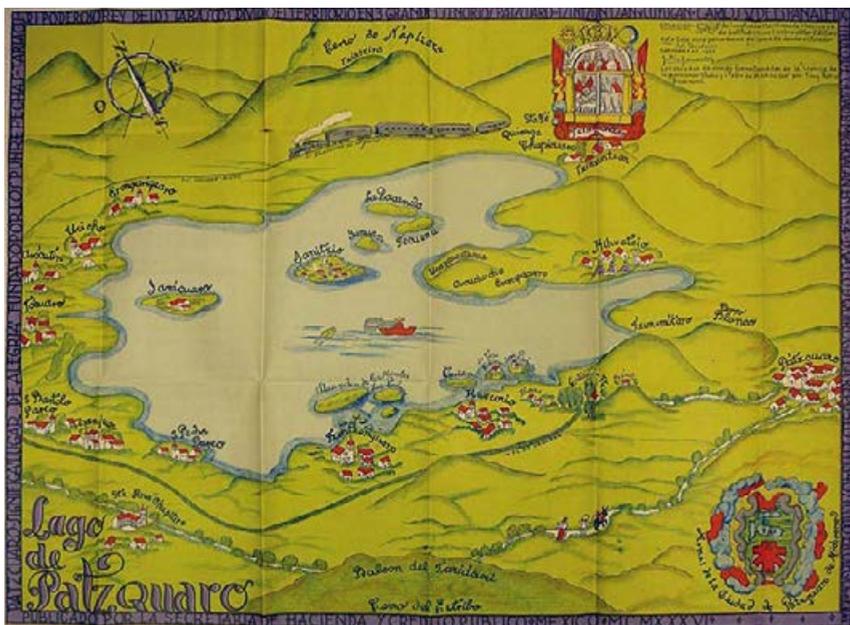
La unificación visual lograda por tal distorsión de perspectiva se encontraba cargada ideológicamente y coloca a este mural como parte de un intento más grande de los cardenistas de consolidar el lago de Pátzcuaro como una unidad. Durante este periodo, las comunidades alrededor del lago se encontraban profundamente divididas ideológicamente. Las tensiones entre aquellos que apoyaban la redistribución de tierras y la educación secular, y los que se encontraban del lado de los cristeros continuaban siendo grandes después del supuesto final de la rebelión cristera (1926-1929).<sup>8</sup> La inversión estatal en el estudio ecológico del lago como sistema cerrado, en la generación de historias de la región que enfatizaran los periodos de unidad y en el desarrollo de infraestructura —carreteras, agua y electricidad— iba de la mano con los murales para definir la región como un todo coherente.<sup>9</sup> De esta forma, el mural de Cueva del Río y su forma de mirar el lago de Pátzcuaro fueron emblemáticos del proyecto cultural y económico de Cárdenas en la región.

### *Mapas y miradores*

La expansión de la industria local del turismo en los años treinta brindó un medio particularmente importante para reimaginar la región del lago como una unidad y la cultura visual y prácticas del turismo, incluyendo mapas, *tours* y guías de turistas, fueron clave. El Hotel del Lago, en Pátzcuaro, promocionaba visitas a los diversos pueblos y comunidades del lago, ofreciendo un novedoso lente a través del cual unir la región, mientras que los libros

<sup>8</sup> Jean Meyer, “La segunda Cristiada en Michoacán”, en *La cultura Purhe: II Coloquio de Antropología e Historia Regionales*, ed. Francisco Miranda (Zamora: Colegio de Michoacán, 1981), 14-16; R.A.M. Van Zantwijk, *Los servidores de los santos* (México: Instituto Nacional Indigenista/SEP, 1974), 87-88.

<sup>9</sup> T. Yamashita, *Investigaciones en el Lago de Pátzcuaro* (Mexico: DAPP, 1939); *Crónica de 50 años de ecología y desarrollo en la región de Pátzcuaro, 1936-1986* (Pátzcuaro: Centro de Estudios Sociales y Ecológicos, 1986), 11-15; Nicolás León, *Los indios tarascos del lago de Pátzcuaro* (México: Museo Nacional, 1934).



4. Justino Fernández, *Mapa del lago de Pátzcuaro* [1933], tomado de *Pátzcuaro* (México: Secretaría de Hacienda, 1936). Fotografía de la autora.

turísticos discutían las islas y las comunidades de las orillas del lago. Los mapas orientaban a sus usuarios al lago y sus pueblos, tanto espacial como ideológicamente. Además, su organización sistemática permitía a los espectadores concebir la región como un todo, pese a las tensiones políticas y religiosas que dividían fuertemente las comunidades locales y continuaban amenazando la unidad nacional.

El primer mapa del lago de este periodo fue creado en 1933 por el historiador del arte Justino Fernández y publicado en 1936 por la Secretaría de Hacienda, junto con una guía turística de Pátzcuaro (fig. 4).<sup>10</sup> Su mapa rinde homenaje a tradiciones cartográficas coloniales, con su vista a ojo de pájaro, escala hierática, figuras glíficas, imágenes de lugar y rosa de los vientos; y hace referencia explícita a los mapas y dibujos de escudos de armas locales encontrados en *Crónica de Michoacán* de Fray Pablo de Beaumont (ca. 1778). Tal representación encajaba estratégicamente dentro del proyecto más amplio de promoción turística en Pátzcuaro, que celebraba “lo típico”,

<sup>10</sup> Justino Fernández, *Pátzcuaro* (México: Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, 1936). También publicó guías de Morelia y Uruapan en 1936.

entendido a grandes rasgos como la arquitectura y estética coloniales.<sup>11</sup> Sin embargo, Fernández actualiza su mapa de formas clave: las figuras eclesiásticas que marcan la transferencia en el siglo xvi del primer obispado de Michoacán de Tzintzuntzan a Pátzcuaro son reemplazadas por figuras seculares, incluyendo un pescador con su red de mariposa y un hombre, mujer, niño y burro cargado que siguen el camino a los mercados de Pátzcuaro, con las vías del tren a lo largo del lado oeste del lago. Las vías rodean las ciudades al oeste y al sur, y las montañas lo bordean del lado norte y este, lo que describe el lago composicionalmente como una unidad.

Cabe hacer notar que, en contraste con el mapa de la *Crónica*, Fernández reorienta nuestra vista del lago colocándonos en el Balcón de Tariácuri, un mirador en el volcán El Estribo. Su guía, y las que le siguen, recomiendan la vista desde este lugar y el gobierno del estado estuvo de acuerdo, inaugurando una nueva carretera y pabellón en el sitio en 1936.<sup>12</sup> El Mirador Tariácuri era uno de al menos cuatro miradores construidos por el ejército federal alrededor del lago de Pátzcuaro, diseñados para aumentar el turismo regional al crear una serie de destinos desde los cuales uno podía disfrutar amplias vistas panorámicas (fig. 5). Como una guía turística describe el mirador en El Estribo, “[es] un lugar rústico donde descansará y las vistas del lago abrirán sus ojos de asombro”<sup>13</sup> —lenguaje que claramente evoca el imponente poder de lo sublime. Tal experiencia, como escribe Victor Serge en una descripción sobre su ascenso a la cima de Janitzio en el centro del lago de Pátzcuaro, promueve una profunda “comunidad con los espacios terrestres —pues toda contemplación implica una identificación con aquello que se mira”.<sup>14</sup> Así, los miradores cumplieron la función de inscribir el trabajo nacionalista y diplomático realizado por los paisajistas decimonónicos de lo sublime —y aquí podríamos citar los paisajes nacionalistas de José María Velasco que circulaban en el extranjero en exposiciones

<sup>11</sup> Ley Número 45: De la Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales. 17 Junio 1931. Secretario de Gobierno, Gobernación, Gobernadores, exp. 5, caja 31, 1931, Archivo General e Histórico del Poder Ejecutivo, Morelia (AGHPPEM); “En defensa de Pátzcuaro,” 33-36, 63. En cuanto a la naturaleza ideológica, en lugar de descriptiva, del término “lo típico” utilizado en esta región, véase el capítulo 2 en Jennifer Jolly, “Creating Pátzcuaro, Creating Mexico: Art, Tourism, and Nation-building in Mexico under Lázaro Cárdenas”, manuscrito.

<sup>12</sup> Fernández, *Pátzcuaro*, 15. Las reparaciones en el sitio comenzaron en 1933: Secretario de Gobierno, Gobernación, Gobernadores, exp. 11, caja 34, 1933 y exp.1, caja 36, 1934, AGHPPEM. Invitación a la inauguración, 5 de septiembre, 1936, 568/9, Lázaro Cárdenas del Río, Archivo General de la Nación (LCR/AGN).

<sup>13</sup> *Libro Ideal para el Hogar: primera edición cultural pro-estado de Michoacán* (México, 1935), 44.

<sup>14</sup> Victor Serge, “Earthquake,” trad. John Manson, *Penniless Press*, núm. 19 (primavera, 2004): <http://www.pennilesspress.co.uk/prose/earthquake.htm> (consulta del 22 de enero de 2015).



5. Zavala, vista del mirador Tariácuri, años treinta, postal.  
Colección de la autora.

internacionales y como regalos diplomáticos— en la experiencia de los paisajes reales, ahora disponibles como ritual turístico para las masas.

Al mismo tiempo, tales vistas panorámicas han sido también conectadas con la noción de un ojo dominante (“el monarca de todo lo que alcanzo a contemplar”) —un tropo literario que Mary Louis Pratt identifica dentro de la retórica de la escritura de viaje del siglo XIX, y que está también potencialmente presente en el paisajismo sublime.<sup>15</sup> La tensión en la tradición de lo sublime entre el sometimiento del espectador al todo y la vista dominante desde arriba se hace presente en anécdotas locales históricas. El historiador del siglo XIX Eduardo Ruiz describe repetidas veces al fiero regente purépecha Curatame en un peñasco, mirando el lago de Pátzcuaro; la primera vez está cazando y se maravilla al ver el lago y las islas a sus pies. La segunda vez está con sus guerreros y ven abajo a un pescador y a su hija, a quien raptan.<sup>16</sup> Del mismo modo, la evocativa descripción de la vista de El Estribo en su diario de viaje regional, *Laudanza de Michoacán*, vacila entre maravillarse de la vista y examinar a los indios que caminan hacia el mercado en Pátzcuaro —de una forma similar a la provista en el

<sup>15</sup> Mary Louis Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (Londres: Routledge, 1992), 201-208.

<sup>16</sup> Eduardo Ruiz, *Michoacán: paisajes, tradiciones y leyendas*, 112-3, 120-21.

mapa de Fernández.<sup>17</sup> Tales narrativas conectan el asombro por el lago y la dominación de la región lacustre —una experiencia dualista que hoy se ofrece a los turistas.

Que los miradores y sus puntos de vista superiores estén asociados visual y retóricamente con un punto de vista indígena habla de una variación de indigenismo encontrado en la reconfiguración y promoción del paisaje local en los treinta. Tal invitación a ver el lago desde una perspectiva indígena se remonta a la portada del libro *Michoacán: paisajes, tradiciones y leyendas*, de Eduardo Ruiz, que una y otra vez postula el origen de la nación mexicana en la historia de Michoacán (por ejemplo, sugiriendo que la bandera mexicana tiene sus orígenes en la división Tariácuri del imperio purépecha y su exuberancia de plumas rojas, blancas y verdes). Cuando el estado desarrolló el Mirador Tariácuri, extendió la carretera más allá de El Calvario, iglesia donde descansaban los restos de Tariácuri, y del sitio en El Estribo que había sido el destino de generaciones anteriores de viajeros. Este sitio nuevamente mejorado ofrecía a los visitantes una vista virtualmente indígena del lago, y nos recuerda que el paisaje regional estaba cargado de significados e historias racializadas tanto de la era prehispánica como de la colonial. El Estribo se reactiva como un sitio para el encuentro de indígena y colonizador —elemento central del nacionalismo mestizo mexicano— con un mural en el teatro Emperador Caltzontzin de Roberto Cueva del Río. Aquí, la vista del mirador se convierte en la escena del encuentro del rey Tanganxuan II y el conquistador Cristóbal de Olid en los alrededores de Pátzcuaro en 1522 (fig. 6). Como en otras representaciones locales de la escena por Fermín Revueltas y Guillermo Ruiz (en 1930 y 1938 respectivamente), Cueva del Río se apropia de la mitología creada alrededor del encuentro entre Hernán Cortés y Moctezuma II, para fusionar la historia local con la historia nacional. Sin embargo, el sitio exacto (sin mencionar la realidad) de tal encuentro es desconocido, y controversial. Revueltas parece retornar la escena a un centro ceremonial —posiblemente Tzintzuntzan— y Ruiz y las guías turísticas del periodo suelen asociar el encuentro con un sitio del otro lado de Pátzcuaro conocido como La Capilla de Cristo o El Humilladero.<sup>18</sup> Sin embargo —y crucialmente— el mural de 1937 de Cueva del Río reubica el evento en El Estribo, un paisaje

<sup>17</sup> Alfonso Maillfert, *Laudanza de Michoacán: Morelia, Pátzcuaro, Uruapan* (México: Ediciones de la Universidad Nacional de México, 1937), 135.

<sup>18</sup> Ruiz, *Michoacán*, vol. 2, 83; Frances Toor's *Motorist Guide to Mexico* (Mexico: Frances Toor Studios, 1938), 177. Mónica Pulido Echeveste está escribiendo una tesis (Universidad Nacional Autónoma de México-Morelia) tratando las políticas espaciales que subyacen bajo las representaciones coloniales de este encuentro. Véase también Jolly, "Creating Pátzcuaro", manuscrito, capítulo 4.



6. Roberto Cueva del Río, *Encuentro del rey Tangaxuan II y el conquistador Cristóbal de Olid en los alrededores de Pátzcuaro en 1522*, 1937, Teatro Emperador Caltzontzin, Pátzcuaro, Michoacán. Fotografía de la autora.

sobre el lago, racializado y atado a la autoridad tanto colonial como indígena reivindicada.

Un tercer mural en el nuevo teatro público presenta también una vista del lago de Pátzcuaro desde lo alto, como un telón ideológicamente cargado para la cultura local, y el uso de esta vista en particular recalca la importancia *nacional* de esta perspectiva. El mural *Industrias de Michoacán* de Ricardo Bárcenas (1937) presenta un mercado virtual sobre el lago de Pátzcuaro (fig. 7). La representación de artesanías regionales rinde homenaje a su papel histórico y contemporáneo en la economía local, así como al ideal promovido por la Secretaría de Educación Pública e institucionalizado con la creación del Museo de Artes Populares en Pátzcuaro en 1936, ya que las artesanías representaban una auténtica manifestación espiritual y estética del México indígena.

Quizás Bárcenas leyó el libro que Alfonso Maillfert había publicado entonces, *Laudanza de Michoacán* (1937), como parte de su visita a Pátzcuaro, pues las imágenes del mural están estrechamente ligadas con la descripción impresionista que Maillfert hace del lago:

Desde una ventana, mientras escribimos estas páginas, vemos el lago y unas montañas azules... y pensamos en Don Vasco. En Don Vasco, que corría por

7. Ricardo Bárcenas, *Industrias de Michoacán*, 1937, Teatro Emperador Caltzontzín, Pátzcuaro, Michoacán. Fotografía de la autora.



toda la diócesis... en su mula blanca [...]. En Don Vasco, que corría a los pueblos a supervisar y aconsejar a los artesanos que tallan la madera, pintan los platones, pulen y decoran las vasijas; que han estado haciendo estas cosas que él les enseñó y que los siguen llenando con el fervor de la vida y del amor a las artesanías, el tianguis del pueblo michoacano.<sup>19</sup>

La pregunta que surge, para mi argumento, es ¿a quién le pertenece esta vista desde la ventana? En particular, esta vista del lago de Pátzcuaro y la isla de Janitzio está estrechamente ligada con la vista desde la Quinta Eréndira —la hacienda de Cárdenas— aunque el punto de vista del mural es más alto que el de la casa de Cárdenas. Sin embargo, detrás y encima de la hacienda está el Cerro Colorado, el sitio de otro mirador recién construido (fig. 8).

Este mirador estilo neocolonial, El Estribito, incluye múltiples pabellones, plataformas de varios niveles, y acentos decorativos barrocos. El pabellón principal incluye dos murales folclóricos de Cueva del Río, y se dice que originalmente albergaba un mercado. Diseñado originalmente

<sup>19</sup> Maillefert, *Laudanza*, 136.



8. Mirador, ca. 1938, Cerro Colorado, Pátzcuaro, Michoacán.  
Fotografía de la autora.

para ofrecer vistas en múltiples direcciones, este sitio alguna vez deforestado hoy se encuentra cubierto de maleza. Pero al imaginar su esplendor original, podríamos preguntarnos si este mirador representa un esfuerzo democratizante, en el que se replica —y se supera— la vista desde la casa del presidente Cárdenas, por una vista pública y por el mural de Bárcenas. Así, se nos presenta el cuerpo político moderno, en el que el espectador —un local, un turista de clase media o un diplomático de visita— se alinea con el punto de vista del presidente y se le invita a ser parte de la tierra mexicana.

### *Aviación*

El último modo turístico de ver que quisiera considerar en relación con estas vistas desde lo alto es la aviación, la cual posiblemente sea clave para entender la vista sublime del paisaje y la historia michoacana en el mural de Juan O’Gorman *La historia de Michoacán*, pintado en 1941-1942 en la entonces recién inaugurada Biblioteca Gertrudis Bocanegra, albergada en la antigua iglesia de San Agustín (fig. 9). Aquí, O’Gorman nos presenta



9. Juan O’Gorman, *Historia de Michoacán*, 1941-4192, Biblioteca Gertrudis Bocanegra, Pátzcuaro, Michoacán. Fotografía de la autora.

un desfile panorámico de personajes históricos que atan la historia y leyenda de Michoacán a la geografía de la región, desde la legendaria creación de sus lagos y volcanes, a través de la historia indígena de la región, la conquista y los periodos de independencia y revolución. Este panorama histórico se convierte en el equivalente visual de la idea que se encuentra una y otra vez en la literatura turística: que Michoacán es un destino ideal para turistas en México, porque es rico tanto en esplendor natural como en historia del país en todos los periodos.

De nuevo, sin embargo, quisiera atraer la atención a la confluencia de modos de mirar. Aunque los personajes de los periodos moderno y colonial se presentan como si estuvieran a nivel de piso frente a nosotros, nos encontramos también virtualmente suspendidos sobre la región, mirando el lago desde el norte. Aunque había un mirador del lado norte del lago —en la colina Sandino sobre San Gregorio— volamos muy por encima de él.

Las vistas aéreas ganaron popularidad en los treinta, especialmente en el contexto del turismo. Anita Brenner, en *Your Mexican Holiday* (1932), aconsejaba a los turistas estadounidenses que la forma más espectacular de llegar a México era volando y su texto una vez más despliega la noción dualista de lo sublime, pues la vista brinda al espectador claridad y orden, además de impresionante esplendor.<sup>20</sup> La revista turística *Mapa* publicó

<sup>20</sup> Anita Brenner, *Your Mexican Holiday* (Londres/Nueva York: Putnam’s Sons, 1932), 3.

artículos sobre los viajes en avión ilustrados con fotografías aéreas.<sup>21</sup> Mientras tanto, la Compañía Mexicana de Aerofoto, formada en 1930, tomó imágenes por todo el país, incluyendo vistas de Pátzcuaro y su lago, para facilitar el conocimiento del territorio nacional de México y para habilitar el desarrollo de la infraestructura.<sup>22</sup> De acuerdo con la guía de Fernández, Pátzcuaro tenía un aeródromo hacia 1933 y Cárdenas estaba negociando comprar tierras para una pista de aterrizaje militar en 1936.<sup>23</sup> Las vistas aéreas fueron también movilizadas en los populares mapas pictóricos comunes en la época.

Quizá no debería sorprendernos que Juan O’Gorman fuera el artista que tomara las vistas de Pátzcuaro desde lo alto hasta este extremo: en su autobiografía discute su temprana fascinación con las vistas desde lo alto (pinta la Catedral Metropolitana a escala para convencer a su novia de su devoción), produjo pinturas aéreas de la fábrica Tolteca en el Distrito Federal (*Aeroplano* y *La fábrica*, 1931) y en 1937 pintó sus tristemente célebres murales para el Aeropuerto de la Ciudad de México.<sup>24</sup> En Pátzcuaro, O’Gorman despliega su visión panorámica y aérea del efecto sublime. Así como los mapas y vistas de los miradores, *La historia de Michoacán* presenta historia y geografía como un todo. Alza al espectador —ya sea turista o usuario de la biblioteca— sobre la región y fuera de ella para ayudarlo a organizar y conocer la historia local y potencialmente identificarse con ella —a no ser, por supuesto, que escojamos apartar nuestra mirada, como su esposa Helen Fowler.

### Conclusión

Regresemos al trabajo ideológico realizado por este conjunto de vistas desde lo alto —tanto reales como virtuales. Estos modos turísticos de ver Pátzcuaro —mediante mapas, miradores e incluso aviones— fueron concebidos estratégicamente para alinearnos con miradas ideológicamente cargadas: la vista del presidente, del indígena o del extranjero. Tales vistas

<sup>21</sup> Véanse números de *Mapa*: enero 1939, Nueva York y ciudad de México; marzo 1939, ciudad de México; mayo 1939, Portugal; agosto 1939, Gran Cañón; mayo 1940, México-Nueva York.

<sup>22</sup> “Colección digital de aerofotos del Archivo Histórico de FICA,” sitio web de *Codifica*, [http://www.codifica.org.mx/fica/Sobre\\_aafica.html](http://www.codifica.org.mx/fica/Sobre_aafica.html) (consulta de 12 de abril, 2011).

<sup>23</sup> Fernández, *Pátzcuaro*, 15; Crescenciana Gutiérrez C. al Secretario Privado del Sr. Presidente, 15 de julio, 1936, 609/210, LCR/AGN.

<sup>24</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman: autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra* (México: Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973), 94-95; James Oles, “Industrial Landscapes in Modern Mexican Art”, *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 26 (2011): 148-149.

a la vez presentaban la oportunidad de contemplar e identificarse con la historia, cultura y tierra de México, y permitían una vista dominante, llena de autoridad. Así pues, nos recuerdan que, aunque el turismo era promocionado como una actividad que transformaría al turista en un mexicano más nacionalista o en un amigo extranjero de México, los turistas también ejercían lo que Dennis Merrill ha llamado “poder suave” sobre la región.<sup>25</sup> En particular, varias comunidades locales que habían rechazado la redistribución cardenista de tierras por razones religiosas e ideológicas se volvieron particularmente dependientes de las artesanías y de la economía del turismo. En una palabra, la industria del turismo estaba alineada con un proyecto de pacificación e integración social, trabajando de la mano con imágenes y retórica nacionalistas.

Los paisajes de Pátzcuaro que presentan esta vista turística desde lo alto exhiben una gama de efectos estéticos. Aunque los murales de O’Gorman y Cueva del Río explotan —con grandes y muy distintos resultados— un aspecto sublime e incorpóreo, otros intentaron aterrizar su particular vista desde lo alto. En última instancia, sugeriría que los artistas se basaron en su propia participación en los rituales turísticos de Michoacán (leyendo guías de viaje como la de Maillfert, utilizando el mapa de Fernández, visitando los atractivos locales) para codificar las experiencias e ideología de estas vistas turísticas en sus propios paisajes. Al hacerlo, reconocieron implícitamente los paralelos entre el turismo y el muralismo: ambos promueven formas colectivas de ver, ideales para el proyecto de integración nacional. Y en este sentido, no debería sorprendernos que vistas similares desde lo alto seguirían siendo desplegadas en murales posteriores, así como en el cine, otra forma de arte “masiva”, como un medio para expresar la trascendencia de lo local o regional en la retórica de lo nacional.<sup>26</sup> En última instancia, esta relación con los modos turísticos de ver —y la retórica resultante de la vista desde arriba— ayudó a consolidar aún más la asociación entre el muralismo y el proyecto de Estado del nacionalismo revolucionario.

(Traducción del inglés: Elisa Schmelkes)

<sup>25</sup> Dennis Merrill, *Negotiating Paradise: US Tourism and Empire in Latin America* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009), 11-12.

<sup>26</sup> Considérese la primera secuencia de la película de Emilio “El Indio” Fernández *Maclovio* (1948) o los murales de Federico Cantú, *Los jinetes del Apocalipsis* (1953) y de O’Gorman, *El crédito transforma a México* (1964-5).



## SIMULACROS DE PAISAJE EN LAS AMÉRICAS: FOREST LAWN, LA HISTORIA Y EL ARTE

BRUCE ROBERTSON

University of California, Santa Barbara

Al pensar en pinturas como las de Claude Lorrain en comparación con las suyas, Thomas Cole escribió en 1835:

Ahora me atreveré a realizar unas observaciones sobre lo que ha sido considerado un gran defecto en el paisaje estadounidense —la falta de asociaciones, como las que emergen entre los panoramas del Viejo Mundo.

Tenemos muchos lugares tan umbrosos como Vallombrosa y tan pintorescos como las soledades de Vaucluse; pero Milton y Petrarca no los han santificado con sus pasos y sus versos inmortales. Aquel que se para sobre el monte Albano y contempla la Roma antigua, lleva en su mente las gigantescas asociaciones del pasado histórico; pero aquel que se para sobre los montes del Oeste, los restos más venerables de la antigüedad americana, *puede* experimentar la emoción de lo sublime, pero es lo sublime de un océano sin costa y sin las islas de los hechos del ser humano.

Los panoramas estadounidenses no se encuentran vacíos de asociaciones históricas y legendarias —la gran lucha por la libertad ha santificado numerosos lugares [...] pero las asociaciones estadounidenses no son tanto del pasado como del presente y el futuro. Mientras uno se sienta en una agradable loma [...] no se ve torre alguna en ruinas que hable de indignación o templo alguno que hable de ostentación, sino la descendencia de la libertad —paz, seguridad y felicidad habitan ahí, los espíritus del panorama. Y al ver el paisaje aún sin cultivar, el ojo de la mente mira más allá, hacia el futuro. [...] Donde merodea el lobo, brillará el arado; en el peñasco gris se alzarán templo y torre; grandiosos actos serán realizados en las tierras vírgenes sin sendas; y poetas aún sin nacer santificarán el suelo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Thomas Cole, "Essay on American Scenery," *American Monthly Magazine* 1 (enero, 1836): 1-12, <http://www.csun.edu/~ta3584/Cole.htm> (consulta del 22 de enero de 2015).

En vista de este contraste entre la clásica vista europea y el Nuevo Mundo rezagado, entre obra maestra asegurada y pintura recién estrenada, quisiera considerar un paisaje estadounidense en el futuro lejano de Thomas Cole, y uno que considero esencialmente sudcaliforniano: la vista desde el parque conmemorativo Forest Lawn en Burbank, cruzando la autopista 134 hacia los Estudios Disney (figs. 1, 1a). ¿Cuál es la naturaleza de la historia que nos presenta, cuál el carácter de sus asociaciones? ¿Cómo leemos el paisaje, qué nos dice? ¿Podemos hablar de él, como Cole nos incitaría a hacer con su propio arte y el paisaje del noroeste de Estados Unidos, en el mismo contexto que los paisajes cultural e históricamente santificados del Viejo Mundo?

Esta vista nos coloca de espaldas al mosaico más grande de la costa oeste, una compilación de viñetas de pinturas famosas de la guerra revolucionaria, que como un todo constituyen los mitos de creación de los Estados Unidos (fig. 2). Ante y debajo de nosotros, del otro lado de una alfombra de césped, se levanta la Old North Church (fig. 3). La original se encuentra en Boston, la iglesia que hizo famosa el poeta Longfellow, quien conmemoró la cabalgata de medianoche de Paul Revere para advertir a los patriotas que los británicos estaban en camino, uno de los eventos iniciadores de la Revolución y recordado por todo niño estadounidense de cierta edad:

Cuelga un farol en lo alto del campanario  
de la torre de la North Church, como señal luminosa:  
Uno si por tierra, dos si por mar.<sup>2</sup>

Sin embargo, poco más allá de la Old North Church, Forest Lawn termina, junto a una calle periférica que corre paralela a una autopista importante. Del otro lado de esta autopista se encuentran los Estudios Disney, de los cuales emergió la imaginación que creó el Magic Kingdom, y sobre todo, Mickey Mouse. Disney, por supuesto, es hoy un estudio moderno, construido en gran medida para adultos. Pero como el arquitecto Michael Graves imaginó el complejo del estudio en 1986, reina la tradición. En el ápice del edificio central administrativo están los siete enanos como cariatídes. Y sobre el edificio de animación, diseñado por Robert Stern en 1994, está el sombrero de Mickey, tomado de una escena del “Aprendiz de brujo” en la película de dibujos animados *Fantasia*, metáfora adecuada para los seguidores de Walt Disney (fig. 4). Es este sombrero lo que se alcanza a ver desde la plataforma frente a los mosaicos. Es también maravilloso pensar que si las ideas de Walt Disney de construir Disneyland no hubieran crecido

<sup>2</sup> Hang a lantern aloft in the belfry arch / Of the North Church tower as a signal light,— / One if by land, and two if by sea.



1. a. Forest Lawn, Burbank, desde el Muro de la Libertad viendo hacia el norte; b. detalle.



2. Muro de la Libertad, Forest Lawn, Burbank.



3. Old North Church, Forest Lawn, Burbank.



4. Estudio de animación Disney, arquitecto: Robert Stern, 1994.

tanto que necesitara encontrar un terreno más amplio, sus primeros diseños ubicaban al parque de diversiones frente a Forest Lawn.

Como dije, las incongruencias son múltiples. Pero mi favorita son los árboles que salpican el paisaje, una mezcla de eucaliptos, pinos y palmeras. De alguna forma, para mí, la vista de estos árboles típicamente californianos (aunque importados) y la Old North Church resumen la sensibilidad y estilo cultural de Los Ángeles.

A ojos estadounidenses, la Old North Church hace eco de nuestras tradiciones más profundas como nación, a nuestra región madre, tierra natal de nuestra democracia. Proviene de un paisaje tanto cultural como físico plantado en el ojo de nuestras mentes, de Boston, Massachusetts, Nueva Inglaterra. Su iglesia es *la iglesia* para nosotros —ninguna otra forma arquitectónica para una iglesia es tan satisfactoria y tan legible, de la misma forma en que “domo” significa gobierno estatal. La forma arquitectónica, una adaptación provincial de los últimos estilos londinenses de principios del siglo XVIII, existía dentro de un cierto paisaje físico, frente a la verde plaza del pueblo sombreada por altos árboles caducifolios. En realidad, la Old North Church está ubicada en medio de un denso tejido urbano, muy distinto incluso a Los Ángeles y a su traza urbana. Pero las pinturas

de Childe Hassam de fines del siglo pasado de la Congregational Church en Old Lyme en Connecticut, otro estado de Nueva Inglaterra, conjuran esta vista ideal. Las palmeras y los árboles de eucalipto, por el contrario, si pertenecen a alguna tradición, nos recuerdan en todo caso el sol, el sur, lo extranjero, sellos del paisaje estereotípico físico y cultural de California.

¿Cómo podemos hablar de tales paisajes? En mis primeros pensamientos sobre este trabajo, tenía la intención de usar los términos e ideas desarrollados por Jean Baudrillard y otros estudiosos —en otras palabras, formular mi discusión en términos de la noción de simulacro. Pero al pensar sobre este material, me he dado cuenta que el punto de partida de tantos teóricos europeos es una clásica relación amor-odio con los paisajes del sur de California y la cultura que en este lugar parece exponerse; teóricos como Baudrillard o Umberto Eco ven casos como éste con la fascinación de los chismosos que se asoman desde su auto a un accidente. En este caso, el auto es la cultura de elite europea y la carretera es la Ventura. Pero estas actitudes e ideas desvalorizan el trabajo humano realizado en estos paisajes y acaban por rehusarse a tomarlos en serio. Se consideran, para utilizar los términos de Baudrillard, simulacros de emociones verdaderas, de deseos verdaderos, de necesidades verdaderas. Se encuentran del lado equivocado de la división entre auténtico e inauténtico, entre original y copia. En su lugar, quisiera proceder a ver lo que sucede cuando reconocemos la copia, pero la consideramos profundamente sincera, como si realizara la misma función cultural de valor que cualquier original “europeo”, con el reconocimiento implícito de que toda la cultura humana que conocemos es una copia de algo. Estos paisajes son en efecto simulacros, pero no pierden nada por serlo.

Ejemplos de este tipo de mezcla cultural, o de colisión entre artefacto tradicional y geografía física, ocurren por todo el sur de California, como si la región fuera particularmente receptiva a la historia simulada. Hay una rica estratificación de referencias culturales y paisajes recreados de casi cualquier periodo, en todos los niveles de escala y clase social, y en todos los medios o contextos institucionales.

En el ámbito totalmente local, los vecindarios de California se encuentran salpicados de estructuras históricas: el Petit Trianon en una calle alemana en Santa Mónica, Mount Vernon a unas cuantas cuadras. También en comunidades enteras, Solvang, al sur de Santa Bárbara, es un pueblo con temática danesa: molinos de viento se alzan junto a moteles en los paisajes resacos de tierra adentro. Santa Bárbara es un ejemplo aún más famoso, en el cual las normas de construcción exigen, desde 1925, un tema neocolonial español (cabe notar que deliberadamente busca no ser mexicano, pero ésa es otra historia) (fig. 5). La arquitectura colonial española cobra cierta vida con la Fiesta de los Antiguos Días Españoles que se celebra cada agosto



5. Juzgados de Santa Bárbara, arquitecto: Charles Willard Moore, 1929.

desde 1924; la ciudad está literalmente construida estilísticamente alrededor del festival, de forma que produce una presencia viva e interactiva en el paisaje arquitectónico. Más recientemente, este mismo efecto es producido por las compras, con la creación de Paseo Nuevo en 1990, ubicado frente a El Paseo original, cruzando State Street —la calle principal. El centro comercial más antiguo fue construido en 1923 alrededor de la Casa de la Guerra, que data de 1819. La secuencia de fechas aquí es reveladora, de centro comercial (1923), a festival (1924), a estructuras cívicas (1925). Tales centros comerciales cargados de historia salpican el paisaje del sur de California, como Vía Rodeo en Rodeo Drive, Fashion Island en Newport Beach, y muchos más, sin olvidar Main Street USA o el City Walk de los Estudios Universal, como puede hablarse de State Street en Santa Bárbara.

Incluso en ejercicios más refinados de recreación, aquellos que cuentan con la bendición de los guardianes de la alta cultura, aparecen incongruencias similares. En la biblioteca, jardín botánico y museo Huntington, una mansión en estilo neogeorgiano se extiende sobre un extenso césped que no le pide nada a cualquier parque inglés. Detrás de ella se encuentra el Jardín de Shakespeare, junto al Jardín de Rosas—¿qué podría ser más inglés? ¡Qué perfecto complemento a los retratos en estilo *grand manner* que

adornan el interior! Pero además están el Jardín Japonés y el Jardín Chino, ambos escrupulosamente “auténticos”, como presume el Huntington. El más famoso es el Jardín de Cactáceas, el único en el Huntington con plantas indígenas. El efecto total de estos jardines, cada uno de ellos “auténtico” es de una incongruencia enorme: la yuxtaposición de uno debilita la autenticidad del otro.

Getty Villa es otra recreación angelina, basada en la Villa de los Papiros en Herculano y erigida poniendo gran atención al detalle. En los jardines figuran las plantas mediterráneas correctas, los frescos y diseños del piso históricamente correctos en las salas. Pero, por supuesto, destacan también el restaurante moderno y la tienda de regalos, junto con el elaborado sistema de estacionamiento. Al final, Getty Villa, como el Huntington, es más parecido a la Old North Church de Forest Lawn que a cualquier otra cosa: un artefacto histórico dispuesto en un ambiente físico inapropiado y cumpliendo funciones culturales distintas. Están más cercanas en carácter a la reproducción de la Old North Church que a sus respectivos originales. Pero, ¿cuáles son sus características en común, cuál su relación con el pasado?

Uno puede ver lo fácil que es tomar una actitud desdeñosa y culturalmente superior. La “falsedad”, la acomplejada manipulación del pasado, generalmente dentro de una cultura comercial contemporánea, es claramente evidente. ¿Cómo pueden estas historias ser más que simples simulacros? Eco usa estos paisajes estadounidenses para cuestionar la “autenticidad” de la cultura europea contemporánea. Para Baudrillard, lo hiperreal, el simulacro, niega la presencia del pasado, de la muerte, de la reencarnación: “No hay presente, ni pasado, ni futuro, sino un sincronismo inmediato de todos los lugares y todos los periodos en una sola virtualidad atemporal.”<sup>3</sup> Para los culturalmente sofisticados, nada puede ser peor que esta muerte del pasado singular e histórico. Pero, ¿qué es lo que anima este simulacro? Tomando un enfoque psicoanalítico, Larry Rickels ha escrito del estado de “anti-luto” que es el sello de esta región cultural, de una adolescencia perpetua fijada en el espectro de la figura de la muerte, el cadáver extrañamente preservado.<sup>4</sup> Así que si el Old North Church se ha vuelto un zombi, la cultura europea debe ser un vampiro.

Sin embargo, tomando Forest Lawn como plantilla para estos paisajes, sostendría que estos espacios son meditaciones sobre el pasado, meditaciones sofisticadas, activas y efectivas, recreadas para cumplir la

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, “The Precession of Simulacra”, en *Simulations* (Nueva York: Semiotext(e), 1983), 2.

<sup>4</sup> Véase Laurence Rickels, *The Case of California* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

función cultural apropiada para el momento y lugar. La memoria en un plano personal, la tradición en el cultural y la historia en el plano estatal o nacional aparecen de forma insistente en cada esquina y en cada aspecto del paisaje del sur de California, un paisaje famoso por no tener historia, un lugar de eterna auto-recreación o reinención. Sin embargo, como sugiere Forest Lawn, la muerte es una memoria que puede manejarse de forma productiva.

La muerte en el paisaje tiene una historia particular que vale la pena recordar. En su libro *Placing Sorrow*, Ellen Lambert ha escrito sobre la forma poética helenística de la elegía pastoral en los campos de Arcadia:

La elegía pastoral no propone una solución a las interrogantes planteadas por la muerte, pero ofrece un marco en el que esas preguntas pueden ser formuladas o, mejor dicho, “colocadas.” Nos ofrece un paisaje [...] Continúa siendo un mundo concreto, palpable, un mundo en que el cual el poeta elegiaco puede colocar sentimientos difusos e intangibles de aflicción y de ese modo ganar su liberación del sufrimiento. —A continuación añade—: Las primeras palabras de la primera elegía pastoral que conocemos señalan este marco y sus consolaciones: “Dulce es la música de aquel pino susurrada en la primavera, pastor”, dice Thyrsis el ovejero a su amigo, “y dulce también tu flauta.” Y desde este canto de Teócrito hasta el “Lycidas” de Milton, la música del pino amplifica y complementa la de la flauta del pastor, y sitúa sus pesares humanos al hacerlo.<sup>5</sup>

Forest Lawn es descendiente lejano de este paisaje elegiaco y bucólico.

El parque conmemorativo Forest Lawn, fundado en 1906 por Hubert Eaton en Glendale es, en realidad, muchos parques, hay cinco de ellos dispersos alrededor de Los Ángeles. Cada uno de ellos comparte similitudes fundamentales, pero cada uno tiene su identidad propia, organizada alrededor de diferentes temas —el arte en Glendale, la libertad en Burbank, el arte cristiano en Long Beach, por ejemplo. Forest Lawn pertenece a la tradición específica del jardín-cementerio, que comenzó en las primeras décadas del siglo XIX; el primer ejemplo estadounidense es Mount Auburn, de 1831 en Boston. Y éstos a su vez están enmarcados por el jardín paisajístico inglés, una forma de jardinería desarrollada a mediados del siglo XVIII, en que las terrazas y parterres formales de los siglos anteriores son reemplazados por céspedes ondulantes que buscan imitar prados, vistas abiertas, y árboles plantados en un calculado azar naturalista. Todos ellos, incluyendo Forest Lawn, son composiciones pastorales. Otros paisajes

<sup>5</sup> Ellen Zetzel Lambert, *Placing Sorrow: A Study of the Pastoral Elegy from Theocritus to Milton* (Chapel Hill: University of North Carolina, 1976), 3.

pastorales contemporáneos que podemos agregar son los *country clubs*, campus universitarios, parques cívicos y campos de golf.

Sin embargo, la muerte se postula en Forest Lawn de forma diferente que en los jardines-cementerio anteriores. Aunque los jardines-cementerio buscaron erradicar el abarrotamiento de los cementerios urbanos y se plantaron árboles y flores entre sendas sinuosas, los primeros jardines-cementerio continuaban marcando visiblemente la presencia de la muerte. Recordaban al visitante, como los pastores en *Et in Arcadia ego* de Poussin (1637-1638), que también la muerte estaba presente en este bucólico escenario. En estos cementerios, el visitante nunca pierde de vista la muerte —ni el poder de la naturaleza de “situarla” apropiadamente, para “contener” los pesares humanos, como plantea Lambert. La naturaleza funciona como la presencia de Dios, como algo mayor, algo que trasciende lo humano y lo mortal, colocando a la muerte individual dentro del ciclo mayor de la vida y la muerte que es la naturaleza. El monumento de Vietnam de Maya Lin es otro ejemplo.

Pero en Forest Lawn el visitante no es en momento alguno dirigido a un recordatorio visual de la muerte —al menos no de inmediato. Las lápidas son reemplazadas por losas en el nivel del piso que señalan la ubicación de los sepulcros (lo cual, dicho sea de paso, baja los costos de manutención considerablemente). Como con las losas, que apenas interrumpen el flujo del césped, la naturaleza es también un fondo; como en el Griffith Park cercano, provee un espacio de recreación para otras actividades, dentro de las cuales el luto no suele figurar. Entonces ¿qué se hace en Forest Lawn? ¿Para qué sirven de fondo la muerte y la naturaleza?

La respuesta es: para el arte y la historia, aliadas de la ideología del excepcionalismo estadounidense. Y no cualquier arte, sino formas particulares de arte, principalmente el alto Renacimiento italiano y el arte figurativo que descende de él. Hay unas novecientas estatuas en Forest Lawn en Glendale (fig. 6), además de varias pinturas al óleo y vitrales. Hay dos museos de arte en el parque Glendale y museos de historia en varios de los otros parques. La colección incluye uno de los conjuntos más grandes de escultura americana *beaux-arts* fuera de los precintos de los espacios cívicos de la costa este —escultores como Saint-Gaudens, French, Borglum, Ball, Frishmuth y Ward. También hay réplicas de al menos seis edificios históricos, reproducciones asociadas ya sea con patriotas como Paul Revere, James Monroe, George Washington, Patrick Henry, o poetas o poemas como Thomas Gray y Rudyard Kipling, y Annie Laurie en el caso del “Wee Kirk O’the Heather”, en Glendale. Por supuesto, en el paisaje convencional pastoral o arcádico, la historia aparece como ruina, como en las pinturas de Claude. En otras palabras, en el paisaje de la muerte en la naturaleza, la historia debe también compartir esa muerte si ha de tener poder. Pero en



6. Escultura funeraria, Forest Lawn, Burbank.

Forest Lawn, los monumentos y el arte continúan perfectos, funcionando aún, como siempre lo han hecho.

Por otra parte, Eaton, presentado de forma anónima pero con autoridad a lo largo y ancho del parque como “El Constructor”, crea una conexión indisoluble entre arte, libertad y Dios, todo lo cual en su conjunto define a Estados Unidos. Eaton comienza su credo del constructor imitando la famosa apertura de la Declaración de Independencia (que se reproduce en otro lugar del parque, el Court of Freedom): “la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad” se convierte en “creo en una vida eterna feliz”. El patriotismo de Eaton se hace explícito con la presencia de museos históricos y “patios de libertad”. Los primeros incluyen documentos originales (además de copias de cartas y reproducciones de artefactos y atuendos) asociados con Washington, Lincoln y demás. Los patios de la libertad tienen esculturas y mosaicos basados en pinturas de historia estadounidense. “Dios nos dio la libertad; la gente que abandona a Dios pierde su libertad”. proclama el Constructor sobre el mayor de estos mosaicos. Forest Lawn incluso se ha actualizado en respuesta a sus clientes y ha ajustado un poco sus políticas. A la vuelta del Salón de la Libertad se encuentra la Plaza de la Herencia Mesoamericana, que contiene no héroes políticos, sino reproducciones

de esculturas aztecas y toltecas, junto con plantas nativas auténticas (fig. 7). Aquí como en otras partes, el arte se convierte en un signo satisfactorio de mensajes políticos.

Hay otro ancestro de Forest Lawn que vale la pena recordar, y que utiliza varios de los mismos componentes: los *sacri monti* del norte de Italia del siglo XVI —la misma época, y no por casualidad, de la que data el arte tan celebrado en Forest Lawn. El más famoso de éstos es el Sacro Monte di Varallo. Construido a lo largo de un siglo, este sitio replica la ciudad santa de Jerusalén (que ya no era accesible para los peregrinos cristianos). El devoto visitante iría de capilla en capilla, cada una dedicada a un momento distinto de la Pasión de Cristo. Dentro de cada capilla, detrás de pantallas y rejillas de acero, vería retablos de realismo sobrenatural representando la escena. Las esculturas, en muchos casos, tenían ropa real, cabello real, paja real y demás (fig. 8). Había guías para los viajeros, que les indicaban cómo proceder y cómo reaccionar. Una de las formas más interesantes de experimentar los retablos era de noche cuando, iluminadas por velas, las figuras parecían moverse y estremecerse con vida. La escena de la Resurrección resulta ejemplo del objetivo del Sacro Monte di Varallo. En esta capilla, el visitante entra a un espacio privilegiado, al pararse junto a los ángeles dentro de la tumba con Cristo, mientras María Magdalena espera afuera —en otras palabras, la experiencia del peregrino es más inmediata, más real que la de María— ha entrado en el drama completamente. Un peregrino famoso, cuyas visitas y devociones fueron extensamente registradas, fue san Carlos Borromeo, arzobispo de Milán, quien, al saber que estaba muriendo, visitó el sitio una última vez para concentrar su mente y su fe.

En el Sacro Monte di Varallo, los artistas utilizaron las últimas técnicas de verosimilitud para crear los efectos deseados, al reconstruir tanto Jerusalén como la historia de la Pasión de Cristo. Tales técnicas podían ser utilizadas por Eaton pero fueron evitadas, por muchas razones. Por una parte, habían sido devaluadas; en la época de Madame Tussaud, hubiera sido imposible para Forest Lawn escapar de las connotaciones vulgares de las réplicas de cera. Además, las bellas artes tienen menos sectarismo, más universalidad y, al parecer, más autenticidad. Pero hay otra forma de arte figurativa contemporánea que evoca Forest Lawn y son las películas, específicamente Hollywood, a unas millas de distancia.

El novelista británico Evelyn Waugh se divierte bastante con Forest Lawn en su novela *The Loved One* (1948). Dennis, el héroe, británico y guionista aspirante, en su primera visita a Whispering Glades, recuerda su sorpresa inicial al visitar los foros de las películas y darse cuenta que las

calles aparentemente sólidas y las plazas de todos los periodos y climas eran en realidad fachadas de yeso que por atrás tenían estructuras de vallas



7. Plaza de la Herencia Mesoamericana, Forest Lawn, Burbank.



8. *Ecce Homo*, finales del siglo XVI, Sacro Monte di Varallo, Italia.

publicitarias. Aquí la ilusión era lo contrario. Sólo con esfuerzo se podía creer que el edificio ante él era tridimensional y permanente; pero aquí, como en todas partes en Whispering Glades, la frágil credulidad se fortalecía con la palabra pintada.

Dennis procede a leer la explicación: “Esta réplica exacta de una casa señorial inglesa, como todos los edificios de Whispering Glades, está construida con acero grado A y concreto, con cimientos que llegan a la roca sólida.” No hemos hablado de las películas, pero ellas son los máximos parques temáticos históricos, incluso si los experimentamos sólo visualmente y sólo existen materialmente de forma temporal, dejando de lado el hecho de que hoy quedan pocos estudios; las películas son lo que todas las técnicas de verosimilitud han buscado desde el siglo xvi.

No se puede negar el éxito de Forest Lawn, su valor terapéutico y comercial; debe estar realizando la función a la que estaba destinado o no tendría el éxito que tiene, al igual que Varallo. Diría que las reproducciones exactas, sólo a medias, de Forest Lawn son precisamente lo que lo hacen funcionar. Al integrar el pasado tanto en la historia como en la naturaleza, Forest Lawn sitúa a los muertos personales en el mismo ámbito —elevándolos y removiéndolos, brindando consuelo a los vivos al convertir a sus seres amados en “históricos”. El arte y la historia juegan papeles similares en los muchos otros simulacros paisajísticos del sur de California.

Y esta región no es única en los Estados Unidos. En la costa este, están los lugares obvios como Colonial Williamsburg o Plymouth Plantation —museos vivos de historia. Pero también está el espectro de ambientes históricos construidos, más o menos manipulados, desde los asentamientos *shaker*, como New Lebanon, hasta Deerfield, Massachussets. En un nivel más sutil, están los centros comerciales y bancos neocoloniales, incluso los paisajes naturales cuidadosamente protegidos como Lake George, que son mantenidos de forma que iguallen las vistas que de ellos se pintaron en el siglo xix. Y no puedo dejar de mencionar New York-New York en Las Vegas. Y en otros lugares del hemisferio pueden verse en Teotihuacán, Chichén Itzá o Cuzco el mismo tipo de combinación artificial de historia recreada y arquitectura —en apariencia en un escenario arqueológicamente más adecuado, quizá. Pero toda esta búsqueda de autenticidad y la separación de lo original de la reproducción es, creo, errada. Tales simulacros del paisaje cumplen funciones reales, significan cosas reales para personas reales; como Forest Lawn para los que requieren consuelo en un momento de pena. Todos estos paisajes pueden ser simulacros, pero utilizan la historia de forma productiva en los paisajes en que la historia debe ser recreada mediante el arte, porque o bien fue destruida o nunca existió. Lo que me parece más interesante es la forma en que la historia reencarnada y las

tradiciones inventadas una vez colocadas en los paisajes cobran vida en la experiencia de la gente. Y las Américas están llenas de tales paisajes.

Me permito regresar a Thomas Cole, el padre del paisajismo estadounidense, famoso por sus vistas sublimes del paisaje, muchas de ellas en los Catskills, una región al norte de la ciudad de Nueva York y rica en asociaciones literarias y escarpados terrenos; rica también en visitantes, y bien desarrollada como sitio turístico en el momento en que Cole la encontró. Una de sus primeras pinturas está dedicada a una de las características más sublimes y centrales del paisaje: las cascadas de Kaaterskill. En la pintura de Cole de 1826, la escena es embellecida no sólo con los ricos colores del follaje otoñal (uno de los identificadores clave del paisaje estadounidense) pero también un indio, cuya altura ha sido reducida para acrecentar la escala de las cascadas. Aunque el follaje podría haber tenido tal riqueza en otoño, cuando era visitado por la mayoría de los turistas, sabemos con certeza que no había nativos americanos, y ciertamente ninguno con tales atuendos, merodeando los bosques cerca del Catskill Mountain House, el gran hotel cercano. También sabemos que las cascadas estaban controladas por su dueño, de forma que en el verano, cuando comenzaban a secarse, si un turista podía pagar un dólar él abría las compuertas para que las cataratas fluyeran en toda su gloria, tal como Cole las imaginó y las pintó, en un paisaje donde la división entre autenticidad y artificio, entre copia y original, no existe más —como, creo yo, no existe nunca. Las tecnologías del arte al servicio de la historia repueblan el paisaje para hacerlo utilizable y utilizado en el presente.

*(Traducción del inglés: Elisa Schmelkes)*



## PENSAR CULTURAS A LO LARGO DEL PAISAJE EN FOTOGRAFÍAS DE CARL LUMHOLTZ EN MÉXICO

EUGENIA MACÍAS

ENES-UNAM, Morelia

We traveled through this gorse-grown wilderness for about six hours, until we could see the village emerging from the sea of rock, like a Heligoland in a sea of sand [...] They stand on middle ground between magic and logos, and their instrument of orientation is the symbol. Between a culture of touch and a culture of thought is the culture of symbolic connection [...] the culture of the machine age destroys what the natural sciences, born of myth, so arduously achieved: the space for devotion, which evolved in turn into the space required for reflection.

ABY WARBURG<sup>1</sup>

¿Resulta detonador el paisaje para indagar sobre la experiencia de grupos sociales en determinados espacios, o para conocer sobre la intervención humana sobre un entorno natural y la percepción visual de éste, si convergen todos estos aspectos simultáneamente?

¿Son sus representaciones visuales continuidades de los múltiples debates sobre el papel de las imágenes en la experiencia vital y más concretamente en la de disparidad —a veces ardua, otras inspiradora— entre la escala humana y la inmensidad del mundo? ¿En qué medida registra la imagen fragmentos de experiencia y habilita caminos para aprehenderla?

<sup>1</sup> Aby Warburg, "Images from the Region of the Pueblo Indians of North America", en *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Óxford y Nueva York: Oxford University Press, 1998 [1923]), 206-224. Warburg leyó este texto a manera de conferencia por primera vez en 1923; en la cual afirma que había viajado a Norteamérica 27 años antes, es decir, en 1896.

En su registro fotográfico de expediciones en México entre 1890 y 1898, el noruego Carl Lumholtz trató un primer aspecto: los rituales enclavados en entornos.<sup>2</sup>

En segunda instancia, se analizará un tipo distinto de fotos paisajísticas de Lumholtz que confrontan experiencia sensible, escala humana e inmensidad en lugares complejos para vivirlos y recorrerlos. Una tercera vertiente fotográfica de Lumholtz a tratar aquí son vistas de asentamientos que constituyen simultáneamente un modo característico de acercamiento al paisaje en el siglo XIX y el registro de recursos explotables y procesos productivos.

Los dos últimos enfoques en el análisis de fotografías de paisaje en Lumholtz se relacionan con una tradición geográfica europea a lo largo del siglo XIX de vincular la pintura de paisaje, la narración de viajes y una vertiente científica con prácticas de geología, botánica y zoología para realizar estudios de historia natural que tradujeran la relación entre la fisonomía y el carácter de diferentes partes de la tierra a partir de cuidadosas observaciones y registros de la naturaleza en los que convergen en el paisaje como forma de conocimiento: arte, ciencia e historia.<sup>3</sup>

### *Rito y entorno*

Los entornos de las personas retratadas aportan riqueza discursiva a los espacios. Éste es el caso de imágenes de Lumholtz sobre episodios rituales. Hay en ellas narrativas visuales de prácticas significativas y prescritas por los grupos que las ejercen. En fotografías de Carl Lumholtz, al respecto, es constante un angulamiento lateral y distanciado en estas tomas, como si en el momento de alguna pausa ritual las hubiese hecho fortuitamente, incluso de forma furtiva y marginal, como si intentara interferir poco desde una posición de espectador extranjero a los ritos.

<sup>2</sup> Carl Lumholtz, *Unknown Mexico. A Record of Five Years' exploration Among the Tribes of the Western Sierra Madre; in the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco; and Among the Tarascos of Michoacan*, vols. 1 y 2 (Nuevo Mexico: The Rio Grande Press, Inc., 1973, [edición facsimilar de la publicada por Charles Scribner' Sons, Nueva York, 1902]) vol. 1, cap., III, IV, 57-98, vol. 2, cap. V, 99-116.

<sup>3</sup> Alberto Nulman ("Eugenio Landesio y la Historia Natural", tesis de Maestría en Historia del Arte [México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2009], 2-6, 17-29) vincula esta tradición con la obra pictórica en México del pintor italiano Eugenio Landesio y su bagaje científico, con antecedentes en Linneo y posteriormente Humboldt. Mientras que en los estudios sobre Landesio, previos a los realizados por Alberto Nulman, es problemática la unión entre el carácter artístico y el científico de este pintor, en el registro fotográfico de Lumholtz hay una continuidad y coherencia con su propia formación autodidacta como naturalista y su expedición en Australia, anterior a la de México.

En la imagen de un mitote entre los indígenas nayaritas o coras titulada *The Sacred Dancing-Place of the Coras, called Tawta*, predominan rocas, matorrales, un gran árbol y un claro, como si se impusiera la importancia de los entornos naturales en la ritualidad local sobre la pequeña escala de la estatura humana. El emplazamiento de objetos y adaptaciones espaciales en el lugar para el ritual y las personas mirando a la cámara hacen visibles actividades sociales que revisten de significaciones la naturaleza del sitio mediante diversas prácticas.<sup>4</sup>

En las comunidades nayaritas hay mitotes en temporada de sequía vinculados a la liturgia católica y en temporada de lluvias, con un carácter predominantemente agrícola, relacionados al crecimiento del maíz y practicados también en las etnias huichola, tepehuana y de mexicaneros.

Los registros que hiciera Konrad Preuss, a principios del siglo xx, en territorios de estas etnias, dieron cuenta de un sentido de recreación o renovación del mundo en estas prácticas —constituidas por cantos y danzas nocturnas—, en las que los indígenas, con bailes, ensanchan el que ha sido tejido como ojo de Dios o *chanaka* por una Diosa madre (patrón también “dibujado” en peregrinaciones a paisajes sagrados vinculados a los mitotes).

Hay al menos tres mitotes al año relacionados con ciclos de cultivo: siembra, primeros frutos y cosechas. Se realizan en un patio circular con un fuego en el centro y un cantador como interlocutor de lo humano, simultáneamente hay un portavoz de los dioses, y se combinan improvisaciones y patrones de oralidad. Los patios, escenarios de los mitotes huicholes, contienen arquitectura y simbología cosmogónica más compleja, mientras que los de nayaritas-coras, tepehuanes y mexicaneros —históricamente más perseguidos en lo religioso, al acentuarse la evangelización en sus territorios hacia 1722— se disimulan en montes, lejos de los poblados. Éste pareciera ser el caso del mitote nayaritas-coras en la imagen aprehendida por Lumholtz.<sup>5</sup>

En la descripción de esta imagen —publicada en la obra de Lumholtz *El México desconocido* (1902), la cual registra un primer periodo de viajes en nuestro país, financiado entre 1890 y 1898 por el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York—, el explorador refiere que hay una mujer principal de la comunidad presente en el rito, acompañada por su nieta. La anciana portaba un cuenco sagrado denominado “Madre”, el santo patrono

<sup>4</sup> La imagen puede consultarse en el libro emblemático de los viajes de Lumholtz (Lumholtz, *Unknown Mexico*, vol. 1, 517), titulada: *The Sacred Dancing-Place of the Coras, called Tawta*.

<sup>5</sup> Adriana Guzmán Vázquez, “Mitote and the Cora Universe”. *Journal of the Southwest. Ritual and Historical Territoriality of the Nayar and Wixarika Peoples* 42, núm. 1 (primavera, 2000): 61-80. Otros etnólogos importantes en el área son: Konrad Preuss (principio del siglo xx), Johannes Neurath (finales de la década de 1990).

de la comunidad. El cuenco se aprecia en la imagen junto al altar principal, más no la mujer y su nieta. Texto e imagen completan un relato en el cual el paisaje obtiene un carácter particular mediante sacralizaciones que los despliegues rituales activan en él. Lumholtz explica en el texto y al pie de la imagen que se trata del lugar de residencia del gran *taquat* del este, en el cañón de Jesús María, cercano a las comunidades coras de Santa Teresa y San Francisco. Las enormes piedras en este sitio son todas *taquats* o gente antigua que alguna vez acudió al rito o mitote y mutó a esa condición. Los coras, con quienes iba Lumholtz, percibían sus diversas formas como personas con canastas o flechas y los concebían como dioses a los cuales rezar y ofrendar comida. Al árbol grande con un lugar central en el rito lo llamaban *chócote*.<sup>6</sup>

La toma se realizó una vez que la danza ritual del mitote terminó. Lumholtz señala los elementos materiales desplegados en el lugar: el altar principal, a la derecha, con el cuenco “madre” sagrado y patrono; frente a esta deidad, detrás de los hombres cerca del extremo izquierdo, un altar menor con la comida ofrendada.

Lumholtz describe detalladamente en el texto toda la ceremonia, es decir, lo que sucedió antes de lo que esta imagen registra: las prácticas del chamán, sus rezos, su ofrenda de semillas de maíz para pedir buenas cosechas, la música y danza en el ritual, y explica que un arco musical es adherido a una calabaza. En el momento de la toma fotográfica este instrumento había sido colocado frente a un escaño importante durante el mitote. Lumholtz narra también sus intrusiones en la ceremonia: se sienta sin saberlo en un *taquat* y los coras paran súbitamente el rito hasta que él se cambia de lugar. Los hombres discuten también si dar o no a Lumholtz huesos, objetos y otros hallazgos que les ha solicitado, siguiendo la lógica extractiva de instituciones culturales de finales del siglo XIX, como la que lo había financiado y contratado: conseguir materiales para integrar grandes colecciones.

Con estas condicionantes, ¿cómo construía sentidos el explorador de la experiencia de estar en un paisaje cultural que articula entornos, sujetos, prácticas y producciones? Para ello se propone aquí contrastar sus relatos y registros visuales con replanteamientos disciplinares en las ciencias sociales de la segunda mitad del siglo XX que pudieran potencializar la reflexión sobre la información de estos materiales: arqueología de la experiencia que mira los vestigios como testimonios de la transición de vivir un espacio como naturaleza aceptada por la intervención humana para simbolizar en él sistemas sociales, como planteaba André Leroi-Gourhan en la década de 1960. También es posible retomar los planteamientos de Felipe Criado

<sup>6</sup> Lumholtz, *Unknown Mexico*, vol. 1, cap. XXIX, 516-525.

Boado sobre la importancia de considerar simultáneamente materialidad, imaginarios, acontecimientos y discontinuidades (huellas de vestigios hoy ausentes) en un paisaje articulado por decisiones concretas humanas.

Antoinette Molinié Fioravanti por otra parte reflexiona sobre las fronteras sociales que definen territorialmente formas de organización y dinámicas de parentesco, reciprocidad y vida ritual entre otros aspectos.<sup>7</sup>

También desde la historia del arte es posible considerar al paisaje como categoría de raigambre visual, pero que en el desarrollo de una geografía humanística (no centrada únicamente en morfologías de recursos naturales) se le sumó una dimensión política y cultural del paisaje como experiencia producida, vivida y mantenida colectivamente, incluyendo procesos intangibles y simbólicos, como señalara Denis G. Cosgrove.<sup>8</sup>

El caso del mitote cora antes descrito indica que las perspectivas teóricas actuales dan continuidad reflexiva a la aportación etnohistórica de los registros de Lumholtz para pensar el vínculo entre entornos y grupos, aunque ésta es una vigencia construida desde el presente y no una discusión explícita en la obra de este explorador: huella a descifrar a partir de las cualidades propias, perceptivas y sensibles de la autonomía expresiva de lo fotográfico —señalado entre otros especialistas por Rosalind Krauss y François Brunet—, donde la ilusión de fidelidad con lo real por la resolución visual del medio, no es más que una ficción interpretativa.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Antoinette Molinié Fioravanti, “El simbolismo de frontera en los Andes”, *Revista del Museo Nacional* (1986-1987): 251-256; André Leroi-Gourhan, “XIII. Los símbolos en la sociedad”, en *El gesto y la palabra* (Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971), 303-319; Felipe Criado Boado, “Arqueología del paisaje y espacio megalítico en Galicia”, *Arqueología Espacial*, núm. 12 (1988): 62-99.

<sup>8</sup> Denis G. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1998), 19, 27-38.

<sup>9</sup> Rosalind Krauss, “Introducción”, y un fragmento de “I. ¿Existe un objeto de pensamiento que designe la expresión ‘historia de la fotografía?’”, en *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002): 15-47. La autora trabaja la autonomía de lo fotográfico paisajístico en el caso de la obra de Timothy O’Sullivan, por un lado, y por el otro en las vistas esteoscópicas que ofrecen, mediante múltiples planos escalonados, la posibilidad de una perspectiva tridimensional y en la cual el barrido de campo de la imagen —que suele hacer la mirada ante un paisaje— es distinto al que se haría en una obra pictórica de paisaje, concretando así el simulacro fotográfico de que no hay mediación entre autor y espectador. Véase también François Brunet, “Revisiting the Enigmas of Timothy O’Sullivan: Notes on the William Ashburner Collection of King Survey Photographs at the Bancroft Library”, *History of Photography*, 31:2, (primavera, 2007): 100, 112, 113. Brunet reflexiona sobre una multiplicidad intencional en el trabajo de O’Sullivan que combina narrativamente la oficialidad y lo científico con lo informal y lo personal.

*Tránsitos, inmensidad, asentamientos y recursos*

En una fotografía de la Barranca de San Carlos, Chihuahua, en 1892 miramos desde abajo y desde la lejanía del fotógrafo. El primer plano es sombrío como las altas paredes rocosas que quizá flanqueaban también al autor y que contrastan con el color blancuzco de grandes piedras sueltas en el suelo.<sup>10</sup>

Limítrofes, entre lo sombrío y lo soleado —en la parte inferior del encuadre—, tres personas completan la escala que contrasta la enormidad con la pequeñez, al igual que el fotógrafo al hacer la toma desde abajo y a lo lejos. Detrás de ellos, la luz del sol define texturas y volúmenes rocosos de una barranca en el segundo plano de la foto. Paradójicamente el primer plano se subordina al segundo, que luminoso, promete detrás nuevas y escarpadas vistas. Todo en esta imagen activa señalamientos sobre la dimensión afectiva y sensible del paisaje y las diversas vías específicas de conocimiento que entonces ofrece para la reflexión y la representación mental. Aquí se unen el registro visual y herramientas de disciplinas vinculadas al arte (dibujo, fotografía) y ciencia, lo que resulta en una revelación morfológica de la naturaleza simultánea a la intervención humana como trayecto que topa con un paisaje así y la emoción, visión, contemplación, intento de control y ordenamiento del mundo externo que suscita.<sup>11</sup>

La escala, que relaciona tamaños, hace inevitable vincular la imagen con el concepto de lo sublime desde la tradición europea de postulación y reflexión de esta categoría, tema para un extenso estudio. Las posturas de distintos autores darían lugar a diversas líneas de investigación para contrastar en qué medida las imágenes de Lumholtz articulan procesos como: ruptura entre nuestros ideales de totalidad por la inevitable índole fragmentaria de la experiencia humana de lo real, el contraste entre razón e imaginación y los límites de la capacidad humana de representación. Vertientes con una tradición de pensamiento diversa y profusa que elaboran experiencias de sentido desde fórmulas retóricas de lo enorme y su traslado a lo visual, procesos contemplativos, reflexividad y suspensión de lo infinito, sentido de inadecuación entre estimación estética y razón que genera atracción, pero también agitación frente a lo inabarcable, contrastación entre sentidos de lo bello y de lo sublime, lo libertario, lo manifestado en las culturas del pasado antiguo, lo destructivo, enfrentamiento en lugar del

<sup>10</sup> Misma que puede consultarse en el catálogo digital de la Fototeca Nacho López (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas), núm. 160, [www.fototeca.cdi.gob.mx](http://www.fototeca.cdi.gob.mx).

<sup>11</sup> Cosgrove, *Social Formation*, 17-18; Raffaele Milani, “Estética del paisaje. Formas, cánones, intencionalidades”, en *Paisaje y Pensamiento*, dir. Javier Maderuelo (Madrid: Abada Editores/Fundación Beulas/CDAN, 2006), 54-70; Nulman, “Eugenio Landesio”.

miedo a lo inasible e inmenso, liberación de las limitaciones de la condición humana.<sup>12</sup> El paisaje sublime es entonces al mismo tiempo posibilidad y límite. Tras su amplitud infinita de formas hay también un continuo rezago humano frente a la dinámica de los cambios de la naturaleza.<sup>13</sup> Un contexto etnográfico, remoto, intrincado como el de la Barranca de San Carlos en la mirada de la expedición de Lumholtz, disloca los orígenes y derredores eurocéntricos de lo sublime. La categoría y las experiencias a las que alude las rebasan las propias situaciones de viaje, tal como lo ejemplifica el relato de Lumholtz en *El México desconocido* al explorar esta barranca:

Accedí a esta barranca viniendo de Guachochic. Cerca de ella había un rancho del mismo nombre (hoy un importante municipio del área rarámuri en el que convergen problemáticamente las prácticas de las comunidades indígenas originarias y las dinámicas mestizas) que tenía poco tiempo de haberse establecido cuando él arribó ahí y donde guardó sus animales para recorrer a pie la barranca y otras zonas cercanas. Lumholtz habla del clima muy caluroso y de planicies en el lado sureste habitadas por indígenas que se mantenían aparte y recelosos del contacto con mestizos y extranjeros, incluso uno de los indígenas había arrojado al arroyo algunos de sus materiales fotográficos. Lumholtz continuó su trayecto por las barrancas, alejándose de la de San Carlos para explorar algunas cuevas habitadas por tarahumaras en ese momento.<sup>14</sup>

Por otra parte, Lumholtz ofrece también intención de descubrimiento, exploración y aprehensión de la inmensidad de lo real desde arriba, ejemplificado con una imagen publicada como dibujo probablemente adaptado de una fotografía de una vista de la Barranca del Cobre o de

<sup>12</sup> Entre otros autores representativos de la reflexión sobre lo sublime están: Longino (desde la retórica), san Agustín/san Juan de la Cruz/santa Teresa de Jesús (cristianización mística del término), Boileau Despréaux (emotividad), Joseph Addison (“Los placeres de la imaginación”/ *The Spectator*, empirismo), Edmund Burke (contraposición de lo bello y lo sublime); Kant (*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [1764]); Johann Christof Friedrich Schiller (*De lo sublime* [1793], y *Sobre lo sublime* [1801]); Hegel y Arthur Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*); principios del siglo xx: Max Dessoir (neokantismo, olvido del yo, sustitución de miedo por enfrentamiento a algo superior); modernismo: George Santayana, Nicolai Hartmann (lo sublime como un liberarse de las limitaciones de la condición humana).

<sup>13</sup> Matthew Rampley, “The Ethnographic Sublime”, en *Res. Anthropology and Aesthetics*, núm. 47 (primavera 2005): 258-261. El autor hace referencia a la raigambre kantiana y hegeliana del término y a cómo alude a la frecuente inadecuación experiencia-realidad. Véase también Milani, “Estética del paisaje”, 71-74. La autora cita la filosofía del paisaje de Georg Simmel quien enfatiza su carácter mutable.

<sup>14</sup> Lumholtz, *Unknown Mexico*, vol. 1, cap. XXI, 391-394.

Urique, en la cual Lumholtz inserta a un personaje como elemento visual que enfatiza una dimensión de aventura y conquista espacial tras el recorrido de estos lugares.<sup>15</sup>

Un hombre ha escalado hasta la punta de una formación rocosa para mirar ampliamente y lo más arriba posible el paisaje. Esta imagen aparece en *El México desconocido* para ilustrar el comienzo del ascenso a esta barranca y contextualizarla dentro de Chihuahua y la Sierra Madre que va de este a oeste, conformada por tres barrancas principales: la del Cobre o Urique, la de Batopilas y la de San Carlos, dentro de las cuales hay otras barrancas más pequeñas y largas. De este modo el personaje, situado arriba a la derecha mirando el paisaje que tiene por delante para recorrer y conocer, también articula visualmente un recurso frecuente en Lumholtz: especies de prólogos de la expedición antes de internarse en algún lugar, reconocimientos de áreas próximas a ser exploradas.<sup>16</sup>

Sucede así también en las vistas de asentamientos en contextos intensamente intervenidos para usos productivos como recurso visual característico de imágenes producidas en el siglo XIX y que expresan cambios en la interpretación cultural de la naturaleza, como lo muestran fotografías paisajísticas de Lumholtz que registran asentamientos con procesos de explotación de recursos que activan una vivencia del paisaje desde un orden económico del valor, explotación e intercambio de sus recursos.<sup>17</sup>

En contraste con los planos que se suceden para terminar en un horizonte inasible, hay otras fotografías que se cierran casi sin horizonte o que lo hacen por completo, y en las que el aprovechamiento de recursos luce diminuto entre las características geográficas de la sierra.<sup>18</sup>

Las fotografías de los viajes de Lumholtz por México expresan la relación entre fotografía y cientificidad naturalista, en la versión personal de este explorador de una tradición donde el vínculo con lo paisajístico se desdobra en un interés por el control de un territorio generando que artistas, exploradores y aventureros trataran el paisaje adoptando técnicas de científicos, geógrafos y naturalistas, para la observación, descripción y producción de registros.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> La imagen puede consultarse en Lumholtz, *Unknown Mexico*, vol. 1, cap. 7, 145.

<sup>16</sup> Lumholtz, *Unknown Mexico*, vol. 1, cap. VII, 144.

<sup>17</sup> María José Esparza Liberal, comunicación personal, México, D.F., junio, 2010.

<sup>18</sup> Las imágenes pueden consultarse en Lumholtz, *Unknown Mexico*, vol. 1, cap. 7, 152, 153.

<sup>19</sup> Nulman, "Eugenio Landesio". Véase también Cosgrove, *Social Formation*, 226-239. El autor hace aquí un recuento de la transformación conceptual en torno a lo sublime determinado por las especificidades de cada época. En la vivencia de lo paisajístico, como control de la naturaleza, menciona la obra central de Humboldt, *Kosmos*, como representativa del paradigma científico de acercamiento a la naturaleza.

Simon Schama ha enfatizado el ineludible predominio de la actividad mental en el paisaje como género visual, donde lo cultural y lo imaginado articulan las producciones plásticas y gráficas aun cuando sus creadores intenten desmarcarse de esto y poner en primer plano a la naturaleza. Las herramientas de representación visual de las propias disciplinas plásticas y metodologías de estudio de regiones se articularon en distintas regiones del planeta frente a catástrofes ambientales de Europa, como consecuencia de los excesos de la agencia humana en la naturaleza de ese continente.<sup>20</sup>

Este impulso epistemológico desarrollado en procesos creativos y en expediciones converge también con los procesos colonialistas del siglo XIX, que promovieron acercamientos estratégicos extractivos de recursos en regiones remotas. La vigencia de la documentación fotográfica de Lumholtz para la etnohistoria de las regiones visitadas, radica justamente en que da acceso al territorio rarámuri antes del auge de la explotación maderera y del establecimiento de redes ferroviarias que la transformaron definitivamente.<sup>21</sup>

¿Qué consideraba al resolver sus tomas paisajísticas Lumholtz? ¿Acaso la composición como herramienta central y al mismo tiempo en los sesgos sobre lo real que implica resolverla, al definir por ejemplo cómo incluir un cielo o un horizonte? ¿O en dar coherencia fotográfica o visual a la incoherencia del cambiante paisaje realmente vivido? ¿Qué enfrentaba con factores como viento, luz y decisiones técnicas derivadas de esto en la elección de películas y cámaras y las posibilidades de ambas? ¿Pensaría en hacernos mirar una y otra vez y convertir algo rutinario en especial, o en una utilidad social de estas imágenes, o en una fuerza gráfica? ¿Qué llama su atención o cómo se suceden los énfasis en territorios, estructuras, vacíos, vastedades, usos? ¿Reflexionaría sobre el problema de la veracidad en lo fotográfico, sobre las formas en una fotografía como contenedoras o descriptivas o como los alrededores de las formas y eventos reales? <sup>22</sup>

<sup>20</sup> Simon Schama, *Landscape and Memory* (Nueva York: Vintage Books/Random House, 1996), 5-13. El autor presenta aquí una etimología del término *paisaje* y las producciones visuales vinculadas, en las cuales el enfoque de que un paisaje es una unidad de ocupación humana ejemplifica su argumento central de que los paisajes son producto de la cultura. Un caso de esto es una ilustración del inglés Henry Peacham hacia el siglo XVII.

<sup>21</sup> Robert J.C. Young, "Colonialism" y fragmento de "Imperialism", en *Postcolonialism. An Historical Introduction* (Oxford y Malden: Blackwell Publishing, 2001), 15-30. El autor señala que el imperialismo será la ideología que sustente estos procesos colonialistas y trata también en este texto al poscolonialismo como una perspectiva más bien epistemológica y de reivindicación cultural de países periféricos y colonizados en alguna etapa de su historia por occidente.

<sup>22</sup> Véanse las problematizaciones retomadas de entrevistas a fotógrafos norteamericanos contemporáneos especializados en paisaje, respecto a su proceso creativo, en entrevistas y ensayos de Robert Adams *et al.*, *Landscape: Theory* (Nueva York: Lustrum Press Ink, 1980), 6-16, 24-26.



# EL CADÁVER EN UN ARDID PAISAJÍSTICO: FOTOPERIODISMO Y FICCIÓN-DOCUMENTAL EN EL MÉXICO RECIENTE

IVÁN RUIZ

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

## *Síntoma*

Tanto el presente como el pasado inmediato de este país se encuentran marcados por una cierta falta de legibilidad, como si entre la lectura y la interpretación de los fenómenos con los que convivimos día a día se revelara una ausencia de sentido, o por lo menos, un desacomodo significativo, una perturbación respecto a nuestra capacidad de entendimiento. Quizá esto sea un efecto producido por la resistencia a comprender, y finalmente a vivir en “esta tierra enferma de matar”,<sup>1</sup> metáfora que describe el escenario producido a raíz de la guerra contra el narcotráfico<sup>2</sup> durante el periodo presidencial de Felipe Calderón (2006-2012), en el cual, según un reportaje realizado por el *Semanario Zeta* a unos días de la conclusión de su mandato, se sumaba la cifra no oficial de 83 191 ejecuciones tanto de integrantes de los cárteles de narcotráfico como de civiles con o sin vinculación delictiva.<sup>3</sup> Esta resistencia no ha frenado una maquinaria cruenta de representación: la circulación indiscriminada de imágenes de cadáveres,

<sup>1</sup> Mauricio Ortiz, “El cuerpo expósito”, *Luna Córnea*, núm. 33 (2011): 235.

<sup>2</sup> “La guerra contra el narcotráfico ocurre en circunstancias particularmente complejas. Ahí se borran las categorías de ‘frente’ y ‘retaguardia’, y el combate se libra contra un enemigo de incommensurable poderío económico, cuyo arsenal y número de efectivos se desconoce y que ha infiltrado las fuerzas que se consideran leales.” Juan Villoro, “El presidente de la sangre”, *Proceso*, edición especial (2012): 46.

<sup>3</sup> El reportaje elaborado por Enrique Mendoza Hernández y Rosario Mosso Castro surge a raíz de un debate sobre la cifra oficial del registro de caídos por la lucha contra el narcotráfico. Según el informe emitido por la Presidencia de la República en enero de 2012, durante el sexenio de Calderón se reconoció, de manera “preliminar”, una cifra de 47 515 ejecuciones. “El presidente de las 83 mil ejecuciones”, <http://www.zetatijuana.com/ZETA/reportajes/el-presidente-de-las-83-mil-ejecuciones/>, consultada el 12 de septiembre de 2013.

aislados y en masa, de miembros amputados acompañados por mensajes cifrados, de personas que lloran con vehemencia a sus muertos en calles y plazas públicas, ha trastornado los límites mismos de la representación, generando una ambivalencia entre querer ver y querer *no ver*, apropiarse del sufrimiento de los otros y rechazarlo, produciendo así, en palabras de Mauricio Ortiz, un “golpe de emociones, una curiosidad, una atracción, una fascinación insana”.<sup>4</sup> Pienso entonces en esta maquinaria de representación como en un *síntoma*, el indicio de una enfermedad que se hace visible en la concepción-fabricación de las imágenes, en su circulación, y además en sus condiciones de enunciación y percepción. ¿Cómo entender, leer, mirar, no esquivar la vista ante la imagen de un “colgado” en un puente peatonal? (fig. 1) La fotografía de Guillermo Arias (Oaxaca, 1975), tomada en Tijuana el 8 de mayo de 2011, premiada como “Picture of the Year” en el prestigiado concurso de fotoperiodismo POY Latam,<sup>5</sup> ¿sería la ostentación de esta enfermedad? Y si fuera así, en su carácter enfermizo, ¿podríamos considerar que su sentido se manifiesta por producir un paisaje *otro*, un terreno hostil y por ello mismo soterrado a la visibilidad, marginal con respecto a la forma oficial de narrar la historia? En otras palabras, y como trataré de explicar a continuación, un paisaje *obtusos*<sup>6</sup> que no elude al cadáver ni lo envilece (como lo hace la nota roja), más bien, lo articula a nuestra historia presente por medio de un cuestionamiento referido al propio medio fotográfico.

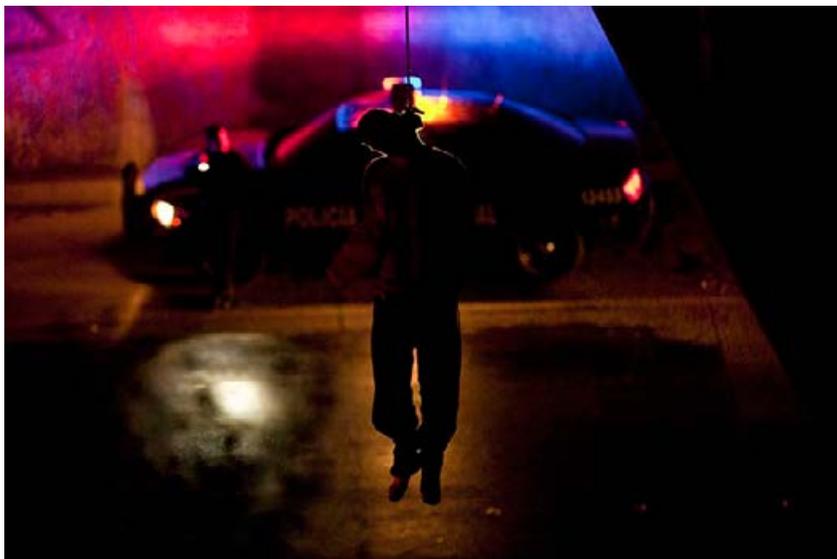
### *Anónimos*

Si el cadáver es, desde su etimología, el caído (del latín *cadere*, ‘caer’), no todo cuerpo caído recibe la densidad semántica de dicho vocablo. Como Isidoro de Sevilla apuntó tempranamente en sus *Etimologías*, “el cadáver es el

<sup>4</sup> Ortiz, “El cuerpo expósito”, 250.

<sup>5</sup> El concurso POY Latam fue creado en 2011 como el brazo latinoamericano de Pictures of the Year International (POY); éste, a su vez, se fundó en 1944 por la Escuela de Periodismo de la Universidad de Missouri-Columbia y es el programa de fotoperiodismo más antiguo del mundo. Con la fotografía referida, Guillermo Arias obtuvo el primer lugar en el concurso de 2013, en la sección de Noticias (individual).

<sup>6</sup> Retomo este término de Roland Barthes a quien le sirve para diferenciar al “sentido obtuso” del obvio. Mientras que este último es intencional con respecto a la dirección que se genera a raíz de su construcción inmanente (“es un sentido que viene en mi busca”), el obtuso es un suplemento que la intelección no consigue absorber por completo, “testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo”. El sentido obtuso como desvío de lo obvio, como retorcimiento (“El tercer sentido”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, trad. C. Fernández Medrano [Barcelona: Paidós, 1986], 59).



1. Guillermo Arias. El cuerpo de un hombre asesinado cuelga de un puente vehicular a las afueras de la ciudad fronteriza de Tijuana, al noroeste de México, 8 de mayo de 2011. En el cuerpo se encontró un mensaje que lo relacionaba con un grupo delictivo contrario. © Guillermo Arias.

cuerpo insepulto. *Cadaver autem est, si insepultum iacet*. Si el cuerpo recibe sepultura, ya no es cadáver.<sup>7</sup> Esta fase transitoria por medio de la cual un cadáver se transforma, o no, en un *difunto* —esto es, un cuerpo caído pero destinado a un proceso funeral que corrobora su identidad—, es esencial para comprender un aspecto de la perversión corporal generada a raíz de la guerra contra el narcotráfico (acentuada por un caso previo, también emblemático: las muertas de Juárez).<sup>8</sup> Me refiero a una borradura de la identidad que se consume en el cuerpo de la persona, previamente secuestrada o asesinada: o bien el cuerpo se ultraja, pero se conserva y exhibe en calidad desmembrada (“cabezas”, “bolsas con partes”...), o bien se llega al punto extremo de desintegrarlo, en un tambo con sosa cáustica, dando

<sup>7</sup> Citado por Ortiz, “El cuerpo expósito”, 239.

<sup>8</sup> De la documentación que ha sido objeto el fenómeno de las muertas de Juárez, me resulta ejemplar la investigación que, en un lapso de siete años (de 2001 a 2007), llevaron a cabo los documentalistas José Antonio Cordero y Alejandra Sánchez, tanto en Ciudad Juárez como en la ciudad de México. *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (México, 2008) es el título del documental que expone una hipótesis sin cortapisa: altos grupos de poder y funcionarios públicos, a nivel estatal y federal, están inmiscuidos en la red criminal de cientos de adolescentes secuestradas, violadas, torturadas y finalmente desaparecidas.

lugar a una desaparición radical del cuerpo. De este último procedimiento sólo contamos con los testimonios de los ejecutantes.<sup>9</sup>

Durante “El sexenio de la muerte”,<sup>10</sup> los foto-reporteros registraron numerosas apariciones de cadáveres que, salvo contadas excepciones, fueron arrebatados de su identidad, terminando así en la fosa común. Este registro, con un propósito periodístico explícito y destinado, en la mayoría de las ocasiones, a la prensa de nota roja, comenzó a explorar otras posibilidades documentales, más cercanas a la creación autoral que al discurso informativo. Se pueden identificar dos antecedentes de este desvío: la interpretación curatorial de la fotografía de Enrique Metinides (un fotógrafo de nota roja de mediados de siglo xx)<sup>11</sup> y, más recientemente, una serie fotográfica de Eloy Valtierra con la cual obtuvo un premio en la Primera Bienal de Fotoperiodismo en 1994 (fig. 2). En *Sinaloa, la cara del narco*, Valtierra se aleja de la ostentación vil del cadáver para producir una fotografía en donde el contenido informativo (la cédula nos indica que se trata de un procedimiento de eliminación de un “soplón”, es decir, una persona que traicionó algún código del narcotráfico) se somete a un tratamiento documental: el punto de vista que se obtiene por la distancia entre la cámara y aquel cuerpo flotante genera una mediación espacial que inscribe al cadáver en un paisaje intrigante. La serenidad atmosférica que

<sup>9</sup> Lolita Bosch recoge el testimonio del trabajador de un cártel de droga: “Prestar atención cuando alguien dice: ‘Aprendí a hacer ‘pozole’ con una pierna de res, la cual puse en una cubeta, le eché un líquido y se deshizo. Comencé a hacer experimentos y me convertí [en pozolero], agarrándole la movida, y ése fue mi error.” *Campos de amapola. Antes de esto. Una novela sobre el narcotráfico en México*, Hotel de las Letras (México: Océano, 2012), 97. Ese *pozolero* no hace la sopa de maíz y puerco que se cocina en ocasiones especiales; él mete un cuerpo humano dentro de un tambor de acero y lo disuelve en una solución de ácido para luego echar sus restos líquidos por el desagüe de una tubería. De la apropiación lexical, se intensifica la raíz etimológica: pozole proviene del náhuatl *pozolli* (espumoso-espuma); la carne de puerco hierve en el fogón y hace espuma en la cacerola; el cuerpo maniatado o desmembrado hierve, espumea y se desintegra en los tambos con sosa.

<sup>10</sup> Título del número especial de la revista *Proceso*, anteriormente citado: “El sexenio de la muerte. Memoria gráfica del horror”.

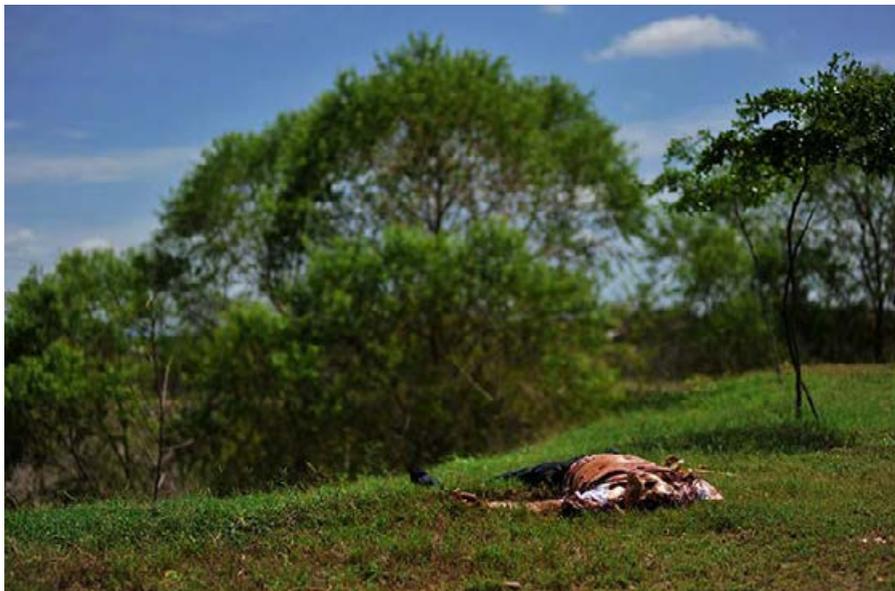
<sup>11</sup> En 2011, cuando México fue el país invitado a *Les Rencontres d'Arles*, la comisaria Trisha Ziff preparó una exposición dedicada al trabajo de Enrique Metinides (ciudad de México, 1934), fotógrafo de nota roja del México de los años cincuenta del siglo xx, y colaborador habitual de las revistas de prensa amarillista *Alarma!*, *Crimen* y *Nota al Crimen*. La polémica que ha desatado este tipo de prácticas curatoriales, que descontextualizan imágenes de un medio periodístico al momento de transferirlas a un museo de arte, comenzó con la revisión crítica que Alfonso Morales y Mauricio Ortiz dedicaron a la obra de Metinides, la cual decantó en la muestra *El teatro de los hechos* (2000), presentada en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México. Pero su glorificación la debemos al MoMA de Nueva York y a fundaciones privadas norteamericanas, que dotaron de un aura artística a esas imágenes extraídas de las secciones policíacas e integradas hoy en acervos de coleccionistas.



2. Eloy Valtierra, *El soplón*, de la serie “Sinaloa, la cara del narco”, Sinaloa, 1993-1994.  
© Archivo Centro de la Imagen / Fondo Bienales de Fotoperiodismo.

proporcionan las gamas de gris de la película blanco y negro, los contrastes sutiles entre un plano y otro, la textura mórbida de las olas apenas insinuadas y el cadáver desplazado a una esquina inferior, minimizado frente a la profundidad del paisaje. Estos factores generan una fotografía más meditativa que asertiva, más documental que periodística, más autoral que despersonalizada. La serie de Valtierra introduce, precozmente, un extrañamiento sobre el uso del cadáver en la composición de paisajes que hacen ver un territorio violentado por el narcotráfico desde parámetros estéticos que no le son propios. Dieciséis años más tarde, esto es, en 2010, otro fotógrafo reanimará este deslizamiento hacia lo documental, aunque con alcances mayores.

Con una serie de 12 fotografías de ejecutados en diferentes localidades de Culiacán, Sinaloa, Fernando Brito (Culiacán, 1975) obtuvo el tercer lugar en la categoría “Noticias generales” del prestigiado certamen World Press Photo (WPP). En sintonía con el discurso periodístico, los pies de foto ofrecen la información elemental para reconstruir el episodio violento que generó esos cadáveres; no obstante, las fotografías ya dejan ver rasgos que se aproximan a una visión no sensacionalista. Centremos la atención en una de las imágenes (fig. 3): si bien hay un enfoque selectivo sobre el cadáver en el primer plano, el centro de la composición lo ocupa



3. Fernando Brito. Un cuerpo descubierto cerca de La Campiña, después que la gente ya había denunciado a la policía los disparos en las proximidades, Culiacán, 31 de julio de 2010. © Fernando Brito.

un segundo plano borroso, donde las ramas de los árboles producen cierto efecto impresionista. Hay en la fotografía una tensión atmosférica entre el “dato duro” (cadáver), desplazado a la zona inferior de la composición, y la dominante cromática que proporcionan el pasto y el follaje. Las calidades lumínicas van oscilando en la medida en que la mirada enfoca los distintos elementos de la composición.

La tensión atmosférica que encapsula a ese cadáver forma parte de una estrategia de composición de imágenes que Brito había desarrollado desde tiempo atrás, en paralelo a su trabajo como editor de fotografía de *El Debate*. Esto se pudo observar cuando presentó un conjunto de imágenes —con similitudes formales respecto a la foto citada— al visionado del festival PhotoEspaña, en donde obtuvo el premio Descubrimientos PHE 2011, que lo galardonó con la producción de una muestra individual concretada el año pasado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Tanto la exposición como la serie presentada en distintos foros llevan por nombre *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, y en ellas se acentúa un rasgo en la composición ya sugerido en las fotos premiadas por WPP: la clave pictórica (en su mayoría, “citas” a paisajes asociados al género bucólico) concretada por un cuidadoso manejo de la luz natural (fig. 4).



4. Fernando Brito, *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, 2010. © Fernando Brito.

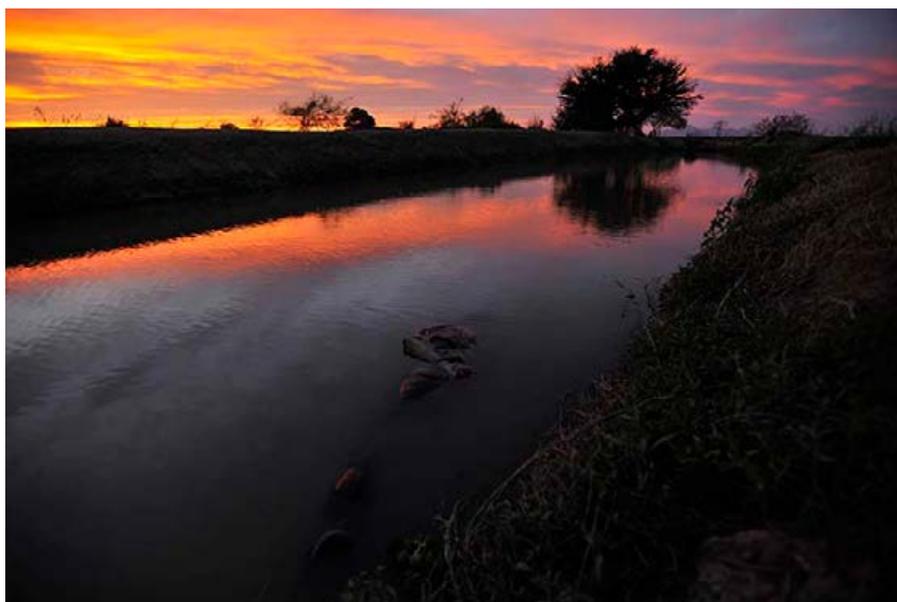
A su vez —y en esto se produce un quiebre radical con la foto de nota roja— el cadáver aparece desplazado, velado, camuflado en el mismo escenario donde fue arrojado y encontrado por las autoridades (apenas unas horas antes de la toma), produciendo con ello una reacción contradictoria en la mirada. La serenidad generada por el trabajo con la luz y las condiciones atmosféricas (fig. 5) comienza a desaparecer al momento en que se apuntala un dato en otro momento disimulado. De esta manera, la serie invierte el proceder de la nota roja, insertando al cadáver en una trama visual que tensa el placer generado por la iluminación de corte pictorialista con el rechazo producido por ese residuo de la guerra contra el narcotráfico (fig. 6).

Si bien la serie de Brito ha producido una agitación en el medio fotográfico, en particular por el tratamiento “estético” de las imágenes que le ha valido importantes reconocimientos consecutivos,<sup>12</sup> mi interés consiste en observar cómo en esta serie se produce una disolución de la frontera rígida entre documento y ficción, para proponer una imagen de carácter

<sup>12</sup> Además de los galardones citados, con esta misma serie Brito ganó uno de los dos premios de adquisición de la XIV Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen y fue finalista de la categoría “Temas de actualidad” en el Sony World Photography en 2012.



5. Fernando Brito, *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, 2010. © Fernando Brito.



6. Fernando Brito, *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, 2010. © Fernando Brito.

especulativo, una imagen que nos conduce a una meditación sobre el artificio fotográfico. Sobre este último punto, el trabajo de dos fotografías más me servirá para explicar cómo el desvío de la nota roja y la reorientación discursiva no es una estrategia aislada y forma parte de una concepción distinta sobre el paisaje producido durante la guerra contra el narcotráfico.

### *Turbiedad*

La especulación, entendida como una clase de observación practicada con un espejo, posee el sentido de registrar, mirar con atención, contemplar o considerar. Como recuerda César González, en español medieval el término *especulación* se utilizaba como equivalente de “examinar los astros en busca de agujeros”.<sup>13</sup> La especulación entonces como una forma de meditación y no como un juicio inmediato. Me parece que ésta es una fase por la que atraviesa la nueva fotografía mexicana documental, precedida por una generación que se distanció de la fuerte carga ideológica promovida desde el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF).<sup>14</sup> Para el nuevo documentalismo, el “compromiso” sigue presente, sólo que se ha desplazado de lugar: no se trata de hacer coincidir en la imagen una ideología determinada por un contexto político-social específico. La fotografía del nuevo documentalismo se ha transformado en camaleónica: se mueve *entre* los discursos, los cuestiona, aporta una visión crítica, se distancia de ellos... Por esto, el desafío de su comprensión trasciende los géneros “tradicionales” (foto-reportaje, documental, ficción, foto-construida...) y se instala directamente en la densidad de la imagen, en su capacidad para producir metáforas provocadoras.

Pedro Pardo (Puebla, 1974) también obtuvo el tercer lugar de la categoría “Historias contemporáneas” del WPP en 2012 con nueve instantáneas de la guerra entre cárteles en Acapulco. Una de las fotografías que se puede apreciar en el sitio web de WPP<sup>15</sup> fue producida bajo un encuadre desconcertante, que divide la composición por medio de la puerta de un

<sup>13</sup> César González, “La mirada y el nacimiento de la filosofía”, *Tópicos del Seminario 2* (1999): 73.

<sup>14</sup> John Mraz destaca un rasgo expresivo en una serie de fotografías que no necesariamente coincidieron con la ideología promovida por el CMF, generando así un nuevo fotoperiodismo entre los años ochenta y noventa del siglo xx: “Mucho del poder, la elocuencia y la trascendencia de la nueva generación [Elsa Medina, Federico Mata, Marco Antonio Cruz...] deriva precisamente de su capacidad para construir metáforas.” “La fotografía documental en América Latina”, en *Memorias del V Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro de la Imagen, 2000), 144.

<sup>15</sup> <http://www.worldpressphoto.org/photo/2012-pedro-pardo-cis3-ai>, consultada el 20 de septiembre de 2013.

automóvil (un taxi en cuyo interior aparecieron seis cadáveres), generando así una suerte de desdoblamiento, o bien, un espejeo: en la zona superior izquierda se observa, tras una ventana, el cadáver de una mujer ya con signos de *livor mortis* (manchas amoratadas en las partes del cuerpo), mientras que en el suelo se registra otro cadáver que está siendo analizado por los forenses, según indica el pie de foto.<sup>16</sup> El encuadre muestra una negociación tensa con el ángulo vertical desde donde fue tomada la instantánea, en un intento de escindir la mirada y de producir con ello una rareza en la imagen. En una entrevista, realizada a propósito del galardón que le fue otorgado por WPP, Pardo hizo explícito su gusto por “la sutileza de la imagen”, sin embargo, reconoció que “es muy difícil de lograrla en escenas tan fuertes”.<sup>17</sup>

Otra fotografía de Pardo, también tomada en Acapulco el mismo año, y cuyo pie de foto es elocuente (“La sangre fluye cerca del brazo de un niño muerto en una acera. Acapulco, 15 de agosto de 2011”), lleva a un extremo el enrarecimiento de la imagen, encabalgando el registro del cadáver con un propósito expresivo. El ángulo en contrapicada, la descontextualización corporal producida por el encuadre y, fundamentalmente, el gesto tan sugerente de la mano que se encuentra entre el desfallecimiento y la animación, producen una fotografía que contrapuntea el dato duro inscrito en el pie de foto (se trata del cadáver de un niño muerto), con la plasticidad obtenida por medio del flujo de la sangre, la cual introduce variaciones de intensidad cromática según su adherencia a la piedra del piso donde reposa el caído.

Este tipo de recursos expresivos, propios de la fotografía construida, intensifican el tránsito hacia un documentalismo interesado, más que en la ostentación vil del cadáver, en su incorporación como parte de un paisaje subversivo, que trastorna la mirada por medio de un contrapunteo generado por lo abyecto de su documentación y la posibilidad de construcción artística. Al observar otras fotografías de Guillermo Arias, se hace patente esa reorientación de la carga documental concentrada en el cadáver por medio de estrategias que, sin abandonar el registro de reportaje (difícilmente podríamos reconocer una “manipulación” en su composición), producen una tolerancia en la mirada, algo próximo a una veladura que matiza el contenido de la imagen. Ya sea por medio de la contraluz que funciona como un elemento de atenuación simbólica (fig. 7), o

<sup>16</sup> “Un científico forense inspecciona el lugar donde se encontraron seis cadáveres en el interior de un taxi en Acapulco, el 8 de enero de 2011, un día en el que se encontraron 25 cuerpos diferentes (15 de ellos decapitados), en torno a la ciudad.”

<sup>17</sup> “Pedro Pardo defiende la sutileza de la imagen”, <http://www.eluniversal.com.mx/notas/829329.html>, consultada el 27 de septiembre de 2013.



7. Guillermo Arias. El cuerpo de Rogelio Sánchez Jiménez cuelga de un puente vehicular mientras elementos de rescate observan, en la ciudad de Tijuana, 9 de octubre de 2009. Sánchez Jiménez, quien era jefe de Licencias y Placas Vehiculares en el gobierno de Baja California, había sido secuestrado unos días antes y presuntamente vendía de forma irregular registros de conducir a miembros del crimen organizado. © Guillermo Arias.

de una singular interpretación iconográfica de la sábana mortuoria (fig. 8), la cámara interpreta la información de un modo distinto al periodismo de nota roja y con ello devuelve a la fotografía documental una parte de su poder “ficticio”, aquel poder que le fue destituido desde el momento en que se pensó a la fotografía como un espejo de la realidad. Si en estas imágenes hay una cuota de realidad, ésta se presenta como un reflejo turbio emanado de la transformación de un escenario descarnado en un paisaje artificial que “pese a todo”,<sup>18</sup> debemos contemplar, asumir y poder explicar.

<sup>18</sup> “Pese a todo” es una fórmula enunciativa extraída del análisis que Georges Didi-Huberman realizó sobre cuatro instantáneas tomadas de modo clandestino por un miembro del *Sonderkommando* en Auschwitz, 1944. Si bien esas imágenes fueron producidas en circunstancias muy distintas con respecto a las que se han presentado en este trabajo, el “pese a todo” es común respecto al modo de aproximación: “Así pues, *pese a todo*, imágenes: pese al infierno de Auschwitz, pese a los riesgos corridos. A cambio debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. *Pese a todo*, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas tal y como se merecerían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria”. (*Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, trad. Mariana Miracle [Barcelona: Paidós, 2004], 17).



8. Guillermo Arias. Un cuerpo en espera de que se le practique la autopsia al interior del Servicio Médico Forense, en la ciudad de Tijuana, 19 de enero de 2009. © Guillermo Arias.

### *Epílogo*

Si, pese a todo, estas imágenes esbozan el paisaje obtuso del México reciente y, en tal medida, es inevitable tanto su mostración, circulación, así como su reflexión; ellas nos impelen hacia una experiencia que Maurice Blanchot denominó “vivir un acontecimiento en imagen”, el cual:

no es desprenderse de ese acontecimiento, desinteresarse de él, como lo querría la versión estética de la imagen y el ideal sereno del arte clásico; pero tampoco es comprometerse por una decisión libre: es dejarse tomar, pasar de la región de lo real, en la que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región donde la distancia nos retiene, esa distancia que es entonces profundidad no viviente, indisponible, lejanía inapreciable que se ha transformado en la potencia soberana y última de las cosas.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis (Madrid: Editora Nacional, 2002), 227.

# JOAQUÍN CLAUSELL Y LA INVENCION DEL PAISAJE VOLCÁNICO: UNA EXPERIENCIA INTIMISTA A ORILLAS DE LA GRAN CIUDAD

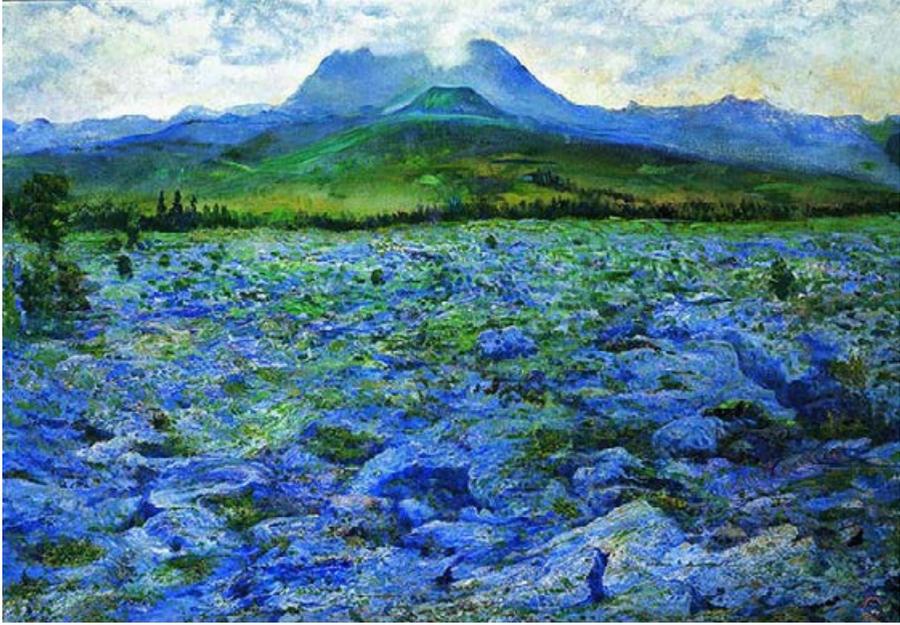
ADRIANA ORTEGA OROZCO

Université de Paris III — Sorbonne Nouvelle

Los paisajes de Joaquín Clausell (1866-1935), pintor, abogado, activista político y periodista, se han ligado a una aprehensión de la naturaleza desde un punto de vista íntimamente ligado a la subjetividad del pintor. La obra de Clausell, considerado como uno de los mayores exponentes del impresionismo mexicano, ha sido objeto de varias exposiciones y estudios generales. Sin embargo, pocas de sus obras se han analizado con detalle. El conjunto presenta un reto para los historiadores del arte, ya que sus cuadros carecen de firma y fecha y, en ese sentido, resulta difícil situarlos históricamente dentro de su carrera. Según su nieta, Patricia Clausell, hacer un catálogo razonado de la obra del artista resulta “casi imposible”, debido a que el pintor nunca registró sus obras con la fecha de creación: “Si acaso he encontrado seis cuadros fechados entre su obra y nada más”.<sup>1</sup> ¿Cómo comprender entonces la evolución de la construcción intimista del paisaje en los cuadros de Clausell?

Este trabajo se concentrará en el análisis de uno de ellos, *El Pedregal*, sirviéndose de fuentes escritas y representaciones cartográficas con el fin de fechar el cuadro, localizar el punto geográfico desde el cual Clausell construyó esta imagen y descifrar las narrativas ligadas a la creación de esta vista (fig. 1).

<sup>1</sup> Juan Carlos Talavera, “Hay más de 70 falsificaciones de la obra de Joaquín Clausell, dice su nieta”, *Crónica*, 11 de mayo 2012, <http://www.cronica.com.mx/notas/2012/659960.html>, consultada el 20 de agosto de 2013. Según su descendiente sobreviven 400 obras, de las cuales al menos 100 son de gran formato y 300 son piezas pequeñas.



1. Joaquín Clausell, *El Pedregal*, s.f. (¿1906?), óleo sobre tela, 69 × 105 cm, Museo Nacional de Arte, ciudad de México. Museo Nacional de Arte-INBA. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2014.”

*Fechar con precisión: una tarea posible*

La obra representa una vista del Pedregal, situado al suroeste de la ciudad de México. El cuadro muestra, en primer plano, un terreno cubierto por piedras que ocupan casi las dos terceras partes de la tela, interrumpidas únicamente por la presencia de un solitario árbol en la parte izquierda del lienzo. La mirada del espectador explora la obra de manera ascendente, recorriendo primero la accidentada superficie pétreo de suaves matices azules y verdes, hasta llegar a una zona intermedia y angosta que corresponde a una cortina arbórea. Dicha línea marca el comienzo de las faldas del volcán Xitle. Al fondo, una cadena montañosa de mayor altitud, identificada gracias a su silueta como el cerro del Ajusco, enmarca al volcán desde la lontananza. La composición está coronada por un cielo azul con nubes bajas y aborregadas que cubren en parte las cimas del cerro del Ajusco y dejan translucir los destellos amarillos de la luz solar.

Formado por el derrame de lava del volcán Xitle, el Pedregal se formó aproximadamente hace 2000 años.<sup>2</sup> En la época en la cual Clausell realizó esta obra, el Pedregal todavía no había sido alcanzado por la mancha urbana de la ciudad de México, lo cual ocurriría sobre todo a partir de la década de 1940. Más allá de algunas haciendas, iglesias, minas y fábricas de papel y textiles, casi nada se había construido en el Pedregal desde tiempos prehispánicos,<sup>3</sup> a pesar de que ya se practicaba la tala y comercio de madera extraída de sus bosques, sobre todo en la parte sur.<sup>4</sup>

Como he mencionado, la mayor parte de las obras de Clausell no están fechadas y es difícil ubicarlas dentro de su carrera pictórica. Sin embargo, podemos distinguir dos periodos en los cuales el pintor se mantuvo activo. El primero corre de 1905, año en el que se argumenta que Joaquín Clausell comenzó a pintar, hasta 1910. El segundo se extiende de 1922, fecha aproximada en la cual Clausell retomó sus pinceles, hasta su muerte acaecida en 1935, año en el que muere ahogado durante una excursión a las lagunas de Zempoala.

Una pista para fechar *El Pedregal* se encuentra en un texto de Diego Rivera, publicado en 1922 en la revista *Azulejos*, en donde narra con detalle uno de sus encuentros con Clausell en su taller-residencia del Centro Histórico:

Al despedirnos remiramos las telas en el descanso de la escalera. La luz de las tres de la tarde es magnífica y la admirable tela del Ajusco, da toda su plenitud. —Dice Joaquín: —Fue en mil novecientos seis, poco tiempo después de haber empezado. Es infantil, lo sé PERO ASÍ ERA ESO y fue de golpe. Pan, pan, pan, tras, tras, tras,...en una tarde. Lo difícil era esta atmósfera de aquí (y señala un detalle de agua que da frescor en este paisaje lleno de la exactitud amorosa de los primitivos y del gozo fisiológico de los grandes impresionistas).<sup>5</sup>

Sobreviven hasta nuestros días varios cartones de pequeño formato pintados por Clausell con el tema del Pedregal. Sin embargo, la mención

<sup>2</sup> La lava del Xitle escurrió desde el pie del cerro del Ajusco hasta las inmediaciones de Tlalpan, Huipulco, Coyoacán y San Ángel, poblaciones ubicadas en el fondo de la cuenca, cubriendo una superficie total de 80 km<sup>2</sup>.

<sup>3</sup> La zona tiene un particular paisaje agreste y el lecho rocoso volcánico oculta los vestigios de los restos arqueológicos de las primeras civilizaciones que lo habitaron: Cuicuilco y Copilco. Los vestigios fueron descubiertos hacia 1922 por Manuel Gamio.

<sup>4</sup> César Carrillo Trueba, *El Pedregal de San Ángel* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 152.

<sup>5</sup> Diego Rivera, "Con Joaquín Clausell", *Azulejos* (febrero, 1922): 32-33. Las expresiones en mayúsculas son fieles al original.



2. Detalle del ángulo inferior derecho de Joaquín Clausell, *El Pedregal*.

a una “tela” me hizo pensar que estaban delante de una pintura al óleo. En un primer momento, la referencia al detalle de agua me llevó a creer que fue efectivamente *El Pedregal* la obra que ambos artistas comentaron durante la entrevista (fig. 2). La pincelada fluida indica que el cuadro fue de rápida factura, lo cual coincide con la descripción de Clausell, muestra de que había adoptado una de las características principales del impresionismo: “el encanto seductor de la velocidad”<sup>6</sup> mediante una pincelada que buscaba transmitir espontaneidad.

Rivera continúa el relato de lo comentado en aquella ocasión por el pintor:

Aquí, aquí, aquí oí yo por primera vez la telefonía sin hilos, dice. ¿No ha leído usted ahora de las experiencias en los periódicos? Pues yo oí aquí. Quién sabe qué condiciones de la atmósfera, quién sabe por qué [...] diez y siete kilómetros, diez y siete kilómetros y un tiempo muy claro [...] las ondas eléctricas

<sup>6</sup> Para retomar la expresión de Michael Conforti, James A. Ganz *et al.*, “Introduction”, en Richard Robson Brettell, *Impression: Painting Quickly in France: 1860-1890* (New Haven: Yale University Press, 2000), 15.

en ciertas condiciones [...] quién sabe, era cinco de febrero ¿sabe usted? La fiesta de la Constitución del 57.<sup>7</sup> Yo me había ido a pintar al campo. Era el año de 1906 y allí, allí a 17 kilómetros justos de la plaza de la Constitución, percibí claramente, perfectamente claro, los toques de los clarines y los otros ruidos militares de las tropas que desfilaban frente a Palacio Nacional. Era en 1906.<sup>8</sup>

Valga aquí una aclaración. Clausell utiliza la expresión *telefonía*, pero en realidad se refería a la radiotelefonía, lo que ahora conocemos comúnmente como radiodifusión. Rivera tomó la declaración de Clausell en 1922; justo un año antes, en 1921, dieron inicio las primeras transmisiones radiofónicas en México. Proliferaron entonces los radioexperimentadores y comenzaron las pruebas de radiodifusoras en varias regiones del país.<sup>9</sup>

Dicha declaración es una mina de información sobre la creación del cuadro. Para saber si aquella tarde Clausell hizo efectivamente alusión a *El Pedregal*, debemos confrontar tres elementos: la vista del cuadro, la información proporcionada por Rivera y la cartografía de la ciudad de México. A 17 kilómetros de Palacio Nacional en línea recta nos encontraríamos en efecto sobre el Pedregal, al sureste de la zona de Fuentes Brotantes en Tlalpan, zona frecuentada por el artista, afecto a pintar sus calmadas aguas (fig. 3). Desde dicho punto se verían el Xitle y el Ajusco alineados, tal como Clausell los representó en *El Pedregal*. Los dos volcanes están separados por una distancia aproximada de cinco kilómetros. El pintor, a su vez, habría colocado su caballete aquella mañana a cinco kilómetros del Xitle. En nuestros días, la mancha urbana de la ciudad (figs. 4-5) cubrió el suelo sobre el cual el pintor realizó la obra.<sup>10</sup>

### *El punto de vista exacto para que un volcán menor entre a escena*

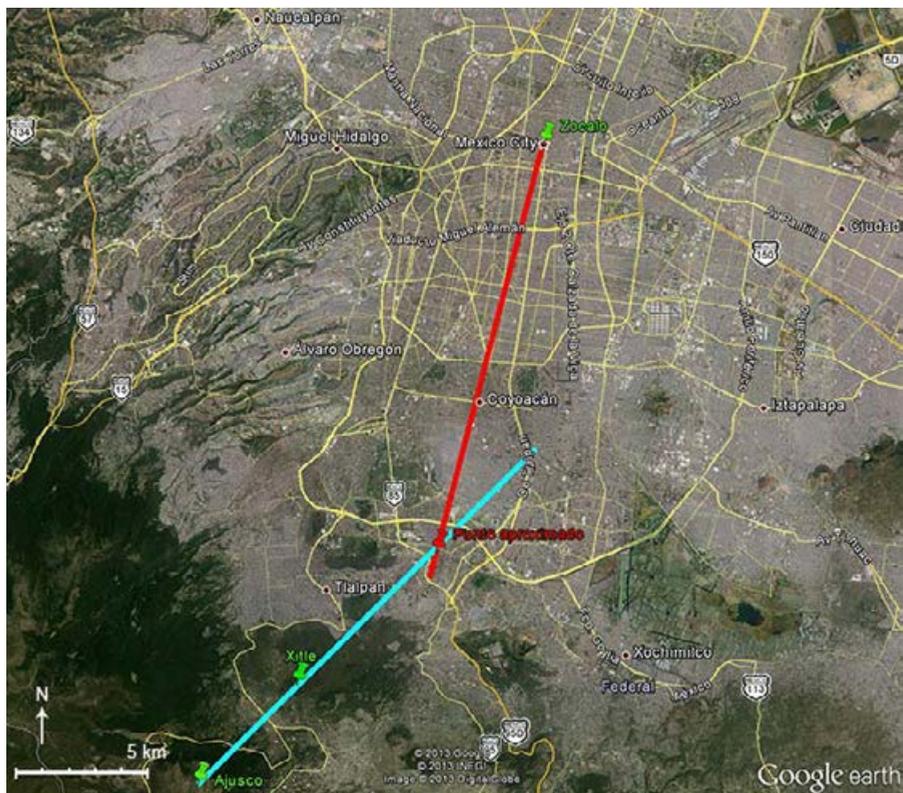
Al analizar los planos compositivos de la obra, constatamos la posición central del Xitle y su protagonismo evidente en el lienzo. Éste emerge como la

<sup>7</sup> Refiriéndose a la Constitución de 1857.

<sup>8</sup> Rivera, "Con Joaquín Clausell", 33.

<sup>9</sup> Es casi seguro que Clausell hacía mención de dichos experimentos radiofónicos. Respecto del principio de la radiofonía en México, véase Fátima Fernández Christlieb, *Los medios de difusión masiva en México* (México: Juan Pablos, 1982), 88 y ss.

<sup>10</sup> Agradezco especialmente —para la realización de esta investigación— la invaluable ayuda de Farid López Aguilar, compañero en mi excursión a Tlalpan en mi fallido intento por localizar físicamente el punto aproximado desde el cual Clausell pudo haber pintado el cuadro. Manuel Iván Valdespino Jaimes, gran entusiasta de la historia de Tlalpan, me ayudó a corroborar que el cuadro sólo pudo pintarse desde la zona de Fuentes Brotantes. Asimismo, Sebastián Pfothhauer fue de gran ayuda para poder generar en Google Earth las imágenes presentadas aquí al lector.



3. Los 17 km mencionados por Clausell entre el Zócalo y el punto supuesto donde pintó el cuadro. Imágenes tomadas de Google Earth © Google, INEGI, Digital Globe 2013.

fuelle de la cual brotó aquel mar de lava pétreo. Ahora bien, si nos concentramos en la geografía física del lugar, en el Pedregal existen varios puntos desde los cuales se podría representar al Xitle pero, al acercarse demasiado al volcán, el Ajusco no aparecería dentro de la composición. Al incluir al Ajusco, como lo quiso Clausell, el pintor corría el riesgo de que éste le quitara protagonismo al Xitle. En efecto, el Ajusco tiene mayor tamaño: su masa, no sólo es más alta que el Xitle (3 930 metros sobre el nivel del mar de su cima mayor conocida como La Cruz del Marqués contra únicamente 3 128 metros del volcán), sino que es mucho más alargada al estar conformada por una cadena de varios cerros. Resulta evidente que para hacer del Xitle el foco de la composición, Clausell debía restarle importancia al Ajusco.

El pintor resolvió magistralmente el problema utilizando tres estrategias: la primera de ellas consistió en escoger el punto exacto desde el

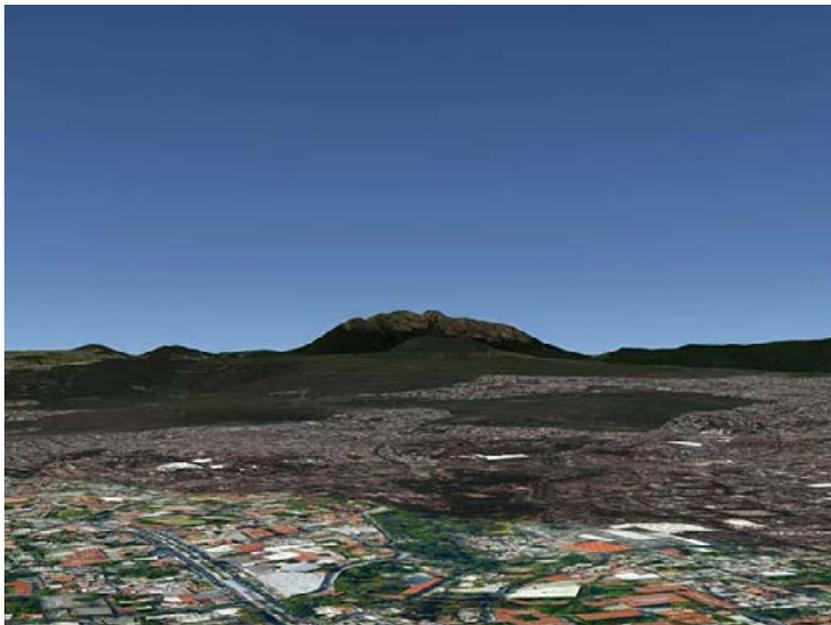


4. Una representación aproximada del punto desde el cual Clausell pintó *El Pedregal*, tomada de © Google, INEGI, Digital Globe 2013.

cual el Xitle y el Ajusco estarían alineados, lo cual no resulta evidente si se considera la geografía del lugar: casi desde cualquier punto de las tierras bajas de la ladera oriente<sup>11</sup> se puede apreciar al Xitle ya sea a la izquierda del Ajusco o a la derecha. Sólo en un ángulo relativamente pequeño los dos pueden verse casi alineados, el cual corresponde a la zona de Fuentes Brotantes desde donde Clausell pintaría el cuadro.

La segunda estrategia fue hacer resaltar la silueta del Xitle. En forma de cono trunco, el arbolado volcán presenta una pendiente que Clausell

<sup>11</sup> En lo que hoy llamamos la Delegación Tlalpan, la máxima altitud es de 3 930 metros y corresponde al cerro de La Cruz del Marqués; la mínima es de 2 260 y se fija en los alrededores del cruce de las avenidas Anillo Periférico y Viaducto Tlalpan. Delegación Tlalpan, *Monografía Tlalpan 2009* (México: Gobierno del Distrito Federal-Delegación Tlalpan, 2009).



5. Imagen a vista de pájaro del Ajusco y el Xitle alineados, tomada de Google Earth © Digital Globe 2013.

remarcó con una discreta pincelada blanca —la cual, en las faldas del volcán, se vuelve ya verde— con la intención de mostrar el camino alguna vez seguido por la lava. Para el Ajusco, en cambio, utilizó una perspectiva cromática escogiendo tonos azulados y pálidos.

Por último, la tercera estrategia consistió en cubrir los picos del Ajusco con una nube blanca, encerrándolos dentro de una neblina que los asimila al fondo celeste con el objetivo de que no predominen en el cuadro. Un tratamiento inverso puede verse en *El Pico de Orizaba*, en donde los planos compositivos son similares,<sup>12</sup> sin embargo, la nevada cima muestra una factura pastosa de un llamativo color blanco que lo hace resaltar invariablemente sobre las nubes y el fondo (fig. 6).

El otro protagonista de *El Pedregal* es, sin duda, el terreno rocoso. El espectador puede observar la superficie como un verdadero mar de lava que, a pesar de estar petrificada, no carece de fluidez y dinamismo a los ojos del pintor. Clausell maneja la materia pétreo como si se tratara de una

<sup>12</sup> Dicha similitud la señala Dafne Cruz Porchini, “Joaquín Clausell: constructor de la luz”, en eds. Dafne Cruz Porchini y Antonio Saborit, *Joaquín Clausell: el pintor en el paisaje* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008), 44-45.



6. Joaquín Clausell, *El Pico de Orizaba*, s.f., óleo sobre tela, 98.5 × 149.5 cm, Museo de Arte del Estado de Veracruz, Orizaba, Veracruz. © Museo de Arte del Estado de Veracruz/ Instituto Veracruzano de la Cultura/ Gobierno del Estado de Veracruz.

misma masa aún permeable. La variación del color sugiere al espectador no sólo una perspectiva cromática, sino que es la forma mediante la cual Clausell logra su ejercicio de plasmación de la luz. El pintor no remarca los bordes o fracturas de las rocas —lo que resaltaría su solidez y sus ángulos agudos— sino que ofrece una imagen de “agreste suavidad” del pedregal. El efecto se logra al aplicar el color directamente en diferentes valores de azul y mediante la yuxtaposición de pinceladas cortas; de minúsculos manchones de color verde —casi puntillistas—, que bien pudieran evocar líquenes o plantas rastreras entre las piedras, y de pequeñas partes del lienzo desnudo visibles a manera de claros. La sucesión de dichos cambios de colores fríos o no saturados crea, a su vez, la ilusión de profundidad y de movimiento, imprimiendo relieve a la lava fija.

Clausell también intentó mostrar de manera discreta la presencia de riachuelos de formas caprichosas en dicho paisaje. Prueba de ello son las pinceladas efectuadas en el lado inferior derecho a manera de pequeñas ondas que sugieren el descenso del agua proveniente de las montañas, aunque el espectador no logre comprender cuál es la trayectoria exacta



7. Joaquín Clausell, *Fuentes Brotantes en otoño*, ca. 1910, óleo sobre tela, 89.5 × 150.8 cm, Museo Nacional de Arte, ciudad de México. Museo Nacional de Arte-INBA. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2014.”

de su cauce. El hecho de tener al cerro del Ajusco y al Xitle en una misma composición y la importancia con la cual comentó Clausell a Rivera la presencia de ese famoso detalle de agua, informan sobre lo que estaba en juego para el pintor en este cuadro: la representación de dos ríos de diferente naturaleza, uno de lava pétrea y el otro de agua. Uno que corrió en el pasado y otro que corre en el presente. En efecto, el Ajusco, vocablo que proviene del náhuatl que significa “donde florecen las aguas”, forma parte de la Sierra de Chichinautzin y posee un sustrato volcánico muy poroso que permite que el agua se percole formando ríos subterráneos. El agua baja y brota en las partes bajas de la sierra formando manantiales tales como Nativitas, Xochimilco y Fuentes Brotantes,<sup>13</sup> caros al pintor (fig. 7). Así, el paisaje volcánico en Clausell busca mostrar un ecosistema en constante interacción y participa de una percepción del agua como recurso vital.

<sup>13</sup> Carlos Álvarez del Castillo, *La vegetación en la sierra del Ajusco. Cuaderno de trabajo número 33* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Departamento de Prehistoria, 1989), 32-33.

*Ver el Pedregal, ignorar la gran ciudad*

A finales del siglo XIX y principios del XX, la pintura de paisaje en México experimentó una renovación de valores haciendo una síntesis tanto del impresionismo como del simbolismo. Esta nueva sensibilidad pictórica en el cambio de siglo proclamaba una visión moderna del paisaje, incluyendo los aportes de corrientes europeas y se oponía a los paisajes costumbristas de meticulosa pormenorización realizados desde mediados del siglo XIX. *El Pedregal* participa ampliamente de dicha renovación al adoptar rasgos propios al impresionismo en cuanto al interés explícito de Clausell por los juegos de luz y su descomposición, con el fin de llevar al espectador a tener una percepción intelectual del color y de la imagen. Además, la representación de la zona como un paraje inhóspito y solitario muestra un naturalismo melancólico de filiación simbolista.

La zona del Ajusco, por su posición elevada, ha sido un mirador históricamente privilegiado para observar la ciudad de México. Sin embargo, Clausell se vertió con entusiasmo en el paisaje desierto y solitario como una manera de privilegiar a la naturaleza, sin manifestar interés alguno por representar el bullicio de la metrópoli moderna. Fausto Ramírez explica esta característica del impresionismo mexicano como un intento de regresar a la naturaleza como fuente regeneradora del arte en el marco de referencia de un “primitivismo” finisecular.<sup>14</sup> Por su parte, Antonio Saborit recalca que en ese entonces la pintura de paisaje se vinculaba menos a un regreso a la naturaleza y más con un repudio a la ciudad de México durante el porfiriato, urbe que se pretendía moderna y símbolo inequívoco del centro del poder. “Salta a la vista [...] el peso de la cosa pública entre los modernistas mexicanos y cómo opusieron a las demandas y designios del Estado la voluntad de su frágil individualidad”.<sup>15</sup> Esta explicación de corte político es importante, puesto que la oposición de Clausell al régimen de Díaz es ampliamente conocida, al grado de llevarlo al exilio durante un tiempo.

En 1893 Clausell tuvo que huir del país como exiliado político, primero a Estados Unidos y finalmente a París. En 1896, a la espera de las condiciones necesarias para poder regresar a su patria y en medio de problemas económicos, el joven pasaba la mayor parte de sus días visitando exposiciones y museos. Fue así como tuvo contacto directo con el impresionismo y

<sup>14</sup> Fausto Ramírez, “El discurso primitivista y algunas peculiaridades del impresionismo pictórico en México”, en *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México* (México: Museo Nacional de Arte/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), 42-43.

<sup>15</sup> Antonio Saborit, *Los exilios de Joaquín Clausell* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996), 26.

como conoció a Claude Monet y Camille Pissarro. A su regreso a México, hacia finales de 1896, Clausell se integra de nuevo al ambiente intelectual y periodístico de su época alrededor de los escritores pertenecientes a la corriente modernista. Para 1901 obtiene el título de abogado y comienza a pintar a mediados de la primera década del nuevo siglo, asesorado e impulsado por su amigo el Dr. Atl e interesándose primordialmente en el género del paisaje.

Clausell mantuvo un perfil político más calmo a su regreso a México en 1896, dedicándose de lleno a la abogacía. Sin embargo, su nuevo oficio como pintor demuestra que oponía resistencia al régimen porfirista desde otra trinchera: la del arte. Desde allí intentaba imponer una nueva sensibilidad pictórica, proclamando una visión moderna del género que se diferenciara plásticamente del estilo decimonónico (académico, panorámico y pormenorizado), carta de presentación de la Escuela Mexicana de Pintura en décadas anteriores y que se había presentado en exposiciones internacionales como una loa al progreso del régimen. La búsqueda estilística de Clausell estaba impregnada de la rebeldía que busca romper los cánones establecidos.<sup>16</sup>

Así, la exaltación de las “tierras vírgenes” refleja la fascinación del pintor por las zonas agrestes y su renuncia a representar la ciudad de México, gran urbe “civilizada”. Pero bien podría ser más que eso. Dicho rasgo de su pintura podría estar ligado a la intención del artista de promover la preservación de la naturaleza. Jane Simonian ha llevado a cabo un análisis sobre la actitud del gobierno porfirista en cuanto a sus políticas de conservación de espacios naturales. En su libro, *La defensa de la tierra del jaguar: una historia de la conservación en México*, Simonian señala de qué manera los altos funcionarios porfiristas concebían al país como un lugar de grandes recursos naturales que debían explotarse para orientar la economía de la nación hacia el progreso material:

Los liberales mexicanos del siglo XIX rechazaron la tradición comunal española al expropiar las tierras indígenas y al abrir las tierras públicas para su explotación por la clase media y alta [...] El desprecio de los liberales para

<sup>16</sup> Cabe mencionar que Clausell, al no ser un pintor profesional, se ganaba la vida gracias a su profesión de abogado y no dependía para pintar de los financiamientos que otorgaba el régimen a los estudiantes de arte ni pertenecía a academia alguna. Esto pudo haberle dado más libertad para lanzarse por nuevos senderos estilísticos y temáticos. Por otro lado, José María Velasco, uno de los máximos exponentes del paisaje decimonónico, también había mostrado interés por la región del Ajusco. Destaca su *Vista del Ajusco y pueblo de San Ángel desde la Barranca del Muerto*, óleo sobre tela de pequeñas dimensiones pintado en 1898. Sin embargo, no se trata de una obra mayor dentro de su producción. A pesar de que no presenta una vista panorámica, aún se trata de un paisaje de características académicas y que demuestra su gusto por el detalle.

las “tierras baldías” estaba motivado por su creencia de que el desarrollo dependía de la utilización de dichas tierras. Durante la administración de Díaz, la liquidación de las “tierras baldías” se había convertido en parte del *modus operandi*.<sup>17</sup>

Como se sabe, el periodo porfirista fue un momento en el cual se dieron transformaciones sustanciales en el ámbito industrial. Si nos concentramos en la historia de la zona del Ajusco y de la jurisdicción de Tlalpan, en esta época se da la ampliación y la modernización de las plantas fabriles y papeleras de la zona suroeste de la ciudad de México. En la zona baja de Tlalpan operaban tres fábricas: la fábrica papelera de Peña Pobre y las fábricas de San Fernando, dedicada a los hilados, y la de la Fama Montañesa,<sup>18</sup> de hilados y tejidos. La industria papelera talaba los bosques para conseguir la materia prima para su producción, mientras que las tres fábricas utilizaban grandes cantidades de agua proveniente de los manantiales para su funcionamiento. César Castillo Trueba, estudioso de la región del Pedregal, precisa de qué manera la elite porfirista explotaba los recursos naturales de la zona:

El propietario de la hacienda de Mípulco, Nicolás de Teresa, era consuegro de Porfirio Díaz y subdirector del Banco de México, y estaba emparentado con los dueños de la hacienda del Arenal —que se encontraba en terrenos del Pedregal—, con los de la hacienda de Peña Pobre —a la que vendía madera extraída de los bosques del Pedregal para la fabricación del papel—, así como con los de la fábrica de La Fama Montañesa, que se había hecho adjudicar parte de los manantiales para el funcionamiento de su rueda hidráulica, y abusaba de ello sin respetar los acuerdos, ocasionando constantes enfrentamientos con los pobladores de Tlalpan.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Lane Simonian, *La defensa de la tierra del jaguar: una historia de la conservación en México* (México: Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad/Instituto Nacional de Ecología/Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, 1999), 82.

<sup>18</sup> Fundada en 1831, la Fama Montañesa es la primera compañía fabril del Valle de México.

<sup>19</sup> Carrillo Trueba, *El Pedregal*, 150. El dueño de la Fama Montañesa hacia 1875 era el español Ricardo Sainz. Yolanda Dolores Terán Tello, *El Castillo de la Fama. Antiguo molino de trigo y fábrica de hilados y tejidos en Tlalpan 1612-1936* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), 156. La Constitución de 1917 daría más tarde el marco jurídico para que las autoridades locales insistieran en detentar la posesión de los manantiales. Esta lucha terminaría en 1925 al declarar las aguas de Fuentes Brotantes como propiedad de la nación. Más tarde, en 1936, Lázaro Cárdenas le daría a la zona el estatuto de parque nacional. El parque comprendía en aquel entonces la barranca donde nacen los manantiales con una extensión inicial de 129 hectáreas de las cuales hoy sobreviven sólo 8. El resto lo invadió la mancha urbana de la ciudad. El parque se encuentra hoy día en una situación de grave deterioro ambiental y con dificultades para preservar

Así, el agua del lugar no era un bien público y existían constantes conflictos al respecto en dicha zona.<sup>20</sup> El historiador Francisco Fernández del Castillo da en 1913 su testimonio al respecto: “En un tiempo [...] las poblaciones contaban con mucha agua pura [...] pero el mal uso que en general hacen de ella las fábricas, hace que llegue impregnada de ácidos, materiales colorantes y fecales, que la hacen impotable y aun impropia, por los ácidos, para el riego de los campos y jardines”.<sup>21</sup> Asimismo, los debates sobre el avance de la deforestación comenzaban a intensificarse a finales del porfiriato. Ante tal escenario, varias figuras expresaron interés por la protección de los recursos naturales de ésta y otras zonas periféricas de la ciudad, verdaderos pioneros de las preocupaciones de conservación,<sup>22</sup> entre los que destacó el llamado “apóstol del árbol”, Miguel Ángel de Quevedo.

Los paisajes de Clausell son expresiones “lejos de la civilización contemporánea urbana”,<sup>23</sup> como bien señala Fausto Ramírez, pero también podrían hacer alusión a la creciente industrialización de la zona conurbada de la ciudad a principios de siglo. No quiero sugerir con esto que Clausell participara activamente en la conservación del espacio del Pedregal, pero resultaría extraño que el pintor no estuviera al tanto de los problemas de una zona que visitaba frecuentemente como tema de sus telas. Representar la belleza natural del lugar es una manera de destacarlo y, en ese sentido, pedir que no se le abandone o que no se permita que la ciudad o la industrialización lo perviertan.<sup>24</sup> Lo que sabe de cierto es que Clausell y el Dr. Atl salían en aquellas épocas “al campo a charlar de política, criticando

---

lo poco que queda del lugar. Al respecto, “Parque Nacional Fuentes Brotantes. Principio y fin de un área verde”, *Planeta Tlalpan*, núm. 58 (agosto, 2013):2-3, consultado en <http://planetatalpan.mx/wp-content/uploads/2013/08/PT-58-.pdf>, el 3 de septiembre 2013. El decreto presidencial de 1936 puede consultarse en el sitio web del Consejo Nacional de Población. “28-09-1936. Decreto que establece el Parque Nacional “Fuentes Brotantes de Tlalpan”, en “Terrenos del antiguo rancho de Teochihuitl”, <http://www.conanp.gob.mx/sig/decretos/parques/Fuentesbrotantes.pdf>, consultado el 30 de junio 2013.

<sup>20</sup> Respecto a las condiciones laborales generales de los obreros de la fábrica de la Fama Montañesa y los problemas alrededor del agua, véase: Verena Radkau, “*La Fama*” y *la vida. Una fábrica y sus obreras* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Cuadernos de la Casa Chata/Secretaría de Educación Pública, 1984), 43-49.

<sup>21</sup> Francisco Fernández del Castillo, *Apuntes para la historia de San Ángel y sus alrededores: tradiciones, historia y leyendas* (México: Innovación, 1981), citado en Radkau, “*La Fama*” y *la vida*, 48. (Se trata de una edición facsimilar de aquella publicada en 1913).

<sup>22</sup> Simonian, *La defensa*, 83.

<sup>23</sup> Ramírez, “El discurso primitivista”, 40.

<sup>24</sup> Drew Jean Propson, “Seeing Green: Modern Ecology in Nineteenth Century Latin American Literature and Visual Arts”, tesis de doctorado (Berkeley: University of California, 2007), 169.

al gobierno”.<sup>25</sup> Así, la urbefobia<sup>26</sup> puede entenderse como una reacción posible ante el inexorable desarrollo del capitalismo y del fenómeno tanto urbano como industrial en la que el ensimismamiento, la pobreza voluntaria, la búsqueda del silencio y la soledad aparentan experimentaciones de resistencia de tipo marginal.<sup>27</sup> La naturaleza se convierte al mismo tiempo en un espacio regenerativo y en un último refugio.<sup>28</sup>

*Las transformaciones del paisaje volcánico a principios del siglo xx:  
literatura, arte y ciencia*

Para principios del siglo xx, los cambios en el género del paisaje en México también alteraron la representación de los volcanes y su interpretación simbólica. José Guadalupe Posada y Saturnino Herrán explotaron la vertiente mítica proveniente de la cosmovisión prehispánica al personificar al Popocatepetl y al Iztaccíhuatl,<sup>29</sup> mientras que el Dr. Atl, Diego Rivera, Francisco Romano Guillemín, el mismo Clausell y otros más apostaron por

<sup>25</sup> María del Carmen Chicharro Serra, “Clausell, un pintor de realidades fragmentarias”, en *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo* (México: Museo Nacional de Arte/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), 66.

<sup>26</sup> Para retomar el término utilizado en *Urbaphobie. La détestation de la ville aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, dir. Arnaud Baubérot y Florence Bourillon (Pompignac près Bordeaux: Éditions Bière, 2009).

<sup>27</sup> Michel Granger atribuye dichas características al aislamiento que buscó el célebre escritor estadounidense Henry D. Thoreau al instalarse en la región de Walden Pond. Michel Granger, “Henry D. Thoreau: Vivre à la lisière”, en *Urbaphobie*, dir. Baubérot y Bourillon, 105-115. A pesar de que Clausell nunca se instaló a las afueras de la ciudad y tenía tanto su residencia como su estudio en el corazón de ésta, sus salidas al campo o sus viajes a las costas del Golfo y del Pacífico eran repetidas. Véase al respecto: Xavier Moyssén, *Joaquín Clausell. Una introducción al estudio de su obra* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), 48. Patricia Clausell habla de las “desapariciones” de su abuelo mientras hacía sus excursiones pictóricas a espacios naturales. Patricia Clausell, *Nostalgias ocultas: anécdotas sobre la vida de Joaquín Clausell* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2008), 91.

<sup>28</sup> La fábrica de la Fama Montañesa cerró sus actividades en 1906 por motivos que permanecen desconocidos, para retomarlas en 1916. Radkau, “*La Fama*” y *la vida*, 49. Puesto que Clausell realizó *El Pedregal* en las inmediaciones del lugar es probable que no desconociera las condiciones laborales de los empleados de la fábrica. Sin embargo, me es difícil determinar si la fábrica se encontraba en actividad o parada cuando Clausell pintó el cuadro durante febrero. Puesto que se sabe que Clausell ejerció la abogacía de manera solidaria con las clases desfavorecidas, queda abierta la posibilidad de que no sólo se desplazara a la zona de Tlalpan como parte de su oficio de pintor. Una investigación más exhaustiva mostraría si Clausell combinaba su ejercicio de la abogacía o facetas de su militanismo político mientras que pintaba las zonas naturales que escogía como temas de sus cuadros.

<sup>29</sup> Considérese en ese sentido la portada que José Guadalupe Posada realizó para ilustrar la historia del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl para un libro infantil: Heriberto Frías, *Historia de los*

la vertiente expresiva del paisaje volcánico. En la obra de Clausell, esto se traduce en una visión positiva y apacible de la naturaleza. Incluso en sus famosas marinas, la agitación del mar es visible, pero nunca evoca el drama, la destrucción o el naufragio.

La experiencia serena a la que invita Clausell en este cuadro contrasta con las representaciones que existían del Pedregal. El Xitle no era visto como un volcán que podía hacer erupción en un futuro próximo, sin embargo, el Pedregal seguía siendo un lugar asociado al peligro. Conocido también como Malpaís, era considerado un lugar poco amable para ser habitado, con escaso suelo para cultivar y plagado de alimañas. A dichas características se sumaban las visiones que vehiculaba el imaginario popular quien, además, insistía en historias de bandidos e incluso historias de terror relacionadas con el lugar.<sup>30</sup> En el ámbito de la literatura recordemos a los personajes de Matiana y Jipila en *Los bandidos de Río Frío* de Payno, herbolarias indígenas que recogían víboras, camaleones y alacranes durante sus peligrosas expediciones a la zona.<sup>31</sup> Por su parte, Federico Gamboa representó al Pedregal como un lugar de inmensa belleza, pero de profunda peligrosidad moral en su novela *Santa*, publicada en 1903, relato de la historia de una hermosa muchacha campirana a quien un oficial seduce en los terrenos del Pedregal y que terminaría sus días en un prostíbulo.<sup>32</sup>

*El Pedregal*, obra situada a principios de la carrera de Clausell, es un testimonio de una de las primeras veces que el pintor se ejercitaba en el tema del paisaje volcánico. Al ver este cuadro, se comprende de qué manera los volcanes fueron para Clausell mucho más que una simple vertiente del paisaje de montaña, sino que adquirieron a lo largo de su carrera una importancia protagónica. La elección de dicho tema tenía como tela de fondo para 1906 un renovado interés por los fenómenos volcánicos debido a las catástrofes naturales de gran magnitud que se habían reportado recientemente en el ámbito internacional. Baste como ejemplo las explosiones

---

*dos volcanes. Corazón de lumbre y alma de nieve* (México: Maucci Hermanos, 1900) y *La leyenda de los volcanes*, de Saturnino Herrán, 1910, óleo sobre tela.

<sup>30</sup> Véase por ejemplo: "Ladrones sorprendidos", *Voz de México*, 15 de enero 1901, 2.

<sup>31</sup> "una excursión al Pedregal para coger tres o cuatro culebras de cascabel, media docena de camaleones, dos o tres docenas de lagartijas y diversas plantas que sólo se encontraban en aquellas escabrosas breñas, donde difícilmente penetran los más intrépidos cazadores", Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío* (México: Porrúa, 1959), 17.

<sup>32</sup> Gamboa resalta en su narración la fascinación que sentía la protagonista por aquella extensión enorme cubierta de lava: "Sitio maravilloso y único en la República. Inexplorado todavía en más de lo que se supone su mitad, volcánico todo, inmenso, salpicado de grupos de arbustos, de monolitos colosales, de piedras en declive, tan lisas que ni las cabras se detienen en ellas; posee arroyos clarísimos, de ignorados orígenes, que serpean y se ocultan y reaparecen a distancia". Federico Gamboa, *Santa* (México: Utopía, 1979), 57.

del Pelée en la isla de Martinica (tras las cuales murieron alrededor de 38 000 personas) y del volcán Santa María en Guatemala en 1902, así como la erupción del Momotombo en Nicaragua en 1905. En México existían constantes especulaciones científicas sobre la erupción cercana del volcán de Colima, el cual se monitoreaba constantemente.<sup>33</sup> Dichos eventos los cubría ampliamente la prensa de la época.

El interés por los volcanes fue también muy vivo en otro ámbito, el científico. La primera década del siglo xx fue de gran dinamismo e impulso para las geociencias en México, sentando las bases de la geología moderna en el país.<sup>34</sup> Esto se hizo patente a partir de la creación de la Sociedad Geológica Mexicana en 1904 y la organización en la ciudad de México del X Congreso Geológico Internacional en septiembre de 1906.<sup>35</sup> En el último periodo del porfiriato, los geólogos lograron conocer más de la geomorfología y de la vulcanología del país, en parte como consecuencia de la búsqueda de un mayor conocimiento de los recursos naturales para su explotación e incorporación en ámbitos como la minería y a la industria.

Clausell trataría el tema de los volcanes mayores en varios de sus cuadros. Sin embargo, un rasgo sorprendente de *El Pedregal* es su vocación por destacar la existencia de volcanes pequeños como el Xitle que habían sido prácticamente ignorados como una tema plástico hasta entonces. Esto podría ponerse en relación con el trabajo que realizaba en aquella época el ingeniero y geólogo Ezequiel Ordóñez (1867-1950). Ordóñez, cuyas aportaciones al campo de la vulcanología fueron cruciales, dedicó los primeros años de su carrera a ampliar el conocimiento del relieve terrestre mexicano.<sup>36</sup> En este sentido, dedicó varios trabajos al estudio de los volcanes mayores, pero uno de los gestos más innovadores de su obra fue

<sup>33</sup> La esperada erupción del volcán sucedió finalmente en 1913.

<sup>34</sup> Dante J. Morán-Zenteno y Cinna Lomnitz, "Las ciencias de la tierra en México", en *Las ciencias exactas en México*, coord. Arturo Menchaca (México: Conaculta-Fondo de Cultura Económica, 2000).

<sup>35</sup> El Congreso incluyó múltiples actividades para sus participantes y expediciones científicas a diversos sitios de la República. El día 7 de septiembre los congresistas visitaron el Pedregal de San Ángel. Durante el Congreso también se inauguró el Museo de Geología. José María Velasco pintó especialmente para la ocasión diez telas que aún se conservan en la parte alta del Museo ubicado en la colonia Santa María la Ribera. Las obras de Velasco realizadas para la ocasión eran producto de un encargo oficial y buscaban sintetizar el conocimiento científico de la época sobre el desarrollo de las eras geológicas y la evolución de la vida marina y terrestre. Esta ilustración científica contrastaba con la vertiente expresiva que la nueva generación buscaba en el paisaje. Agradezco a Fausto Ramírez el haber llamado mi atención hacia dicho conjunto velasquiano.

<sup>36</sup> Ezequiel Ordóñez era subdirector del Instituto Geológico Mexicano. Respecto a las primeras contribuciones de Ordóñez en el campo de la geomorfología véase José Lugo-Hubp, "Los conceptos geomorfológicos en la obra de Ezequiel Ordóñez (1867-1950)", *Revista Mexicana de Ciencias Geológicas* 18, núm. 1 (2001): 91.

su interés por los volcanes monogenéticos de formación reciente como el Xitle. Los volcanes de este tipo son mucho más pequeños que los volcanes mayores y en su proceso de nacimiento y formación producen erupciones menos intensas, pero capaces de prolongarse por varios años. Ordóñez fue el primer científico en esbozar una tipología de las lavas del Xitle.<sup>37</sup> En su artículo “Las rocas eruptivas del suroeste de la cuenca de México”, el geólogo describe al Xitle como un cráter circular “que tiene la forma de un embudo”. En cuanto al relieve, destaca que “las lavas comienzan a [*sic*] aparecer en la base del cono terminal con los caracteres como de un baño enteramente fluido que ha debido escurrir en dirección de las más grandes pendientes”. Según él, la fluidez de las lavas de volcanes como el Xitle, Teutil y Xicalco quedaba comprobada “por las numerosas grutas que existen en estas corrientes [...en donde...] se ven las huellas de verdaderos ríos impetuosos de lava”.<sup>38</sup>

No es extraño pensar que Clausell estuviera al tanto de estos avances en geomorfología. Conocida es de sobra la fascinación del Dr. Atl por los volcanes y, ya sea por lecturas propias o por pláticas con su compañero de excursiones, es probable que el conocimiento de dicha información científica haya podido agudizar su sentido visual en cuanto al relieve terrestre y que lo llevara a adoptar como tema pictórico un volcán menor como el Xitle en un intento por renovar los motivos del género del paisaje volcánico mexicano que tanto se había volcado en representar los volcanes mayores. El interés particular por los volcanes de tipo monogenético uniría al Dr. Atl y a Ordóñez décadas después, en 1943, alrededor del nacimiento del más reciente de ellos: el volcán Parícutín,<sup>39</sup> un suceso único que los dos pudieron presenciar. Clausell seguramente hubiera disfrutado ser testigo de ese fenómeno. Desgraciadamente, murió años antes, en 1935, víctima de un accidente durante una de sus excursiones en las lagunas de Zempoala.

<sup>37</sup> Ezequiel Ordóñez, “Las rocas eruptivas del suroeste de la cuenca de México”, *Boletín del Instituto Geológico de México*, núm. 2 (1895), 1-46. En dicha obra, Ordóñez estudia el relieve de las sierras volcánicas de Monte Alto, Las Cruces, Santa Catarina y Chichinautzin, a la cual pertenece el Xitle. Sobre el Xitle, Ordóñez, “Las rocas eruptivas”, 17-18. Sin embargo, habría que esperar a 1998 para tener un mapa geológico y estatigráfico del Xitle en forma, distinguiendo 7 flujos principales de lava. Hugo Delgado, Ricardo Molinero *et al.*, “Geology of Xitle Volcano in Southern Mexico City – A 2000-Year-Old Monogenetic Volcano in an Urban Area”, *Revista Mexicana de Ciencias Geológicas* 15, núm. 2 (1998): 115-131.

<sup>38</sup> Todas las citas anteriores han sido tomadas de Ordóñez, “Las rocas eruptivas”, 17-18.

<sup>39</sup> Ambos personajes publicarían sus experiencias individuales al respecto: Ezequiel Ordóñez, *El volcán Parícutín* (México: Fantasía, 1947) y Dr. Atl, *Cómo nace y crece un volcán. El Parícutín* (México: Estilo, 1950).

### Conclusión

Si la fecha del 5 de febrero de 1906 recordada por Clausell es exacta, *El Pedregal* podría haber formado parte de la legendaria exposición de arte moderno de 1906 dirigida por la revista cultural *Savia Moderna*. La exposición abrió el 7 de mayo impulsada por el Dr. Atl y en ella expusieron nombres como Alberto Garduño, Jorge Enciso, Diego Rivera, Francisco de la Torre, Germán Gedovius y Saturnino Herrán. La muestra, realizada sin ayuda oficial y fuera del ámbito de la Academia, promovía obras que buscaban insistir en el carácter innovador del discurso pictórico y mostrar una nueva sensibilidad muy ligada a la búsqueda de la modernidad. En el marco de dicha exposición, Clausell se dio a conocer por vez primera en el panorama artístico mexicano como un pintor autodidacta.

Al localizar a *El Pedregal* dentro de su carrera como una de sus primeras obras, podemos observar cómo Clausell luchaba en aquellos años por forjar su identidad artística: un pintor alejado de las representaciones urbanas y de la meticulosidad de sus predecesores y preocupado, más bien, por introducir en sus paisajes la experimentación con la luz, las texturas y el color. Obra temprana, *El Pedregal* no sólo remite a una experiencia intimista de tintes simbolistas e impresionistas, sino que puede ser visto como un testimonio de las transformaciones de los límites entre lo rural y lo urbano en las postrimerías del porfiriato. Clausell adoptó una actitud crítica frente a las nociones de tierras vacías, industrialización y progreso promovidas por y desde el régimen y participó, en cierta medida, en la emergencia de movimientos de conservación ambiental en México. Asimismo, el cambio de perspectiva que propuso, dando un evidente protagonismo a un volcán pequeño, pudo haber estado informado por los estudios geológicos de la época sobre los volcanes monogenéticos. Sin embargo, a diferencia de José María Velasco, Clausell nunca incursionó en el ámbito de las ciencias naturales y sus paisajes se mantuvieron siempre en el ámbito de lo expresivo.

Quizá aún estemos lejos de contar con un verdadero catálogo razonado sobre el quehacer artístico de Joaquín Clausell, pero espero con este trabajo haber contribuido a un estudio más detallado de la obra del pintor.



**CODIFICACIONES DEL PAISAJE:  
POLÍTICAS SOCIALES Y CULTURALES**



## EL PAISAJE SUBTERRÁNEO Y *LAS RIQUEZAS NACIONALES* (1940-1941) DE JOSÉ CLEMENTE OROZCO

ITZEL RODRÍGUEZ MORTELLARO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

¿Cómo imaginar un paisaje subterráneo? ¿Cómo es su geografía, quién lo habita? Tierra, piedras, minerales, metales, fósiles, agua, lava, raíces, vestigios arqueológicos, muertos. Desde la antigüedad, el espacio ubicado debajo de la superficie terrestre ha estimulado la curiosidad e imaginación de los seres humanos, entendiéndolo como un desafío para el conocimiento y para la exploración. En cuanto a las artes visuales, el mundo subterráneo plantea sus propios retos, en principio de comprensión de un espacio prácticamente desconocido a la mirada humana. La historia del arte mexicano cuenta con ejemplos pictóricos y gráficos de artistas que atisbaron maravillas en el subsuelo, como las formaciones minerales de las grutas de Cacahuamilpa, pintadas por primera vez en 1835 por el Barón de Gros y visitadas por numerosos artistas, entre ellos Pelegrín Clavé y Eugenio Landesio. O bien se adentraron en los pasajes rocosos y las formas del trabajo en las minas de Guanajuato o Zacatecas, como puede verse en obras de Thomas Egerton y del Barón de Courcy. En esta ponencia abordaré representaciones del subsuelo, realizadas en el siglo xx, entre 1920 y 1940, las décadas en que la comprensión del mundo subterráneo en el ámbito mexicano sufrió un vuelco. Al respecto, comentaré primero un grupo de obras para después centrarme en el análisis del mural que lleva por nombre *Las riquezas nacionales* y que representa un paisaje subterráneo, pintado por José Clemente Orozco entre 1940 y 1941.

### *Subsuelo y revolución*

La primera representación del subsuelo que adquirió preeminencia en el discurso artístico del siglo xx se encuentra en los murales pintados por Diego Rivera en la Escuela Nacional de Agricultura de 1923 a 1927. El argumento de este programa mural establece una analogía entre la evolución

natural y la transformación social. Así como hacen erupción los volcanes, germina la vegetación o maduran los frutos, así se sacude la conciencia sociopolítica del pueblo campesino, el cual asume su papel revolucionario y encauza sus energías hacia el progreso social y económico. En esta visión, incluso la sangre de los mártires agrarios contribuye, como en un ciclo natural, a la continuidad de la vida. Rivera simbolizó las fuerzas naturales mediante mujeres desnudas que se mueven en las profundidades, aguardan el momento de maduración, florecen o participan en los procesos telúricos (fig. 1). El artista describió a sus habitantes del subsuelo como “espíritus que usan sus fuerzas para ayudar al hombre”.<sup>1</sup> El mural principal es una alegoría de *La tierra fecunda*, expresada por el colosal cuerpo de una mujer embarazada recostada sobre el terreno, cuyos pies se funden con su entorno natural (fig. 2). Para comunicar fertilidad, abundancia y creación Rivera recurrió a la antigua tradición de valerse del cuerpo femenino. La multitud de mujeres en los muros son potencias creadoras que cumplen con una misión determinada por el influjo de la naturaleza. Estas imágenes son optimistas, hablan de una fe invariable en la evolución social y natural. Rivera cree en la abundancia de la naturaleza mexicana, ofrecida a los seres humanos para transformarla en riqueza —agrícola, hidráulica, metalúrgica— por medio de la tecnología.

La alegoría de *La tierra fecunda* pintada en la Escuela Nacional de Arquitectura inspiró al artista comunista José Chávez Morado cuando pintó su primer mural, *La lucha antiimperialista en Veracruz*, de 1934. El tema que eligió fue la ocupación norteamericana de Veracruz en 1914, que se ejerció como una acción preventiva para proteger los numerosos pozos de la Mexican Petroleum Company. La representación de Chávez Morado muestra la bahía donde se desarrolla el suceso bélico y, en un primer plano, más confrontaciones y la solidaridad del obrero con campesinos (fig. 3). Un corte en el subsuelo devela el gran cuerpo moreno de una mujer encinta. Es una alegoría del petróleo, entendido como *patrimonio*, literalmente la propiedad legada de ancestros a descendientes. Así lo indica la actitud solidaria de quienes intentan liberarla: otra mujer, un niño que cierra la válvula del ducto que extrae el crudo que saldrá del país y un joven que va a cortar las ataduras que someten a la mujer. La connotación étnica de esta presencia alegórica define que se trata, propiamente, del *patrimonio nacional* descrito en el artículo 27 constitucional, promulgado en 1917:

Corresponde a la Nación el dominio directo de todos los recursos naturales de la plataforma continental y los zócalos submarinos de las islas; de todos los

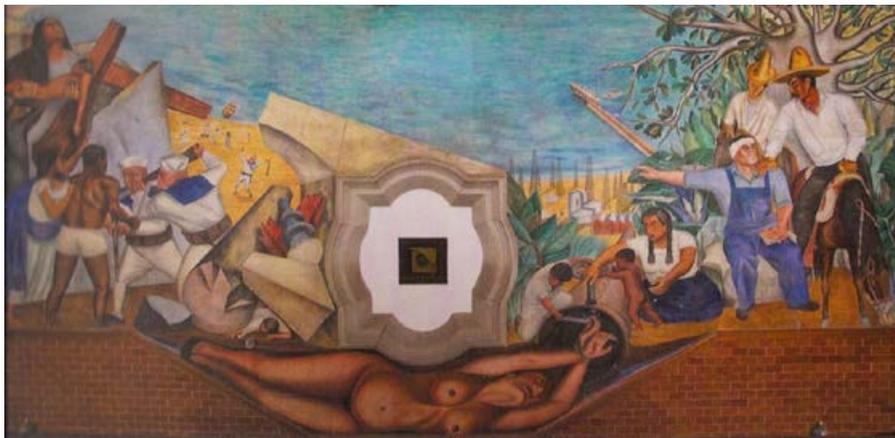
<sup>1</sup> Raquel Tibol, *Los murales de Diego Rivera: Universidad Autónoma de Chapingo* (México: Universidad Autónoma de Chapingo, 2002), p. 88.



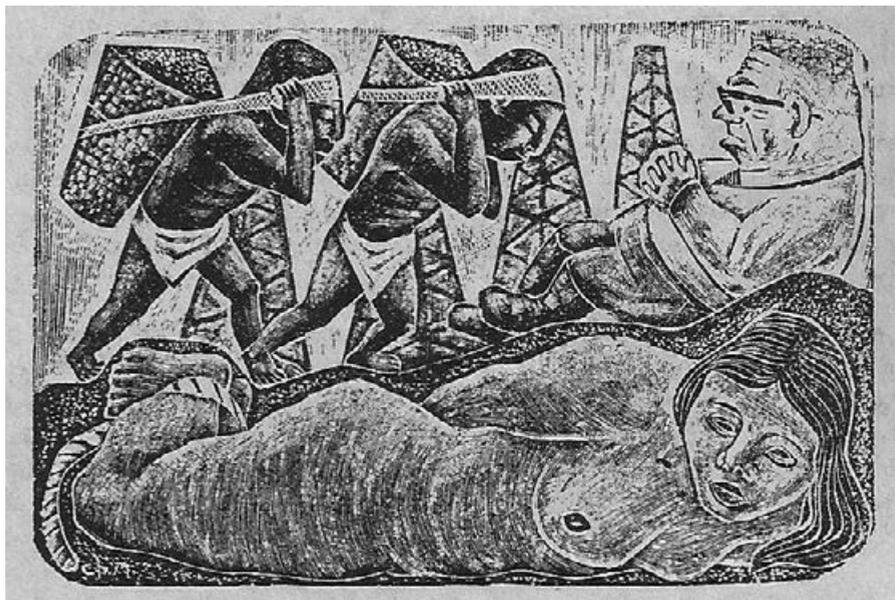
1. Diego Rivera, *Las fuerzas subterráneas*, 1923-1927, pintura mural, Universidad Autónoma de Chapingo, Chapingo. D.R. © 2014 Banco de México, "Fiduciario" en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. 5 de Mayo, núm. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc, 06590, Ciudad de México.



2. Diego Rivera, *La tierra fecunda*, 1923-1927, pintura mural, Universidad Autónoma de Chapingo, Chapingo. D.R. © 2014 Banco de México, "Fiduciario" en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. 5 de Mayo, núm. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc, 06590, Ciudad de México.



3. José Chávez Morado, *La lucha antiimperialista en Veracruz*, 1934, pintura mural, Unidad de Economía y Estadística de la Universidad Veracruzana, Xalapa. D.R. © José Chávez Morado/Somaap/México/2015.



4. José Chávez Morado, sin título, grabado publicado en *Frente a Frente* (abril de 1936). D.R. © José Chávez Morado/Somaap/México/2015.

minerales o sustancias en vetas, mantos, masas o yacimiento [...] combustibles minerales y sólidos; el petróleo y todos los carburos de hidrógeno sólidos, líquidos o gaseosos, y el espacio situado sobre el territorio nacional [...]

A diferencia de las metáforas creadas por Diego Rivera, la alegoría del petróleo no expresa prosperidad porque está sometida a ambiciones ajenas del interés colectivo. El propio Chávez Morado diseñó poco después una versión gráfica que sintetiza este problema. Aquí, el relieve topográfico sigue la forma de una gigantesca mujer indígena amarrada de pies y manos (fig. 4). En la superficie se ve un campo de extracción petrolera donde *tamemes* acarrean materia prima, supervisados por un capataz extranjero que descansa tranquilamente. Este grabado se publicó en 1936 en la revista *Frente a Frente* de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), con un texto: “Debe pugnarse por un nacionalismo [...] que postule un nuevo sentido de patria, considerada como unidad económica que excluya toda explotación y predominio extranjeros y que haga posible la auto-determinación de los grupos nacionales”.<sup>2</sup>

La imagen de riqueza sometida denuncia condiciones económicas y políticas contemporáneas, pero también alude a la historia del país. Cuando se promulgó la Constitución de 1917, Venustiano Carranza pronunció un discurso en el cual defendió la naturaleza histórica del nuevo cuerpo normativo, presentando la Carta Magna como la conclusión de una larga lucha nacional por la libertad, la justicia y la defensa del patrimonio colectivo. En cuanto al artículo 27, se dejaba en claro que el estatus del subsuelo como patrimonio nacional descendía de los derechos patrimoniales de los reyes españoles, ahora transferidos a la nación. Desde 1921, el conflicto se centró en determinar si México podía modificar la naturaleza de sus relaciones económicas a la luz de artículos constitucionales nacionalistas y revolucionarios, como el 27 y el 123, que se refieren a la justicia social en las relaciones laborales. En la década de los años treinta se pintaron murales que muestran el subsuelo como un ámbito de injusticia que agravia los postulados sociales de la Revolución. En los muros del mercado Abelardo Rodríguez, la norteamericana Grace Greenwood y Antonio Pujol, comunista y miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, pintaron la vida de los mineros. Rechazaron las alegorías porque el objetivo era pintar “la realidad actual de la explotación, la miseria y el atraso social”.<sup>3</sup> Las minas que pintó Pujol son concavidades que aprisionan/consumen el cuerpo de

<sup>2</sup> Vicente Casarrubias, “Antiimperialismo en la escuela socialista”, *Frente a Frente*, núm. 2 (abril de 1936): 10.

<sup>3</sup> “Carta de Pablo O’Higgins a Grace y Marion Greenwood”, *Muralismo mexicano, 1920-1940. Crónicas*, coord. Ida Rodríguez Prampolini (México: Tezontle/Universidad Veracruzana/Fondo



5. Antonio Pujol, *La vida de los mineros*, 1934, pintura mural, Mercado Abelardo Rodríguez, Ciudad de México.

los hombres, convirtiéndose en verdaderas sepulturas (fig. 5). El pintor incluso dispersó fragmentos del cuerpo de un trabajador como si fuera la veta de un mineral. El minero destrozado, a diferencia de los mártires de Chapingo que participan de la renovación de la vida, proclama una muerte estéril, como yerma es la tierra que lo contiene.

### *Las riquezas nacionales*

Entre 1940 y 1941 José Clemente Orozco pintó un programa mural en la Suprema Corte de Justicia de la Nación, cuyo tema general es la Justicia. Uno de los cuatro murales que conforman este ciclo es *Las riquezas nacionales*. En palabras del artista, aquí plasmó una alegoría del artículo 27 constitucional. Cabe recordar que estos murales se pintaron poco después de que el presidente Lázaro Cárdenas expropiara las empresas extranjeras que dominaban el crudo mexicano, sin duda el hecho más importante de la política del subsuelo en el siglo xx. *Las riquezas nacionales* muestra un corte en el que se distinguen el mundo de arriba y el de abajo. La corteza

---

de Cultura Económica/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 64.

terrestre se muestra desolada, mientras que el ambiente del subsuelo es rico en imágenes. Suelo y subsuelo se conectan mediante el cuerpo de un gran animal extendido diagonalmente, cobijado por una bandera, lanzada hacia un enemigo invisible. En su momento, el animal se entendió como un jaguar que defiende y protege las “riquezas nacionales”. Tales “riquezas”, seres atrapados en las entrañas de la Tierra, son, según una descripción de Orozco: el cobre, la plata, el oro, el acero y el petróleo.<sup>4</sup> El petróleo, central en la composición, es una máscara de fuego con mirada vacía, oscura, que se posa sobre extensiones tubulares semejantes a colmillos. Una daga fría y gris lo atraviesa. Es la plata. Debajo, una paleta cálida y brillante ilumina al oro, simbolizado por los restos de un esqueleto humano, invadido por un dragón que acecha desde la cavidad torácica. Enfrente está el acero, una estructura desarmada y caída que se consume en el fuego. Sobre éste se ubica el cobre. Es un hombre de pose rígida, notable musculatura y un rostro o máscara con rasgos de guerrero. Para el espectador del mural, el petróleo es un monstruo amenazante; el acero, un ente desarticulado e inútil; el oro, un cadáver infectado de codicia; la plata, un arma letal. El cobre se aprecia vulnerable. El cruce de naturalezas (mineral, vegetal, animal y humana) de los personajes pintados por Orozco desafía un mundo diferenciado y estructurado. La perversión de las morfologías naturales en una relación de semejanza con lo humano expone la concatenación del mundo, pero también advierte un desfase respecto de la unidad original.

### *¿Cuál riqueza?*

En 1939, el economista e historiador Daniel Cosío Villegas publicó el ensayo “La riqueza legendaria de México”, donde en unas páginas liquida las esperanzas de quien creyera en la riqueza de México.<sup>5</sup> La concepción de riqueza en México —dice— es un engaño generado en el siglo xvi por “motivo de lucro”, es decir, por la codicia de los conquistadores, que persiste hasta la actualidad gracias a cualquier extranjero que ha visto en el país “una fuente de abastecimiento”. Cosío niega que en el país exista una gran riqueza natural y económica y afirma que a lo largo de la historia

<sup>4</sup> En la revista *Así* atribuyeron a Orozco esta explicación: “El cobre, el oro, la plata, el petróleo, la tierra verde de sementeras, las profundas raíces de los árboles, las gemas preciosas, aparecen simbolizados en una superficie, que representa un corte en el subsuelo, por monstruos subterráneos realmente fantásticos.” Ulises Monferrer, “Los frescos de Orozco amenazados. Habla el pintor”, *Así* (31 mayo 1941): 57.

<sup>5</sup> Daniel Cosío Villegas, “La riqueza legendaria de México”, *El Trimestre Económico* 6, núm. 21 (1) (abril-junio de 1939): 58-83.

esta idea sólo ha servido para justificar invasiones y rapiña, hacer un uso político de ella y postergar el progreso del país. Ante el panorama desolador que describe, el intelectual se pregunta: ¿cuál es la riqueza de México? Tal parece que Orozco partió de la misma pregunta para imaginar su mural. Pero mientras Cosío responde que, acaso, la única riqueza de México podría ser la social, Orozco busca respuestas en el ámbito de la reflexión humanista. El pintor también encuentra tramposa la idea de riqueza y el título de su mural demuestra la ironía con que implica la maldición de las “riquezas”. La percepción problemática de las “riquezas” forma parte del imaginario de la época, no olvidemos la advertencia poética de la *Suave patria* de López Velarde: “El niño Dios te escrituró un establo y los veneros de petróleo el Diablo”.

### *Eras y razas*

Un *Tratado de geología*, editado por la Secretaría de Fomento en 1885, explica que la observación cuidadosa de las rocas estratificadas enseña la relación de unas masas con otras, su contemporaneidad o las épocas relativas de su formación.<sup>6</sup> Es evidente que Orozco, informado por la geología, imprimió en su mural una dimensión temporal inscrita en las formas terrestres. Este orden también remite al método estratigráfico usado por la arqueología para establecer cronologías a partir de la ubicación de vestigios del pasado antiguo.

La perspectiva temporal confiere profundidad conceptual al paisaje subterráneo. Si la configuración científica del orden subterráneo construye una temporalidad, la paradoja se encuentra en que se trata de un tiempo distinto de la historia, incluso opuesto. Aquí hay una referencia mítica. Me refiero al mito de las Edades del Hombre o de las Cinco Razas, postulado por Hesiodo en *Los trabajos y los días* en el siglo VIII antes de nuestra era y recuperado por Ovidio en el siglo I de nuestra era en *Las metamorfosis*.<sup>7</sup> En resumen, el relato explica que existieron cinco eras y razas: la de oro, cuando los hombres vivían como dioses, sin sufrimiento; la de plata, cuando la humanidad, dominada por su espíritu infantil, peleaba continuamente y acabó siendo exterminada por Zeus; la de bronce, formada por vigorosos y salvajes guerreros que se extinguieron víctimas de sus propios enfrentamientos; la edad de los héroes, que no corresponde a ningún metal; y la stirpe de hierro, que Hesiodo propuso como su contemporaneidad,

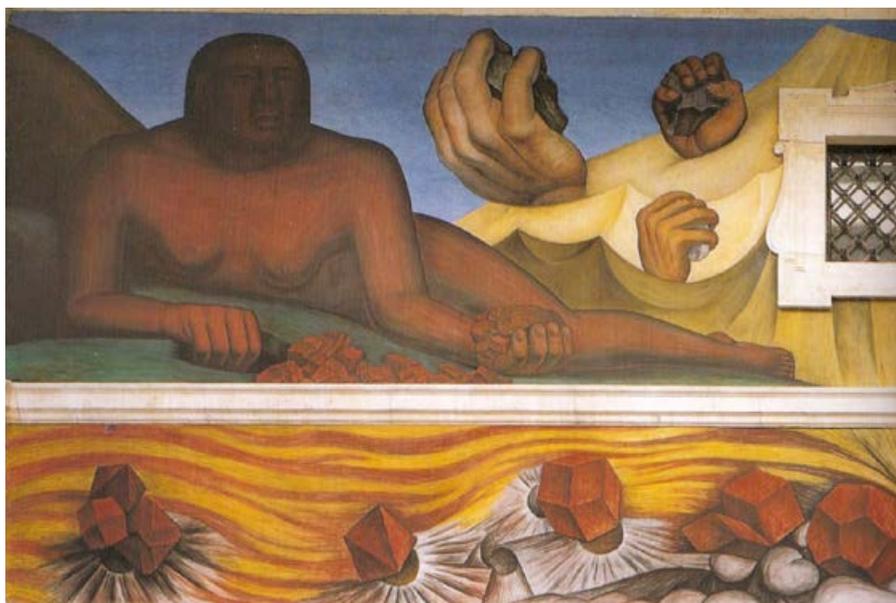
<sup>6</sup> Mariano Bárcena, *Tratado de geología* (México: Secretaría de Fomento, 1885).

<sup>7</sup> A diferencia de Hesiodo, Ovidio propone cuatro edades porque omite la Edad de los Héroes.

condenada al trabajo para conseguir el sustento y sometida a luchas fratricidas. Orozco estableció la misma sucesión de metales que el mito: oro, plata, cobre y hierro. Como vimos, las personificaciones subvierten la idea de “riqueza”, aviniéndose con la idea de degradación postulada por el mito clásico. A diferencia del relato mítico, la edad dorada, creada por Orozco, contradice la expectativa de bonanza. La centralidad de la “edad del petróleo” señalaría a una era contemporánea, que rige el destino de la humanidad y se inscribe en la lógica de las anteriores etapas, donde predominan los vicios y el distanciamiento de la vida espiritual. Ahora bien, en esta línea de pensamiento sería plausible asignar a las “eras” referentes históricos, por ejemplo, la obsesión de los conquistadores y colonizadores por el oro y la plata, la decepción ante la visión de la máquina como medio de liberación humana y nacional en el despegue industrial o bien la degradación social y política que trajo consigo la explotación petrolera.

En este punto conviene recordar que entre 1932 y 1933, Diego Rivera pintó un conjunto de frisos que bien puede relacionarse con las Edades del Hombre. En los murales del Instituto de Artes de Detroit, Rivera representó las cuatro materias primas esenciales para crear el acero usado en las plantas automotrices de la compañía Ford: arena, carbón, mineral de hierro y piedra caliza (figs. 6-7). Asoció cada uno de estos materiales con una raza: amarilla, negra, roja y blanca. El pintor estableció analogías basándose “en cualidades plásticas de color y forma, así como funciones históricas”. La raza negra representa el carbón; la amarilla, la arena; la roja, el hierro y la blanca, la cal. Según explicó Rivera, reunió a la arena con la raza amarilla por ser la más antigua y la más numerosa; a la raza roja, el mineral de hierro porque sus cristales le recordaban las decoraciones indias; la labor de la raza negra la encontró similar a la fuerza que el carbón mineral le da al acero; y el carácter disciplinado y organizado de la raza blanca la comparó con la piedra caliza, que reúne a los distintos agentes en la elaboración del acero.<sup>8</sup> El esquema se complementa con imágenes adicionales: un bebé en gestación se nutre de la tierra situado entre estratos de materias primas; la interdependencia entre el norte y el sur del continente americano explicada mediante la extracción de materias primas (hule) y su procesamiento en plantas industriales (de la empresa de Ford). Para los fines de esta ponencia, se destaca la correlación que hace Rivera entre raza, rasgos de carácter y la configuración y usos de las materias primas. Según postulan las imágenes en el Instituto de Artes de Detroit, entre la Tierra y la Humanidad existe una *identidad esencial* que permite entender *integralmente* el desarrollo de la civilización.

<sup>8</sup> Linda Bank Downs, *Diego Rivera. The Detroit Industry Murals* (Detroit: The Detroit Institute of Arts/W.W. Norton & Company, 1999), 92-93.



6a y b. Muro norte. Diego Rivera, *Industria de Detroit*, 1932-1933, pintura mural, Instituto de Artes de Detroit.



7a y b. Muro sur. Diego Rivera, *Industria de Detroit*, 1932-1933, pintura mural, Instituto de Artes de Detroit.

¿Qué otro pensador mexicano expuso sus ideas sobre la relación entre la Tierra, el tiempo, las razas y el destino de la civilización humana? José Vasconcelos, en *La raza cósmica*, publicada en 1925. El filósofo afirmó aquí su “creencia en los imperios étnicos de la prehistoria” (considerando a Lemuria y la Atlántida) que definen la cultura humana. Según esta teoría, cuatro son las razas contemporáneas: roja, negra, blanca y amarilla. La raza cósmica es el mestizo que hará suyo “el tesoro de todas las anteriores”. Vasconcelos asimila la noción de superposición de estratos terrestres —y la teoría de la deriva continental de Wegener— a su explicación de la evolución de las razas: “Es fácil suponer que en determinada región de una masa continua, se desarrollaba una raza que después de progresar y decaer era sustituida por otra”. E insiste: “Explica mejor el proceso de los pueblos esta profunda teoría ocultista que las elucubraciones de los geólogos”.<sup>9</sup>

Hay similitudes entre las imágenes propuestas por Vasconcelos, Rivera y Orozco. Sin embargo, José Clemente Orozco evade adentrarse en el discurso racial para representar la relación entre el ser humano y la naturaleza geológica. Sus personajes no parecen referir a una raza determinada, a excepción de uno de ellos: el cobre.

### *La tierra se abre*

El cobre es un ente vivo, fuerte, íntegro; en abierto contraste con sus compañeros subterráneos. Justino Fernández se refirió a él como “el único metal que guarda dignidad”.<sup>10</sup> En un panorama donde abundan los vicios —frivolidad, artificio, inutilidad, codicia, esterilidad, fragmentación— sólo el cobre plantea una salida, a pesar de la inmovilidad impuesta por su posición horizontal. Su identidad étnica está marcada por su faz, comparable a la estética de máscaras rituales de culturas indígenas americanas. ¿Qué batalla libra este guerrero? El cobre activa diversos escenarios. No parece fortuito que este personaje se oponga directamente al petróleo. Probablemente Orozco comprendiera el “duelo” de estas imágenes contradictorias según el sentido simbólico que propuso el escritor José Juan Tablada, cercano al pintor durante la década de los años veinte. Tablada publicó *La resurrección de los ídolos* durante 1924, una novela donde vertió

<sup>9</sup> José Vasconcelos, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana* (París: Agencia Mundial de Librerías, 1925), 1.

<sup>10</sup> Justino Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e idea* (México: Librería Porrúa Hnos. y Cía., 1942), 109-110.

su credo teosófico y planteó sus inquietudes políticas y sociales.<sup>11</sup> En el argumento de la novela, el subsuelo es fundamental. Ahí se resguardan “todos los secretos del pasado”, así como “tesoros científicos y materiales”; además, conforme avanza el relato, se descubre que el mundo subterráneo “parecía tener conciencia y estremecerse” ante la lucha de dos fuerzas que se desenvolvían en su seno. Allí se enfrentaban la Ciencia, que es amor y desinterés, y el Mal, que es ambición material y odio. Estas fuerzas también se expresaban en la superficie: la ciencia mediante la labor “altruista” de un maestro, un arqueólogo y, en el pasado con el dios civilizador Quetzalcóatl; mientras que el Mal se ubicaba entre “los petroleros de Wall Street, los malos hijos de la patria” y el siniestro Mago Negro Tezcatlipoca. El petróleo, atributo del maligno, surgía de la tierra como “vómito negro de chapapote”, como “sangre de piedra”. Durante el relato, Tablada deja ver su enojo ante un estado que detiene la investigación arqueológica (y por tanto el encuentro con la ciencia) por servir a los intereses de las empresas petroleras. En el desenlace apoteósico de la novela, un temblor abre la tierra permitiendo que los ídolos antiguos —“durante años piedras sin vida”— se pongan de pie y descarguen su furia sobre los seres humanos, guiados por el oscuro y siniestro Tezcatlipoca. En *Las riquezas nacionales*, el cobre sugiere esa cualidad ancestral, primitiva, mítica, que crea un dique al avance de una modernidad económica atrapada por el materialismo y la ambición del gran monstruo de la era contemporánea.

### *Conclusiones*

Los paisajes subterráneos no se pueden comprender cabalmente sin la presencia oculta de concepciones que calan hondo en la tradición cultural mexicana, como la idea de “riqueza” y patrimonio nacional, así como con la relación conflictiva ante la modernidad. En las profundidades terrestres se imaginó el pasado, el presente, el destino e incluso el tiempo mítico de una nación que se reinventaba después de una revolución social. La brújula para explorar ese universo desconocido fue siempre el acontecer del ser humano pues, como en todo paisaje, él es el punto en el que se concentran todas las relaciones y desde el cual nuevamente se reflejan.

<sup>11</sup> La edición consultada fue *José Juan Tablada, Obras completas VII. La resurrección de los ídolos. Novela americana inédita*, pról. y notas de José Eduardo Serrato Córdova, Nueva Biblioteca Mexicana, 152 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003).

N.B. El mural de J.C. Orozco *Las riquezas nacionales* puede apreciarse en el segundo video del siguiente vínculo: [https://www.sitios.scjn.gob.mx/75\\_aniversario/videossegundapag.html](https://www.sitios.scjn.gob.mx/75_aniversario/videossegundapag.html).



## HACER HISTORIA: LA PINTURA DE HISTORIA COMO PAISAJES DE POSESIÓN A MEDIADOS DEL SIGLO XIX EN ESTADOS UNIDOS Y MÉXICO

ANNA O. MARLEY

Pennsylvania Academy of Fine Arts

Este trabajo conjunta estudios académicos de diversas disciplinas como un primer acercamiento al análisis crítico de las pinturas de historia de mediados del siglo XIX acerca de la conquista española. Los documentos primarios son las pinturas históricas de Peter F. Rothermel (1812-1895), de *La primera vista de Cortés de la ciudad de México*, 1844 (fig. 1) a *De Soto yergue la cruz a orillas del Misisipi*, 1851 (fig. 2), junto con el texto de William H. Prescott, *History of the Conquest of Mexico* (1843), el cual tuvo influencia en las pinturas. Este trabajo se inspira en estudios recientes sobre las representaciones coloniales españolas del paisaje, particularmente del asediado paisaje urbano de la ciudad de México representado en los biombos del siglo XVIII. Al partir de esa base pretendo abrir el espacio de discusión sobre las pinturas de Rothermel a un fructífero análisis transnacional dentro del contexto de los estudios existentes sobre la pintura de historia en la pintura académica decimonónica estadounidense.

Rothermel fue director de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA) de 1847 a 1855, y uno de sus profesores más influyentes en un momento en el que la Academia era una de las escuelas más prestigiosas de América, al haberse fundado en 1805, unos cuantos años después del surgimiento de la nación. Fue también un artista pionero que ha caído en el olvido. Un nuevo estudio de su obra, en relación con las tendencias internacionales de la pintura de historia en el siglo XIX, traerá consigo una mayor comprensión de la forma en que los artistas de la escuela de arte más respetada en Norteamérica abordaron y vislumbraron la identidad nacional durante el periodo de conflicto territorial entre Estados Unidos y México, conocido como la guerra México-Estados Unidos o la primera intervención estadounidense en México (1846-1848).

Este ensayo constituye la base de un proyecto más extenso acerca de la pintura de historia y la identidad nacional tal como fue enseñada y exhibida



1. Peter F. Rothermel, *La primera vista de Cortés de la ciudad de México*, 1844, óleo sobre tela, 99.1 × 124.5 cm.  
 Colección de la New York Historical Society, donación de Mrs. Louis A. Gillet.



2. Peter F. Rothermel, *De Soto yergue la cruz a orillas del Misisipi*, 1851, óleo sobre tela, 101.6 × 127 cm. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Filadelfia. Cortesía de Henry C. Gibson Funds and Mrs. Elliott R. Detchon.

a mediados del siglo XIX en la Academia de San Carlos, en la ciudad de México, y en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, en Filadelfia. En este periodo, la Academia fue el punto de encuentro en la vida cultural de Filadelfia y una fuerza mayor en el mundo del arte estadounidense. Aunque la ciudad de Nueva York emergía como líder en el mundo artístico norteamericano, la primera capital de la nación todavía era conocida como la Atenas de Estados Unidos. Como señaló recientemente Ray Hernández-Durán, en las décadas de 1840 y 1850 se dio en México un renacimiento cultural similar alrededor de la Antigua Academia de San Carlos.<sup>1</sup> Mi proyecto *in extenso* intenta conjuntar la pintura de historia nacionalista de artistas estadounidenses y mexicanos para examinar cómo la misma temática —especialmente la conquista territorial de la Nueva España— fue empleada por los artistas académicos en cada nación para explorar intereses nacionales y deseos imperiales tan diversos. Tengo la esperanza de que este estudio contextualizará aún más la obra de Rothermel dentro de la producción de pintura de historia y de paisaje decimonónica en el continente americano.

La serie de pinturas históricas de gran formato que analizo comienza con *Colón ante la reina*, 1842 (fig. 3), de Rothermel. Esta pintura probablemente estuvo influida por una combinación de tendencias literarias populares, incluido el primer libro de Prescott sobre la historia de España, *History of the Reign of Ferdinand and Isabella* (1837), y el de Washington Irving, *History of the Life and Voyages of Christopher Columbus* (1828). Cada una de estas historias representa a Isabel como una misionera cristiana y a Colón como su hábil caballero. Éste era un tema popular tanto para pintores de la Academia norteamericana como para los de la mexicana; pinturas contemporáneas incluyen la obra de Emanuel Leutze: *Colón ante la reina*, 1843 (fig. 4), exhibida en la PAFA en 1848, y la de Juan Cordero: *Colón ante los Reyes Católicos*, realizada en Roma en 1850 (fig. 5).<sup>2</sup>

La serie de Rothermel sobre escenas de la conquista española empezó después de que un destacado conocedor de arte viera *Colón ante la reina* en una exposición organizada por Rothermel en la PAFA, y subsecuentemente le comisionara una pintura de tamaño y tema similares. En la *Sartain's Union Magazine* se comentó dicho encargo en 1852:

<sup>1</sup> Ray Hernández-Durán, "Modern Museum Practice in Nineteenth-Century Mexico: The Academy of San Carlos and la Antigua Escuela Mexicana", *Nineteenth-Century Art Worldwide* 9, núm. 1 (primavera, 2010), [www.19thc-artworldwide.org](http://www.19thc-artworldwide.org).

<sup>2</sup> Para profundizar más véanse los registros de ambos artistas en las exposiciones anuales de la PAFA, así como varias reseñas sobre las pinturas de la Conquista de Rothermel y Leutze en Filadelfia. Mark Thistlethwaite anota que Rothermel y Leutze estudiaban en Filadelfia al mismo tiempo y quizá tomaran juntos la clase de pintura de John Ruben Smiths. Mark Thistlethwaite, *Painting in the Grand Manner: the Art of Peter Frederick Rothermel (1812-1895)* (Chadds Ford, PA: Brandywine River Museum, 1995), 13.



3. Peter F. Rothermel,  
*Colón ante la reina*,  
1842, óleo sobre  
tela, 158.4 × 127 cm.  
Smithsonian American  
Art Museum, Washington,  
D.C.

El profesor Mapes, quien ha hecho tanto por impulsar el arte y a los artistas del país, vio, mientras estaba de visita en Filadelfia, la pintura de *Colón ante la reina*; y, al quedar cautivado por algunos de sus puntos, le encargó a Rothermel, por medio de un amigo, uno del mismo tamaño dando al artista libertad en la selección del tema y añadiendo que, al estar terminada, si alguien la deseara, el artista debería venderla y pintar otra más. En ese momento, la obra de Prescott *La conquista de México* estaba haciendo mucho ruido y proveía muchos buenos temas. Rothermel seleccionó *Cortés arengando a sus tropas, con la vista del valle de México* y pintó, como él dice, “una pintura bastante buena” —una composición gloriosa, extraordinaria por su energía, fuerza y combinación de fineza de tono y riqueza de color. Ésta atrajo la atención de un mecenas liberal, Warrington Gillete, de Nueva York, en ese tiempo residente en Baltimore, quien dio a Rothermel sin dudarle ni un instante el monto que pedía y añadió esta pieza invaluable a su propia colección. Cuando el profesor Mapes vio la pintura, le gustó tanto que pidió que su remplazo se basara en un tema similar —*El sometimiento de Guatemozin*. Ésta, que también era admirable ejemplar por su dibujo y colorido, había sido debidamente ejecutada y enviada. Estas pinturas atrajeron tal admiración, que



4. Emanuel Leutze, *Colón ante la reina*, 1843, óleo sobre tela, 97.9 × 129.4 cm. Brooklyn Museum of Art, Dick S. Ramsay Fund and Healy Purchase Fund B.



5. Juan Cordero, *Colón ante los Reyes Católicos*, 1850, óleo sobre tela, 180.5 × 251 cm, Museo Nacional de Arte-INBA, Ciudad de México. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015.”

se le encomendaron varias más, con temas similares. Una de ellas, *La Noche Triste*, o *La mañana de la retirada en la calzada*, realizada para el señor Binney, de Boston; otra, *Cortés quema sus naves*, para James Robb, de Nueva Orleans; una tercera, *Botadura de los bergantines*, para J.B.H. Latrobe, de Baltimore, hijo del arquitecto del Capitolio; y una cuarta, de tema desconocido para mí, posesión del primo del artista, Samuel H. Rothermel, de Filadelfia.<sup>3</sup>

Las pinturas mencionadas incluyen *La primera vista de Cortés de la ciudad de México* (1844, N.Y. Historical Society). Ésta era la primera de una serie de cinco pinturas que representaban las aventuras de Cortés, incluyendo *El sometimiento de Guatemozin* (1845, ubicación actual desconocida, en las Kennedy Galleries hasta 1995), *Cortés ante Tenochtitlán* [*La invasión de México por Cortés*] (1846, Lowe Art Museum, University of Miami, fig. 6), *Cortés quema sus naves antes de marchar a México* (1846, destruida) y *Botadura de los bergantines “Noche Triste”* (1848, ubicación desconocida). Además de las pinturas de Cortés, Rothermel también exhibió *Colón embarca* (1844, ubicación desconocida) y otras dos de otros exploradores españoles: la primera, *De Soto descubre el río Misisipi* (1843, St. Bonaventure University Arte Collection), y la segunda, *De Soto yergue la cruz a orillas del Misisipi* (1851, PAFA), tras haber terminado evidentemente su ciclo sobre Cortés.

En 1844, un crítico notó que las pinturas de Rothermel sobre la Conquista “tienen cierta inclinación hacia la era heroica de nuestro mundo occidental” —pues tuvimos nuestra era de la caballería, como en Europa. Colón, Cortés y De Soto, los favoritos de Rothermel, fueron todos caballeros armados por el rey en su tiempo —y caballeros errantes además, pues deambularon en busca de aventuras incluso más que los propios cruzados.<sup>4</sup> Las pinturas son definitivamente románticas, siguiendo el enfoque de Prescott de la historia, a la que él consideraba romántica y de fácil acceso.<sup>5</sup> Rothermel era admirador del gran pintor romántico francés Eugène Delacroix (1798-1863), así como del pintor barroco Peter Paul Rubens (1577-1640) y uno puede ver la influencia de ambos maestros en su romanticismo y aproximación a los colores saturados de sus paisajes, así como en sus figuras y pinturas históricas.

Con este panorama general de la visión de la Conquista de Rothermel como antecedente, es mi turno para plantear y responder parcialmente,

<sup>3</sup> Thomas Dunn English, “Peter F. Rothermel”, *Sartain’s Union Magazine of Literature and Art*, núm. 10 (enero, 1852): 15.

<sup>4</sup> An Amateur, “Visits to the Painters”, *Godey’s Lady’s Book*, núm. 29 (diciembre, 1844): 277.

<sup>5</sup> Richard Kagan, “Prescott’s Paradigm: a New Look at a Bostonian’s Image of Sixteenth-century Spain”, en *The Word Made Image: Religion, Art and Architecture in Spain and Spanish America, 1500-1600* (Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1998), 16.



6. Peter F. Rothermel, *Cortés ante Tenochtitlán* [*La invasión de México por Cortés*], 1846, óleo sobre tela, 95.3 × 121.9 cm. Lowe Art Museum, University of Miami, adquisición del museo mediante fondos provistos por Harry y Sonja Zuckerman.

una serie de preguntas sobre las pinturas. Para empezar, ¿cómo difiere la visión de Rothermel de la Conquista de la de los nativos, mestizos, criollos, españoles, mexicanos, y de otras visiones artísticas norteamericanas y europeas? ¿Reflejan las pinturas de Rothermel realmente la narrativa de Prescott —quien tendía a presentar la historia española como una antítesis de la de Estados Unidos? ¿Por qué era tan popular este tema en los Estados Unidos de la década de 1840? ¿Cómo difieren estas representaciones de la conquista española pintadas en los años de 1840, en Filadelfia, de las realizadas siglos atrás en la Nueva España y España? ¿Cómo figuran de forma distinta los paisajes de posesión en pinturas de la Conquista a lo largo de distintos periodos y en culturas diferentes? Y, finalmente —una pregunta mayor, cuya respuesta este trabajo apenas empieza a atisbar—, ¿qué entendimiento intelectual se ganará con la comparación entre la visión estadounidense y la mexicana de la Conquista?

Antes de volver a las pinturas de Rothermel en el contexto de los Estados Unidos de 1840 es importante entender cuán diferentes eran de las imágenes coloniales previas del mismo tema. La visión mestiza e indígena de la Conquista quedó plasmada en el siglo XVI, la más célebre está

presente en el *Códice florentino* (1555-1579). Por otra parte, las representaciones españolas y criollas de la Conquista empiezan realmente hasta finales del siglo xvii en los enconchados —las pinturas al óleo sobre madera con incrustaciones de concha nácar. La serie que se encuentra en el Museo de América en Madrid (1698) fue comisionada para el Palacio Virreinal en México y después llevada a España. Se realizó basada en el libro de Antonio de Solís y Rivadeneyra, *Historia de la conquista de México* (1684) —una respuesta elegíaca a la leyenda negra protestante de los siglos xvi y xvii. En los enconchados y los biombos —pinturas en paneles plegables de inspiración asiática—, se atribuye la muerte de Moctezuma a manos de nativos rebeldes, y no a los españoles, como aparece en las imágenes indígenas. El biombo de la Conquista en el Museo Franz Mayer (ca. 1690) representa la conquista caótica por un lado y la organizada ciudad virreinal del siglo xvii por el otro.<sup>6</sup> Barbara E. Mundy argumenta que este biombo despliega una interacción única de trabajo artístico y memoria colectiva, fortaleciendo la idea del ver la ciudad de México contemporánea a través de una historia colonial que festeja la Conquista.<sup>7</sup> En todas estas representaciones de la Conquista, el ambiente construido de la ciudad de México cumple un papel central, como lo hace en las pinturas decimonónicas de los pintores de historia estadounidenses. No obstante, estos ejemplos sugieren que la visión mestiza, indígena, criolla y española del siglo xvi al temprano siglo xviii difiere de las pinturas más tardías académicas de la Conquista del siglo xix, ambas, tanto en México como en Estados Unidos, por su audiencia y contexto distintos. Para las primeras, la audiencia estaba conformada por académicos, gobernantes virreinales o la elite colonial, y se exhibían en bibliotecas, palacios y salones de la ciudad de México; para las segundas, la audiencia era el público en general, y se mostraban en exposiciones de arte públicas.

Volvamos a nuestro caso de estudio en la Filadelfia del siglo xix: las pinturas de Rothermel no se realizaron exclusivamente para un contexto doméstico privado —aunque con frecuencia fueron comisionadas por individuos que residían en Baltimore, Filadelfia, Nueva York y Boston. Más bien, como continuación al párrafo anterior, la intención principal era su exhibición en las exposiciones públicas en Filadelfia y Nueva York. ¿Cómo difiere esto de las visiones de la Conquista anteriores? Los investigadores Mundy y

<sup>6</sup> Sobre una discusión respecto a estas representaciones de la Conquista véase Kevin Terraciano, “Competing Memories of the Conquest of Mexico”, en Ilona Katzew, *Contested Visions in the Spanish Colonial World* (New Haven y Londres: Los Angeles County Museum of Art/Yale University Press, 2012), 55-77.

<sup>7</sup> Véase Barbara E. Mundy, “Motecuzoma Reborn: Biombo Paintings and Collective Memory in Colonial Mexico City”, *Winterthur Portfolio* 45, núm. 2/3 (verano/otoño, 2011), 161, 176.

Terraciano han estudiado las audiencias de las obras coloniales españolas ilustradas antes, ya que para entender las pinturas de Rothermel uno debe comprender también al público al que estaban dirigidas. Rothermel no sólo era un académico destacado de la PAFA, sino que sus mecenas formaban parte de elites republicanas y liberales de Filadelfia y de otros lugares en la costa este. Asimismo, en 1862, el artista y sus mecenas se encontraban entre los miembros fundadores del exclusivo Club de la Liga de la Unión Republicana de Filadelfia. Este bastión conservador se creó después de un tiempo de agitación en Filadelfia, momento en que las pinturas de Rothermel de la conquista española gozaban de mayor popularidad.

La tensión sobre la religión y la inmigración explotó en Filadelfia con los grandes disturbios anticatólicos de 1844, el mismo año en que Rothermel pintó *La primera vista de Cortés de la ciudad de México*. Los disturbios en Filadelfia tuvieron lugar del 6 al 8 de mayo y el 6 y 7 de julio de 1844, en Filadelfia y sus suburbios. Los disturbios fueron resultado del creciente sentimiento anticatólico contra el aumento en la población de inmigrantes irlandeses católicos. Estos conflictos sociales no pasaron inadvertidos en el mundo artístico. En 1845, un crítico comentó, después de haber visto *El sometimiento de Guatemozín*, de Rothermel, en la Academia Nacional de Dibujo en la ciudad de Nueva York, que la pintura había sido realizada “por uno de los artistas más promisorios de la ciudad de las muchedumbres”.<sup>8</sup> El texto de Prescott, aunque romantizaba la Conquista, también era decididamente anticatólico, y, por ello, tan parte del espíritu del momento como los disturbios locales. Mientras estas tensiones locales se adueñaban de Filadelfia, Estados Unidos se enredaba en un conflicto con su vecino, México, que derivaría en la guerra México-Estados Unidos de 1846-1848. En esos años, Rothermel pintó *Cortés ante Tenochtitlán* [*La invasión de México por Cortés*], *Cortés quema sus naves antes de marchar a México* y *Botadura de los bergantines* “*Noche Triste*”.

La visión que Rothermel tiene de Cortés parece haberse desplazado entre 1844 y 1846. Lo que parece romántico y festivo en 1844, resulta inquietante y destructivo en 1846. En particular, el humo y las flamas escabrosas que dominan progresivamente los lienzos. Rothermel también parece alejarse del foco puesto exclusivamente en las figuras para incluir el paisaje como un elemento expresivo de la composición. Es difícil saber cómo se sentía Rothermel acerca del imperialismo estadounidense y el expansionismo territorial sólo de ver estas pinturas. ¿Es Cortés el líder galante arengando sus tropas o el líder melancólico mirando el color sanguinoliento de la puesta de sol sobre la ciudad de Tenochtitlán? ¿Cómo se vio afectado Rothermel por los disturbios e incendios anticatólicos en su

<sup>8</sup> “The National Academy”, *Broadway Journal* (17 de mayo de 1845): 307.



7. Frances Flora Bond, litografía a partir de *La batalla de Buena Vista*, de Joseph H. Eaton, 1847, 49.5 × 75 cm. Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas.



8. Emanuel Leutze, *El asalto al teocalli por Cortés y sus tropas*, 1848, óleo sobre tela, 215.4 × 250.9 cm. Wadsworth Athenaeum, Hartford, Connecticut. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund.

propia ciudad, así como por los reportes de conflictos graves en la frontera con México? Estas pinturas definitivamente están más matizadas y resultan más confusas que las representaciones topográficas militares contemporáneas populares del paisaje mexicano en combate. Como, por ejemplo, un grabado de 1846 de la batalla La Angostura o de Buena Vista que tiene un acercamiento topográfico militar del paisaje, el cual se aprecia a ojo de pájaro (fig. 7). El paisaje mexicano funciona como telón de fondo para la impresionante destreza militar de los estadounidenses en primer plano, todo bajo control y cartografiado. En sus lienzos de ese momento, es difícil saber si Rothermel esperaba que el espectador se identificara con Cortés o que lo viera como un conquistador católico decadente. Sus pinturas tienen el suficiente sesgo para sugerir que, para 1846, Rothermel podría haber estado, como muchos estadounidenses, consternado por el derramamiento de sangre en la guerra entre México y Estados Unidos. En esta etapa, y quizá para complicar más el asunto, resulta apropiado traer a discusión la obra del colega de Rothermel, el pintor de historia, también estadounidense, Emanuel Leutze.

La pintura de Leutze, *El asalto al teocalli por Cortés y sus tropas*, de 1848, la comisionó en 1846 el científico de Boston Annos Binney (fig. 8). Binney era amigo de William H. Prescott y ambos eran miembros del Ateneo de Boston, una de las bibliotecas por membresía más antiguas de los Estados Unidos, fundada en 1807.<sup>9</sup> Como se mencionó, Binney le había comisionado una de las pinturas sobre Cortés a Rothermel, denominada *Noche Triste*; o *La mañana de la retirada en la calzada* (1848, ubicación desconocida); resulta tentador suponer que Binney quería colgar juntos los cuadros de Leutze y de Rothermel. La pintura de Leutze representa el primer combate, fallido, que los españoles entablaron con los aztecas por el *teocalli*.<sup>10</sup> Basado en estas pinturas, resulta oportuno discutir si fue Rothermel o si fue Leutze quien mejor plasmó la visión de Prescott de la Conquista. Prescott describió a Cortés y a sus hombres como “caballeros galantes”, le atribuyó la potencia de la fuerza bruta a los aztecas y la habilidad de una “ciencia superior” a los españoles.<sup>11</sup> Nadie sale bien librado en la pintura de Leutze; tanto españoles como aztecas parecen sedientos de sangre y crueles. ¿Realmente esto se alineaba con la visión de las cosas de Prescott? Como argumenta William H. Truettner: “Los libros de Prescott habían presentado la fundación de América como un primer paso a la civilización del Nuevo Mundo”.<sup>12</sup> Al

<sup>9</sup> William H. Truettner, “Storming the Teocalli—Again: Or, Further Thoughts on Reading History Paintings”, *American Art* 9, núm. 3 (otoño, 1995), 59.

<sup>10</sup> Truettner, “Storming the Teocalli”, 67.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 68.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 70.

parecer las representaciones menos violentas de Rothermel sobre los hechos en *La conquista de México* estaban quizá más acordes a la intención original de Prescott, por otra parte, parecen tener más en común con las imágenes mestizas del *Códice florentino* que con la visión romántica del progreso de la civilización.

Jochen Wierich argumenta que la pintura de Leutze “revelaba los problemas que la historia romántica de los pintores enfrentaba al dar destino manifiesto a una forma pictórica concreta y al convencer a su audiencia de que la historia de Estados Unidos estaba guiada por la divina providencia”.<sup>13</sup> Otros pintores estadounidenses contemporáneos, como Richard Caton Woodville, evitaron la problemática de las imágenes de la conquista española en la posguerra de la guerra México-Estados Unidos al crear escenas de género que lindaban con pinturas históricas. El paisaje de México está completamente obliterado por un interior doméstico estadounidense y un hotel “norteamericano”. El problema de personificar una imagen positiva del destino manifiesto occidental en una figura de Cortés podría ser la razón por la cual Rothermel finalmente recupera a De Soto como su héroe colonial español. De hecho, Cortés había sido omitido la mayoría de las veces en las pinturas históricas oficiales de Estados Unidos, probablemente porque se le podía asociar fácilmente con la leyenda negra de la crueldad española. Asimismo, en la posguerra de la guerra México-Estados Unidos, quizá el tema del Misisipi estaba más a tono con el gusto popular que la conquista sangrienta de la ciudad de México.

La pintura de Rothermel de *De Soto yergue la cruz a orillas del Misisipi* (1851) representa lo que se creía en ese momento habría sido el primer oficio religioso en Estados Unidos. Cuando Rothermel pintó la segunda y mucho más exitosa versión del tema, De Soto era ya una figura reconocida en Filadelfia. En 1852 se presentó en el teatro Chestnut Street de Filadelfia la obra *La tragedia de De Soto*, con escenografía pintada por el colega de Rothermel de la PAFA, Russell Smith.<sup>14</sup> También en 1852, cuando se expuso la pintura de Rothermel, *Patrick Henry en la Cámara de los Ciudadanos*, en la rotonda del Capitolio estadounidense, “veinte artistas de Filadelfia, incluyendo a Thomas Sully, Rembrandt Peale, John Neagle, J.R. Lambdin, John Sartain, William Trost Richards, Samuel Waugh y Christian Schuessle, solicitaron al congreso que se le comisionara a él la producción de una obra nacional”.<sup>15</sup> El proyecto pictórico para el capitolio estadounidense había estado en proceso desde la década de 1820 y continuó hasta los primeros

<sup>13</sup> Jochen Wierich, *Grand Themes: Emanuel Leutze, Washington Crossing the Delaware, and American History Painting* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2012), 51.

<sup>14</sup> Thistlethwaite, *Painting in the Grand Manner*, 51.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 16.



9. William Henry Powell, *Descubrimiento del Misisipi por De Soto, 1541*, 1848-1855, óleo sobre tela, 30.5 × 45.7 cm. United States Capitol, Washington, D.C.

años de la década de 1850. Considero que la serie de Cortés, seguida del retorno al tema de De Soto, fue un intento por parte de Rothermel, sus mecenas y la comunidad artística de Filadelfia, en general, para que una obra suya fuera seleccionada para el proyecto del Capitolio estadounidense. William Henry Powell estaba pintando entonces el *Descubrimiento del Misisipi por De Soto, d.C. 1541*, de 1848 a 1855 (fig. 9). ¿Podría Rothermel, quien indudablemente sabía que el congreso estaba buscando un tema del oeste, haber pintado su composición con el fin de ingresar en la competencia?<sup>16</sup>

El paisaje cumple un papel más importante en esta pintura que en cualquier otra imagen de la Conquista y el descubrimiento españoles de Rothermel. Todo el primer plano se le otorga al barro de las orillas del río Misisipi. Tanto la cruz como los nativos hincados en el primer plano, a la derecha, parecen emerger de la tierra. La cruz parece haber sido tallada de un árbol, a diferencia de la cruz en la versión de Powell, que incluye

<sup>16</sup> Para mayor información sobre la comisión del Capitolio estadounidense, véase Ann Uhry Abrams, "National Paintings and American Character: Historical Murals in the Capitol's Rotunda", en *Picturing History: American Painting 1770-1930*, ed. William Ayers (Nueva York: Rizzoli, 1993), 65-79.



10. Peter F. Rothermel, *Desembarco de los peregrinos*, 1620, 1854, óleo sobre tela, 104.5 × 139.4 cm. Cortesía Kirby Collection of Historical Paintings, Lafayette College, Easton, Pensilvania.

lo que parece ser un Cristo crucificado de marfil sobrepuesto. La cruz se planta en la tierra, convirtiéndose así en parte del suelo norteamericano, tanto como las figuras nativas. Visualmente, ésta es sin duda la pintura más lograda de la serie de la Conquista de Rothermel. Al enfocarse en el paisaje estadounidense más que en la arquitectura o en las figuras para transmitir la emotiva narrativa dramática de la Conquista, Rothermel creó su obra maestra. En un tiempo durante el cual el destino manifiesto estaba siendo lanzado como el término *du jour* en la política de Estados Unidos, qué mejor imagen que la erección de una cruz cristiana en la orilla de un gran río del oeste para sugerir el destino divino de Estados Unidos de expandirse hacia el oeste. Según Prescott, en esta visión de la Conquista, el objetivo es la difusión del cristianismo por la tierra salvaje norteamericana —en contraste con Cortés, el español amante del oro.

Rothermel emplea este formato nuevamente con su *Desembarco de los peregrinos*, 1854, Lafayette College (fig. 10); aquí la religión y el paisaje estadounidense se empatan para crear una pintura de historia exitosa. El paisaje domina el primer plano de nieve y olas revueltas con la tormenta. *Desembarco de los peregrinos* no es parte de la serie de la conquista española, pero está relacionada, especialmente cuando se le compara con el programa

de los murales del Capitolio estadounidense de las décadas de 1830 y 1840, con sus respectivas representaciones visuales de los mitos fundacionales de los Estados Unidos. Una comparación entre la *Desembarco de los peregrinos* de Rothermel y *El embarque de los peregrinos en el puerto de Delft, Holanda, 22 de julio de 1620*, de Robert Ealter Weir (pintada de 1837 a 1843), revela que aunque Weir decidió enfocarse en las figuras, Rothermel continuó usando el paisaje para capturar el alcance emocional del momento histórico.<sup>17</sup>

Al ir pasando de Cortés a De Soto y a los peregrinos, Rothermel se alejó cada vez más de los temas de la conquista española con los cuales inicié este texto. Tiene sentido que así haya sido, dadas las condiciones en la Filadelfia de la época, la cual en la década de 1850 empezaba a sentir las latentes punzadas del sectarismo que harían erupción en la guerra civil estadounidense. Al transitar de México al Misisipi y de ahí a Nueva Inglaterra, las pinturas de Rothermel ofrecen un recorrido de la geopolítica estadounidense de las décadas de 1840 y 1850, de la emoción por la conquista territorial del sur a la ansiedad sobre la propagación de la esclavitud a las nuevas tierras anexadas de México, hasta la retirada e idealización de los fundadores de la Nueva Inglaterra. En todos esos temas, Rothermel se alineó con los intereses republicanos en Filadelfia.

En conclusión, las vistas de Rothermel de la conquista española dicen más sobre la Filadelfia de la década de 1840 que sobre la conquista del siglo XVI. Pero ése es siempre el caso de la pintura de historia. Al capturar un momento histórico, el artista casi siempre refleja más su propio tiempo que aquel que intenta retratar. Por consiguiente, a partir de las pinturas de Cortés y De Soto, de Rothermel, podremos aprender más sobre la conquista territorial de la guerra México-Estados Unidos y sobre las preocupaciones sobre la inmigración y la esclavitud, que lo que podemos descubrir sobre la conquista de México por España. Falta ver qué revelaría un estudio comparativo similar de las pinturas mexicanas del mismo periodo.

*(Traducción del inglés: Elisa Schmelkes)*

<sup>17</sup> En una crítica sobre esta pintura de 1835 los emigrantes puritanos estaban representados en contraste directo con el “tumulto de la multitud irlandesa, propagándose por las calles” de Boston, lo cual recuerda uno de los sentimientos anticatólicos de Filadelfia en la década de 1840. Jacob Abbott, *New England and Her Institutions by One of Her Sons* (Boston: The American Popular Library, 1835), 245-246.



# EL TRIUNFO DEL PROYECTO LIBERAL EN MÉXICO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN PAISAJE NACIONAL (1867-1870)

ALBERTO NULMAN MAGIDIN  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

*Para Angélica Velázquez y Fausto Ramírez*

El primero de diciembre de 1869 se abrió al público, después de haber sido diferida por más de un año, la Decimocuarta Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de México. Era la primera desde el restablecimiento de la República y debía marcar un claro distanciamiento entre la refundada institución educativa y la academia imperial que le había precedido: “El público observará reformas y adiciones importantes” escribió su director, Ramón Isaac Alcaraz, unos días antes de la inauguración, y la principal, a su juicio, era la instauración de un premio al mejor cuadro con temática histórica nacional. “Con estos premios anuales [aseguraba Alcaraz] que poco a poco pueden ir aumentando, el arte tomará en México una importancia que no tiene, y se crearán monumentos que recuerden a los ciudadanos los grandes hechos de la historia nacional, y perpetúen entre ellos la memoria de sus hombres ilustres.”<sup>1</sup>

El premio no parece haber tenido un efecto inmediato porque sólo se presentaron dos cuadros propiamente históricos a la exposición;<sup>2</sup> quizá por eso, para la dirección de la Academia el plato fuerte de la muestra fue, sin duda, *La alegoría de la Constitución de 1857* del profesor de Ornato y Composición, Petronilo Monroy. Meses antes, en la popular columna semanal que escribía para *El Monitor Republicano*, Guillermo Prieto, amigo

<sup>1</sup> Ramón Isaac Alcaraz, “Exposición de Bellas Artes”, en *El Siglo XIX*, México, lunes 15 de noviembre de 1869; reproducido en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, t. II (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), 147-148.

<sup>2</sup> *El descubrimiento del pulque* del alumno de la academia José Obregón, y *La Noche Triste* de Francisco P. de Mendoza.

de Alcaraz desde los tiempos de la Academia de Letrán, ya había anunciado la emocionante experiencia que deparaba a los espectadores que acudieran a ver el lienzo, al asegurar que cuando él lo tuvo enfrente por primera vez, se le figuró “que pavimento y techo y muros habían desaparecido como por una maniobra de magia, y que nos encontrábamos en el espacio”.

*La alegoría*, que según la descripción de Prieto representa a la patria mediante una figura femenina, se colocó en un lugar privilegiado: una nueva galería de la Academia que se abría por primera vez al público, a la cual se accedía después de subir una escalera, y en donde la pintura, por tener más de dos metros y medio de altura, contrastaba con las otras mucho más pequeñas, expuestas a su alrededor.

En pocos días el cuadro de Monroy logró unificar el juicio de los críticos que visitaron la Academia: no le gustó a nadie. “El rostro de ésta es un poco vulgar a causa de la gran distancia que media entre sus ojos; —escribió por ejemplo el colaborador de *El Siglo XIX* que firmaba con las iniciales L.G.R— para concretar nuestro juicio diremos que no es esta obra la que ha de hacer inmortal el nombre de Monroy.” Coincidentemente, el crítico anónimo de *El Ferrocarril* comentaba: “Al entrar en las grandes galerías de la escuela se encuentran espuestas (*sic*) dos telas de D. Petronilo Monroy, una es de grandes dimensiones y representa una figura alegórica, la Constitución; la segunda es un retrato del Sr. Joaquín Alcalde, nosotros damos la preferencia a esta tela, si bien confesamos que la primera presenta infinitamente mayores dificultades.”<sup>3</sup>

Al tiempo que aparecían en la prensa las primeras críticas negativas sobre *La alegoría de la Constitución de 1857*, el director de la Academia tomó una decisión inusual: colgar junto a ella otra pintura de gran tamaño en la que estaba trabajando el profesor de la clase de Pintura General quien, “por complacer al señor Alcaraz”, accedió a que se expusiera su obra sin estar todavía terminada. Fue la primera vez que se exhibió públicamente *El valle de México desde el cerro del Tenayo*, del paisajista Eugenio Landesio.

Si bien Stacie Widdifield, Alfonso Sánchez Arteche y Fausto Ramírez<sup>4</sup> han estudiado la decisiva influencia de los intelectuales liberales en la producción plástica académica de carácter alegórico e histórico de los primeros

<sup>3</sup> Anónimo, “La exposición de la Academia”, *El Ferrocarril* (México, 20 de enero de 1870): 3.

<sup>4</sup> Stacie Widdifield desarrolla el tema en su libro *The Embodiment of the National* (University of Arizona Press, 1996), y Alfonso Sánchez Arteche dio a conocer el papel decisivo del mecenazgo de Sánchez Solís en la producción académica de pintura histórica durante este periodo en su artículo “Los motivos de un mecenas: Felipe Sánchez Solís”, en *XX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Patrocinio, Colección y Circulación de las Artes* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997). Fausto Ramírez ha explorado la plástica de la

años de la República restaurada, y Angélica Velázquez ha explorado los velados vínculos de *Las azucenas* —como se conoce a las dos pinturas *de género* que expuso Manuel Ocaranza en la exposición de 1869— con la sensibilidad del nuevo grupo dominante; hasta ahora la pintura de paisaje del periodo inmediatamente posterior a la caída del imperio había quedado al margen de este enfoque historiográfico. Sin embargo, al colocar juntas a *La alegoría de la Constitución de 1857* y la *Vista del valle de México desde el cerro del Tenayo*, Ramón Isaac Alcaraz dejó entrever que las autoridades de la refundada Escuela Nacional de Bellas Artes no sólo se habían propuesto reformular los géneros alegórico e histórico y la pintura *de genre*, sino de manera muy especial, la producción paisajística en la academia. En este trabajo me propongo ensayar una posible reconstrucción del programa plástico de la victoriosa república juarista, y mostrar cómo, en la improbable mano de un artista italiano, conservador y ferviente católico, los ideólogos liberales que llegaron al poder en 1867 vieron la posibilidad de construir por fin un verdadero “paisaje nacional”.

### *El éter de México*

“El fondo del cuadro, es el éter purísimo [escribe Guillermo Prieto] el éter de México en una de sus mañanas de enero más diáfanas [...] es el vacío azul, pero con su vaporosidad luminosa, con su transparencia ideal, con su delineamiento íntimo de la claridad infinita que emana de Dios.” Ese azul inigualable, continúa el célebre *Fidel* en su dominical “Crónica charlamentera” de *El Monitor Republicano* de la ciudad de México, no es más que un escenario para que destaque algo aún más extraordinario: “Una figura etérea, flotante, con la levedad del curso del pájaro, con algo de lo que nosotros soñamos cuando damos en nuestra alma vida a los ángeles.” Es enero de 1869; apenas año y medio después del fusilamiento de Maximiliano, el emperador austriaco que llegó a México en 1864 invitado por el partido conservador y respaldado por las bayonetas francesas. No debe por tanto extrañarnos que esa “figura etérea” representada en el lienzo, de “negros ojos como dos abismos de ébano, en que duermen los rayos de la pasión; su boca trémula de promesas, de caricias [...] y ese color apiñonado y delicioso, que sólo se matiza con nuestras auroras y se fija en las mejillas de nuestras bellas, con los voluptuosos besos de nuestras auras”, tenga en sus manos, cual nuevo Moisés, dos losas de mármol que representan a la

---

República restaurada en varias ocasiones, sus textos, que citaré en su momento, y su enfoque historiográfico son fundamentales para la realización de este trabajo.

Constitución liberal de 1857: “Es México [concluye el articulista] la patria querida, es la glorificación de la razón que en el mundo se llama ley.”<sup>5</sup>

*Fidel* descubre el lienzo, que acabaría llamándose *La alegoría de la Constitución de 1857*, en un taller de la Academia de San Carlos, a donde había llegado, junto con un amigo, el abogado y poeta Joaquín Alcalde, por invitación expresa del autor de la obra: “un hombre de estatura regular, alargada por un sorbete mayúsculo canteado sobre su frente. Moreno, cabello tosco y esponjado sobre sus sienes, ojos negros y grandes, romo, boca grande, aspecto marcado de encogimiento y de vergüenza”,<sup>6</sup> que los había seguido “con obstinación”, cuando ambos salían de una visita a las flamantes instalaciones de la Escuela Nacional Preparatoria dirigida por Gabino Barreda, para rogarles que fueran a echarle una mirada al cuadro:

—¡Divino! Decíamos a una voz Alcalde y yo, y el pintor lelo [...] como un padre con la delectación con la que disfruta los encantos que inspira su hija [...], tenía el sombrero en la mano y fijaba en nosotros sus ojos humedecidos de satisfacción y gratitud [...] tomándome del hombro y volviéndome la cara a un espejo que estaba a mi espalda...

Entonces la ilusión fue completa, sentí el frescor matutino, oí el rumor de los flotantes pliegues del vestido [...] quise pararme, detener el vuelo de la aparición fascinadora.<sup>7</sup>

### *Yo no tengo historia*

Fausto Ramírez ha estudiado con profundidad *La alegoría de la Constitución de 1857* de Petronilo Monroy en un artículo indispensable para el estudio del arte académico durante la República restaurada que se publicó en el libro *La Constitución mexicana y sus alegorías*.<sup>8</sup> Mediante un minucioso análisis de los recursos temáticos y estilísticos utilizados por el artista, Ramírez mostró cómo los significados emblemáticos de la obra reflejan de manera precisa la exégesis que los ideólogos triunfantes del liberalismo mexicano hicieron del periodo inmediatamente posterior al fusilamiento de Maximiliano:

<sup>5</sup> Guillermo Prieto (*Fidel*), “Crónica charlamentaria”, *El Monitor Republicano*, núm. 5162 (México, 17 de enero de 1869): 1.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 1.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 1.

<sup>8</sup> Fausto Ramírez, “Reflexiones sobre *La alegoría de la Constitución de 1857*”, en *La Constitución mexicana y sus alegorías* (México: Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2006).



1. Petronilo Monroy,  
*La alegoría de la Constitución de 1857*,  
1869, óleo sobre tela, 270 × 168 cm.  
Palacio Nacional, Ciudad de México.

liquidada en el Cerro de las Campanas la última intentona monárquica de los conservadores cuando se afianzaba la existencia de la República, ya sin posible vuelta atrás. A la manera de una Victoria clásica (pensemos en la célebre Niké de Samotracia), la Constitución desciende a traer la paz y la concordia, ambas fundadas sobre la garantía del orden legalizado. Baja de las alturas como un designio providencial, para señalar el camino, en una deliberada síntesis de lo secular y lo sagrado.<sup>9</sup>

Fausto Ramírez, tomando como punto de partida la “Crónica” de Guillermo Prieto publicada en *El Monitor Republicano*, argumenta la posibilidad de que el programa iconográfico de *La alegoría* no fuera obra de Petronilo Monroy sino del acompañante de Prieto, Joaquín Alcalde, quien habría “sugerido al artista la ejecución de un cuadro celebratorio de la Constitución del ’57 como la forma de congraciarse con el régimen

<sup>9</sup> *Ibid.*, 69-70.

republicano triunfante.”<sup>10</sup> Ramírez también descubre cómo, de manera completamente deliberada, *Fidel* utiliza su texto para convertir a Monroy en un pintor de “esos que se crían a la intemperie”,<sup>11</sup> ocultando su formación académica y su historia reciente. Cuando Petronilo Monroy pintó *La alegoría de la Constitución* tenía más de diez años de haber ingresado como alumno a la Academia de San Carlos, de la que era profesor de dibujo de ornato desde 1861, y donde había sido uno de los discípulos preferidos del director del ramo de pintura, Pelegrín Calvé. Durante el segundo imperio el artista participó en la decoración de las terrazas del alcázar de Chapultepec y, por encargo de Maximiliano, pintó los retratos de Morelos e Iturbide para la Galería de Iturbide, misma que el emperador construyó en el palacio imperial. En 1867 se alistó, junto con otros profesores de la Academia, en el batallón Miguel Hidalgo para defender la capital ante el avance de las tropas republicanas y tuvo que abandonar la ciudad por algunos meses después de la victoria juarista. Pero, como cuenta Ramírez, “de un plumazo” Prieto le borró “el incómodo pasado inmediato a Monroy, su formación académica y su estrecha relación con Clavé”;<sup>12</sup> y habría de añadirse que lo logró sin menoscabo de su probidad, porque, con inteligencia, hizo que en el texto fuera el pintor el responsable de las omisiones:

- ¿Quién es usted hombre? ¿Cuál es su nombre? Dije entusiasmado al pintor.  
 —Me llamo Monroy.  
 —Pero bien, dígame usted su vida, cuénteme su historia...  
 —Yo no tengo historia, soy y he sido muy pobre.  
 —¿Cómo se hizo usted pintor...?  
 —Mi hermano, a quien mucho debo, es pintor de un pueblo del Estado de México.  
 —Pero nada más...  
 —Nada más señor.  
 —Lo hace usted muy bien.  
 —No valgo nada, todo es la bondad de ustedes.<sup>13</sup>

El estudio de Fausto Ramírez tiene como objetivo fundamental enfocar *La alegoría de la Constitución* en el contexto de las “estrategias que los ideólogos del liberalismo adoptaron en la construcción del imaginario republicano institucional”,<sup>14</sup> por ello limita su análisis a la parte de la

<sup>10</sup> *Ibid.*, 66.

<sup>11</sup> Prieto, “Crónica charlamentaria”.

<sup>12</sup> Ramírez, “Reflexiones sobre la alegoría”, 66.

<sup>13</sup> Prieto, “Crónica charlamentaria”.

<sup>14</sup> Ramírez, “Reflexiones sobre la alegoría”, 69.

*Crónica* dedicada a Petronilo Monroy. Pero “Las trampas de Fidel”, como llama el historiador a las hábiles maquinaciones retóricas de Guillermo Prieto, no se limitaron a ocultar el pasado del pintor mexiquense. Su objetivo era más ambicioso: exonerar a la Academia de Bellas Artes de San Carlos de su inmediato pasado imperial.

### *Las otras trampas de Fidel*

Después de exaltar las cualidades de *La alegoría de la Constitución*, Guillermo Prieto aprovechó su “Crónica” del 17 de enero de 1869 para exponer sus ideas estéticas: “lo que nos llamó preferentemente [nos dice de Petronilo Monroy, el autor del lienzo] fue su originalidad, su verdad”.<sup>15</sup> La *verdad* fue uno de los conceptos más discutidos por los teóricos de la pintura del siglo XIX; pero para *Fidel* su significado era muy simple: la “desviación, por expresarnos así, de la escuela de Clavé”.<sup>16</sup>

Pelegrín Clavé, cuya biografía según Manuel Revilla “casi se confunde con la propia academia”<sup>17</sup> había llegado a México para dirigir el ramo de pintura de San Carlos en 1845, cargo que mantuvo durante 23 años hasta que fue “depuesto” en los primeros meses de la restauración de la República, cuando el pintor catalán ya llevaba mucho tiempo deseando abandonar el país. Clavé había pospuesto varios años su partida por al menos tres razones, la primera, el riesgo que suponía para sus hijos pequeños la travesía oceánica; la segunda, para poder terminar de pintar la cúpula del templo de la Profesa, compromiso que había adquirido en 1861 y que finalizó hasta 1867; y la tercera, para evitar que su eterno rival, el pintor Juan Cordero, asumiera el cargo de director de pintura en la Academia. Desde 1853, año en que regresó al país después de una larga estancia en Europa, Cordero había intentado, sin éxito, competir por la plaza de Clavé, coqueteando primero con Santa Anna, luego con Juan Álvarez y después con Maximiliano: “Cordero [le escribió Clavé en 1864 a su alumno preferido que se encontraba en ese momento becado en Europa] desde que llegó, no pierde de vista el puesto que en 1865 dejaré vacante. Si usted piensa radicarse en México, debe optar por mi puesto y venirse pronto y antes de que se tome resolución sobre la clase.”<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Prieto, “Crónica charlamentaria”.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Manuel Revilla, “Biografías. Pelegrín Clavé”, *Visión y sentido de la plástica mexicana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 229.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 277.

El pintor catalán regresó finalmente a Europa el 6 de febrero de 1868, dato que vale tener en cuenta para interpretar la crítica que de él hace *Fidel* en su “Crónica”, escrita casi un año después:

Clavé, según todos dicen, es un pintor eminente, pero a nosotros, profanos en el arte, pocas veces nos conmueve; nos parece que pinta muñecos de cera [...] Es cierto que sus sedas crujen y que su terciopelo se palpa; no falta en sus pormenores un accidente al punto, ni un hilo al listón, ni una línea al relieve del mueble; pero eso nos hace el efecto de ciertas poesías, sin una falta de prosodia, sin un solo defecto gramatical y ortográfico, y que, sin embargo, me duermen.<sup>19</sup>

Hasta aquí, *Fidel* no se aleja mucho de las opiniones que ya antes se habían vertido sobre el artista español,<sup>20</sup> pero a continuación presenta una meditada trampa retórica de su autoría: “Así las academias degeneran en afectadas, hay algo de artificial y de pedantesco en las producciones de los áulicos y ése es el defecto en general de todas las academias”.<sup>21</sup>

Reduciendo la pintura académica por un lado a lo cortesano y por el otro al estilo particular del pintor catalán, Prieto transformaba la partida de Clavé en el acto redentor que eximía a la Academia de San Carlos de su pasado imperial. Ausente Clavé, desaparecían todos los males de la institución, independientemente de que el autor de su admirada *Alegoría* hubiera trabajado por años como ayudante del artista español en la decoración de la cúpula de la Profesa, de que los maestros de la Escuela Nacional de Bellas Artes fueran prácticamente los mismos de la Academia Imperial, y de que el elegido para sustituir a Clavé no fuera otro que el discípulo más querido del pintor, a quien, como atestigua la carta que le mandó en 1864, le había guardado el puesto por años: José Salomé Pina.

### *Duelo a una flor*

*Fidel* continúa su “Crónica” relatando que cuando él y Alcalde salieron del estudio de Monroy se toparon en la pieza contigua con “un muchacho de cabello rubio alborotado, pantalón blanco de lienzo y no recordamos si con blusa o chaqueta”, a quien no le pusieron atención “porque nos absorbía la

<sup>19</sup> Prieto, “Crónica charlamentaria”.

<sup>20</sup> Felipe López López, por ejemplo, en su *Crítica a las pinturas en la cúpula de la Profesa*, publicada en junio de 1867 ya aseguraba que en las figuras de Clavé “se transparenta cierta rigidez e ingratitud del maniquí”, reproducido en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México*, t. 2, 129.

<sup>21</sup> Prieto, “Crónica charlamentaria”.



2. Manuel Ocaranza, *La flor muerta*, 1868, óleo sobre tela, 169 × 117.5 cm. Museo Nacional de Arte-INBA, ciudad de México. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2014.”

contemplación de su cuadro”. Era la representación de una joven: “Es casi una niña, está frente a una azucena marchita”, con la que *Fidel* se extravió en un largo interrogatorio:

¿Por qué lloras hermosa? ¿Por qué esa expresión infinita de dolor frente a la flor marchita? [...] Se te ve y nos parece que el drama que tú representas se relaciona con persona amada, te buscamos en nuestra familia, ¿eres nuestro remordimiento... estás entre nuestros recuerdos de duelo? [...] ¿Ese conjunto transparenta una historia que nos aflige... el doble sentido de ese cuadro nos hiera como un dardo... parece que de esos labios salen estas palabras... casta azucena... ¿también tú...?<sup>22</sup>

A primera vista, sorprende que *La flor muerta* de Manuel Ocaranza pudiera conmover de tal manera a Guillermo Prieto, pero ya Angélica Velázquez, en el ensayo que le dedica al díptico que forma la obra con otro lienzo que el pintor michoacano completó unos meses después, *El amor del colibrí*, ha mostrado la resonancia que el tema de las dos pinturas, la pérdida

<sup>22</sup> *Ibid.*

de la virginidad fuera del matrimonio,<sup>23</sup> producía en la sociedad patriarcal de la época, y la posible lectura de los cuadros como una “celebración masculina de la transgresión”.<sup>24</sup> Sin embargo, hay también una intención retórica en el embeleso de *Fidel*: oponer al “amaneramiento académico” de Pelegrín Clavé, que había descrito en párrafos anteriores, un “nuevo” tipo de pintura, más acorde con la sensibilidad del círculo intelectual que había retomado el poder. Si la pintura de Clavé “dormía” a *Fidel*; la nueva pintura lo llevaría al borde de las lágrimas, y si *Fidel* había afirmado que “en las aulas se crían los gramáticos y retóricos, es decir, artesanos excelentes, pero los artistas esos se crían a la intemperie, como los cedros y como las águilas”; el exponente de la nueva pintura de figura sería un moderno Giotto que no pintaría a sus borregos sobre las piedras, como refiere Vasari, pero sí a sus clientes detrás de una puerta de un estanquillo de provincia:

—¿Cómo se llama Usted?

—Ocaranza, señor.

—¿De dónde es Usted?

—De Uruapam.

—Sí señor, me dijo uno: allí estuvo en una tienda [...] cuando se presentaba un marchante llamaba su atención, en cuanto se iba, saltaba el mostrador y con un carbón o con un gis, hacía su retrato perfecto tras la puerta [...] después, sin decir a nadie nada, seguiría despachando.<sup>25</sup>

Y consecuentemente, un moderno Cimabue descubriría a Ocaranza y le daría cobijo en la capital: “un joven diputado [...] mejor dicho, él y su familia, cuya estimación perdería si dijese su nombre, me ha protegido como ustedes ven”.<sup>26</sup> El *joven diputado*, podemos decirlo nosotros, era Manuel Mercado, el hijo del jurisconsulto liberal Florentino Mercado, procurador del la Suprema Corte del gobierno de Benito Juárez durante la intervención francesa,<sup>27</sup> también oriundo de Uruapan, que acogió a

<sup>23</sup> Resulta curioso que el “doble sentido” del cuadro de Ocaranza, tan claro para Prieto, se le escapara nada menos que a Justino Fernández. En 1951 afirmaba que el cuadro del michoacano estaba “inspirado sin duda en la muerte de su novia Ana Martí”. Lo que resulta improbable porque la hermana de José Martí murió en 1875. Justino Fernández, “José Martí como crítico de arte”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* V, núm. 19 (1945): 10.

<sup>24</sup> Angélica Velázquez, “Castas o marchitas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XX, núm. 73 (1998): 125-160.

<sup>25</sup> Prieto, “Crónica charlamentaria”.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Los datos biográficos del pintor están tomados del libro de Tania Gámez de León, *Rostró reflejado en un espejo, Manuel Ocaranza pintor* (México: Universidad Iberoamericana, 2009), 23.

Ocaranza en su casa de la ciudad de México, como años después hiciera con José Martí.

De esta forma, Prieto delineaba en Manuel Ocaranza al *artista* que exigía la nueva República en oposición a los *artesanos* que había producido la academia imperial en el pasado; omitiendo, sin embargo, el hecho de que el “muchacho pintor” tenía 28 años y llevaba casi un década como estudiante de San Carlos. Ocaranza había llegado a la capital en 1861 y aunque pasó en Uruapan los años de la intervención francesa,<sup>28</sup> para 1869 tenía ya una sólida formación académica, que había aprendido de su maestro, quien, por supuesto, no había sido otro que Pelegrín Clavé.

*La flor muerta* fue la primera composición original de más de medio cuerpo que pintó el artista y contrasta con los trabajos que por esos años hacían sus compañeros de la Academia, “abandonando la rutina de tratar episodios bíblicos”,<sup>29</sup> como notaron de inmediato sus contemporáneos. Pero si su temática *de genre*, como la llamaría Justo Sierra unos años después, resultaba novedosísima para la plástica académica de nuestro país, no lo era en absoluto en el ámbito literario nacional. Para no ir más lejos, apenas un año antes el propio Prieto había publicado, en una antología recogida por Ignacio Manuel Altamirano, un poema fechado en 1865 llamado *Flores marchitas*, del que basta leer un par de estrofas para percibir similitudes, hasta en “el doble sentido”, con el cuadro de Ocaranza:

Éter puro de ilusión,  
Que con tus celajes de oro  
Formas el bien y el tesoro  
Del juvenil corazón:  
Si no eres mas que ficción  
Si es tu prestigio el engaño,  
Si para profundo daño  
Un solo instante deslumbras,  
¿Por qué no constante alumbras  
¡Oh destino! Al desengaño?

¡Oh, que hermosa es la existencia  
Cuando el mundo ofrece erguida  
La azucena de una vida

<sup>28</sup> Tania Gámez de León sugiere que su regreso a Uruapan pudo haber tenido que ver con una enfermedad de su madre, lo cierto es que regresó a la ciudad de México hasta la caída de Maximiliano. *Ibid.*, 38.

<sup>29</sup> Anónimo, “Un cuadro de Ocaranza”, *El Imparcial*, México, 24 de octubre de 1872 (citado por Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México*, vol. I, 147).

Con su cáliz de inocencia!  
 ¡Oh cuán virgen la creencia  
 Espera el primer albor  
 De la amistad del amor,  
 Bajo de un cielo risueño!  
 ¡Oh y cómo en tan bello sueño  
 Vive del alma la flor!<sup>30</sup>

El verdadero Ocaranza debió conocer el poema, porque es sabido que frecuentaba los círculos liberales, y el Ocaranza de la “Crónica” también, porque como si la familiaridad de *Fidel* con los “asuntos florales” no le fuera extraña, aprovecha su presencia en la Academia para preguntarle:

- ¿Cómo le ponemos a ese cuadro Fidel?  
 —Hola muchacho... si ya ha de tener nombre.  
 —La flor malograda. ¿Le gusta a usted...?  
 —No mucho.  
 —Dígame usted otro nombre.  
 —Podría ponérsele: duelo a una flor; pero tampoco me deja muy satisfecho ... El contraste de la naturaleza que ríe de la luz, que juega con la enredadera, del viento matutino que agita el césped, del rocío que salpica de diamantes la yerba, y la flor marchita, y la niña entregada a su dolor infinito, no puede pintarse con una palabra ... y menos el pensamiento íntimo, dramático, sublime del cuadro.<sup>31</sup>

A diferencia de *La alegoría de la Constitución*, cuyo programa iconográfico, como sugiere Fausto Ramírez, parece reclamar la autoría de algún miembro del partido liberal, no habría razón para pensar que Ocaranza necesitara ayuda para componer su cuadro, pero la elección del tema hace patente su identidad con las ideas de los intelectuales liberales quienes a su vez, como nos deja entrever el texto de Prieto, tratarían de convertirlo en uno de los agentes de la renovación del arte académico.

### *Lectores, hasta el domingo*

Prieto termina la crónica de su visita a la Academia de la misma forma como la inició, cambiando “casualmente” de tema, aunque advirtiendo

<sup>30</sup> Ignacio M. Altamirano, *Revistas Literarias de México* (México: T.F. Neve, impresor, 1868), 162.

<sup>31</sup> Prieto, “Crónica charlamentaria”.

su intención de regresar el domingo siguiente con varios amigos y la promesa de escribir algo más en su próximo artículo: “la mención de algunos cuadros de Cordero, Pina, y sobre todo, de las obras de escultura que más fijaron nuestra atención”.

Pero por lo pronto, con ese estilo “de amigo chancista y decidor, a quien todos hablamos de tú”, como lo definió Riva Palacio,<sup>32</sup> “de un plumazo” había redimido a la Academia, exonerado a uno de sus profesores, descubierto al futuro pintor de la República y planteado algunas de las características que el grupo liberal esperaba encontrar en la producción de pintura de figura de la institución. Nada mal para lo que bien podría ser el estreno de *Fidel* como crítico de arte.<sup>33</sup>

### *Antes que la amistad esté la patria*

El domingo siguiente, 24 de enero de 1889, y sin explicación de por medio, *Fidel* decidió no incluir en su “Crónica charlamentaria” las reflexiones anunciadas sobre las últimas pinturas de Cordero y Pina, al ofrecer a sus lectores, en cambio, el relato de su visita al estudio fotográfico de los señores Cruces y Campa. Sin embargo, en el periódico literario *El Renacimiento*, apareció una nota de sólo dos párrafos, entre las muchas que componían la “Crónica de la Semana” que comenzaba así:

Como a Guillermo Prieto, el joven pintor don Petronilo Monroy, discípulo aventajado de la Academia de San Carlos, tuvo la bondad de enseñarnos su cuadro La Constitución de 1857. La pluma de Fidel ha descrito ya esta composición en su revista del Monitor, del domingo pasado, y nuestra descripción sería pálida después de la suya. El cuadro de Monroy es hermoso; la figura que representa la constitución es bellísima.<sup>34</sup>

Aunque no deja de ser interesante la supuesta insistencia del “joven pintor” por enseñarle su cuadro a todo el mundo y la reiterada “trampa” de llamar “discípulo aventajado” a quien en ese momento tenía varios años de ser maestro de la Academia, lo más significativo de la nota es, sin duda, su autor. Estaba firmada por uno de los editores en jefe de *El Renacimiento*, Ignacio Manuel Altamirano.

<sup>32</sup> Vicente Riva Palacio, *Los Ceros* (México: imprenta de F. Díaz de León, 1882), 122.

<sup>33</sup> Se trata cuando menos del primer artículo de Prieto incluido en la antología de Ida Rodríguez.

<sup>34</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “Crónica de la semana”, *El Renacimiento. Periódico Literario*, t. 1, México, 23 de enero de 1869, 53.

Altamirano, quien a decir de Luis González Obregón, vivió hasta los 14 años “casi salvaje, sin conocer el idioma español, sin más ocupaciones que apedrear a los pájaros en los bosques”,<sup>35</sup> se había dado a conocer, según el mismo autor, en 1861, al final de la Guerra de Reforma, con un discurso en la tribuna del Congreso de la Unión en contra de una ley de amnistía que incluía frases como esta: “Yo tengo muchos conocidos reaccionarios, con alguno he cultivado en otro tiempo relaciones amistosas, pero protesto que el día en que cayeran en mis manos, les haría cortar la cabeza porque antes que la amistad está la patria; antes que el sentimiento está la idea; antes que la compasión está la justicia.”<sup>36</sup> Formó parte del ejército juarista y, restaurada la República, abandonó las armas para convertirse en el principal promotor de las veladas literarias, reuniones semanales que tenían la intención de “restaurar en el país el amor a los trabajos literarios, tan abandonados en los últimos tiempos.”<sup>37</sup>

Según el propio Altamirano, las veladas literarias nacieron por iniciativa del poeta Luis G. Ortiz, quien lo invitó a formar una tertulia para discutir los nuevos textos de los escritores que vivían en la capital. La primera velada se llevó a cabo a finales de noviembre de 1867 con la participación de Altamirano, Ortiz, José T. Cuéllar, Manuel Pereda, Enrique Olavarría, quien leyó una obra de teatro que acababa de escribir, y algunos amigos más. La segunda, a la que se sumó, entre otros, Vicente Riva Palacio, se verificó el 4 de diciembre de 1867 con motivo del regreso de Guillermo Prieto a la capital,<sup>38</sup> y para antes de que acabara el año el grupo ya había publicado un pequeño libro: *Veladas literarias. Colección de poesías leídas por sus autores en una reunión de poetas mexicanos* en el cual, según advertía el prólogo, se podían leer “los primeros acordes de la lira mexicana modulados bajo la oliva de la paz”.<sup>39</sup> Para la quinta velada, celebrada en la casa de Joaquín Alcalde el 20 de junio de 1868, ya participaban Justo Sierra, Ignacio Ramírez, Alfredo Chavero, Juan A. Mateos y muchos escritores más. Al parecer las reuniones se fueron volviendo cada vez más suntuosas y la cena (y el ponche) empezó

<sup>35</sup> Luis González Obregón, “Nota biográfica”, en *Ignacio Manuel Altamirano, Obras*, t. 1 (México: imprenta de V. Agüeros, 1899), V.

<sup>36</sup> Ignacio Manuel Altamirano, *Discursos* (París: Biblioteca de la Europa y América, 1892), 58-59.

<sup>37</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “Introducción”, *El Renacimiento. Periódico Literario*, t. 1 (México: imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, 1869), 3.

<sup>38</sup> Hay que recordar que Guillermo Prieto se opuso a la decisión de Benito Juárez de continuar en la presidencia después de que oficialmente terminara su mandato a finales de 1865. En consecuencia Prieto se unió a la disidencia del general Jesús González Ortega y se exilió en los Estados Unidos. Su regreso significaba el perdón que el nuevo gobierno le otorgaba.

<sup>39</sup> Ignacio Manuel Altamirano *et al.*, *Veladas literarias. Colección de poesías leídas por sus autores en una reunión de poetas mexicanos* (México: imprenta de F. Díaz de León y S. White, 1867), 5.

a ser más importante que la lectura de poemas, y aunque Altamirano aseguró que “El lujo que nos hizo temer por ellas en el principio, en nada las perjudicó”,<sup>40</sup> lo cierto es que decidió cancelarlas a finales de aquel año.

Sin embargo, como escribió Donald William Bleznick, “los hombres que formaron el núcleo de este grupo ingenieron un verdadero renacimiento de la literatura mexicana”.<sup>41</sup> Se reconciliaron de inmediato con sus pares conservadores, intercediendo incluso por aquellos que fueron enviados a prisión por haber colaborado con el gobierno de Maximiliano como Manuel Orozco y Berra, Mariano Galván Rivera y José María Roa Bárcena; fundaron revistas y suplementos literarios y retomaron sus plumas, como antes habían tomado las armas para, en palabras del propio Altamirano, “vindicar a nuestra querida patria de la acusación de barbarie con que han pretendido infamarla los escritores franceses, que en su rabioso despecho quieren deturpar al noble pueblo a quien no pudieron vencer los ejércitos de su nación”.<sup>42</sup>

Con ese mismo espíritu el escritor guerrerense se acercó a la plástica nacional. La nota en *El Renacimiento* representa su primera incursión literaria en el mundo de la pintura, y el final del primer párrafo, el primer juicio impreso de quien se convertiría en uno de los críticos de arte más importantes de la segunda mitad del siglo XIX:

El pensamiento que inspiró al señor Monroy, es muy loable, pero nosotros habríamos preferido verle consagrar su noble talento, no a la pintura simbólica sino a la histórica. Es tiempo de que nuestros artistas exploten las riquezas aún no tocadas de nuestra vida antigua y moderna. Esto que decimos lejos de desalentar al señor Monroy debe estimularle, y en nuestra calidad de amigos suyos, le damos este consejo.<sup>43</sup>

A contracorriente de lo que pasaba en Francia, en donde ya desde 1848 Théophile Gautier había escrito que “lo que se solía llamar pintura histórica no existe más”,<sup>44</sup> en México el interés por producir pinturas con temas de la historia nacional se había avivado desde la llegada de Maximiliano, quien, en palabras de Esther Acevedo, vio en la historia “la fuente principal y el punto de partida para su programa iconográfico

<sup>40</sup> Ignacio Manuel Altamirano, *Revistas literarias de México* (México: T.F. Neve editor, 1868), 116.

<sup>41</sup> Donald William Bleznick, “Mexico’s *Veladas literarias*, 1867-1868”, *The Modern Language Journal* 36, núm. 7 (noviembre de 1952): 346-348.

<sup>42</sup> Altamirano, “Introducción”, 4.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>44</sup> Citado por Christy Lindey en *Key Words of Nineteenth Century Art* (Bristol: Art Dictionaries, 2006), 112.

imperial”.<sup>45</sup> La nota de Altamirano constituye la primera exigencia en ese sentido publicada después del restablecimiento de la República, y aunque la producción de este género de pintura, como ha señalado Fausto Ramírez, sólo alcanzaría el nivel que deseaba el escritor tixtleco hasta la década siguiente, su exhorto tendría como efecto inmediato la instauración del premio anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes al mejor cuadro de asunto histórico nacional.

*Historia, costumbres... y paisaje*

En apariencia podría parecer contradictorio que Prieto elogiara la pintura *de genre* que empezaba a practicar Ocaranza y que en Europa le iba ganando terreno a la pintura histórica, y que al mismo tiempo Altamirano exigiera a nuestros pintores ejercitarse en esta última. Pero en realidad no hay oposición entre los dos escritores: en ambos casos, sus opiniones eran esencialmente literarias, en el sentido de que sus planteamientos, quizá sin proponérselo, reproducían para la plástica el mismo programa que impulsaban para la literatura. Un año antes, en 1868, Altamirano había publicado el libro *Revistas literarias de México*, con la intención de celebrar el renacimiento “de la literatura en nuestra patria” y ofrecer los “elementos” que desde su punto de vista deberían caracterizarla, insistiendo en la necesidad de que la historia ocupara un lugar privilegiado en las letras mexicanas: “La historia antigua de México es una mina inagotable [...] nuestras guerras de independencia son fecundas en grandes hechos y terribles dramas [...] Nuestras guerras civiles son ricas en episodios, y notables por sus resultados.”<sup>46</sup> Lo que no significaba, sin embargo, que Altamirano no se interesara también por temas más afines a los cuadros de género de Ocaranza, lamentando su ausencia en el panorama literario nacional: “No sabemos por qué ha habido descuido en México para las publicaciones de costumbres, cuando contamos con un Prieto, con un Ramírez, con un Cuéllar, con un Peredo, quienes como el autor del *Álbum fotográfico*, Hilarión Frías y Soto, tienen singular disposición y aptitud por las muestras que han dado para los cuadros de costumbres.”<sup>47</sup> De hecho, lo que caracteriza a *Revistas literarias de México* es el deseo de que la literatura mexicana abarcara el mayor número de temas y géneros posibles, al compartir el sentir de Pedro Santacilia, quien, por esas mismas fechas aseguraba: “nada indica la verdadera condición de un

<sup>45</sup> Esther Acevedo, “Los comienzos de una historia laica en imágenes”, *Los pinceles de la historia, la fabricación del Estado 1864-1910* (México: Museo Nacional de Arte, 2004), 35.

<sup>46</sup> Altamirano, *Revistas literarias*, 12.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 81.

pueblo, como el estado de su literatura, o lo que es lo mismo, el número y el carácter de los libros que lo componen”.<sup>48</sup>

Entre los nuevos temas que Altamirano deseaba ver florecer en la literatura de nuestro país, hay uno que resulta especialmente interesante porque revela que los escritores liberales reconocieron en ese momento, “de regreso al hogar, después de las batallas”, que haberse opuesto al último gobierno de Santa Anna y haber participado en la Guerra de Reforma, en la lucha contra los franceses y el imperio de Maximiliano, los había hecho ser partícipes de una misma experiencia: el descubrimiento del paisaje mexicano.

Ignacio Ramírez había llegado hasta Baja California, Chavero viajó por Durango, Colima y Nayarit, Altamirano tuvo que recorrer el sur, Prieto cruzó a los Estados Unidos por el Paso del Norte... Todos los escritores liberales tenían a su regreso tan vivo el recuerdo del paisaje nacional que hasta un extranjero como el cubano Santacilia, que había acompañado en sus periplos a su suegro, Benito Juárez, ya se sentía autorizado para afirmar que

México, con sus montañas coronadas de volcanes que se levantan hasta las nubes; con sus llanuras matizadas de flores que se extienden hasta el horizonte; con sus bosques seculares plantados por la mano del Eterno en los primeros días de la creación; con sus lagos sin ondas que reflejan a cualquier hora el azul purísimo del cielo; México, decimos, debe tener y tiene, y tendrá siempre poetas inspirados, porque todo convida á cantar a un suelo de tal manera privilegiado por sus bellezas maravillosas.<sup>49</sup>

Altamirano, por su parte, reconoce en *Revistas literarias de México*, que las letras mexicanas no habían cultivado la práctica del paisaje, que él llamaba el género *descriptivo*:

En esta parte ha habido todavía mayor negligencia que en otras. Nuestras novelas como el Periquillo y el Monedero, contienen descripciones, pero todavía son muy pequeñas. D. Luis de la Rosa, que tenía una facilidad admirable para la descripción, se limitó a pintar cuadros de la naturaleza que son más bien poesías. Fidel, en sus Viajes de Orden Supremo, tiene también estudios preciosos, que nos hacen desear la conclusión de esa obra. Algunas hay en antiguos calendarios que se han olvidado; pero ¿qué es todo esto en compensación con nuestro país? Apenas una centésima parte.

<sup>48</sup> Pedro Santacilia, *Del movimiento literario en México* (México: imprenta del Gobierno en Palacio, 1868), 7.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 77.

Sin embargo, se percata de que son precisamente los escritores liberales quienes empezaban a darle vida al género:

Hasta ahora parece que va a cultivarse un género de literatura descuidado en Méjico y tan deseado generalmente. La correspondencia del Nigromante y Fidel abraza también la descripción, como uno de sus objetos. Calvario y Tabor trae cuadros de la costa del Sur y de Michoacán excelentes, y Chavero escribe expresamente con ese fin exclusivo sus Paisajes, obra que le hemos prometido alternar con él pues preparamos también algunos artículos descriptivos del sur, de Michoacán y de Guadalajara.<sup>50</sup>

Todas esas obras son, sin excepción, consecuencias de la guerra: Ignacio Ramírez empezó a escribir sus *Cartas a Fidel* desde Sinaloa, a donde huyó cuando los franceses tomaron la ciudad de México; *Calvario y Tabor*,<sup>51</sup> la primera novela de Vicente Riva Palacio, está inspirada en su experiencia militar durante los años de la intervención, y Alfredo Chavero dedicó sus artículos de *Paisajes* publicados en *El Semanario Ilustrado* en 1868 a Manzanillo, Colima y a otros lugares que conoció en 1863 cuando la salida del gobierno juarista de San Luis Potosí lo obligó a viajar al Occidente de México. Es también el testimonio de un deseo febril de exaltar el paisaje nacional lo que obsesionó a los escritores liberales con la restauración de la República: “Hemos visto con indecible placer [escribía Chavero en uno de sus *Paisajes*] que nuestros literatos han vuelto los ojos hacia su país, que por todas partes se levantan las letras mexicanas, y que novelas, poesía, historia, todo se ocupa de México, y ya tales obras no son recibidas con desprecio sino leídas con avidez. En este renacimiento queremos poner nuestro grano de arena”.<sup>52</sup>

A mi entender, fue esa fascinación por el paisaje mexicano la razón principal que condujo a Altamirano a interesarse en participar en el desarrollo de las artes plásticas de la nueva República, porque no deja de ser sintomático que simultáneamente escribiera para la columna que compartió con Chavero “esos cuadros descriptivos de tierra caliente, [donde] ve los esteros y los caimanes, los juncos tembladores y las plantas desconocidas, la flor de perfume delicioso y el coyucu de esplendorosa luz”,<sup>53</sup> como los describió Santacilia, y publicaba versos en donde “encontramos los mangles y las ceibas, y las palmeras del Atoyac, sentimos el aliento inflamado del viejo Xinantecatl, y vemos levantarse junto a los frutos del manzano, los racimos

<sup>50</sup> Altamirano, *Revistas literarias*.

<sup>51</sup> La primera edición, de 1868, tiene cuatro litografías de Constantino Escalante.

<sup>52</sup> Alfredo Chavero, *Obras*, t. I (México: Tipografía de Victoriano Agüeros, 1904), 23.

<sup>53</sup> Santacilia, *Del movimiento literario*, 77.

rojos del cerezo, los mangos dulcísimos de carmín”,<sup>54</sup> al mismo tiempo, decíamos, daba noticia, en el último párrafo de su primer artículo dedicado a la pintura, del curioso inicio de una de las relaciones más atractivas, aunque menos tersas, de la historia del arte en México:

Otro joven de talento muy notable, según lo califica su maestro el señor Landesio, es el señor Velasco, profesor de perspectiva de la misma Academia, está consagrado hoy a la composición de cuadros cuyos asuntos ha tomado de nuestros pobres versos descriptivos. Estos cuadros serán reproducidos por los señores Cruces y Campa, en la fotografía para ilustrar la edición que preparamos. El primero intitulado Alba, está ya concluido y bástenos decir que ha merecido los elogios del señor Landesio y que disputan ya su propiedad varios jóvenes que tienen dinero y afición a las bellas artes. Este cuadro es precioso y francamente, ha dejado muy abajo nuestra humilde descripción. El señor Velasco es un paisajista de porvenir.<sup>55</sup>

### *Un paisajista de porvenir*

Como bien lo percibió el historiador John F. Scott hace casi 40 años, durante buena parte del siglo xx, lo mismo periodistas como Luis Islas García, que poetas como Carlos Pellicer, o historiadores del arte como Justino Fernández, intentaron demostrar que “tan sólo el apego al paisaje mexicano y la inspiración divina pueden explicar la grandeza de los lienzos de (José María) Velasco”,<sup>56</sup> como si su obra se hubiese desarrollado por completo ajena a los acontecimientos políticos y sociales que experimentó el país. Pero lo cierto es que en 1868, cuando inició su colaboración con Altamirano, el paisajista tenía apenas 27 años, acababa de terminar sus estudios en la Academia (lo cual significaba, entre otras cosas, que ya no recibiría más la pensión por parte de la institución) y aún no había realizado ninguna pintura de gran formato. Era apenas “un paisajista de porvenir”, y a la caída del segundo imperio, el entusiasmo con el que fue acogido por el grupo de intelectuales liberales que llegaron al poder fue determinante para su futuro.

Al tiempo que iniciaba su colaboración con Altamirano, de cuyos frutos lamentablemente desconocemos el paradero, Velasco entabló una

<sup>54</sup> *Ibid.*, 77.

<sup>55</sup> Altamirano, “Introducción”, 53.

<sup>56</sup> John F. Scott, “La evolución de la teoría de la historia del arte por escritores del siglo xx sobre el arte mexicano del siglo xix”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* X, núm. 17 (1968): 90.

relación con otro influyente intelectual liberal, Felipe Sánchez Solís. La casa de Sánchez Solís, en la segunda calle de la Aduana Vieja, era también un museo privado de antigüedades mexicanas y se convirtió en un importante centro de reunión, muy frecuentado por artistas y escritores. Para decorarla, el entonces secretario de la Suprema Corte de Justicia encargó a Velasco sus primeras obras de grandes dimensiones: cuatro pinturas al temple sobre temas de la historia antigua de México, que el paisajista ejecutó sobre puertas simuladas, y hoy también desaparecidas.<sup>57</sup>

Sánchez Solís ofreció un mecenazgo muy importante a los pintores de la Academia durante los primeros años de la restauración de la República, que ya ha sido estudiado por Alfonso Sánchez Arce y Stacie Widdifield en lo que a la producción de pintura histórica se refiere, y el hecho de que Velasco fuera uno de los elegidos demuestra que, independientemente de las convicciones religiosas y la simpatía que el joven artista tuvo por Maximiliano, fue acogido muy favorablemente por el nuevo régimen. Ese mismo año, Velasco recibió de Benito Juárez el nombramiento de profesor de Perspectiva de la Escuela Nacional de Bellas Artes en sustitución de su maestro Eugenio Landesio. Aunque se ha dicho que Landesio tuvo que renunciar a dicha cátedra (conservando la de Paisaje) por sus preferencias políticas, quizá lo hizo más bien pensando en las necesidades económicas de José María, quien habría de contraer matrimonio a finales de año. Lo cierto es que Velasco fue seleccionado entre otros paisajistas de su misma generación, como Luis Coto y Salvador Murillo, quienes también tenían interés por el puesto y que, a diferencia suya, sí habían demostrado clara simpatía por la República. Es curioso constatar que tampoco hay notas encomiásticas de ninguno de esos dos alumnos de Landesio en la prensa de aquel periodo,<sup>58</sup> de modo que si “sólo la voluntad divina” explica la producción artística de José María Velasco, hay que decir que en 1868 y 1869 ésta operaba por medio de los intelectuales liberales.

Pero si Velasco había sido elegido para ser el futuro “gran paisajista” de la nueva República, no sería suya la pintura en donde primero se cristalizaría la esperanza de los pensadores liberales de que se produjera en México un gran paisaje nacional.

<sup>57</sup> María Elena Altamirano, *José María Velasco: paisajes de luz, horizontes de modernidad* (México: DGE Equilibrista, 2006), 139. La fuente es un manuscrito de J.M. Velasco: “Cuadros originales de José María Velasco”, sin fecha y en colección particular.

<sup>58</sup> Lo que sí ocurriría unos pocos años después, en 1874, cuando el grupo liberal, con Altamirano a la cabeza, orquestó una campaña periodística para que Salvador Murillo, y no José María Velasco, como deseaba Eugenio Landesio, sustituyera al artista italiano en la cátedra de Pintura de Paisaje de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

*Junio en febrero*

“Estamos en pleno mes de junio; son las ocho de la mañana, nos encontramos colocados en la cumbre del Tenayo, colina magnífica que se levanta como una ninfa de Cánova, sobre palmeros y nopales en el ángulo imperfecto que forman al Norte de México las haciendas y pueblecitos de las inmediaciones de Tlalnepantla ceñidos como de un cinturón grosero del tendido puente de San Bartolo.” En realidad no es junio, pero Fidel empezó así la segunda sección de su “Crónica charlamentaria” del domingo 7 de febrero de 1869, para darles una sorpresa a sus lectores. Prosigue:

A nuestro frente, bajo un cielo purísimo por el que ascienden nubes gigantes de formas fantásticas, en el claro purísimo de un horizonte luminoso se destaca México, con su mar de habitaciones y palacios, sobre el que se levantan miradores, cimborios y torres, entre las que sobresalen las de la Catedral, dominando las de S. Lázaro, Santiago, S. Diego. S. Fernando y otras mil que forman como una población aérea habitada por los arcángeles.

De trecho en trecho y en todas direcciones forman fajas, ramilletes y orlas de verdura, los prados, alamedas y calzadas que se desprenden del caserío, y van a teñir con guirnaldas de esmeralda la ribera de San Cosme, el pintoresco pueblo de Popotla, Tacuba y Azcapotzalco, que parecía echado como un lebrél á nuestro lado...

*Fidel* sigue describiendo, dedicándole párrafos enteros a las llanuras, magueyeras, “pequeños lagos y corrientes”, “montañas bajo todas las formas”, y al sinfín de detalles que le descubre en el valle de México “la luz triunfal de la mañana.” Finalmente, concluye:

Es una solemnidad para la vista y para el alma, es un himno de luz y de colores [...] Es eso que apenas bosquejamos el cuadro del panorama de México calcado sobre la naturaleza viva, por la mano poderosa de Landesio.<sup>59</sup>

¡Prieto nos había estado describiendo una pintura! Había pasado un mes desde que *Fidel* prometiera regresar a la Escuela Nacional de Bellas Artes, y al fin estaba de vuelta. Pero no para hablar de los cuadros de Cordero y Pina; esta vez sólo tenía ojos para la *Vista del valle de México desde el cerro del Tenayo*, la pintura en la que estaba trabajando el profesor de Pintura General o de Paisaje de la Academia, Eugenio Landesio.

<sup>59</sup> Guillermo Prieto (*Fidel*), “Crónica charlamentaria del 30 de enero al 6 de febrero de 1869”, *El Monitor Republicano*, núm. 5180 (México, 7 de febrero de 1869), 1.



3. Eugenio Landesio, *Vista del valle de México desde el cerro del Tenayo*, 1870, óleo sobre tela, 150.5 × 213 cm. Museo Nacional de Arte-INBA, Ciudad de México. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2014.”

Se trata de una obra de gran tamaño, de formato apaisado la cual, —de manera análoga a los cuadros que por esa misma época hacía en los Estados Unidos Frederic Edwin Church con una pincelada igual de minuciosa y la misma preocupación por el detalle—, invita al espectador a extraviarse en su contemplación. El punto de vista no podía ser más adecuado: es una de las primeras pinturas que representan al valle de México desde el noroeste,<sup>60</sup> y casi con toda seguridad la primera que lo hace desde el cerro del Tenayo, un domo volcánico que se encuentra en el extremo suroeste de la Sierra de Guadalupe,<sup>61</sup> desde donde se puede percibir la Sierra Nevada, con sus grandes volcanes, el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, que limita la cuenca de México por el oriente, la sierra del Ajusco (conocida

<sup>60</sup> En 1828 Pedro Calvo, pintor formado en San Carlos, había ensayado ya una vista del valle desde el norte, particularmente desde la Villa de Guadalupe. La pintura abandonaría pronto el país y hasta hoy se encuentra en una colección en Alemania.

<sup>61</sup> Víctor Carlos Valerio *et al.*, “Geología y procesos de remoción en masa asociados a un domo volcánico tipo coulé: cerro El Tenayo, Tlalnepantla, Estado de México”, *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana* 59, núm. 2 (2007): 83-201.

hoy como campo volcánico Chichinautzin), que la cierra por el sur, y la sierra de las Cruces al poniente y que Landesio ya no incluyó en su vista. Pero es la altura del cerro y por lo tanto del punto de vista (mucho mayor que el que pudo haber tenido el artista desde Tacubaya o desde la torre del Castillo de Chapultepec) el aspecto más atractivo de la obra, porque de inmediato la relaciona con una mirada particular que Albert Boime llamó “the magisterial gaze” y que, desde su punto de vista, definió la pintura de paisaje norteamericana del siglo XIX.<sup>62</sup> La vista “a vuelo de pájaro” fue una constante en la pintura de paisaje europea, y muy común entre los paisajistas que trabajaban en Roma durante los años de formación de Eugenio Landesio como Luigi Bassiletti, Teodoro Duclère y Giacinto Gigante;<sup>63</sup> pero Boime propuso que en América el punto de vista elevado adquirió un sentido ideológico que no tuvo en el viejo continente. El historiador del arte norteamericano relacionaba esta mirada, en primer lugar, con lo sublime, entendiendo el término como lo definió Edmund Burke a finales del siglo XVIII, y como lo definía un muy joven Justo Sierra en 1869, en un artículo de *El Renacimiento*: “Lo que hace temblar”.<sup>64</sup> Y, efectivamente, hay una sensación de vértigo en la elección del punto de vista de Landesio, que se acentúa por la manera como el artista piemontés resolvió la perspectiva aérea. Basado en sus conocimientos de la meteorología, logró producir una sensación de amplitud y de profundidad que magnifica las dimensiones del valle y que difícilmente puede encontrarse en vistas anteriores.

Para Boime el punto de vista elevado también tenía un sentido ideológico de posesión, de ahí el término *the magisterial gaze*, que para el caso de la escuela del Río Hudson, el historiador relacionaba con un deseo de dominio sobre la naturaleza propio del “sueño americano” decimonónico. Ese “sentido de posesión” aplicado por Landesio a la cuenca que resguarda a la ciudad de México, se transformó, para la mirada de Guillermo Prieto, en un “sentido de pertenencia”, el cual convirtió ya no sólo al espacio urbano, que lo había sido en el periodo colonial, sino a todo el valle del Anáhuac, en metonimia de la nación y en espejo de sí mismo, “Teníamos luz y glorificación en el alma [concluyó en su crónica] había venido a nuestro interior y vivido de nuestra sangre el ideal y la grandeza del arte...”. Años más tarde, el hijo del escritor confirmaría esta identificación advirtiendo que: “Prieto si se parece a alguien se parece a su patria, y toda su vida ha estado identificado con ella.”

<sup>62</sup> Albert Boime, *The Magisterial Gaze* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1992).

<sup>63</sup> Sobre el punto de vista elevado en la pintura de paisaje italiana véase por ejemplo el libro de Roberta J.M. Olson, *Ottocento* (University of Pennsylvania Press, 1993).

<sup>64</sup> Justo Sierra, *Obras completas*, t. III (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977), 23.

*La mano poderosa de Landesio*

A la caída del imperio, si alguien creía tener los días contados en el país, ése era el turinés Eugenio Landesio, maestro de Paisaje en la Academia desde 1855, quien ya había sido separado unos meses de su clase en 1863 por rehusarse a firmar una carta de protesta contra la intervención francesa y quien preparaba seis murales para decorar los salones del Castillo de Chapultepec cuando el emperador fue capturado en Querétaro.

Tan próximo veía Landesio su cese como catedrático de la institución, que se dispuso a subir al cráter del Popocatepetl en las vacaciones de Semana Santa de 1868 para no regresar a Europa sin haber conocido esa maravilla natural. Sin embargo, cuando su alumno Luis Coto solicitó en enero de ese año que se le restituyera como profesor de la clase de Paisaje porque había ocupado el puesto en 1863 durante el cese temporal del pintor italiano, las autoridades decidieron mantener a Landesio “por el bien de la enseñanza del Paisaje y en espera de que sería rehabilitado por el Supremo Gobierno”.<sup>65</sup>

Un año después, *Fidel* lo encontraría trabajando en la Academia, y como había hecho con Petronilo Monroy, les ofreció a los lectores de su “Crónica charlamentaria” un retrato del paisajista que sin dejar de ser verdadero, suprimía conscientemente su historia reciente:

—Vd. es romano?

—No, Fidel, soy del Piamonte.

—En Roma aprendió Vd.?

—Sí señor....

—¿Con qué maestro?

—No tuve maestro al principio, porque a mis padres no gustó de que yo fuese pintor, pero yo tenía mucho gusto por esto...

Cuando venía una tempestad sobre las campiñas, yo me salía al campo a ver venir y desbaratarse las nubes, y cuando se separaban en grandes masas dejando claros de cielo y haciendo variantes de luz... “yo está en paraíso”.

Cuantas veces lo que me daban para los paseos y para el teatro, lo compraba de papel y de lápiz, y al frente de un mal espejo me retrataba o me descalzaba un pie y lo copiaba con gusto.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, vol. I (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993), fol. 6930, 164.

<sup>66</sup> Prieto, “Crónica charlamentaria”, 1.

Con Landesio, *Fidel* no tuvo problema para utilizar el mismo patrón con el cual describió a Monroy y Ocaranza; el italiano fue, efectivamente, “uno de esos artistas que se crían a la intemperie”, y en muchos aspectos autodidacta. Aunque, por otro lado, entre los académicos en San Carlos, Landesio fue quizá el más académico de todos: tenía un plan de estudios bien estructurado tanto para su clase de Paisaje como para la de Perspectiva que hacía cumplir a los alumnos al pie de la letra, y durante sus años como catedrático desarrolló una teoría de la práctica pictórica que llamaría Pintura General, publicada por cuenta propia en 1867 a la caída del imperio cuando creía que su partida sería inminente.

Prieto había afirmado que estaba en contra del arte que se aprendía en las aulas porque sólo formaba artesanos excelentes y no artistas, pero supo también en este punto redimir al pintor italiano, haciendo hincapié en el hecho, comprobable sin duda en los casos de José Jiménez y José María Velasco, de que su actitud hacia sus alumnos fue en ocasiones más que la de un maestro, la de un padre:

Hablome de muchas cosas; pero de sus discípulos con una ternura, con un entusiasmo por sus talentos, que me dejó profundamente conmovido.

Nuestra conversación habría sido interminable si no hubieran llegado visitas.

Yo, entretanto él hablaba, viví con el cuadro y para el cuadro.

—Vuelva Vd., lo verá bien, no está concluido.

—Yo no hice caso, lo fijé lo mejor que pude en mi memoria para mis lectores... es decir, como una recomendación a su buen gusto, y como pretexto para rendir un homenaje, de admiración y cariño al Sr. Landesio.<sup>67</sup>

### *El paisaje y la historia nacional*

No deja de extrañar que, en menos de un mes, Guillermo Prieto repitiera la misma estrategia retórica para hablar de la Academia, sus maestros y sus obras. ¿Podría haber una conexión entre Landesio, la *Vista del valle de México desde el cerro del Tenayo* y el grupo liberal, del mismo modo que la hay en el caso de Petronilo Monroy y *La alegoría de la Constitución de 1857*?

Hay un elemento en la *Vista del valle de México desde el cerro del Tenayo* que *Fidel* no incluyó en su descripción, quizá porque en enero de 1869 el cuadro no estaba concluido: el episodio que ocupa el plano más próximo de la pintura, en donde Landesio incluyó a un grupo de campesinos indígenas—acaso una familia porque hay mujeres y niñas—, ocupados, podría decirse

<sup>67</sup> *Ibid.*

que con alegría, en las mismas actividades productivas que siguen realizando algunos habitantes de las zonas rurales del Distrito Federal cuando van al “monte”. Se puede ver, por ejemplo, a un campesino abasteciéndose de una nopalera silvestre (el nopal se empezó a sembrar hasta mediados del siglo pasado, antes se recolectaba), mientras un tlachiquero “raspa” un maguey al que previamente se le han entrelazado las pencas centrales por la parte superior, un procedimiento que hoy se conoce como *coronar*, porque actualmente se hace con una pequeña “corona” de alambre.<sup>68</sup> Hasta ahí, el pintor italiano repetía una práctica común en su pintura: incluir figuras humanas que además de ofrecer al espectador un elemento para interpretar correctamente las proporciones de los elementos naturales, le dieran una idea de las actividades propias de la localidad. Pero lo que sí resulta llamativo es el contraste entre estos personajes, representantes de la esfera indígena de la sociedad decimonónica, con la “moderna” ciudad de México, al fondo, y sorpresivamente, con una pirámide prehispánica que el pintor italiano incluyó al pie del cerro, en la parte derecha del cuadro, la cual difícilmente podría calificarse sólo como parte del escenario en un lienzo considerado por su propio autor como un paisaje histórico.<sup>69</sup>

Por su posición en el valle, la pirámide de la pintura corresponde al monumento prehispánico que se encuentra en la pequeña población indígena llamada por ese entonces San Bartolo Tenayuca en la jurisdicción de Tlanepantla, al pie del Tenayo, y conocida popularmente como la “pirámide de Tenayuca”. Según un acta de 1860 de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, la construcción se hallaba sin “destrucción alguna”<sup>70</sup> y aún no había sido explorada. A pesar de que, en 1928, las primeras excavaciones formales en Tenayuca, a cargo de José Reygadas Vértiz, director de Estudios Prehispánicos del Departamento de Monumentos de la Secretaría de Educación Pública, revelaron que el edificio tiene planta rectangular,<sup>71</sup> una fotografía tomada con anterioridad muestra que lo

<sup>68</sup> Describimos aquí el episodio de la *Vista del valle de México desde el cerro del Tenayo* el cual vio Prieto y que hoy se encuentra en una colección particular. El episodio del cuadro del mismo nombre, expuesto finalmente en la exposición de la Academia en 1871, actualmente propiedad del Museo Nacional de Arte ha sido analizado con profundidad por Fausto Ramírez en el texto que presenta en esta misma publicación.

<sup>69</sup> El carácter histórico que Landesio le confería a la obra se infiere de un comentario que incluye en la descripción que hace de su segunda *Vista del valle de México desde el cerro del Tenayo* en el catálogo de la exposición de la Academia de 1871.

<sup>70</sup> Anónimo, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, “Acta número 44 de la sesión del día 9 de diciembre de 1859”, reproducida en el periódico *La Sociedad*, 24 de enero de 1860, 2.

<sup>71</sup> Anónimo, “Aztec Pyramid Emerges”, *The Science News-Letter* 14, núm. 382 (4 de agosto de 1928), 65-66.

que vio Landesio en el sitio fue un montículo circular,<sup>72</sup> lo cual explica la forma que el paisajista le dio a la pirámide en el cuadro, pero no la sugestiva decisión de representarla completamente limpia, sin la maleza y escombros que la cubrían, como si el templo prehispánico y la pequeña villa de Tenayuca se hubieran mantenido intactas desde su fundación hasta los días del ferrocarril.

Aunque dentro del sistema pictórico que Landesio desarrolló en nuestro país el paisaje histórico tenía un lugar privilegiado, el artista italiano no había mostrado mucho interés por el pasado de México hasta 1863, durante el gobierno de la Regencia que se instaló provisionalmente a la espera de la llegada de Maximiliano, cuando propuso a sus alumnos desarrollar episodios de la historia del valle antes de la llegada de los españoles; una temática que más bien pudo haber sido sugerida, como ha propuesto Fausto Ramírez, por el director de la Academia en ese momento, el historiador José Fernando Ramírez, quien pronto dejaría el cargo para convertirse en el ministro de Estado de Maximiliano, lo que a la postre, lo condenaría a pasar sus últimos años exiliado en Alemania.<sup>73</sup>

En contraste con la aparente indiferencia de Landesio, la relación entre historia y paisaje sí fue un tema que venía preocupando, y mucho, a los escritores liberales. Para ellos, el paisaje de México tenía un componente histórico doble: el primero era el que estaba marcado en las rocas, la historia natural, que la ciencia más popular del siglo XIX, la geología, practicada lo mismo por científicos como el ingeniero Antonio del Castillo que por escritores como Ignacio Ramírez “el Nigromante”, empezaba a develar. El segundo era el que ligaba al paisaje con las cientos de batallas que se habían librado en las innumerables revoluciones, guerras e intervenciones militares que habían marcado la accidentadísima historia del país, y que habían convertido nuestro territorio en un honroso, glorioso y extenso cementerio, que a juicio de los literatos, los pintores de la nueva República tenían el deber de comenzar a registrar: “id a buscar en todo México —escribió, por ejemplo, Altamirano— una vista del campo de San Jacinto, del campo de la Coronilla, de Tacámbaro, de San Pedro, de Miahuatlán o del sitio Querétaro, y no los encontrareis. Nadie se toma la pena de visitar esos lugares que recuerdan otras tantas glorias del pueblo mexicano y se contentan con figurárselos a su manera.”<sup>74</sup> Dentro de esa visión del paisaje como el escenario de nuestra historia bélica, el valle de México era el punto toral de la geografía patria, porque en ella se libró la batalla

<sup>72</sup> Agradezco a Hugo Arciniega la gentileza de hacerme saber sobre la existencia de la foto y de proporcionarme una copia.

<sup>73</sup> Fausto Ramírez, comunicación personal.

<sup>74</sup> Altamirano, *Revistas literarias*, 88.

que “había esclavizado a nuestro país” por 300 años. La imagen del valle era, justamente, la de la derrota del imperio azteca, como lo sabía muy bien uno de los escritores liberales que había dedicado su poema más célebre al asunto, y que, casualmente, era en ese momento el director de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Ramón Isaac Alcaraz.

### *A la vista del valle de México*

Poeta y escritor, Ramón Isaac Alcaraz era en 1869, según Ignacio Manuel Altamirano, junto con Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, José Joaquín Cardoso, José María Lafragua y Manuel Payno, uno de los “vigorosos robles que han resistido el choque de tantas tempestades, y que con su elevada inteligencia sirven de faro a la nueva generación”.<sup>75</sup> Alcaraz había nacido en Chucándiro, Michoacán, en 1823. Intentó estudiar medicina, carrera que abandonó, según cuenta Prieto en sus memorias, “porque calculó de impotente la llamada ciencia, para curar a una joven a la que amaba tiernamente”,<sup>76</sup> graduándose finalmente como licenciado. En 1847 formó parte del grupo de “amigos” que se reunieron en Querétaro para escribir el libro *Apuntes para la historia de la guerra entre México y Estados Unidos*,<sup>77</sup> cuyos volúmenes Antonio López de Santa Anna ordenó recoger de imprentas, librerías y particulares, y arrojar al fuego cuando regresó al poder en 1853.<sup>78</sup> Los historiadores del arte mexicano han tenido por cierta la biografía oficial de Alcaraz, confeccionada cuidadosamente durante el porfiriato, que con calculada ambigüedad aseguraba que durante la intervención “había acompañado a Juárez en su peregrinación por el norte del país.” Sin embargo, aunque Alcaraz ejerció varios cargos durante los gobiernos de Comonfort y Juárez, fue diputado constitucionalista en 1856 y ministro de Justicia interino en 1861, a la caída del segundo imperio llevaba varios años viviendo en la capital, en donde trabajaba como maestro de Historia en el Conservatorio de Música y Declamación de la Sociedad

<sup>75</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>76</sup> Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos* (México: Librería de la Vda. de C. Bouret, 1906), 169.

<sup>77</sup> El grupo incluía, además de a Ramón Alcaraz a Alejo Barreiro, José María Castillo, Félix María Escalante, José María Iglesias, Manuel Muñoz, Ramón Ortiz, Manuel Payno, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Napoleón Saborío, Francisco Schiafino, Francisco Segura, Pablo María Torrescano y Francisco Urquidí.

<sup>78</sup> Una de las cosas que debemos agradecerle a Santa Anna es la publicación de los *Viajes de orden suprema*, de Guillermo Prieto y las *Memorias de Inglaterra y Escocia*, de Manuel Payno, dos textos esenciales del género descriptivo, escritos por sus autores como consecuencia del destierro al que fueron condenados por su alteza serenísima por haber redactado *Los apuntes* de la guerra del 48.

Filarmónica Mexicana y de Gramática y Bellas Letras en la Academia Especial de Estudios Preparatorios. Las dos instituciones eran independientes del gobierno, pero muchos de sus profesores ejercían al mismo tiempo puestos públicos, por lo cual no es de extrañarse que la transición política le trajera al principio algunas dificultades:<sup>79</sup> cuando se hizo público que Alcaraz sería postulado para dirigir la Academia de San Carlos, un periódico lo acusó de “haber servido al llamado gobierno del imperio”. La denuncia fue refutada, y finalmente el 1 de septiembre de 1867, se presentó a los empleados del establecimiento como su nuevo director.

Su primer acto al frente de la institución fue elaborar un informe sobre el estado de los estudios, que hoy es una fuente invaluable de información sobre la enseñanza de las artes en la Academia, pero que en ese momento tuvo fines marcadamente políticos. En diciembre de 1867, el gobierno juarista promulgó la Ley Orgánica de la Institución Pública en el Distrito Federal con la cual se reorganizó la educación. La enseñanza superior quedó regulada dentro del sistema de Escuelas Nacionales y la Academia Imperial se convirtió en Escuela Nacional de Bellas Artes, perdiendo la autonomía que de alguna manera le había permitido sobrevivir durante los convulsos años de la gran década nacional.

Como ha escrito Eduardo Báez Macías, Alcaraz asumió la elaboración del informe con seriedad y “lejos de hacerlo con ánimo de hostigamiento, lo presentó al ministro correspondiente en un tono tranquilizador, con la generosidad propia de un vencedor”.<sup>80</sup>

Alcaraz y Landesio debieron haberse conocido antes: ambos eran muy aficionados a la música y los dos colaboraron con el Conservatorio de Música y Declamación de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Pero probablemente fue la redacción del informe, cuando Alcaraz pudo conocer de primera mano las actividades docentes de Landesio y darse cuenta del cuidado con que impartía sus clases y la dedicación que les procuraba a sus estudiantes, lo que vino a consolidar la relación entre el poeta y el paisajista. Esto hubo de quedar patente de inmediato cuando Luis Coto intentó arrebatarle el puesto a su maestro en enero de 1868, y el director de la Academia se lo impidió.

<sup>79</sup> En *El libro secreto de Maximiliano*, un documento dado a conocer en diciembre de 1867, escrito aparentemente por el ingeniero belga Félix Eloin y supuestamente hallado en la “Secretaría particular de Maximiliano”, el jefe del gabinete civil del imperio, describía a Alcaraz de esta manera: “Hombre inteligente e instruido, no se ocupa de política; firme en sus principios y fiel a sus deberes de amistad por D. Benito.”

<sup>80</sup> Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 45.

Los maestros de San Carlos estaban obligados a pintar un cuadro para la galería de pintura de la escuela y para 1867 Landesio no lo había entregado, argumentando que él había cumplido el compromiso con la publicación del tratado *Cimientos del artista*, que había preparado para sus clases de perspectiva. Alcaraz no estuvo de acuerdo:<sup>81</sup> ése es el origen de la *Vista del valle de México desde el Cerro del Tenayo*.

¿Qué influencia pudo tener el director de la Academia en la temática de la pintura? Sabemos que estuvo todo el tiempo al tanto de los progresos de Landesio, y que mostró un interés especial por la obra; pero lo que no deja de asombrarnos son las resonancias que se pueden encontrar entre el lienzo del pintor y el poema más famoso de Alcaraz, incluido en una selección de textos que publicó en 1860, y que había escrito en plena guerra de Reforma: *A la vista del valle de México*.

La extensa “oda histórico-descriptiva”, como la calificó Alfonso Reyes, comienza con la descripción de una tempestad. Al estallar de pronto, el poeta se encuentra ante el paisaje del valle de México que, aunque observado desde el poniente, se describe en términos que bien podrían aplicarse al cuadro de Landesio. Pero, como queda dicho, los escritores liberales no podían pasar mucho tiempo frente a un paisaje sin pensar en todos los muertos que ahí estaban enterrados: y lo que sigue son páginas y páginas que relatan la grandeza de todos los pueblos que habitaron el territorio mexicano antes de la Conquista hasta que del océano llegan los españoles y Tenochtitlán es destruida por los ejércitos de Hernán Cortés:

Así acabó el poder de aquellas razas  
Que a su vez dominaron este valle,  
Que vio desenvolverse su grandeza,  
Que las miró brillar en su apogeo,  
Y que testigo mudo  
Fue de la gran crudeza  
Con que la adversa suerte  
Desmoronó su trono.

Aquí, Alcaraz parece terminar su meditación histórica y regresar su mirada al valle; lo que ve resulta sorprendente, porque su descripción pesimista parece una calculada antítesis del episodio del cuadro de Landesio:

<sup>81</sup> Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996), 23. Citado por Esther Acevedo en el *Catálogo comentado del Acervo del Museo Nacional de Arte, t. I* (México: Museo Nacional de Arte, 2002), 389.

¡Oh valle delicioso!  
Los restos miserables  
De aquel pueblo esforzado y belicoso,  
Tú los miras aun vagar abyectos  
Con semblante impasible, cual si fuese  
El rostro de una estatua, de que alientan,  
Dando solo señales  
En su moverse lento  
Y en su mirar, en que revelan  
Que el peso sienten de sus hondos males.

Vienen más páginas de historia patria que culminan con la independencia, opacada de inmediato por medio siglo de guerras civiles, concluyendo con una nota lúgubre:

Sordos tus hijos a tu llanto acerbo  
Redoblarán sus parricidas golpes,  
Hasta que tú agobiada de pesares  
¡Oh México! Sucumbas, y contigo  
Caigan en sangre tintos, en los brazos  
De extranjero enemigo  
Que a ellos y a ti sujetará en sus lazos.

Después de leer el poema de Alcaraz es difícil volver a ver la *Vista del valle de México desde el cerro del Tenayo* sin pensar en las posibles connotaciones históricas que descubriría en él el público mexicano en 1869, empezando, por supuesto, por los nuevos críticos de arte, que no eran sino los viejos poetas liberales.

¿No podría entenderse el luminoso cuadro de Landesio, con su valle sublime y su apacible episodio como una feliz conclusión de *A la vista del valle de México*, cuando la lucha había terminado y el “extranjero enemigo” estaba vencido y fusilado? ¿Como el amanecer del valle a un periodo de paz y prosperidad? ¿No podría descubrirse en el novedoso punto de vista, desde el humilde cerro del Tenayo, una decisión consciente de abandonar la mirada imperial, tan ligada al Castillo de Chapultepec, una construcción que aún hoy asociamos al emperador, y que en el cuadro de Landesio, aparece diminuto, insignificante ante la dimensión del valle? Y la inquietante presencia de una pirámide intacta en Tenayuca, ¿no podría tener por objeto redimir el paisaje de la cuenca de México de haber sido el escenario de la caída del imperio azteca, al evocar el momento de la gloriosa llegada del primer monarca chichimeca? Recordemos que Tenayuca, citando por ejemplo un discurso cívico pronunciado por el ciudadano Jesús Galindo

el 16 de septiembre de 1870 en Tezoyuca, otro pequeño pueblo del valle, “fue la Corte primitiva del explorador Xólotl, fundador de los señoríos de Azcapotzalco, Cuatlichán (*sic*), y de las diversas alianzas que produjeron el Anáhuac”.<sup>82</sup> Una figura mítica cuyo gobierno Manuel Payno evocó unos años antes como el único que alguna vez tuvo una posesión incontrovertible del territorio mexicano, cuando el autor de *Los bandidos de Río Frío* defendió la legitimidad del gobierno de Comonfort recordando que sólo podría cuestionarse bajo ciertos “argumentos metafísicos que nos harían negar toda la legalidad que ha tenido el país, y buscarla hasta Xólotl, *el Grande*, que según las tradiciones, pobló estas tierras después de haber sido aniquilada y destruida la raza Tolteca”.<sup>83</sup> Y no deja de ser sugerente que la fama de Xólotl, como puntualizó el propio Alcaraz en su poema, no fuera sólo la del conquistador del Anáhuac, sino también la de haber sido un hábil político:

El gran Xólotl, conquistador felice,  
Que al lauro de victoria  
Con que ciñó su frente,  
De político diestro unió su gloria.<sup>84</sup>

La misma cualidad que le reconocían propios y extraños a otro gobernante de “estirpe indígena”, que el 15 de julio de 1867 también había entrado triunfante al valle de México: Benito Juárez.

### *Epílogo*

En abril de 1869, Guillermo Prieto terminó su campaña periodística por el arte nacional con una nota sobre Velasco, a quien juzga aún bajo la fascinación que le causó el cuadro de Landesio, el “maestro ilustrado que le ha transmitido el soplo divino de la fecunda inspiración”. Y a finales de diciembre, justo antes de la visita oficial de Juárez a la Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el primer capítulo del esfuerzo liberal por tomar por asalto la pintura académica mexicana quedó sellado cuando Alcaraz

<sup>82</sup> Justo Galindo, “Discurso Cívico”, *Monitor Republicano*, jueves 22 de septiembre de 1870, 1.

<sup>83</sup> Manuel Payno, *México y el Sr. embajador Joaquín Francisco Pacheco* (México: imprenta de J. Abadiano, 1862), 7.

<sup>84</sup> Alcaraz, “Exposición de Bellas Artes”, 105-106. Hay una valoración muy similar de la figura de Xólotl al final de la biografía firmada por R.R. Ramírez en el libro editado por Eduardo L. Gallo, *Hombres ilustres mexicanos: biografías de los personajes notables desde la Conquista hasta nuestros días*, t. II (México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1873-1874), 64-65.

decidió colocar frente a frente las dos grandes composiciones que de una u otra manera fueron el producto de la victoria juarista y de la transformación que experimentó la Academia durante los primeros años transcurridos después de la restauración de la República.

Por un lado a *La alegoría de la Constitución de 1857*, por la que ningún comprador mostró interés durante la exposición, la adquirió el Estado seis años después, y con el tiempo se volvió el modelo de otras imágenes de la patria construidas desde el poder.

Y por otro, *La vista del valle de México desde el cerro del Tenayo*, otra representación no menos simbólica de la patria, a pesar, o quizá como consecuencia, de que el cuadro tiene la apariencia de haber sido “calcado sobre la naturaleza viva, por la mano poderosa de Landesio”, y que aún hoy, gracias a reelaboraciones de Velasco, reconocemos como icónica del paisaje nacional. Una obra en la que la generación liberal vio por fin reflejada su particular visión del valle de México, que según Justo Sierra mejor traducía “el pincel de Landesio que las palabras de un poeta”;<sup>85</sup> y que Altamirano, en una fecha tan tardía como 1880, a pesar de la dureza con la que trató al paisajista italiano en los últimos años de su estancia en México, reconocía de esta manera: “si en Londres un paisajista quisiera dar color a un grabado que representara *El valle de México* de Landesio y nunca hubiera estado en México ni visto siquiera el cuadro ¿adónde iría a buscar el color de nuestro cielo, la luz de nuestro sol y los calientes matices de nuestro valle?”.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Justo Sierra, *Cuentos románticos* (México: Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1895), 32 (el texto original, menciona el autor, pertenece a un cuento escrito entre 1868 y 1873).

<sup>86</sup> Ignacio Manuel Altamirano, *El Salón en 1879-1880, impresiones de un aficionado* (México: imprenta de Francisco Díaz de León, 1880), 23.



## DOS PANORAMAS DEL RÍO DE JANEIRO DEL SIGLO XIX: LA CARTOGRAFÍA Y EL LENGUAJE DESCRIPTIVO

CARLA HERMANN

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Desde finales del siglo XVIII los panoramas de las grandes ciudades<sup>1</sup> estuvieron presentes en las capitales europeas, se difundía una noción de relación con la pintura de paisaje que representaba por sí sola la constitución de la sensibilidad moderna. Las pinturas buscaban el mayor realismo posible, en un esfuerzo de reproducir el mundo de manera fiel. Esa búsqueda de la imitación fidedigna de los paisajes no deja de ser una celebración de los avances científicos. Queda bastante claro que el hombre, en aquel momento, era capaz de construir y manipular la realidad mediante su técnica, utilizando, inclusive, trucos ópticos y cálculos para corregir las distorsiones ocasionadas por la ampliación y curvatura de las telas.

Los aspectos formales de los panoramas son indicativos del ejercicio de conciencia y sensibilidad crítica que deseaban despertar. El hecho de que sean pinturas de paisaje sin marco permite que los límites entre el sujeto que percibe y aquello que es representado se desvanezcan. El formato circular marca la posibilidad de recrear una vista externa existente y posible. Se basa en la idea de proporcionar la experiencia de un individuo que, desde la cima de un cerro o montaña, pudiese vislumbrar la vista total girando sobre su propio eje,<sup>2</sup> dominando la ciudad en su totalidad, al

<sup>1</sup> Imágenes circulares giratorias patentadas por Robert Barker en 1787 colocadas en una pared sin ventanas en una sala cerrada, otorgando una vista de 360 grados que podía observarse desde el centro de la sala. Se conducía al espectador por corredores oscuros hasta el centro de una plataforma. El túnel oscuro tenía la utilidad de desorientar al espectador y desconectarlo del mundo exterior, para colocarlo frente a una tela de proporciones monumentales, de 5.8 o 14 metros de altura. La escala monumental tenía la función de ocultar el mecanismo operacional, así como la base y la parte superior del lienzo, lo que influía también en el modo de percibir el propio espacio, además de seducir al público con su presencia grandiosa.

<sup>2</sup> Algunos autores como Bordini (1984) y Comment (1993) sostienen que Barker ideó los panoramas durante un paseo en la colina de Carlton Hill, cuando tenía la vista de la ciudad de Edimburgo a sus pies.

conocer los estratos espaciales organizados de forma a veces hasta cartográfica. Esa reconstrucción del mundo muestra que es posible subyugarlo, a pesar de su grandeza, representada por la dimensión monumental de la tela sin comienzo ni final: es la búsqueda de una experiencia total, abarcadora, que conecta la objetividad del ordenamiento del mundo a la subjetividad del sujeto. La necesidad de una experiencia estética unitaria, actitud propia del romanticismo, coloca, antes que todo, al espectador en el centro de la observación, exactamente para sustentar la afirmación del sujeto. Por esto, los panoramas pueden considerarse construcciones emblemáticas de aquello que se entendería como modernidad:

Es la búsqueda de la teorización y racionalización de los mecanismos de estímulo de los sentidos y del ejercicio de la conciencia y de la razón, mediante el “realismo” artístico y la individuación —tanto del espectador como de la obra— lo cual se encuentra centrado en formalizar y encuadrar lo visible, tema implícito en los panoramas.<sup>3</sup>

#### *Elementos para entender el paisaje: corografía y geografía*

En la Europa del siglo xv la aparición del paisaje indicó una transformación de la mirada del hombre europeo sobre el mundo. El ordenamiento físico de la naturaleza se tornó objeto de apreciación, al dejar de depender la construcción de este conocimiento de la subjetividad humana. El nacimiento de esta razón paisajística está directamente conectado a la dualidad moderna entre sujeto y objeto, y por ello la representación de la naturaleza exterior es no solamente representativa de un proceso modernizador, sino también traducción de una mirada que busca comprender el espacio natural.

Según Denis Cosgrove, entre 1550 y 1620 los europeos sufrieron cambios dramáticos en su capacidad de conceptualizar y representar el mundo.<sup>4</sup> Eso se dio no sólo por los nuevos espacios materiales descritos por el heliocentrismo y por la acción geopolítica oceánica y continental, sino también por los espacios representacionales del entendimiento matemático y de la representación técnica. La geometría aplicada a la balística

<sup>3</sup> Margareth da Silva Pereira, “O olhar panorâmico: a construção da cidade como experiência e objeto do conhecimento (1800-1830)”, en *RUA —Revista de Urbanismo e Arquitetura* 7, núm. 6 (2006): 142 (trad. de la autora).

<sup>4</sup> Denis Cosgrove, “Ptolomy and Vitruvius: Spatial Representation in the Sixteenth-Century Texts and Commentaries”, en *Architecture and the Sciences: Exchanging Metaphors*, coords. Alessandra Ponte y Antoine Picon (Princeton Architectural Press, 2003), 21.

y a la investigación en triangulación, el uso de retículas y cuadrículas en la cartografía, así como la teoría y la práctica de la perspectiva en el dibujo y en la pintura, sumados a la mecanización de la visión ocasionada por la cámara oscura y los lentes, transformaron fundamentalmente las “espacialidades” europeas. La tipografía móvil y la emergente cultura del grabado fueron cruciales no solamente para la comunicación y, por consiguiente, para el alcance social de estos cambios, sino para la realización efectiva de esta transformación de la espacialidad. El debate entre la autoridad clásica antigua y eclesiástica, por un lado, y la experiencia contemporánea, por el otro, se mediaba por medio de los textos impresos; “nuevos mundos” se anunciaban y representaban en la prensa y los grabados, y la consistencia de los cálculos e ilustraciones científicas era avalada por una comunidad científica y erudita geográficamente diseminada. Prácticas científicas recién revitalizadas, como la geografía y la arquitectura —cuyo interés común era conceptualizar y representar el espacio material y entender la manera cómo los humanos transforman el mundo físico— se vieron profundamente afectadas por esos procesos. Dos textos redescubiertos en el Renacimiento fueron fundamentales para esto. La geografía se transformó en teoría y práctica con la reaparición en Occidente del texto de Claudio Ptolomeo, *La geografía*, del siglo II d.C., mientras que *Diez libros de arquitectura*, de Vitruvio Polio, que datan de un siglo antes, tuvo un alcance similar en la arquitectura. Cada cual ofreció una especie de manual técnico para su respectiva práctica espacial: por un lado, clasificación, registro y mapeo de lugares. Por el otro, ingeniería, planeamiento y construcción de los mismos. Cada cual localizaba su conocimiento y prácticas específicos dentro de una concepción de orden espacial más amplia, que abarcaba desde el cosmos hasta las localizaciones individuales. Y cada uno enfatizaba la representación gráfica de este orden espacial, problematizado en las iconografías comunes a ambos, el uso de la *sphaera mundi* y el compás. Las tensiones epistemológicas y prácticas que acompañaron a la revolución espacial del Occidente, particularmente entre la retórica humanista y la *tékhné* mecánica, aparecen en ambos textos y en los sumarios y comentarios derivados de ellos. Tensiones que no permanecen desconectadas de la amarga división entre fe y práctica religiosa del siglo XVI europeo.

El propio origen etimológico de la palabra “paisaje” es ambiguo, ya que puede designar tanto las cosas del ambiente físico (grande naturaleza) como la representación de esas cosas (imagen). El paisaje “se constituye entonces de la reciprocidad entre las dimensiones material y simbólica, objetiva y subjetiva, factual y fenomenal”.<sup>5</sup> Para el geógrafo francés Augustin

<sup>5</sup> Lenice da Silva Lira, *Les Raisons du paysage —de la Chine antique aux environnements de syntèse* (París: Éditions Hazan, 1996). Reseña de Augustin Berque, “Le Raison du paysage”, *Arte & Ensaïos*,

Berque, la idea principal radica en que el paisaje no solo tiene una dimensión material, sino que es considerado “una mediación entre el mundo de las cosas y aquel de la subjetividad humana”.<sup>6</sup> Algunas investigaciones histórico-filosóficas pueden ayudarnos a entender las razones del idealismo específico del arte del paisaje. Nuevamente Cosgrove asocia la introducción del paisaje escénico a las técnicas de representación, perspectivas derivadas del descubrimiento renacentista de la cartografía y de la corografía, a las formulaciones hechas por Ptolomeo, para quien la corografía estaba vinculada al arte pictórico.<sup>7</sup> Este aspecto visual se enfatizó en el momento de la reinterpretación renacentista, debido a la influencia neoplatónica. En el radical griego *corografía*, *khôros* o *khóra*, significa literalmente “espacio definido, porción de terreno, lugar”, mientras que Ptolomeo define *graphía* como *mimesis dià graphês*, con el significado de imitación/representación mediante la forma gráfica. En el proceso de traducción para el latín habría sido entendido como *imitatio picturae*. El propio Ptolomeo parece haber estado influenciado por Platón y el papel de la representación en la filosofía platónica sugiere que la *graphía* permitiría la visualización de las ideas arquetipos de la cosmología platónica. Por tanto, implicaba algo más que la simple semejanza gráfica. De igual manera, la cosmografía ptolemaica creó una imagen del mundo que era ante todo una representación del cuadro espacial ideal platónico, dentro del cual el mundo se inscribía y, especialmente, mediante la perspectiva lineal con la que creaba la ilusión del espacio vivido cotidianamente.

Kenneth Olwig identifica que Ptolomeo tenía conciencia de la habilidad del espacio mapeado de crear un todo ilusorio, tal como un rostro, una faz. El autor localiza una cita del griego que dice que “el propósito de la corografía es la descripción de partes individuales, como si dibujase una oreja o un ojo, en cuanto que el propósito de la geografía es tener una visión del todo, como por ejemplo, como se dibuja una cabeza entera”<sup>8</sup> y relaciona esa noción del *todo* representado por la cabeza con una famosa xilografía del siglo XVI. Una ilustración sobre la cosmografía de Ptolomeo, impresa en el libro *Cosmographicus Liber* en 1533 contiene la imagen del globo terrestre como un rostro. Al representar a la Tierra como un rostro, los cosmógrafos renacentistas le dieron al paisaje una máscara, una

---

núm. 6 (Río de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro-Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, 1999), 182.

<sup>6</sup> Citado en Lira, “Les Raisons du paysage”, 182.

<sup>7</sup> Citado en Kenneth Olwig, “Choros, Chora and the Question of Landscape”, en *Envisioning Landscapes, Making Worlds: Geography and the Humanities*, eds. Stephen Daniel, Dydia Delyser et al. (Londres: Routledge, 2011), 45.

<sup>8</sup> Ptolomeo citado en Olwig, “Choros, Chora and the Question of Landscape”, 145.

personalidad capaz de ser capturada por los pintores, tal como si fuera un retrato del espacio (fig. 1).

El paisaje, como la representación fundamental de un espacio ideal dentro del cual se le proporciona al mundo un rostro y una personalidad pintoresca y subjetiva, subvenciona la consolidación de la noción moderna que se desarrollaría a lo largo de los siglos siguientes. La analogía entre la descripción del espacio y el diseño de un rostro humano es la base para la búsqueda moderna de los aspectos sobresalientes de las ciudades, que debían ser enfatizados en sus representaciones icónicas para el mundo. La elección de la descripción minuciosa para la composición de los dibujos panorámicos de Río de Janeiro parece obedecer a la misma lógica.

### *Los panoramas y el lenguaje descriptivo cartográfico*

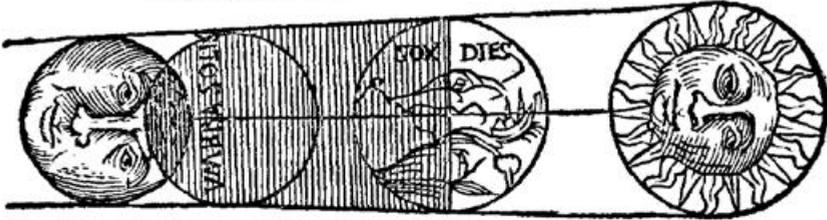
La llamada “visión de pájaro” de las representaciones panorámicas pretendía alcanzar la realidad en su totalidad, como si nos diese el mundo a leer. Formalmente, eso se traduce en una configuración que precisa conformar la realidad geográfica a la necesidad de la construcción de una obra linear. Y para eso, los panoramas tuvieron muchas veces que echar mano del poder de descripción de la imagen cartográfica.

Las pinturas de paisaje del siglo XIX que alimentaron los panoramas, en ocasiones evocan lugares cautivantes —al destacar el aspecto pintoresco de las representaciones, instituido por la escuela italiana o por el sublime romántico— y en otras, una parte descriptiva proveniente de la escuela holandesa, cuya base son la cartografía y las vistas topográficas. Para Svetlana Alpers no había una distinción nítida en el arte holandés del siglo XVII entre arte pictórica y la forma elaborada de las representaciones cartográficas, en una época en que los mapas se consideraban un tipo de pintura, y en que las pinturas desafiaban a los textos como una forma fundamental de comprender el mundo.<sup>9</sup> El gusto por los mapas fue más allá de su papel como fuente de transmisión del conocimiento mediante el registro de áreas específicas de interés —ya sea comercial, científico, militar o de gestión de bienes naturales—, y combinaba además levantamientos topográficos y dibujos elaborados, no existiendo una distinción clara entre cartógrafos y artistas en este periodo. Con el objetivo de ampliar sus dominios económicos, los holandeses se aventuraron hasta lugares tan distantes como Brasil, donde fundaron Nueva Holanda, gobernada por Mauricio de Nassau.

<sup>9</sup> Svetlana Alpers, “O Impulso Cartográfico na Arte Holandesa”, en *A Arte de Descrever: A arte Holandesa no Século XVII* (São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999), 241-317; 247.

### PRIMA PARS

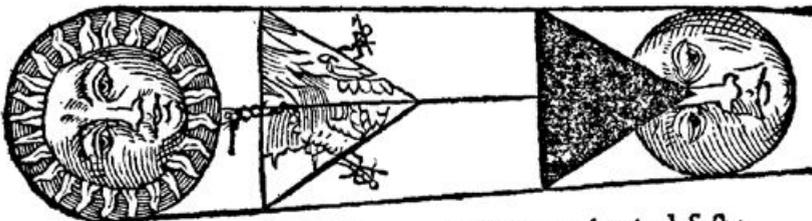
Hoc Schema demonstrat terram esse globosam .



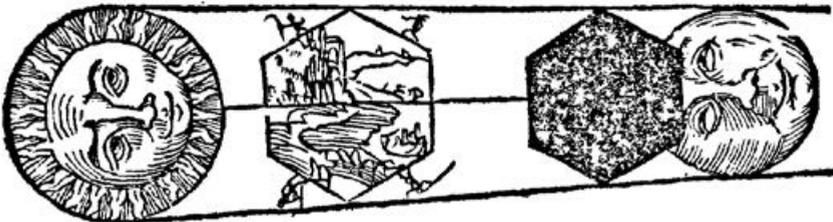
Si terra esset tetragonica, umbra quoque tetragonalis figuræ in eclipatione lunari apparet.



Si terra esset trigonica, umbra quoque triangula rem haberet formulam .



Si terra hexagonalis esset figuræ, eius quoque umbra in defectu lunari hexagonalis apparet, quæ tamen rotunda cernitur.



1. Apianus Petrus, *Cosmographicus Liber* (Vaeneunt Antuerpiae excusum Antuerpiae, 1529), 12. Biblioteca Digital Hispánica/Biblioteca Nacional de España, sig. bdh0000052224.

Las imágenes producidas por los artistas Frans Post y Albert Eckhot tenían por función el registro de la flora y la fauna, así como de las costumbres y vistas topográficas de la región, con el fin de despertar el interés de inversores europeos en el entonces vasto y admirable dominio holandés en Brasil, extendido desde la provincia de Alagoas a la de Maranhão:

El equipo sin precedentes de observadores o descriptores (si así podemos llamarlos) que el príncipe Mauricio reunió incluía peritos en historia natural y en cartografía, y también en dibujo y pintura [...] Ellos reunieron un registro pictórico único de la tierra brasileña, sus habitantes, su flora y sus cosas exóticas.<sup>10</sup>

Todo un repertorio descriptivo se convierte en parte de la escuela de pintura de género holandés, basado en registros topográficos, en las amplias vistas panorámicas de los campos y en los perfiles de las ciudades que se elevan como recortes —que constaba, además de la vista de las ciudades, de una calidad formal de excelencia y de un elevado dominio de distintos medios gráficos de representación, que fomentan la pasión por viajar en los artistas e influyen los modos de ver y representar el paisaje.

Dentro de este contexto surgen las pinturas de paisaje y las vistas topográficas de las ciudades. Alpers señala aún, que la escuela holandesa se basa en las imágenes cartográficas de Van Goyen, Ruisdael y Koninck, quienes produjeron visiones panorámicas en sus pinturas, muchas veces consideradas como la más importante contribución hecha por los pintores holandeses a la imagen de paisaje.<sup>11</sup>

#### *Panoramas itinerantes: difundir las imágenes de ciudades*

Las vistas panorámicas urbanas afirman la ciudad como objeto del arte. No sólo acostumbraron a la población a la propia existencia de las ciudades como formas construidas habitables y experimentables, sino que también contribuyeron a un cambio de ideal, al abandonar las visiones arcadianas y al buscar el enfrentamiento con el mundo urbano. Más allá de esto, permitía que el público se familiarizase también con otras ciudades y sus características fisonómicas, como por ejemplo, con determinados marcos arquitectónicos o naturales, que se entenderían como característicos de cada una de ellas. Las ciudades se conocerían y reconocerían alrededor del globo.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 309.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 271.

Los panoramas permitían a sus visitantes una experiencia de vida real de lugares que ellos no podrían conocer de otra manera. Considerado un “verdadero sustituto para los viajes”,<sup>12</sup> las rotondas de exhibición no eran solamente lugares de entretenimiento y educación de la clase media, sino portales para otros mundos: para ciudades dentro de ciudades, escenarios exóticos y hasta para el pasado, revisitado en panoramas de ciudades antiguas, como Atenas y Constantinopla. En otros momentos, la proyección de una vista panorámica de la misma ciudad permitía a sus habitantes reapropiarse de ella. Uno de los panoramas más exitosos mostrado en el Regent’s Park Colosseum fue una vista de Londres desde la cúpula de Saint Paul, en 1829. El punto de vista elevado permitió a los ciudadanos recuperar el control mental sobre la metrópolis que se había expandido y modificado rápidamente con la revolución industrial.

Para imprimir el sentido de realidad necesario, los panoramas no sólo se ampliaban con instrumentos ópticos y contaban con indicaciones topográficas y bases cartográficas, sino que los pintores viajaban en busca de vistas. El propio Barker, inventor de la rotonda, viajó a Constantinopla en 1799 y de allí a Palermo, Copenhague, Malta, Elba, Waterloo, Gibraltar y Venecia con el único propósito de preparar bosquejos de paisajes para los panoramas, mismos que sirvieron como ejemplo para sus sucesores.

Además de los pintores, los panoramas —tanto las telas como las rotondas— también viajaban. Para aumentar las ganancias, en cada temporada era común que las estructuras fuesen desmontadas y enviadas a otras ciudades, inclusive comprometiendo ocasionalmente la calidad de las pinturas, cuyas telas eran enrolladas y desenrolladas varias veces.

Río de Janeiro del siglo XIX, como otras ciudades, necesita afirmarse como una ciudad importante frente a la visión universalista de la cultura moderna. Internamente es importante reforzar su “capitalidad” para con toda la colonia y consigo misma. Es necesario convencer sobre su identidad como una ciudad cosmopolita, no obstante su falta de infraestructura y sus hábitos coloniales. Según Margareth da Silva Pereira, “la circulación de imágenes de ciudades capitales en los panoramas ayudan a la construcción de una visión ‘global’ de los fenómenos [...] construyendo lo que llamaríamos su cosmopolitismo”.<sup>13</sup> Debido a esta demanda, Río de Janeiro fue mostrada como la capital del nuevo imperio de Brasil, recién separado de Portugal, en las rotondas panorámicas más importantes de Europa en aquel momento, el Passage des Panoramas, en París (1824), y Leicester Square,

<sup>12</sup> Veronica Della Dora, “Putting the World into a Box: A Geography of Nineteenth-century ‘Travelling Landscapes’”, *Geogr. Ann.* 89B (diciembre, 2007): 287-306; 296.

<sup>13</sup> Da Silva Pereira, “O olhar panorâmico”, 145.

en Londres (1828). Es con estos dos ejemplos con los que trabajaremos, por haberse presentado en la fase inicial de la exhibición de panoramas (ubicada temporalmente hasta 1830), y porque al exterior estas exhibiciones son las que cuentan con mejor documentación de su época, aunque carecen aún de investigaciones posteriores significativas. En estas exhibiciones, las pinturas de Río en París precedieron a los panoramas de Wagram, Calais, Antuerpia (Amberes) y, sobre todo, Londres, Florencia, Jerusalén y Atenas, en ese orden. En Londres, en la rotonda propiedad de Robert Burford se presentó la imagen de Río precedida de vistas de Pompeya, de la ciudad de México, de Madrid y de Ginebra.<sup>14</sup> El hecho de exhibirse junto a tantas otras ciudades, mostraba a Río como ciudad abierta al contacto y al nuevo industrialismo liberal.

Me refiero al *Panorama de Río de Janeiro* de Félix Émile Taunay, encomendado en 1822, y compuesto por una secuencia de ocho acuarelas que medían cada una 51 × 39 cm. Se sabe que la gran ampliación de esta obra la realizó Guillaume Frédéric Ronmy para la exhibición en la capital francesa dos años más tarde, en el Passage des Panoramas. Debido al éxito de la muestra parisina, innumerables tiradas de esta vista de Río de Janeiro fueron grabadas, razón por la cual encontramos hoy este panorama en algunos archivos y colecciones particulares,<sup>15</sup> algunas veces con pequeñas diferencias con relación al dibujo original, perteneciente a la colección privada de los herederos de Synphorien Meunié, arquitecto alumno de Grandjean de Montigny, e integrante poco conocido de la Misión Artística Francesa de 1826<sup>16</sup> (fig. 2).

La ciudad se confunde con su propia naturaleza, que se torna bastante presente. De ahí, la definición de las montañas y acantilados, la iluminación que confunde las construcciones y la colina en la parte izquierda del panorama. La imagen de una ciudad desconocida, pero que pretendía reflejarse en el Viejo Continente, buscaba ser un lugar de características peculiares y en el que, simultáneamente, cabía una mirada moderna. Mirada percibida por medio de la identificación de los elementos naturales de la fauna y de la flora, dispuestos de manera casi documental, dentro de un sistema motivado por el ideal cientificista, y que refuerza el carácter científico como registro de un instante histórico recién ocurrido en la

<sup>14</sup> La rotonda de Leicester Square recibió, entre 1823 y 1853, nada menos que 78 panoramas diferentes.

<sup>15</sup> Trabajamos aquí con el ejemplar de la Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, donde la atribución de autoría es, inclusive, otorgada al realizador en Francia, Ronmy. Consúltese en: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon408452.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon408452.jpg).

<sup>16</sup> Margareth da Silva Pereira, "Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro", *Anais do Museu Paulista*, vol. 2 (enero/diciembre, 1994): 169-195; 174.



2. Felix Émile Taunay, *Panorama de Río de Janeiro*, realizado en 1822, grabado por Friedrich Salathé. Biblioteca Nacional do Brasil, Río de Janeiro.

época: la figura de D. Pedro I, ya proclamado emperador, acompañado por una comitiva.

La construcción en perspectiva parece traer al espectador desde el fondo de la bahía gradualmente hasta el centro urbano —denso y poblado. La ciudad y la naturaleza se tornan una, sirven como receptáculo de la única acción de la extensa escena: la del emperador de la recién independiente joven nación. La idea de una unidad —tanto en el dibujo como en la presentación del panorama— busca engendrar una realidad de la ciudad de Río de Janeiro, que hoy pareciera fundamentada por un hecho histórico aprehendido por el artista, capaz de convencer al sujeto observador. La manipulación de la perspectiva, alargada para poder albergar el detalle de las construcciones de la parte central de la ciudad, parece haber sido el gran truco para hacer caber todo este contenido informativo en una única tela. De la misma forma, la ubicación de la faja de nubes más claras en proximidad a la línea del relieve al fondo expande también la línea del horizonte, dando más amplitud vertical a la vista.

La recepción del panorama en la capital francesa parece haber sido buena, con la edición de un libro con más de cien páginas dedicado a Brasil, acompañando la exhibición del panorama, lo cual consolidó la percepción de una ciudad que cristalizaba los cambios necesarios para colocarse en un nuevo orden liberal. Esto se personificó en el retrato del emperador Pedro I y su séquito, del cual inclusive formaba parte José Bonifacio, en el Morro do Castelo, cuna de la ciudad. La perfección técnica de la ejecución del mismo fue también notable, y, en un folleto informativo sobre la obra, el autor del texto hace hincapié en la preocupación científica que organizaba la vista. Los ocho cuadros que la componían se habían realizado a partir de la técnica de “cámara oscura”, garantizando la fidelidad de la reproducción ampliada.

Gilberto Ferrez habla del “más bello y preciso panorama circular de Río de Janeiro; ejecutado desde la cima del Morro do Castelo. Está compuesto por 8 hojas de 370 × 540 mm. cada una, las cuales permiten

reconocer todos los accidentes geográficos y edificaciones importantes”.<sup>17</sup> Esta vista la dibujó W. John Burchell en 1825, y se exhibió en Londres en 1828 y la reimprimió en 1966 el Instituto Histórico Brasileiro. De hecho, en la publicación coordinada por Ferrez sobre la obra del botánico Burchell, tenemos una vista tomada de lo alto del Morro do Castelo, en la cual la posición del observador en la cima queda bastante evidente por la presencia de vegetación en primer plano. La calidad del detalle de esta vista es impresionante: con trazo fino de grafito que sólo es rellenado por la tinta aguada cuando es necesario crear algunas sombras y tonalidades. Así, todo el detalle y la perspectiva se construyen con vacíos del blanco del papel y pocas tonalidades de gris. En la tercera hoja del dibujo, correspondiente a la parte más densa de la vista, tejados, azoteas y algunos muros están coloreados por un gris desvaído para detallar las construcciones de la ciudad. Una vez más, el lenguaje cartográfico se hace presente y el ordenamiento de los planos manipula la perspectiva para mostrar aquello que le conviene o lo que parece ser más importante a ser mostrado. El blanco de la ausencia de trazos y el llenado del primer plano por la vegetación adyacente al observador es una manera de decirnos que la naturaleza del cerro sirve apenas de punto de partida para la observación, que no carece de detalles. Su forma se plasma en la combinación de trazos simples de los perfiles de hierba, arbustos y hojas con algunas pinceladas ligeras y sin pretensiones que producen manchas muy tenues. Excepto por un jardín doméstico, en el cual las hojas de plátano están cuidadosamente ejemplificadas con la propia tinta aguada, la mayor atención a los detalles se pone en las construcciones, ubicadas en el segundo plano. La otra excepción a la falta de detalle en el primer plano es bastante interesante. En la cuarta hoja de la secuencia vemos el globo que el Observatorio Astronómico de Río de Janeiro soltaba diariamente al mediodía para dar con precisión la hora a los cariocas. Este detalle podría ser un termómetro para mostrar al mundo el desenvolvimiento científico existente en la ciudad. No es una casualidad que la figura humana, encargada del globo, sea bastante fantasmagórica: trazos rápidos y casi abstractos no dejan ver detalladamente al hombre responsable de la operación.

El giro completo sobre el cuerpo de este observador permite ver el avance de la ciudad entre el cerro y el mar: está la parte más urbanizada, que ocupa el centro de la composición y aquella no tan urbanizada, hacia donde la ciudad se expandía en ese momento. En el plano más distante se encuentran el mar y los cerros más distantes, característico del posicionamiento de la ciudad en la bahía de Guanabara, o simplemente cerros,

<sup>17</sup> Gilberto Ferrez, *O Brasil do Primeiro Reinado visto pelo botânico William John Burchell* (Río de Janeiro: Fundação João Moreira Salles, 1981), 14.

como cuando se ve el Corcovado. Sintomáticamente, las laderas no son detalladas. La organización naturaleza-ciudad-naturaleza coloca las construcciones urbanas enmarcadas por los atributos naturales de la ciudad, de forma hasta más evidente que en el panorama de Taunay. Los puntos altos terminan siendo las partes comerciales y de encuentros, como las calles del Carmo, Candelária, Largo do Paço, el mar y algunos espacios importantes y simbólicos como el conjunto del convento de Santo Antônio, el hospital de la Ordem Terceira en el Largo da Carioca, el Largo do Rocio y el teatro São João.

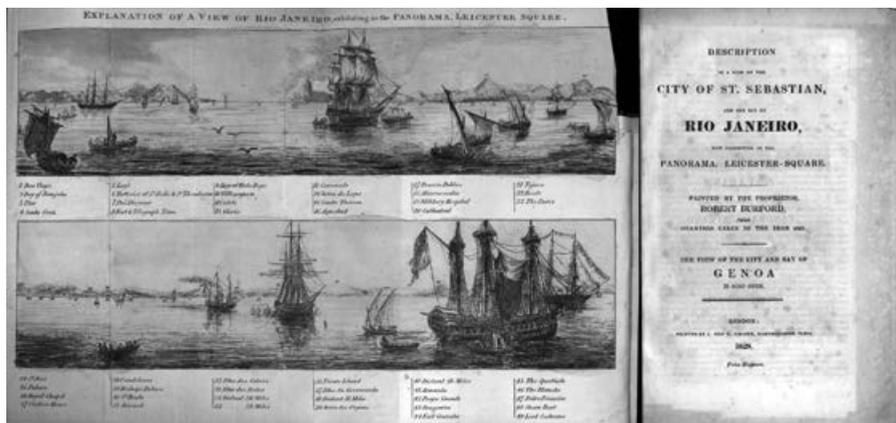
Sin embargo, al investigar el folleto publicado junto con la muestra del panorama en Londres, se encuentra la información de que la tela exhibida habría sido otra, diferente de la vista indicada por Ferrez. Estamos frente a un panorama náutico, con una flota de por lo menos 20 navíos en la bahía de Guanabara. Descubrimos que la experiencia del panorama estaba acompañada de un libreto, que podía ser comprado aparte, con ilustraciones y texto explicativo detallado de la ciudad (fig. 3).

El libreto, llamado *Description of a View of the City of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: Now Exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; Painted by the Proprietor, Robert Burford, from Drawings Taken in the Year 1823*, proporciona información importante y entre ella que simultáneamente había una muestra de tres panoramas: además de la vista de Río, había otra vista de la ciudad y de la bahía de Génova en Leicester Square, mientras que una pintura de la *Batalla naval* de Navarin se exhibía en el panorama de Strand. Además, el texto presenta una reseña histórica que va desde el descubrimiento de Brasil hasta la independencia en 1822. Según el libreto, desde entonces el Brasil viene “superando con felicidad sus principales dificultades y viene subiendo rápidamente en distinción y prosperidad”.<sup>18</sup>

Descubrimos además que el ejemplo se tomó de la fragata de Lord Cochrane, invitado a comandar la flota, y que para ese propósito llegó a la Bahía de Guanabara el 13 de marzo de 1823. “Más o menos en la misma época la presente vista fue tomada, y el navío de su señoría, juntamente con otras embarcaciones que componían la marina brasileña, están representados en varias partes de la Bahía.”

Además de algunos datos (como una población de 135 mil habitantes) y muchos elogios, el texto cierra con la enumeración y descripción de los lugares y accidentes naturales, mostrados en el panorama. Se presentan los más frecuentemente citados por los viajeros de esta época (como Fuerte de Santa Cruz, Pan de Azúcar, Bahía de Botafogo, Glória, Corcovado) hasta otros menos comunes como botes y canoas en la bahía de Guanabara, tripulados por “4, 6 o 8 negros cuyos rasgos incultos y salvajes y miembros

<sup>18</sup> *Description of a View of the City of St. Sebastian*, 6.



3. La descripción de la vista de la ciudad de San Sebastián, y de la bahía de Río de Janeiro: ahora exhibiéndose en el Panorama, Leicester-Square; pintado por el propietario, Robert Burford, basado en los dibujos tomados en el año de 1823 (Londres: impreso por J. and C. Adlard, 1828). Tomada de archive.org. Digitalización del Getty Research Institute.

tatuados y desnudos son una visión extraordinaria para los europeos<sup>19</sup> y la Ilha dos Ratos, sobre la cual el autor se limita a describir lo infestada que está la ciudad de roedores enormes y temibles.

La cuestión principal que habría de analizarse es la de la elección de la vista naval. De acuerdo con el autor, esta vista del puerto, “distante una milla de la ciudad es la mejor y la más *exhaustiva* que se podría obtener; de donde sus tierras altas, coronada por conventos y bellas montañas alrededor entremezclados con residencias y jardines con apariencia rica y magnífica”.<sup>20</sup> Es como si la vista del fondo de la bahía fuese realmente la ideal, y el autor defiende esa idea para garantizar la mejor y más real experiencia para el espectador londinense que ve la obra ampliada en la rotonda.

Es difícil que nos desprendamos de la noción de que se trata de una fragata extranjera frente de la ciudad. La ciudad colonial llena de ratas y al mismo tiempo elogiada por sus construcciones y sus laderas, está abierta a los navíos extranjeros y al mundo. La llegada de los navíos puede ser un acto civilizatorio y mercantil, de inserción en el circuito universalista de la cultura moderna.

Los panoramas siguen siendo poco privilegiados en los estudios de la academia brasileña. La excepción, al cual se dedicaron más estudios, tal vez sea el *Panorama circular de Río de Janeiro*, realizado por Victor Meirelles

<sup>19</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 6.

y exhibido en 1889 en la Exposición Universal de París, mostrado en una rotonda instalada en la Praça XV de Río de Janeiro, en 1891. Así, al presente texto no cabe ningún tipo de comentario final, dejando abiertos puntos de interés para ser desarrollados. La investigación de qué imágenes de Río de Janeiro circularon por rotondas en Europa, sus autores y la recepción de estas imágenes quedaron pendientes. Eso incluye, por ejemplo, descubrir si el dibujo de Burchell se transformó efectivamente en un panorama en Inglaterra y cuál fue su recorrido.

Existe todavía una relación que debe y puede establecerse: la de la circulación de las imágenes de viaje por el continente europeo. No podemos descartar toda la tradición de las vistas de ciudad y sus modelos que viene desde *Civitates orbis terrarum* de Braun y Hogenberg, publicado entre 1572 y 1617 y cuyo propósito declarado fue ofrecer el placer del viaje a los que se quedaban en casa.<sup>21</sup> Es de gran interés la cuestión de la circulación de estos dibujos, grabados o pinturas y la construcción de un ideario moderno, así como de la imagen construida *para* Río de Janeiro y *por* Río de Janeiro.

<sup>21</sup> Alpers, "O Impulso Cartográfico na Arte Holandesa", 294.

## CARTOGRAFÍAS AMERICANAS: LOS MAPAS DE MIGUEL COVARRUBIAS EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL GOLDEN GATE

FABIANA SERVIDDIO

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)/

Universidad de Buenos Aires (UBA)/

Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)

El presente trabajo partió de una inquietud que surgió al estudiar un programa de exhibiciones de arte latinoamericano, organizadas en los Estados Unidos durante la segunda guerra mundial, como parte de un ambicioso proyecto de propaganda cultural hacia América Latina. En estos estudios —objetivo específico de mi proyecto de investigación actual— quedaba en evidencia que muchos de los artistas cuyas obras fueron allí expuestas, ya eran conocidos en los Estados Unidos por haber exhibido sus trabajos en las Exposiciones Internacionales de finales de los años treinta. Estas instancias quedaban configuradas como lugares que anticipaban un diálogo intercultural, impuesto posteriormente con mayor urgencia por el proyecto de propaganda panamericanista en la década venidera.

En efecto, entre 1933 y 1940 se produjo en los Estados Unidos una explosión de Exposiciones Internacionales que transformaron muchas ciudades, como Chicago, San Diego, Dallas, Cleveland, San Francisco y Nueva York. Estas exposiciones fueron pensadas y organizadas con el propósito de generar ingresos económicos para las alicaídas economías municipales, atrayendo a millones de visitantes como forma de paliar los efectos de la Gran Depresión. Promovieron valores y prácticas que apuntaron a restaurar la fe popular en la promesa de prosperidad económica y libertad política, al punto tal que todas las esferas oficiales se comprometieron en la organización y el mismo presidente estuvo interesado en la promoción de ellas. En colaboración estrecha entre el gobierno y las empresas privadas, la idea de organizar exposiciones internacionales se relacionó en principio con un doble objetivo —de política exterior e interior—: promover los intercam-

bios económicos e inspirar la confianza en la recuperación económica de la nación.<sup>1</sup>

En el frente internacional, la rápida expansión de los regímenes fascistas y la extensión de su radio de influencia hacia territorio latinoamericano hizo evidente que era necesario fortalecer las buenas relaciones hemisféricas y renovar las estrategias en los distintos campos. A partir de su asunción en 1933, Roosevelt declaró su compromiso a que Estados Unidos pusiera realmente en práctica la “política del buen vecino” en sus relaciones interamericanas.<sup>2</sup>

Los caminos que recorre el arte latinoamericano entre 1940 y 1945 se insertan en este complejo escenario marcado por la depresión económica interna, los aires del inminente ingreso a la segunda guerra mundial y la política exterior del panamericanismo.

“A veces nostálgicos, otras veces utópicos”,<sup>3</sup> estos espectáculos atrajeron millones de espectadores ansiosos por alguna esperanza de que Norteamérica emergiera nuevamente. Si bien en general los historiadores destacan la abrumadora apuesta hacia el futuro que los nuevos diseños industriales, arquitectónicos y urbanísticos se esforzaron en proyectar, en ciertos casos, como en el que trabajaré aquí, las exposiciones se valieron también de una proyección hacia el pasado que apuntó a construir una tradición cultural común de intercambios culturales y económicos, para, a partir de allí, invitar a fortalecer los vínculos futuros.

En 1939, la ciudad de San Francisco organizó, como parte de la conmemoración de la creación de los dos puentes principales que unen a la ciudad con las localidades aledañas, la Exposición Internacional Golden Gate, en la cual se invitó a los países extranjeros a presentar lo mejor y más representativo de cada nación, y cuyo propósito primero fue promover la paz, hermandad y cooperación internacional entre las naciones de la denominada “cuenca del Pacífico”.<sup>4</sup> Quienes planearon esta feria querían demostrar que San Francisco, haciéndose eco de la Panama-Pacific Exposition de 1915, había logrado sobrevivir a la Depresión y además había sido capaz de crear dos nuevas maravillas del mundo, rivalizando claramente con Nueva York como un nuevo portal de acceso al continente para las naciones del otro lado del océano. Los organizadores esperaban

<sup>1</sup> Robert Rydell, “Making America (More) Modern. America’s Depression-Era World’s Fairs”, en *Designing Tomorrow. America’s World’s Fairs of the 1930s*, eds. Robert W. Rydell y Laura Burd Schiavo (New Haven y Londres: Yale University Press, 2010), 1-21.

<sup>2</sup> Gordon Connell-Smith, *Los Estados Unidos y la América Latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1977), 185-187.

<sup>3</sup> Rydell, “Making America (More) Modern”, 2.

<sup>4</sup> *The San Francisco Fair. Treasure Island. 1939-1940*, eds. Patricia Carpenter y Paul Totah (San Francisco: Scottwall Associates, 1989), VI.

importantes réditos devenidos de la gran cantidad de visitantes; antes que eso, la puesta en marcha de la exposición proveyó a los habitantes de la ciudad de miles de empleos.<sup>5</sup> Como lema conductor de la misma se eligió el tema “Desfile del Pacífico”, y se buscó evocar el pasado de las culturas pertenecientes a la cuenca del Océano mediante *revivals* de las culturas nativas que habitaban la región. La nostalgia proyectada en el espacio caracterizó la Exposición Golden Gate: los proyectistas recurrieron a un novel diseño que daba carácter modernista a formas artísticas indigenistas. Los estilos adaptados libremente o a partir del *art déco* y otros gustos de la época mezclaron influencias de la tradición monumental de Cambodia, Bali, Polinesia y maya, creando una tierra fantástica de intercambios culturales y económicos armoniosos bajo el tutelaje benevolente de los Estados Unidos, y dieron como resultado un conjunto totalmente ecléctico. Los colores aportados por medio de las pinturas en el estuco de las paredes o la iluminación nocturna —que además estrenaba en San Francisco los efectos de luz ultravioleta en instalaciones exteriores, escondiendo las fuentes de luz de manera tal que pareciera que los edificios brillaban desde adentro— contribuyeron aún más a incrementar el dramatismo y espectacularidad de las escenografías. Si los mandatos gubernamentales proponían desarrollar un modernismo claramente americano, alejado de las arquitecturas neoclásicas típicas de las exposiciones de finales del siglo XIX, los diseños arquitectónicos de esta feria le dieron un giro primitivista que se vinculó superficialmente a formaciones históricas reconocibles, con pretensiones de superar las maravillas de los parques de diversiones.

La Exposición Internacional se desarrolló en Treasure Island, una isla artificial construida en el centro de la bahía de San Francisco, a partir de febrero de 1939 por dos temporadas consecutivas. La construcción de la isla requirió la inversión conjunta del Works Progress Administration, el Departamento de Guerra que contrató al cuerpo armado de ingenieros para construir la isla, la corporación formada para la exposición, el servicio naval, la Comisión de Utilitarios Públicos y la Public Works Administration.<sup>6</sup>

En lo concerniente al campo de las artes visuales, la organización se valió de la ayuda que proporcionaron las principales instituciones dedicadas a la exhibición de artes plásticas en la ciudad: el Museo De Young, el Palacio de la Legión de Honor y el Museo de Arte de San Francisco. Se constituyeron comisiones organizadoras correspondientes a distintas divisiones: arte europeo y norteamericano (curada por Walter Heil), grandes maestros, arte mexicano, arte de Centro y Sudamérica, arte contemporáneo

<sup>5</sup> Carpenter y Totah, *The San Francisco Fair*, VI.

<sup>6</sup> Richard Reinhardt, *Treasure Island. San Francisco's Exposition Years* (San Francisco: Scrimshaw Press, 1973), 33-45.

norteamericano, arte californiano en retrospectiva, *art in action*, fotografía, historia del film, arquitectura, planeamiento y vivienda, entre otros.<sup>7</sup>

Si se suponía que las ferias internacionales exhibían lo más avanzado de la producción en cada una de las disciplinas, no parecía ser eso lo que el público buscaba cuando asistía a las muestras de artes visuales en estos ámbitos. El inesperado éxito con asistencia masiva que tuvo el pabellón de obras maestras en la Feria de Chicago de 1933 llevó a los organizadores de las exposiciones de San Francisco y Nueva York a repetir esta estrategia como forma de atraer masivamente a los visitantes. En ambas fueron las obras de los “grandes maestros” las que, al decir de Neil Harris, se “robaron el show”.<sup>8</sup> Fuera de su campo específico y alejadas de su público habitual, las artes visuales asistían en la celebración, la ilustración, el espectáculo y la educación. Esto fue lo primero que, según muestran los testimonios de la época, se quiso que fueran los mapas de Covarrubias.

El gran artista mexicano, con una reputación bien consolidada en los Estados Unidos ya desde los años veinte, cuando contribuyó a ilustrar con sus caricaturas revistas como *Vanity Fair*, *Life*, *Time*, *Fortune*, *The New Yorker*, y *Theatre Arts*,<sup>9</sup> fue invitado por Philip Youtz, director de la exposición, a participar en la decoración de seis murales conmemorativos para la Casa del Pacífico (*Pacific House*), una construcción dedicada a homenajear a las regiones sobre la cuenca: Oceanía, Asia, Norteamérica y Sudamérica. Cuatro grandes ingresos elípticos abiertos a cada lado simbolizaban los continentes sobre el Pacífico, y su denominación buscaba destacar el espíritu de hospitalidad de la ciudad de San Francisco hacia sus huéspedes oceánicos. En el interior, un mapa oceánico en relieve ocupaba el centro del edificio, y en las paredes se colocaron los seis mapas.

¿Por qué se había pensado en Covarrubias? Ante todo, por su capacidad de “brindar una idea creativa y al mismo tiempo verosímil del área del Pacífico”.<sup>10</sup> En efecto, el artista conocía muy bien las islas, entre ellas la isla de Bali, donde había transcurrido una larga estancia junto con su esposa Rosa en la luna de miel; resultado de éste había sido un libro ilustrado que ganó amplia popularidad en el país del norte.<sup>11</sup> Además de caricaturista

<sup>7</sup> Art: *Official Catalog. Golden Gate International Exposition* (San Francisco: Recorder Printing and Publishing/H.S Croker Company, 1940).

<sup>8</sup> Neil Harris, “Old Wine in New Bottles: Masterpieces Come to the Fairs”, en *Designing Tomorrow*, 41.

<sup>9</sup> Adriana Williams, *Covarrubias* (Austin: University of Texas Press, 1994), 72.

<sup>10</sup> Williams, *Covarrubias*, 72.

<sup>11</sup> Rita Eder, “*El sueño de la malinche* de Antonio Ruiz y María Magdalena: algunas afinidades”, en *XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. La imagen política*, ed. Cuauhtémoc Medina (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 102.

y experto dibujante de mapas —técnica precisa a la que le había introducido su padre,<sup>12</sup> trabajando en la Secretaría de Comunicaciones—, ostentaba conocimientos de etnólogo y antropólogo, y sensible al pasado de otras comunidades, desde pequeño se había interesado por conocer e investigar no sólo las tradiciones de su propio pueblo mexicano, sino también tipos, razas y costumbres de culturas extranjeras a la suya. Interesado en las teorías antropológicas contemporáneas, subscribía las ideas del difusionismo, que explicaba las similitudes entre culturas notoriamente alejadas entre sí mediante la hipótesis de los contactos transpacíficos.<sup>13</sup>

Los seis mapas pictóricos decorativos debían estar vinculados al tema de la feria, “Desfile del Pacífico”, tanto para exhibirse —como se dijo—, como para reproducirse a manera de libro de láminas y promocionar la exposición.<sup>14</sup> El encargo pedía desarrollar distintos aspectos de la vida en la cuenca del Pacífico, que se esperaba serían “una representación didáctica de verdad sociológica mediante el arte”.<sup>15</sup> Covarrubias inventó un tipo de fresco en una laca de duco con una base de nitrocelulosa. Diluyó su medio con disolvente al barniz y le agregó el pigmento puro en vez de acuarela (es decir, no húmedo sobre húmedo como se estila normalmente), y luego la aplicó a sus paneles en masonite (tabla). Cuando la pieza se secaba, era dura y resistente al agua, y el color quedaba sellado dentro de una escudo claro y límpido.<sup>16</sup>

El artista concibió los seis mapas como ilustraciones de la flora y fauna, las gentes de distintas naciones, las economías, sus medios de transporte, sus tipos de viviendas y su arte. Como incansable bocetista y fotógrafo poseía gran cantidad de material relativo a la región, acumulado a lo largo de sus viajes. Adriana Williams señala que el artista consideró no obstante necesario hacerse de mayor información al respecto y se embarcó en un programa de estudios con antropólogos en la Universidad de California.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Tomás Ybarra-Frausto, “Miguel Covarrubias: cartógrafo”, en *Miguel Covarrubias: homenaje* (México: CCAC, 1987), 127. Citado en Williams, *Covarrubias*, 5.

<sup>13</sup> Aldona Jonaitis, “The Boasian Legacy in Northwest Coast Art Studies”, en *A Wealth of Thought: Franz Boas on Native American Art*, ed. Aldona Jonaitis (Seattle: University of Washington Press, 1995), 314-320. Citado en Daniel Garza Usabiaga, “Anthropology in the Journals *Dyn* and *El Hijo Pródigo*. A Comparative Analysis of Surrealist Inspiration”, en Dawn Ades *et al.*, *Surrealism in Latin America: vivísimo muerto* (Los Ángeles: The Getty Research Institute, 2012), 95-110. Este autor refiere a las interpretaciones de ciertas piezas arqueológicas que Covarrubias realizaba a partir de la perspectiva difusionista en la revista *Dyn*.

<sup>14</sup> Paul Wingert, “Pageant of the Pacific by Miguel Covarrubias”, *American Anthropologist* 2 (abril-junio, 1943), 286-287.

<sup>15</sup> Correspondencia de Moisés Sáenz a Miguel Covarrubias. Williams, *Covarrubias*, 101.

<sup>16</sup> Williams, *Covarrubias*, 102-103.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 101.

La autora suscribe una apreciación realizada por un crítico de la época, en la cual sostiene que Covarrubias había demostrado, más allá de su enorme creatividad, “un desentendimiento faccioso por la representación realista”.<sup>18</sup> Esta afirmación ancla evidentemente, ante todo, en el tipo de relaciones de proporción y tamaño de las figuras con respecto al contexto en el que se insertaban. Las desproporciones —visibles por ejemplo en el mapa de fauna y flora— se vinculaban tanto a razones de carácter estético como pedagógico, y seguían además las tipologías comunes de representación cartográfica. En el mapa mencionado, ballenas, tortugas marinas, delfines, pulpos medusas y tiburones sobredimensionados surcan los mares del Pacífico brindándole cadencia visual y variaciones rítmicas de color. El águila sobrevolando el oeste de Estados Unidos; la serpiente, el cactus y el maguey en la región central de América; o las manadas de ovejas, camellos y aún un capataz en perspectiva sobre la región asiática en el mapa económico dan cuenta de que la oscilación provocadora entre representaciones más o menos realistas, con mayor o menor grado de abstracción, es permanente. El carácter entre informativo y humorístico que señalara Eugen Neuhaus,<sup>19</sup> crítico de la época, atraviesa en efecto y pone en diálogo las seis cartografías, casi a la manera de esos juegos gráficos de atención que acicatean a los niños a encontrar detalles curiosos, personajes escondidos, o situaciones hilarantes. Los monos que se descuelgan juguetonamente del trópico de Cáncer en el mapa de flora y fauna, o el avión que sobrevuela el de viviendas nativas, son algunos ejemplos de estos detalles graciosos que desafían la lógica representacional. En este sentido ya no son sólo las clásicas cartografías económicas que ilustran porcentajes, distribución de la población y zonificación de la producción, ni tampoco estrictas clasificaciones antropológicas, sino verdaderas recreaciones artísticas del género cartográfico las que le ayudaron al artista a desplegar frente a los visitantes la enorme diversidad racial y cultural de la cuenca del Pacífico.

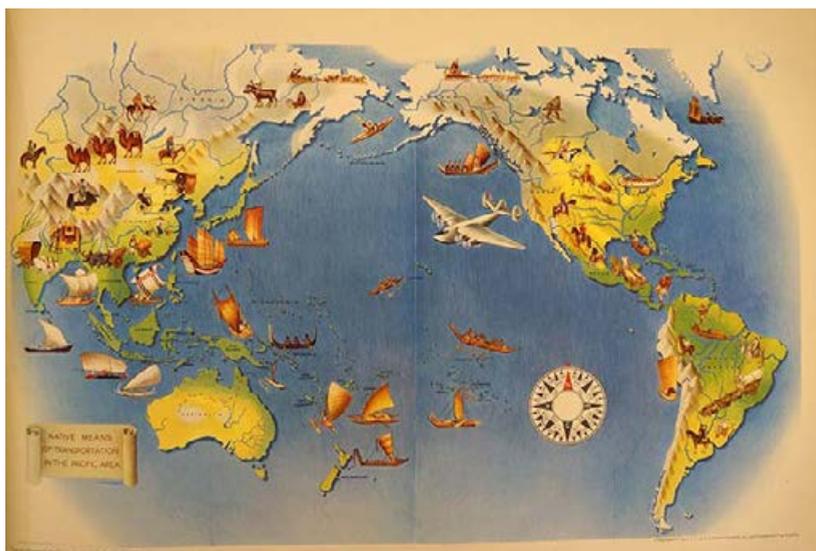
De los seis mapas, tres de ellos —los dedicados a las artes nativas, transporte y viviendas autóctonas— entablan vínculos y parentescos de distinta índole entre las regiones de Asia, Oceanía y el área pacífica del continente americano (figs. 1-3). Un punto en común entre los distintos teóricos del difusionismo era el de una expansión cultural desde las regiones fértiles del Alto Egipto y Mesopotamia hacia la región occidental de Asia, Oceanía y finalmente América. Estas ideas fueron útiles para establecer, a partir de la década de los años veinte, genealogías no europeas y no occidentales para el continente americano. En el mapa dedicado a

<sup>18</sup> *Ibid.*, 102.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 104.



1. Miguel Covarrubias, *Formas artísticas del área del Pacífico*, 1939, mapa pictórico mural (reproducción facsimilar). Cortesía de la Biblioteca Municipal de San Francisco. © María Elena Rico Covarrubias.



2. Miguel Covarrubias, *Medios de transporte nativos en el área del Pacífico*, 1939, mapa pictórico mural (reproducción facsimilar). Cortesía de la Biblioteca Municipal de San Francisco. © María Elena Rico Covarrubias.



3. Miguel Covarrubias, *Viviendas nativas del área del Pacífico*, 1939, mapa pictórico mural (reproducción facsimilar). Cortesía de la Biblioteca Municipal de San Francisco. © María Elena Rico Covarrubias.

ilustrar las formas artísticas de la cuenca del Pacífico —el más detallado y visualmente exuberante—, Covarrubias representó cada región reproduciendo con precisión casi fotográfica alguna pieza notable de su cultura nativa. El tótem de la isla de Pascua, el chamán de los códices mexicanos, personajes extraídos de la pintura mural maya, el arco del Tahuantinsuyo y otras reproducciones varias daban testimonio de la vasta tradición artística premoderna en la que los artistas contemporáneos, como lo había hecho la escuela mexicana, podían apoyarse y extraer inspiración. Pero también es posible notar que existe cierto parentesco formal entre algunas de las piezas elegidas, fundamentalmente aquellas de los pueblos de Oceanía y de los nativos de América del Norte: estos mapas estaban de alguna manera demostrando también los lazos culturales de América con el Oriente. Este sintético “museo imaginario” de las piezas más bellas que habían dado a luz las cuatro regiones entraba en diálogo con otras obras artísticas presentes en el mismo pabellón —dado que éste estaba destinado a la exhibición de artefactos provenientes de todas las culturas del Pacífico. Los vínculos comerciales durante la era premoderna quedaron en cambio mejor establecidos en las cartografías dedicadas a representar los transportes y viviendas nativos.

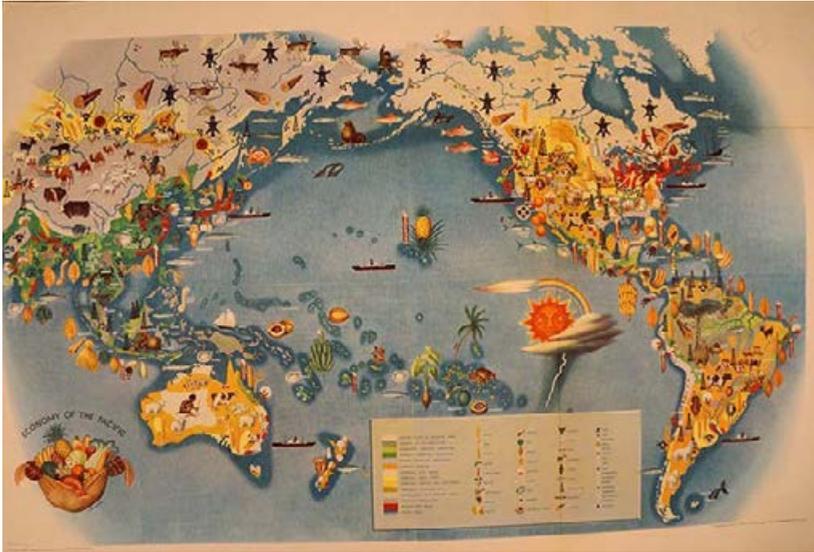
El segundo conjunto de mapas —economía, flora y fauna y poblaciones— sumaba en cambio a lo nativo los productos y poblaciones más contemporáneas. Este trabajo, en un registro temporal bipartito, quedaba también refrendado por un código de colores diferenciado (figs. 4-6).

El mapa que representa los pueblos de la cuenca se valió de tipos nativos, personajes célebres o estereotipos nacionales, que por medio de características raciales y de indumentaria identificaban su presencia preeminente en cada región de América, Asia y Oceanía. Los antropólogos fueron los primeros en objetar la rigurosidad científica de las representaciones, cuando los mapas itineraron hacia el norte y fueron exhibidos en el Museo de Historia Natural de Nueva York.<sup>20</sup> A México, por ejemplo, se le representaba, entre varios, con el revolucionario agrario Emiliano Zapata, vestido con su tradicional traje de charro como aparecía en la mayor parte de sus ilustraciones. Identidades nacionales, de raza y de clase se alternaban de acuerdo a lo que el artista creyera más adecuado. También el sujeto blanco era pasible de una representación rayana en la caricatura. El empresario como “especie” que ocupaba la costa este de los Estados Unidos se plasmaba en la figura de un ejecutivo regordete sentado con actitud soberbia de piernas cruzadas en un sillón y fumando su cigarro: fórmula icónica efectiva encontrada por Covarrubias, quien rápidamente traía a la memoria a aquellos personajes de las más ácidas caricaturas expresionistas. En la costa oeste, la clásica estrella rubia sensual hollywoodense en traje de baño y anteojos oscuros encarnaba toda una fauna de seres codiciosos de fama y dinero que dominaban, de hecho, el área californiana. En los intersticios entre una representación verosímil con fines didácticos de la cuenca del Pacífico y sus culturas, y las licencias caricaturescas que el artista se permitía insertar dentro de estas imágenes, se filtra la mirada irónica del tipo antropológico cosificado, estudiado y mapeado que cobra venganza y cosifica a su analista, devolviéndole el magro favor con la misma moneda. Se apropia de la duplicidad del hombre blanco occidental en las ciencias humanas, lo cual es objeto del conocimiento y sujeto conocedor, pero que en la ciencia antropológica detenta el poder del conocimiento. Lo coloca, en términos de Foucault, “en su ambigua situación como un objeto de conocimiento y como el sujeto que conoce; esclavo rey, observado espectador”.<sup>21</sup>

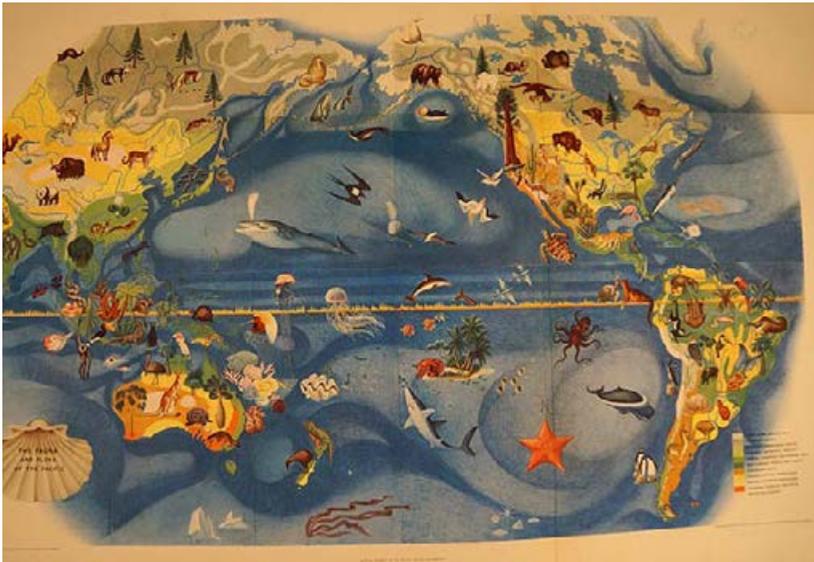
Esto llevaba a que los tiempos históricos quedaran también superpuestos unos con los otros. Las representaciones de los pueblos originarios de cada región se intercalaban en el mismo mapa junto a pobladores más contemporáneos, como el *cowboy* del Lejano Oeste, los agricultores de la

<sup>20</sup> Wingert, *Pageant of the Pacific*, 287.

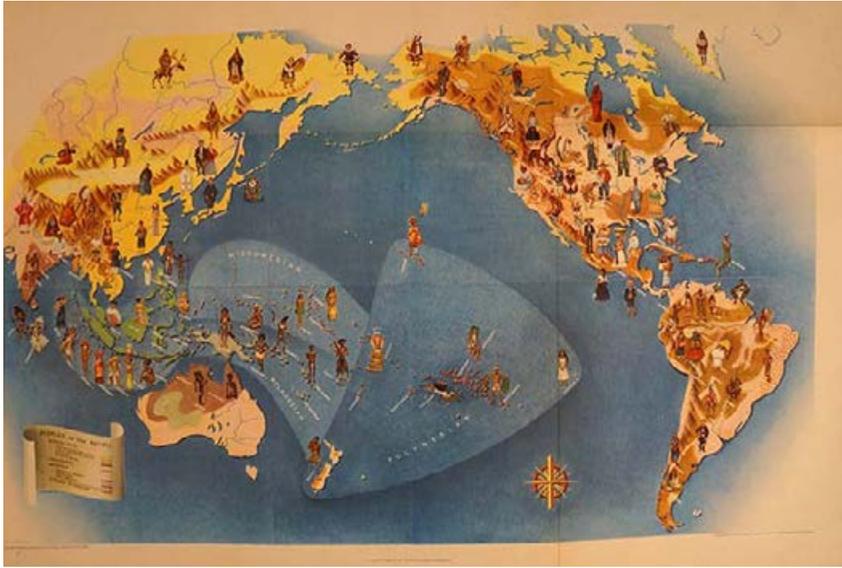
<sup>21</sup> Michel Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences* (Londres: Tavistock, 1970), 312.



4. Miguel Covarrubias, *Economía del Pacífico*, 1939, mapa pictórico mural (reproducción facsimilar). Cortesía de la Biblioteca Municipal de San Francisco. © María Elena Rico Covarrubias.



5. Miguel Covarrubias, *La fauna y la flora del Pacífico*, 1939, mapa pictórico mural (reproducción facsimilar). Cortesía de la Biblioteca Municipal de San Francisco. © María Elena Rico Covarrubias.



6. Miguel Covarrubias, *Poblaciones del Pacífico*, 1939, mapa pictórico mural (reproducción facsimilar). Cortesía de la Biblioteca Municipal de San Francisco.  
© María Elena Rico Covarrubias.

región media, el negro de las plantaciones sureñas, y los obreros del polo industrial alrededor del Lago Michigan, no tanto como dijera un crítico de la época “con desprecio de representación realista”, sino de las segmentaciones estrictas entre categorías de orden tradicionales, así como de tipos de representación —entre estética y científica.

Visto en su totalidad, el gran mapa de poblaciones desplegado, por un lado, la abrumadora superioridad de los pueblos negroides, mongoloides, polinesios y micronesios sobre los caucásicos, y además la riqueza y variedad de las culturas propias de Oceanía, un nuevo origen posible de las tradiciones americanas.

La resultante de esta nueva perspectiva del mapamundi era que el continente americano aparecía como un cruce rico y caótico de tradiciones, un territorio en el que tanto desde el punto de vista material como simbólico, la tradición occidental constituía solo una pequeña parte, un capítulo reciente de una historia con una larga y diversa superposición de culturas, y por sobre todo, una perspectiva epistémica distinta sobre la ubicación del continente americano en el orden mundial.

Más allá de una deliberada simplificación de las comunidades presentes en cada región (utilizando los estereotipos señalados), lo que el mapa

de poblaciones provocaba era una potente condensación de temporalidades, en la cual la cohabitación de pobladores del pasado remoto, pasado reciente y presente brinda una imagen políticamente problematizada. En estos mapas tiempo y espacio se encuentran y conectan y, a las diferencias culturales, se le suman las diferencias coloniales; resultado del *boom* de ferias mundiales al que muchas ciudades norteamericanas habían sido empujadas a finales de los años treinta como vía de escape de las penurias económicas de la Gran Depresión —como se mencionó al principio—, la *Golden Gate* se encuadraba desde sus inicios, también, en esta búsqueda por encontrar una salida mediante la exploración de nuevos mercados y alianzas económicas.<sup>22</sup> Es interesante observar en efecto este carácter bifronte de la feria: por un lado, una visión de revivir en sus fantásticos entornos arquitectónicos propios de su costado “parque de diversiones” —pensando las exposiciones internacionales, como propone Tony Bennett, como ámbitos de exhibición emparentados con la historia de las ferias itinerantes y los museos—,<sup>23</sup> que disimulaban la percepción de las relaciones imperial-coloniales dentro de un tiempo mágico, fuera de lo real, donde las relaciones de poder se disuelven; y el otro de carácter más práctico y realista, que partía del reconocimiento de las diferencias culturales entre Norte y Sudamérica. Para empezar, se asumía, como mencioné arriba, que éstos eran dos continentes separados; mientras que, como sabemos, en la Feria Mundial de Nueva York, contemporánea a la de San Francisco, el proyecto panamericanista apuntaba, desde todo tipo de estrategias retóricas, a destacar las similitudes dentro de una concepción hemisférica que integrara norte y sur en una tradición cultural común.<sup>24</sup> Es decir, en San Francisco el discurso panamericanista buscaba sostenerse en una perspectiva relativista que recuperaba las diferencias culturales de la cuenca, dando cuenta de la tradición indígena norteamericana, la precolombina latinoamericana, las culturas nativas de Oceanía y las tradicionales de Asia. Estas formas complementarias del discurso respondían a dos modos de llevar a cabo el proyecto político panamericanista: una dirigida hacia el público extranjero —en quienes debía promoverse la idea de una hermandad americana

<sup>22</sup> Coincidimos con la hipótesis de Ricardo Salvatore en tanto propone pensar el panamericanismo, antes que nada, a partir de sus objetivos económicos. Ricardo Salvatore, *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2006).

<sup>23</sup> Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (Nueva York: Routledge, 1995).

<sup>24</sup> Discuto esta cuestión de forma mas extensa en mi artículo “En perspectiva latinoamericana: tránsitos del arte argentino por los EE.UU.”, en *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, vol. II, eds. María Isabel Baldassarre y Silvia Dolinko (Buenos Aires: CAIA-EDUNTREF, 2012), 185-215.

compartida y común que debía defenderse—, y otra centrada en el público local —que desconocía en gran parte las tradiciones culturales exógenas y se sentía mucho más atraído e interesado por lo exótico.<sup>25</sup> Los formatos de exhibición respondieron por tanto a estos dos objetivos políticos: tanto el frente interno como el externo, traducidos en tipos exhibicionarios específicos.<sup>26</sup> De esta estrategia se desprende la novedosa estructura de los mapas de Covarrubias. Un primer signo distintivo respecto a otras cartografías es que siguieron el encargo de tomar al Océano Pacífico como su centro, algo muy poco frecuente en la tradición occidental moderna.<sup>27</sup>

Como señala Walter Mignolo, antes del descubrimiento el mundo se consideraba tripartito, de acuerdo a los cristianos de Occidente, pero no a las demás civilizaciones imperiales del siglo xvi —la china, la india, la árabe-islámica, la japonesa, la inca, la maya o la azteca. A partir del siglo xvi, la creencia de que la configuración del planeta respondía a una división real y natural en cuatro continentes cobró una dimensión extraordinaria. Cuando “América” fue representada como el Nuevo Mundo en el mapamundi de 1542, se ubicó en un trazado que dividía al Viejo y Nuevo Mundo y dejaba de lado Tawantisuyu y Anáhuac. Fue el continente que apareció tarde en la historia del planeta. Ya en el siglo xviii se hablaba de la juventud de la naturaleza y de la cultura del Nuevo Mundo. En los mapamundis del siglo xvii, Europa aparecía en la parte superior izquierda, Asia en la superior derecha y África y América en la parte inferior, casi siempre representadas por mujeres desnudas o semidesnudas. La existencia de una América, y luego de una América Latina, fue una invención cristiana.<sup>28</sup>

Recuperando la tesis de Edmundo O’Gorman sobre la invención de América, Mignolo recuerda que el occidentalismo fijó el lugar de enunciación privilegiado desde donde se conoce y se categoriza la totalidad. La descripción, conceptualización y clasificación autorizada del mundo se realizaron a partir de ese momento en Occidente: la modernidad fue la descripción hecha por Europa de su propio papel en la historia, no un

<sup>25</sup> Los objetivos políticos del programa que más tarde desarrollará la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos pueden ya detectarse en estos proyectos culturales panamericanistas tempranos. Úrsula Prutsch y Gisela Cramer, “Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs”, *Hispanic American Historical Review* 4 (noviembre, 2006), 787.

<sup>26</sup> Me refiero a los que Karp define de acuerdo a los principios de diferencia y asimilación. Ivan Karp, “Cultures in Museum Perspective”, en *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, eds. Ivan Karp y Steve Levine (Washington DC y Londres: Smithsonian Institution Press, 1991).

<sup>27</sup> El diseño de los mapas de base estuvo a cargo del personal del Departamento de Geografía de la Universidad de California en Berkeley.

<sup>28</sup> Walter Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial* (Barcelona: Gedisa, 2007).

proceso histórico-ontológico. Occidente pasó a ocupar el centro de la mano de la Cristiandad occidental (Europa), al oeste de Jerusalén, centro del mundo cristiano. Europa Occidental se ubicó en el centro de las proyecciones cartográficas a partir de la aparición de las Indias occidentales en la conciencia cristiana europea. La idea de un Occidente y la idea de la expansión occidental también nacieron con el reconocimiento y la invención de América. Las Indias occidentales eran parte de su periferia, pero pertenecían a Occidente de todos modos. La idea de América (y más tarde, de América Latina y América Sajona) fue producto de la ideología de la civilización y expansión occidental.<sup>29</sup> Así, los mapas fueron y son, ante todo, representaciones de la organización del conocimiento, aun aquellos resultado de las proyecciones geométricas inventadas durante el siglo xvi, que colocaron al océano Atlántico en el centro del mapa, y a las Indias Occidentales sobre su extremo izquierdo.

Los mapas diseñados por Covarrubias para la Exposición de San Francisco extraen a América de su pertenencia al hemisferio occidental. No eran los primeros que habían colocado al Pacífico en su centro, como sostenían los organizadores. Representaciones anteriores de este tipo de proyecciones geométricas del mundo existían cumpliendo determinados propósitos, de acuerdo a la moderna cartografía occidental de proyecciones geométricas, modelo eurocéntrico del mundo que había sido exportado y adaptado. En su ya clásico *El lado más oscuro del Renacimiento*, Mignolo hace referencia a mapas producidos en China en los que la conceptualización del espacio se basaba en una confederación de cinco direcciones, con China ocupando el centro como el reino medio. Las proyecciones geométricas del padre Ricci en el siglo xvi que buscaron cartografiar la región asiática, por ejemplo, cambiaron el centro geográfico, colocando al océano Pacífico en el centro y a China sobre el lado superior y levemente hacia la izquierda, partiendo de la presunción de que la geometría era la garantía de un ordenamiento neutral y no étnico de la forma del planeta, pero resultó que estos mapas fueron lapidariamente condenados en China por faltar totalmente a la verdad, dado que no la colocaban en el centro de los mismos.<sup>30</sup> En efecto, lejos de una conceptualización denotativa del signo y su correspondiente teoría de la verdad, es necesario atender al *locus* de enunciación y al sujeto de la enunciación, así como a las necesidades y funciones de las descripciones territoriales.

Estas cartografías reabren las puertas a un discurso que permite una lectura de conceptualizaciones del espacio alternativas. Por contraposición,

<sup>29</sup> Mignolo, *La idea de América Latina*, 59-74.

<sup>30</sup> Walter Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995), 222-223.

al permitir la movilidad desde el centro afincado en el Océano Atlántico en los mapas modernos, hacia el Pacífico, y la emergencia de nuevas formas de enmarcar el territorio americano, dejan en evidencia la geopolítica del conocimiento implícita en los mapas occidentales.

Las estrategias de la política del buen vecino buscaron en la Feria Golden Gate hermanar las distintas tradiciones culturales de la cuenca del Pacífico bajo el paraguas de un temprano multiculturalismo, en un contexto político condicionado por el creciente interés norteamericano en estrechar lazos comerciales y políticos con Latinoamérica. Si bien el cálculo geométrico creaba la ilusión de que un observador universal, objetivo y no étnico era posible, el cambio de eje sobre el Pacífico descubre otros contactos culturales y otros marcos epistémicos posibles para pensar América. Bajo el velo del humor, la ironía, la desproporción o el error, las intervenciones artísticas de Covarrubias sobre ellos alimentan esta perspectiva al dejar entrever en la performatividad actual de los mismos el carácter político y el sistema de poder que toda representación cartográfica entraña, y también cómo los artistas lograron articular otras genealogías, no occidentales, para América.

N.B. Agradezco los comentarios de Clara Bargellini, Renato González Mello y Fausto Ramírez a la presentación realizada durante el Coloquio, que contribuyeron a enriquecer el presente trabajo.



## ECO-ESTÉTICA E HISTORIA DEL AGUA EN LA MEGA CIUDAD DE MÉXICO: CONCEPTOS Y TEMAS

PETER KRIEGER

Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM

### *Tiempo e imagen*

Quien estudia la estética e historia del agua en los paisajes y ciudades debe ubicar sus reflexiones en un amplio marco de la historia del planeta Tierra; en concreto, debe estar consciente de que apenas desde hace diez mil años, el *habitat* cuenta con cierta estabilidad climática, el llamado “holoceno” —cuando se redistribuyeron las masas de agua sobre las superficies terrestres—,<sup>1</sup> y con ello, se generaron condiciones adecuadas para la vida sedentaria del ser humano, para su sustento mediante la agricultura y para la convivencia en asentamientos y ciudades. Sin embargo, esta estabilidad climática es relativa: hubo una fase de frío extremo hace 8 200 años, y hace 5 500 años el Sahara era una zona poblada, constituida por superficies acuáticas.<sup>2</sup>

En este sentido, la conversión gradual de la cuenca de México, en desierto megalopolitano en décadas pasadas, forma parte de un proceso metamórfico del paisaje a largo plazo. Sin embargo, esta conversión se debe en gran parte a la intervención del ser humano, y por ello, refleja lo que algunos climatólogos han llamado el “antropoceno”, la era en que la productividad de los habitantes de la Tierra altera profundamente sus ecosistemas. Es un proceso de civilización, que ha generado cierto grado de bienestar, pero simultáneamente destrucción ambiental. De hecho implica la autodestrucción latente de la humanidad.

Parte esencial de este proceso es el control de los —poderosos y anárquicos— flujos acuáticos. Según una noción antigua, las corrientes de agua son las venas del cuerpo terrestre desde hace por lo menos dos mil millones

<sup>1</sup> Stefan Rahmstorf y Hans Joachim Schellnhuber, *Der Klimawandel. Diagnose, Prognose, Therapie* (Múnich: Beck, 2007 [primera ed., 2006]), 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, *Der Klimawandel*, 26.

de años. Estos flujos indican una modalidad del tiempo, comprensible como eterno flujo vital, lo cual determina la “bio-grafía”<sup>3</sup> del globo. Los flujos, abundantes o escasos del agua, que generan un *locus amoenus*, un lugar agradable, floreciente, o un *locus terribilis* por inundación o sequía, producen condiciones ambientales específicas expresadas como “imagen del tiempo” en paisajes y ciudades. Las corrientes y superficies acuáticas representan estructuras perdurables de los ecosistemas, aunque, como lo demuestra la ecohistoria del valle de México en la segunda mitad del siglo xx, también pueden secarse o desaparecer; es decir, pueden romper su modalidad temporal.

Si definimos el paisaje como la “interferencia del tiempo en el espacio”, reconocemos que el agua es un elemento clave para la configuración paisajística. Su metamorfosis crea imágenes e imaginarios sorprendentes: desde lagos y ríos, hasta su complejo estado de agregación en nubes, el agua produce efectos lumínicos y de colores,<sup>4</sup> genera una estética específica del paisaje en un tiempo definido.

Conviene subrayar que la modelación estética del paisaje (urbano) por medio del agua no sólo produce imágenes agradables, sino también catastróficas. En complemento al atractivo archivo visual acuático, en que se refleja la historia de la ciudad de México desde su fundación en el siglo xiv, surgen otros documentos visuales que registran inundaciones destructivas y de sequías crónicas.<sup>5</sup>

Todo ese fondo visual, configurado por pinturas, gráficas, fotografías y películas, es un material valioso para la reconstrucción de la eco-estética e historia de la cuenca de México hasta la actualidad. También es un registro que permite ubicar la documentación actual sobre el problema acuático en la megaciudad dentro de un amplio esquema historiográfico, con el

<sup>3</sup> En torno a la “bio-grafía” de la tierra, véase Hartmut Böhme, “‘Was bringt die Wolke?’ Zur Kultur- und Kunstgeschichte von Wolken und Wetter”, en *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, eds. Stephan Kunz, Johannes Stückelberger *et al.* (Múnich: Hirmer Verlag [catálogo de la exposición en el Aargauer Kunsthau, Aargau] 2005), 14, y del mismo autor: “Wolken, Wasser, Stein — Zur Ästhetik der Landschaft”, en *Wolken — Wasser — Stein*, ed. Irène Preiswerk (Zürich: Semina Rerum, 1999).

<sup>4</sup> Michael Jakob, “Im Himmel lesen oder warum Wolken bedeuten”, en *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, eds. Stephan Kunz, Johannes Stückelberger *et al.* (Múnich: Hirmer Verlag [catálogo de la exposición en el Aargauer Kunsthau, Aarau] 2005), 73.

<sup>5</sup> La propuesta de este artículo se basa en dos proyectos anteriores de investigación, *Acuápolis* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007) y *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual* (Madrid y México: El Viso/Museo Nacional de Arte, 2012), pero no repite los resultados, sino que intenta propiciar un debate conceptual sobre el análisis de la imagen en las investigaciones ambientales, tema con mucha importancia discursiva en la actualidad.

fin de evitar caer en la trampa epistemológica del sensacionalismo y catastrofismo de los medios masivos.

Las investigaciones sobre eco-estética, enfocadas al agua, parten de una noción de Walter Benjamin: “La historia se descompone en imágenes, no en historias”;<sup>6</sup> es decir, las imágenes del agua en la ciudad y en el paisaje de la cuenca de México perfilan su “bio-grafía” terrestre tal vez con mayor impacto que la acumulación de datos científicos y narraciones historiográficas. La historia de la imagen —no sólo del arte— ofrece complejas comprensiones de un tema y problema actual, el manejo del agua, tema que goza de profundidad histórica. Las imágenes del agua retroalimentan virtualmente la conciencia y la memoria colectiva de la *acuápolis*, hoy día desierto megalopolitano, inundado cíclicamente en las temporadas de lluvias, cuando las estructuras viales se convierten nuevamente en canales.

### *Crisis y percepción*

El flujo del agua ha generado un sinnúmero de imágenes positivas: como origen mítico, fuente vital, ciclo productivo, el cual hace florecer los paisajes y ciudades. Sin embargo, el movimiento cíclico del agua también se interrumpe, y estas rupturas se documentan en múltiples imágenes e imaginarios. Inundaciones y sequías cuestionan el manejo humano de ese líquido esencial. Su sobredosis o escasez se convirtió en un atractivo motivo para artistas y fotógrafos, quienes registran, con sus específicos esquemas visuales, las frecuentes crisis ambientales en la historia del paisaje.

Aquella estética de la catástrofe natural en ciudades y paisajes provoca miedos e incertidumbre en los habitantes, ubicados en su específico esquema de civilización. El joven Walter Benjamin percibió la inundación de la avenida central de Berlín, el Kurfürstendamm, acontecimiento que relata posteriormente como introspección a la debilidad de la civilización frente a las fuerzas naturales, arcaicas; una reflexión que definió su posición a favor de la canalización de los ríos<sup>7</sup> —postura bastante familiar en la historia de la tecnología ambiental urbana; en el caso de México baste recordar la regencia de Ernesto Uruchurtu en el Distrito Federal durante los años cincuenta y sesenta del siglo pasado.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, ed. Rolf Tiedemann, 2 vols. (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1983), 596: “Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.”

<sup>7</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1996 [primer ed. en francés, 1936]), 44.

<sup>8</sup> Véase Peter Krieger, “Acuápolis”, en *Acuápolis* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 17-94.

Esas contra-imágenes de inundaciones urbanas y ríos entubados, cubiertos por cintas de asfalto, transmiten y catalizan valiosa información ecohistórica, y se complementan con imágenes previas, visibles, por ejemplo, en los panoramas del valle de México de José María Velasco, donde aparecen restos de superficies acuáticas, aquellas que una vez otorgaron identidad topográfica a la ciudad de México y sus alrededores. Las nubes, los flujos y estancamientos del agua en el paisaje, así como las formaciones geológicas, “limadas” parcialmente por el agua, construyen una imagen, no sólo atractiva como obra de arte, sino también como documento visual ecohistórico. Una mirada especializada a las lecturas de las “sucesiones secundarias” del paisaje —es decir, una mirada ecológica dentro del marco de comprensión de la evolución—<sup>9</sup> reconoce en los diferentes formatos visuales, como la pintura paisajista de Velasco, la fuerza dinámica, creadora, pero también destructiva del agua en sus diferentes estados de agregación.

En muchas imágenes artísticas predomina la noción del paisaje como *locus amoenus*, pero esta fijación en valores positivos, inherente al género de pintura de paisaje desde sus inicios en el siglo XIV, se contrapone a la historia de la Tierra, determinada no por los paisajes florecientes, sino, con mayor fuerza, por desiertos, estepas, formaciones rocosas sublimes, escalofrantes y hostiles, es decir, por drásticas configuraciones metamórficas y entrópicas. Aquella estética del *locus terribilis* en el paisaje es también un tema de importancia ontológica en las artes plásticas desde principios del siglo XIX, por ejemplo en la paradigmática obra del pintor Caspar David Friedrich, quien, dentro del romanticismo alemán, desarrolla una estética e iconografía de las fuerzas naturales descontroladas, perpetuadas hasta el cine catastrofista de Hollywood (como en *The Day after Tomorrow*, 2004, del director Roland Emmerich)<sup>10</sup> o con máxima difusión, en la fotografía de prensa.

En cualquier modalidad de la imagen, desde la obra de arte y la fotografía documental-comercial, emana un potencial epistemológico, complejo y contradictorio, que estimula un ejercicio de percepción y conceptualización. Las crisis ambientales, visibles en las imágenes de paisajes y

<sup>9</sup> Hansjörg Küster, *Schöne Aussichten. Kleine Geschichte der Landschaft* (Múnich: Beck, 2009), 48. El término “sucesiones secundarias” utiliza la investigación ecológica para describir los cambios de un paisaje, resultado de los usos agrícolas, urbanos o del abandono. En estas sucesiones, cada uso deja su huella biológica sobre los terrenos.

<sup>10</sup> La película *The Day after Tomorrow* simula una crisis climática global del enfriamiento, no del calentamiento (efecto invernadero), basado en un artículo de investigación científica de la revista *Science* (vol. 278, 1582), escrito a mediados de los años noventa en el Lamont-Doherty Earth Observatory de la Columbia University en Palisades. Es la hipótesis —mientras tanto falsificada— de una nueva época glacial. Véase Joachim Müller-Jung, “Hinter der Bühne ist kein Platz für die Apokalypse”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 de mayo de 2004.

ciudades, cuestionan los valores ideológicos de las sociedades modernas y contemporáneas, industriales e incluso postindustriales —y la imagen del agua es uno de los máximos catalizadores para entender la contraparte de la historia del progreso unidimensional de la civilización. La emancipación de las condiciones naturales desemboca en un proceso de autodestrucción, y el agua genera imágenes e imaginarios sorprendentes para esta hipótesis ecohistórica —empero, pareciera que frente a la permanente inundación de imágenes con temas acuáticos, aún la mayoría de los receptores carece de capacitación para analizar tales imágenes mnemotécnicas, y en consecuencia, ese material visual aparentemente *no* rompe la rutina autodestructiva de paisajes y ciudades, y se repiten cíclicamente así los mismos problemas y fotografías, cada temporada de lluvias.

En México permanece la identidad normativa y la seguridad conductiva colectiva, producida por la ilusión de un paisaje acuático “armónico” desde tiempos prehispánicos, donde el agua sirve como estereotipo visual, en complemento con el “cielito lindo”. Existe una disociación característica entre las imágenes físicas y los imaginarios mentales.<sup>11</sup>

### *Imágenes de la acuápolis México*

La cuenca y ciudad de México sirven como paradigma para esta condición aquí brevemente esbozada. En este artículo conceptual no pretendo repetir en extenso la historia del problema acuático desde la fundación de México-Tenochtitlan hasta la actualidad, sino sólo mencionar algunos parámetros clave para el análisis de las imágenes seleccionadas en torno al tema y problema del agua.<sup>12</sup> La transición del ecosistema lacustre de la ciudad mesoamericana fundada sobre una isla a la megalópolis desertificada —con su máximo alcance en la desecación de los lagos y el entubamiento de los ríos en los años cincuenta del siglo xx—, la resume una importante voz literaria, la de Carlos Fuentes, en una novela de 1999: “La ciudad se había secado. Uno tras otro, los lagos y los canales [...] se fueron llenando de basura primero, de terregales después, de asfalto al final; la ciudad lacustre murió para siempre”.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Albrecht Lehmann, “Aspekte populären Landschaftsbewußtseins”, en *Umweltgeschichte. Themen und Perspektiven*, ed. Wolfgang Siemann (Múnich: Beck, 2003), 152.

<sup>12</sup> Véase Peter Krieger, *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual* (Madrid y México: El Viso/Museo Nacional de Arte, 2012), 63-75; y *Acuápolis* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007).

<sup>13</sup> Carlos Fuentes, *Los años con Laura Díaz* (México: Alfaguara, 1999), 193. Como documentación contemporánea véase *La ciudad de México. Departamento del Distrito Federal. 1952-1964*, ed. Tomás Gurza (México: Departamento del Distrito Federal, 1964), 43 y 70-72. Según el “Plan

El flujo del agua se vio reemplazado por el de los automóviles; el brillo de las superficies acuáticas, sustituido por el esplendor de los relucientes automóviles; y el aire otrora enriquecido con oxígeno se cargó de polvo fecal, aerosoles metálicos y gases tóxicos producidos por escapes de coches y fábricas. El deterioro de la calidad ambiental se expresó en éstas y otras nociones sensoriales. En concordancia con muchos otros conceptos hegemónicos de modernización unidimensional en el mundo durante los años cincuenta y sesenta del siglo pasado,<sup>14</sup> los políticos y planificadores responsables del desarrollo de la Zona Metropolitana del Valle de México (ZMVM) veían en la naturaleza un obstáculo a la deseada modernización; se forzó así un cambio morfológico, ambiental y *estético* del paisaje urbanizado en la cuenca de México, característico de aquella época, pero con antecedentes desde tiempos coloniales, tal como lo destacó Alexander von Humboldt en sus estudios ecoestéticos, geográficos y botánicos sobre México.

Los ciclos de inundaciones y sequías se extremaron con relación al crecimiento poblacional de la Zona Metropolitana, lo cual aumentó el consumo de agua de los capitalinos, con la radical consecuencia de la desecación de los campos agrícolas en las franjas limítrofes al río Lerma en el Estado de México. Se alternan las imágenes de inundaciones con las de su presunta solución, documentada mediante una cartografía orgullosa de las intervenciones de ingeniería hidráulica. No obstante, son los desoladores panoramas de vastos territorios desecados —secuencias chocantes de imágenes— los que evidencian la metamorfosis estética y erosión sustancial del paisaje en la cuenca de México.

Presento seis imágenes características para tal problema ambiental-acuático, sus esquemas visuales, su construcción iconográfica y sus posibles efectos discursivos. Cabe mencionar que la selección de las imágenes proviene del fondo sobresaliente de fotografía de prensa que publica *La Jornada*,

---

general para resolver los problemas de hundimiento, las inundaciones y el abastecimiento de agua potable de la ciudad de México”, elaborado en 1952, durante el sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines y de la administración del Distrito Federal por el regente Ernesto Uruchurtu, empezaron a construir 195 kilómetros de tubos para agua potable y entubaron 80 kilómetros de ríos y canales en la ciudad de México.

<sup>14</sup> Un motivo continuo hasta la modernización unidimensional de los años sesenta del siglo xx es que para el ser humano, “la naturaleza es un enemigo que merece ser encadenado, domado, subyugado y conquistado”; David Blackbourn, *Die Eroberung der Natur. Eine Geschichte der deutschen Landschaft* (Múnich: DVA, 2007 [*The Conquest of Nature. Water, Landscape and the Making of Modern Germany* (Londres: Jonathan Cape/Random House, 2006)]), 12. Véase también Peter Krieger, “Megalópolis México-perspectivas críticas”, en *Megalópolis-Modernización de la ciudad de México en el siglo xx* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 27-54.



1. Inundación del Viaducto Alemán, Ciudad de México, *La Jornada*, 17 de abril de 2011. Fotografía: Alfredo Domínguez.

periódico con el más sofisticado discurso visual en la prensa mexicana contemporánea.

Primero, el motivo de la “venganza de la naturaleza” en contra de los logros de la modernización urbano-paisajística (fig. 1). El tema de la “venganza” se origina en un lema de Horacio: *Naturam expelles furca, tamen usque recurret*, en castellano “Aún si expulsas a la naturaleza con el bieldo, ella regresa”.<sup>15</sup>

La fotografía publicada en el periódico *La Jornada*, el 17 de abril de 2011, bajo el título de “‘Lluvia anormal’ colapsa el drenaje y desquicia la ciudad”, está tomada desde un ángulo bajo, a la altura de la valla protectora de la vialidad. Es una toma nocturna, donde la luz proveniente del alumbrado público aumenta los efectos dramáticos del flujo abundante e intenso de las aguas pluviales que ya no alcanza a absorber el drenaje. Al

<sup>15</sup> Véase Joachim Radkau, *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte* (Múnich: Beck, 2011), 53; Vandana Shiva, *Las guerras del agua. Privatización, contaminación y lucro* (México: Siglo XXI, 2003 [primera ed. en inglés, *Water Wars. Privatization, Pollution, and Profit* (Cambridge: South End Press), 2002]), 53.

fondo a la derecha se ve el desnivel de un puente, de tal manera que es fácil imaginar cómo una infraestructura vial de los años cincuenta —el Viaducto Alemán— se convierte en zona completamente inundada, disfuncional. El fotógrafo Alfredo Domínguez enfoca la valla protectora de las autopistas, dispositivo inútil frente a la inundación. En este instante de crisis ambiental, toda la infraestructura emblemática del proyecto modernizador —es decir, instalar vallas que “protegen” el flujo vehicular— resulta obsoleta. Regresa la imagen mnemotécnica de la ciudad lacustre, porque la planeación vial moderna no consideró la específica característica topográfico-ambiental de esta zona, y produjo una lógica unidimensional con trazas lineales sobrepuestas al palimpsesto ambiental y cultural del paisaje antiguo. La composición de esta fotografía de prensa escenifica la catástrofe anunciada y cíclica como evento atractivo, que activa lo sublime de la pintura decimonónica de cataratas, y la transpone en la realidad ambiental de la megalópolis contemporánea. Una signatura del progreso se recodifica como *memento mori* ambiental.

También en la segunda fotografía seleccionada se enfrentan factores hidrológico-mnemotécnicos con imposiciones urbano-modernizadoras (fig. 2). La imagen de Víctor Camacho, de la calle Toluca en la colonia Roma, publicada en *La Jornada* del 11 de septiembre de 2009, distrae la atención colectiva de ese día conmemorativo al ataque al World Trade Center en Nueva York hacia la catástrofe cotidiana ciudadana durante la temporada de lluvias. Sin referencia cercana a un artículo documental sobre las inundaciones urbanas, esta fotografía reclama un poder discursivo visual autónomo, que combina la presencia mnemotécnica de los paisajes acuáticos mesoamericanos con la nostalgia industrial-automotriz del taxi, un “vochito” que intenta pasar la calle invadida de aguas pluviales. El motivo fortalece su mensaje crítico-ambiental con la presencia de árboles que presentan corte ornamental y con la reja protegida con alambre de púas al fondo a la derecha. El “maltrato” de la vegetación por razones ornamentales es un indicador significativo para la concepción anacrónica de la planeación urbana en México, donde el elemento natural se subordina como imagen de control y de presunto deleite estético a la infraestructura vial —y no como elemento vital y funcional dentro del ecosistema urbano.<sup>16</sup> También esta fotografía invita al lector del periódico a la integración visual desde una perspectiva terrestre, o en este momento “marítima” del entorno urbano.

La tercera selección de fotografías revela —cínicamente— la persistencia del tema mnemotécnico de la ciudad de México como “la Venecia

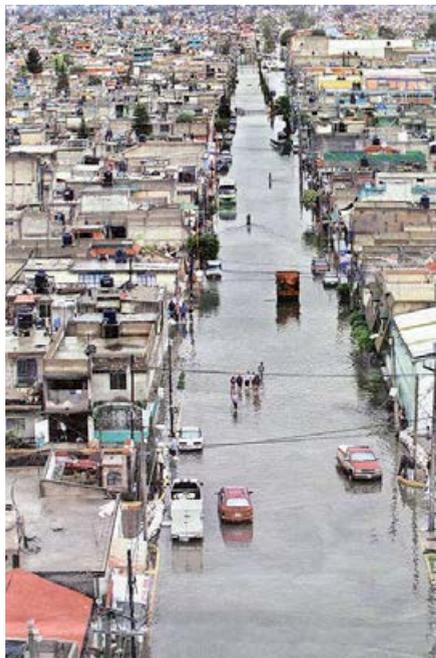
<sup>16</sup> Peter Krieger, “Disnea — cómo se asfixia la ciudad”, *Universidad de México*, núm. 624 (junio 2003): 80-82.



2. Inundación de la calle Toluca, colonia Roma, Ciudad de México, *La Jornada*, 11 de septiembre de 2009. Fotografía: Víctor Camacho.

americana” (figs. 3-4). En ambos casos se trata de una fotografía de la portada del mismo periódico, es decir, un motivo con alta carga simbólica con relación a las noticias sobresalientes del día: el 2 de julio de 2011 una vista aérea desde un helicóptero registra las avenidas y calles completamente inundadas en Ciudad Nezahualcóyotl; y el 17 de abril del mismo año una toma nocturna documenta un desnivel del Viaducto convertido en canal de agua, con un coche policiaco hundido y del cual escapa un oficial gracias al apoyo de tres ciudadanos ubicados en una banqueta convertida en “ribera”.

Enfocamos la vista aérea, lo que según el subtítulo, representa la mirada controladora del entonces presidente de la República y del gobernador del Estado de México. Entre la acumulación de autoconstrucciones, la ancha avenida aparece como el “gran canal” aunque con escasa profundidad, ya que los coches no se hunden y algunas personas logran caminar sobre el asfalto cubierto por agua. Esa situación no fue tan drástica como en la contraparte del Viaducto, donde subió el nivel a más de un metro; sin embargo, la condición sanitaria de esta inundación en Ciudad Nezahualcóyotl es más dañina, porque cada estado de emergencia acuática genera problemas con las aguas negras, distribuye bacterias y olores fecales.



3. Inundación de Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, *La Jornada*, 2 de julio de 2011. Fotografía: Alfredo Domínguez.



4. Inundación del Viaducto Miguel Alemán, Ciudad de México, *La Jornada*, 17 de abril de 2011. Fotografía: Víctor Camacho.

Es por ello que las máximas autoridades federales y del Estado prefieren “supervisar” desde el aire el manejo de esta catástrofe cíclica y anunciada, lo que no sólo ofrece un panorama más completo del problema urbano-ambiental,<sup>17</sup> sino que también permite evadir el contagio y el malestar olfático. Como todo comandante durante una batalla, la máxima autoridad permanece en una posición segura, y en este caso seca.

No obstante, un político atento virtualmente puede reconocer desde la posición elevada en que se encuentra, que el problema de las inundaciones afecta un gran porcentaje de las zonas pobres de la Zona Metropolitana. El flujo destructivo del agua indica y fortalece la extrema segregación socioespacial de la ciudad aglomerada. Mientras los habitantes de las elegantes Lomas de Chapultepec consumen aproximadamente 800 litros de agua por día, los habitantes de Itzapalapa disponen sólo de 14 litros per cápita y día. Y cabe mencionar que a las Lomas, precisamente ubicadas en zonas altas, no llegan las aguas desbordadas, mientras que los terrenos planos de Neza, Itzapalapa y del anterior lago de Chalco, donde la sobreexplotación extrema de los mantos acuíferos provoca el hundimiento del terreno, se inundan frecuentemente con aguas “negras”, basura y lodo —una onda destructiva y maloliente que llega hasta la autopista México-Puebla.<sup>18</sup>

Cuarto, la estética de la catástrofe hidráulica se expresa también en el esquema emocional de la introspección a un interior inundado (fig. 5). La fotografía de Alfredo Domínguez, publicada el 13 de febrero de 2011 en *La Jornada*, enfoca, desde una posición ligeramente elevada, la desesperación de un habitante de una colonia popular que se encuentra estancado hasta las caderas en aguas negras, invadiendo su sala. Todo indica que el fotógrafo no se moja, sino que desde su posición, y tal vez mediante la utilización de un objetivo *zoom*, expone drásticamente cómo el colono se tapa los ojos para no ver sus pertenencias arruinadas, flotando en el agua: la vitrina sucia, el refrigerador y el colchón, flotando sobre las superficies oscuras del agua, todo ubicado en un cuarto mal pintado que asemeja una cueva invadida por la desesperación.

Se trata de un tema visual al que el filósofo Hans Blumenberg llamaría “naufragio con espectador”.<sup>19</sup> En concreto, esta fotografía transmite la crisis ambiental y social de la Zona Metropolitana a los espacios seguros —y

<sup>17</sup> Sobre la iconografía política de las vistas aéreas véase Peter Krieger, *Transformaciones del paisaje urbano en México*, n. 12.

<sup>18</sup> En Chalco, el canal La Compañía genera frecuentemente inundaciones de los terrenos hundidos por la sobreexplotación de los mantos acuíferos. Como por ejemplo la del 5 de febrero de 2010 cuando hubo una inundación con aguas negras, lodo y basura por la ruptura de un dique.

<sup>19</sup> Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher* (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1979 (versión en castellano: *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia* [Madrid: Visor, 1995]) motivo anticipado también por Jacob Burckhardt,



5. Sala inundada de una casa en el Valle de Chalco, Estado de México, *La Jornada*, 13 de febrero de 2010. Fotografía: Alfredo Domínguez.



6. Sala inundada de una casa en la calle Moctezuma, colonia El Arenal, Ciudad de México, *La Jornada*, 7 de febrero de 2010. Fotografía: José Carlo González.

secos— de los lectores del periódico, que perciben ese motivo parecido al visitante de un museo contemplando pinturas decimonónicas de naufragios y erupciones de volcanes.

La quinta combinación de imágenes revela la iconografía política del agua y sus fuerzas anárquicas. Otra fotografía al interior de una casa inundada —también tomada desde una posición superior— presenta la entonces autoridad del Distrito Federal, protegido por pantalones impermeables, con las mangas de su camisa informal enrolladas, es decir, con señales de activismo concreto y apoyo físico, conversando enfáticamente con una afectada con botas de lluvia y falda corta, observados ambos por otro habitante desde la escalera al lado izquierdo (fig. 6). El contacto visual entre los protagonistas de esta toma —y su uso mediático en *La Jornada* del 7 de febrero de 2010— pretende demostrar el compromiso del jefe de Gobierno con los damnificados, aunque su tarea más bien debería situarse en su oficina, en la coordinación de las tareas de reconstrucción, ya que reviste menor utilidad fáctica su paseo simbólico por las zonas afectadas. Resulta un esquema propagandístico preestablecido, al cual casi todo político en el mundo recurre: presentarse en los medios como salvador del pueblo, a pesar de que sus propias políticas del desarrollo urbano-ambiental no lograran evitar estas crisis cíclicas de inundaciones de casas-habitación.

Un complemento a este esquema visual es la fotografía del entonces jefe delegacional de Gustavo A. Madero abriendo, junto con una niña de escasos recursos, una válvula para el abastecimiento del agua en esta desecada zona de autoconstrucciones: la colonia Lomas de San Juan Ixhuatepec (fig. 7). La composición de la fotografía, publicada el 18 de enero en *La Jornada*, fortalece el mensaje. La autoridad, vestida con ropa informal abre la válvula junto con la niña, y ambos posan mirándose intensamente y con sonrisa forzada; es decir, se escenifica en la virtualidad fotográfica, la unión entre el gobernador y los gobernados. Además, la escena se destaca desde un amplio fondo panorámico que registra una zona suburbana-popular, la cual gracias a la dotación de agua potable se transformará en paisaje floreciente, en *locus amoenus*.

Se trata de dos fórmulas visuales afirmativas de la iconografía política del agua que continúan y reinterpretan una noción antigua, expresada con claridad en la teoría política de Maquiavelo, a principios del siglo XVI: que la tarea práctica y simbólica del gobernador (en aquel contexto el “príncipe”) es controlar las masas anárquicas del agua, su flujo devastador, con diques y canales; es una metáfora política para legitimar el control del



7. Dotación de agua a la colonia Lomas de San Juan Ixhuatepec, delegación Gustavo A. Madero, Ciudad de México, *La Jornada*, 18 de febrero de 2010. Fotografía anónima.

pueblo anárquico por políticas autoritarias.<sup>20</sup> Por ello, la imagen del paisaje acuático en crisis, al igual que su reflejo al interior de las casas-habitación, que revela dimensiones políticas, es resultado de decisiones políticas.<sup>21</sup>

Una ironía involuntaria: el flujo descontrolado de las aguas pluviales llegó también a los escritorios de uno de los máximos centros de poder político, a la nueva sede del Senado de la República en la emblemática avenida Paseo de la Reforma. El 24 de abril de 2011, once días después de su inauguración, *La Jornada* publicó una fotografía de los pasillos inundados, donde tuvieron que colocar cubetas para contener el goteo del techo mal construido y mal impermeabilizado.<sup>22</sup> La sala plenaria y las oficinas inundadas comprobaron que el problema urbano-ambiental de la ciudad de México, es decir, el manejo inteligente del recurso “agua” es una tarea pendiente en la agenda política nacional.

<sup>20</sup> Niccolò Machiavelli, *Der Fürst* (Stuttgart: Reclam, 1967), 134s. (trad. de *Il principe*, de 1513 al alemán por Ernst Merian-Genast).

<sup>21</sup> Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur* (Múnich/Viena: Hanser, 1992), 14: “Ya en las apariencias simples se revelan los resultados de decisiones políticas.” (trad. del autor).

<sup>22</sup> *La Jornada*, 24 de abril de 2011.

El paisaje no sólo es un espacio para la proyección de temas políticos y sociales, sino también —y este es el sexto y último rubro de este artículo— posibilita fantasías religiosas, ansiedades y esperanzas (fig. 8). Una fotografía del 3 de julio de 2009, del interior de una casa popular inundada, en la colonia San José, en Tláhuac, indica esta condición. La habitación autoconstruida, con paredes pintadas de rosa, y el techo desmoronadizo por las filtraciones de aguas pluviales, escenifica la conexión entre la catástrofe anticipada y el apoyo emocional mediante símbolos religiosos, en ese caso católicos. A la mitad del cuarto se ve un sofá colocado arriba del nivel de la inundación, sobre una mesa y un cajón, y está ocupado por dos niños que dirigen su mirada melancólica hacia la nada. A su lado se encuentra una reproducción artesanal de la imagen de la Virgen de Guadalupe y en la pared de atrás cuelga una cruz monumental sobre un fondo simulado de ladrillo, cubierto por plástico transparente. La combinación de materiales e iconografías permite definir el estatus social de esta casa como de clase baja con ciertas pretensiones de ascenso; es una de las miles de casas autoconstruidas sobre los terrenos bajos de lagos desecados, que se inundan cada año. Y con la misma regularidad, sus habitantes confían en la protección espiritual de su religión —aquella que dispone de un motivo didáctico con alto efecto emocional-discursivo: el diluvio. Aunque ese motivo se conoce desde tiempos prebíblicos, como leyenda precristiana en el Próximo y Medio Oriente alrededor de 1700 a.C., es la determinación bíblica la que lo convirtió en instrumento de educación moral.<sup>23</sup> Como castigo divino, el diluvio permanece en la mente colectiva e incluso se activa en numerosos reportajes sobre catástrofes acuáticas en la prensa y la televisión. Caso similar al del uso mediático del término *apocalipsis*.

Para la comprensión de las inundaciones cíclicas en zonas urbanas marginadas, el uso discursivo del “diluvio” significa una transposición mentalmente cómoda de un problema científico, urbano, político y económico-social hacia la esfera de la virtualidad religiosa, más allá del control del hombre. Con esto, el monopolio explicativo de las religiones no se cuestiona.<sup>24</sup> Además, como efecto lateral, se borran las posibles “razones” de un castigo divino, y después de la inundación continúa la urbanización descontrolada con autoconstrucciones sobre un otrora paisaje lacustre.

<sup>23</sup> Véase sobre la tabla de barro de Nínive, del norte del Irak, 700-600 a.C., Neil MacGregor, *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten* (Múnich: Beck, 2011 [A History of the World in 100 Objects (Londres: Penguin Books, 2010)], 135-138.

<sup>24</sup> El tema antiguo de la *natura lapsa* (véase Hansjörg Küster, *Das ist Ökologie. Die biologischen Grundlagen unserer Existenz* [Múnich: Beck, 2005], 133), de la naturaleza caída por decisión de una poderosa instancia celeste, es una simplificación operante.



8. Sala inundada de una casa en San José, Tláhuac, Ciudad de México, *La Jornada*, 3 de julio de 2009. Fotografía: Alfredo Domínguez.

En resumen: el agua y su fuerza destructiva contiene un enorme potencial epistemológico, en especial, en su discurso visual; es un medio intenso para la introspección del ser humano y un estímulo arcaico para el pensamiento ecológico.<sup>25</sup> Para la historiografía ambiental, las imágenes del agua cumplen una función importante porque generan sinergias discursivas con la palabra, que describe la historia y actualidad de la destrucción ambiental, por ejemplo, en megaciudades no-sustentables como México.

Queda pendiente una investigación sobre los efectos psíquicos que se generan en la percepción de estas imágenes. En semejanza con el debate sobre la fotografía que captura la violencia de la guerra, también la fotodocumentación de las catástrofes naturales puede tener efectos opuestos, excluyentes: por un lado sensibiliza al público en materia crítica, o, por el otro, adormece la conciencia colectiva dentro de un concepto cultural determinado por la llamada “inundación de imágenes”; en concreto, el filtro mediático, por el cual se transmiten fotografías de catástrofes acuáticas, rompe o suaviza el efecto visual en comparación con la percepción directa

<sup>25</sup> El agua es el *Leitmotiv* de conflictos y políticas ambientales. Véase Radkau, *Die Ära der Ökologie* (n. 15), 196s. y 433s.

de los afectados.<sup>26</sup> Estas cuestiones las podría aclarar un *eye tracking*, interpretado por neurólogos, psicólogos, sociólogos y teóricos de la imagen.<sup>27</sup> Sin embargo, el objetivo de este artículo es otro: perfilar el panorama conceptual para una historiografía ambiental que utiliza la imagen como fuente clave; es decir, el desarrollo de una ecoestética como línea de investigación dentro de la “ciencia de la imagen” (*Bildwissenschaft*).

Para tal objetivo, los estudios sobre el paisaje representan un campo paradigmático porque exigen un acceso analítico desde múltiples perspectivas y disciplinas, más allá de la metodología tradicional de la Historia del Arte. Y además, requieren un marco flexible para la comprensión del fenómeno “paisaje”, con sus imágenes e imaginarios en permanente cambio. Las configuraciones del paisaje, igual que sus representaciones visuales, se encuentran en metamorfosis continua;<sup>28</sup> y las imágenes estáticas analizadas por nuestra disciplina sólo son instantáneas de procesos muy complejos. Justamente la materia del agua, en sus diferentes estados de agregación, incluyendo la estética aleatoria de las nubes,<sup>29</sup> exige sensibilidad visual y capacidad analítica.

Un elemento de esta capacidad consiste en lo que Horst Bredekamp definió como “acto de la imagen” (*Bildakt*), es decir, una fenomenología basada en el potencial activo de la imagen autónoma, que despliega las propias fuerzas del objeto representado.<sup>30</sup> Para la historia y estética ambiental esto significa una ampliación considerable en el imaginario de los receptores, quienes virtualmente activan la complejidad escondida de una fotografía documental de prensa, y de esta manera fomentan la sustentabilidad cultural del registro visual de catástrofes naturales y urbanas. Justamente es tarea de las investigaciones ecoestéticas e históricas generar compren-

<sup>26</sup> Según una interpretación de Peter Sloterdijk, la violencia (de la naturaleza) despliega poder por medio de la imagen, pero el filtro mediático también permite al observador distanciarse de la catástrofe; Peter Sloterdijk, “Bilder der Gewalt — Gewalt der Bilder: von der antiken Mythologie zur postmodernen Bilderindustrie”, en *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder* (Colonia: DuMont, 2004), 339. Sobre la imagen de la catástrofe de mediados del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XIX véase: Jürg Trempler, *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild* (Berlín: Wagenbach, 2013); Tanja Wessolowski, “Naturkatastrophe”, en *Handbuch Politische Ikonographie*, vol. II (Múnich: Beck, 2011), 182-187.

<sup>27</sup> Véase la ponencia magistral de Christoph Wagner en este Coloquio Internacional de Historia del Arte, en la cual expuso sus investigaciones multidisciplinarias sobre la imagen por medio del *eye tracking* en los laboratorios de la Universidad de Regensburg, Alemania.

<sup>28</sup> Véase Georg Simmel, “Philosophie und Landschaft” (primera publicación en *Die Gùldenammer*, III, 1931), en *Das Individuum und die Freiheit. Essays* (Berlín: Wagenbach, 1984 [primera ed. Stuttgart: Koehler, 1957]), 130.

<sup>29</sup> *Aerópolis. Estética e historia de la contaminación atmosférica*, ed. Peter Krieger, en proceso.

<sup>30</sup> Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007 (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2010), 20-22.

siones diferentes del principio dinámico y destructivo de la naturaleza en los paisajes, para explorar alternativas en el manejo humano de los recursos naturales.<sup>31</sup>

Cuando las avenidas de la megalópolis se convierten involuntariamente, pero también de forma inevitable, en canales, surgen procesos imaginarios de descomposición, un *memento mori*,<sup>32</sup> reflejado en la imagen histórica, que rompe la rutina del sistema autopoietico y autodestructivo de la megaciudad. Desde las superficies acuáticas catastróficas emergen elementos mnemotécnicos valiosos para construir un “conocimiento de orientación”, generado en las investigaciones estético-ambientales.

<sup>31</sup> Sobre la dinámica de las catástrofes naturales, véase Küster, *Schöne Aussichten*, 161, quien constata: “El principio dinámico de la naturaleza siempre destruye vida.” (trad. del autor).

<sup>32</sup> Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern* (Fráncfort del Meno: Suhrkamp 2006), 139-141.

N.B. Como siempre, doy las gracias a Ana Garduño por sus comentarios y revisión crítica del texto.

**CONSUMO DEL PAISAJE:  
LOS MEDIOS PARA LAS REPRESENTACIONES  
VISUALES, LITERARIAS, SONORAS Y SU PÚBLICO**



## UN PAISAJE DOMÉSTICO. LA REPRESENTACIÓN DE MÉXICO EN LA CASA DEL EXTRANJERO

CATHERINE R. ETTINGER

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

En 1927 D.H. Lawrence escribió: “Uno dice México: pero se refiere a un pueblito en el sur de la república y en ese pueblo una casita de adobe que se desmorona en torno a un patio ajardinado, y en esta casa un lugar sombreado en el corredor que mira hacia el interior, hacia los árboles donde hay una mesa de ónix, tres mecedoras, una silla y una maceta de claveles y una persona con una pluma.”<sup>1</sup>

Así, Lawrence redujo a México —al país entero— a un espacio doméstico. Las referencias a la edad (el muro que se desmorona), al retiro (que mira hacia el interior), a la distancia de la civilización (al sur) y a la naturaleza (la sombra de un árbol) convergen para crear una imagen de un sitio que conduce a la creatividad (una persona con pluma). Esto, en la literatura generada por los extranjeros en torno a México, no fue excepción.

Abundan en ella descripciones exóticas de las casas, patios y jardines que habitaron. Estas descripciones resaltan la importancia del interior doméstico como contenedor de objetos artesanales de todo el país y del jardín como el espacio de exuberante y exótica vegetación. Se condensan en el espacio doméstico nociones sobre lo mexicano y sobre la vida tradicional.

Este ensayo examina la perspectiva que tuvieron sobre la casa cuatro estadounidenses que vivieron en México en los años veinte y treinta. El interés no radica en describir o conocer las características de las viviendas, sino del discurso que se tejió en torno a ellas. Se analizan diversos tipos de escritos —documentos privados (diarios y cartas), textos autobiográficos, así como descripciones publicadas sobre sus casas—, para lograr una aproximación a la manera en que se gestó un imaginario de la casa mexicana difundida posteriormente en Estados Unidos, como también en México. Desde los diarios de Edward Weston, los cuentos de Katherine Anne Porter

<sup>1</sup> D.H. Lawrence, *Mornings in Mexico* (Londres y Nueva York: Tauris Parke Paperbacks, 2009 [1927]) (trad. de la autora).

y la publicación del libro *Casa Mañana* de Elizabeth Cutre Morrow,<sup>2</sup> hasta la conocida serie de *Mexican Houses* de Verna Cook Shipway en los años sesenta<sup>3</sup> se ha insistido en la casa mexicana como un espacio que, además de albergar la esencia de lo mexicano, vincula la vida cotidiana con la tradición. Obras literarias y autobiográficas de expatriados,<sup>4</sup> como D.H. Lawrence y William Spratling, fortalecieron la difusión de un imaginario de tradición, color y exuberante vegetación. Este imaginario se consolidó en los años sesenta del siglo xx y sigue vigente en publicaciones recientes que lo fortalecen, el cual nos remite a un espacio utópico que permite la re-invencción de la persona.

### *Génesis de un imaginario*

En los años veinte y treinta se gestó en México una importante comunidad de expatriados; este círculo de artistas e intelectuales incluía, personajes como Anita Brenner, William Spratling, René d'Harnoncourt, Frances Toor y Edward Weston, por mencionar solo algunos. El país resultó ser de gran atractivo para los extranjeros, en particular para los estadounidenses, quienes, “descubrieron en México una vida ceremonial tradicional y una estructura comunitaria en áreas rurales de México, cualidades que temían se habían perdido en los Estados Unidos moderno e industrial”.<sup>5</sup> Diversos textos dan testimonio de los valores reconocidos por los extranjeros en México; de particular influencia en dicho periodo fue el libro *Mexico. A Study of Two Americas* de Stuart Chase.<sup>6</sup> En su texto, Chase compara la vida

<sup>2</sup> Elizabeth Morrow, *Casa Mañana* (Nueva York: The Spiral Press, 1932).

<sup>3</sup> Verna Cook Shipway y Warren Butler Shipway, *The Mexican House Old and New* (Nueva York: Architectural Book Publishing Co., 1960); *Mexican Interiors* (Nueva York: Architectural Book Publishing Co., 1962); *Mexican Homes of Today* (Nueva York: Architectural Book Publishing Co., 1964); *Decorative Design in Mexican Homes* (Nueva York: Architectural Book Publishing Co., 1966), y *Houses of Mexico: Origins and Traditions* (Nueva York: Architectural Book Publishing Co., 1970).

<sup>4</sup> Por “expatriado” se entiende un migrante de privilegio que decide libremente dejar su país; generalmente forma una comunidad aislada en el país destino y participa poco de la cultura local. Véase Sheila Croucher, *The Other Side of the Fence* (Austin: University of Texas Press, 2009), 17-25. Recientemente ha surgido también el término de “turismo residencial” o “turismo de segunda residencia” para referir un fenómeno actual de migración motivada por el consumo en la cual el migrante se comporta y percibe su medio ambiente como turista a pesar de establecer residencia. Véase Mason R. McWatters, *Residential Tourism. (De) Constructing Paradise* (Bristol, Búfalo y Toronto: Channel Publications, 2009), 3-10.

<sup>5</sup> James Oles, *South of the Border. Mexico in the American Imagination. 1914-1947* (Washington y Londres: Smithsonian Institution Press, 1993), 79.

<sup>6</sup> Stuart Chase, *Mexico: A Study of Two Americas* (Nueva York: Macmillan, 1931).

en Middletown (Estados Unidos) con Tepoztlán (México):<sup>7</sup> identifica una suerte de superioridad en México, considerando lo rural mejor que lo urbano, lo tradicional mejor que lo moderno, lo espiritual mejor que lo pragmático. En gran medida el argumento de Chase se apoya en la noción del salvaje noble, del indio con una liga mística con la tierra, con el tiempo y con el trabajo. Este tema encontró eco en diversas obras literarias.<sup>8</sup> Sin embargo, esta superioridad no se limita a un discurso filosófico sino que se materializa en los objetos; entonces lo fabricado por el indígena, es decir, la artesanía, se consideraba superior a lo producido en serie por procesos mecanizados puesto que lo hecho a mano estaba imbuido de valores esencialmente mexicanos como la vida comunitaria, el trabajo y el ritual.

Otro tema recurrente radica en la sensibilidad artística del mexicano. Chase consideró “imposible para el mexicano producir la cosa más sencilla sin forma y diseño”. Añadió:

un burro carga hojas de palma como rayos solares. Los marchantes cuelgan velas de sus mechas para formar patrones de línea y color. Los cocos del mercado muestran tiras de lunas nuevas sobre la masa fibrosa. Los sarapes se avientan con la línea justa sobre los hombros de los peones harapientos, amortiguándolos de los ojos. Los vendedores del mercado hacen composiciones con sus jitomates, naranjas, semillas rojas y hasta cacahuates en pequeños montones geométricos. Hojas de maíz se amarran de tal manera que se verían bien colgadas en el estudio de un artista. Para el viajero del norte, acostumbrado al trato de productos muertos y fríos como productos muertos y fríos, es un asunto de deleite y asombro perpetuo.<sup>9</sup>

Frances Toor<sup>10</sup> hizo eco de la idea de Chase al escribir en 1947:

<sup>7</sup> Se basó en Robert Redfield, *Tepoztlan, a Mexican Village: A Study in Folk Life* (University of Chicago Press, 1930) y Robert S. Lynd y Helen M. Lynd, *Middletown: A Study in Contemporary American Culture* (Nueva York: Harcourt, Brace, and Company, 1929).

<sup>8</sup> Véanse por ejemplo, los cuentos “Virgin Violeta” y “María Concepción”, en *The Collected Stories of Katherine Anne Porter* (Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1979), 22-32 y 3-21 y “El Mozo”, en D.H. Lawrence, *Morning in Mexico*, 58-59.

<sup>9</sup> Stuart Chase, *Mexico: A Study*, 170-171, trata el tema de las artesanías en las páginas 186-187.

<sup>10</sup> Frances Toor llegó a México en 1922 para estudiar en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se dedicó al estudio del folclor y editó de 1925 a 1937 la revista bilingüe *Mexican Folkways* además de publicar varias ediciones de *Frances Toor's Guide to Mexico* (Nueva York: Robert M. McBride and Company, 1937) y *A Treasury of Mexican Folkways* (Nueva York: Crown Publishers, 1947).

Vivir solo de pan es usualmente el destino de los pobres, pero esto no aplica a los mexicanos. En ocasiones a muchos les hace falta alimento, pero casi siempre la mayoría (*sic*) tiene algo bello que utilizar —una prenda hermosamente tejida a mano, una olla o plato hermoso. Al igual que sus ancestros prehispánicos, la mayoría de los nativos actuales son artistas, fabricando objetos de gran belleza. Hasta los más pobres no han divorciado la belleza de la utilidad.<sup>11</sup>

El carácter artístico que el extranjero identifica en el mexicano tiene su manifestación más completa en la artesanía; René d’Harnoncourt relacionó la fabricación de artesanías con una vida ceremonial manifiesta en “el ritmo de las manos que muelen el maíz para la tortilla, los movimientos de las mujeres que lavan sus cuerpos en el río, las pinceladas del alfarero que decora la superficie de un plato de barro”.<sup>12</sup>

La artesanía para el extranjero tenía un significado particular, pues era la materialización de valores que asignaba a la cultura mexicana: la continuidad con un pasado remoto y con procesos tradicionales de fabricación. Por esta razón, su presencia en el hogar era una importante representación de autenticidad. Las características de la artesanía —su espontaneidad, su irregularidad, sus texturas— eran cualidades que se apreciaban también en la construcción. La casa tradicional, fabricada por un albañil en un proceso también artesanal, contenía la misma esencia que la artesanía y se describía con atención a las mismas cualidades estéticas.

### *Las casas de los extranjeros*

La referencia ineludible para hablar del hogar es Heidegger, quien a partir de la noción de *Heimlich*, traducido como “familiar” u “hogareño”, establece la importancia de la casa como elemento central al habitar.<sup>13</sup> En el ensayo “Construir, habitar, pensar” queda claro que la relación entre el ser humano y su casa es multidireccional;<sup>14</sup> el ser humano crea su casa y esa casa también lo construye a él. Bien escribió Christian Norberg-Shulz “[La casa] es el lugar que valida nuestras identidades individuales, el espacio que nos

<sup>11</sup> *Ibid.*, 1.

<sup>12</sup> René d’Harnoncourt, *Mexicana: a Book of Pictures* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1931).

<sup>13</sup> Jane M. Jacobs, “Too Many Houses for a Home, Narrating the House in the Chinese Diaspora”, en *Drifting: Architecture and Migrancy*, ed. Stephen Cairns (Londres y Nueva York: Routledge, 2004), 164; véase Mark Rakatansky, “Why Architecture is Neither Here nor There”, en Cairns, *Drifting*, 199.

<sup>14</sup> Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought* (Nueva York: Harper & Row, 1971), 143-162.

ofrece seguridad. Un hogar recoge lo personal y lo privado y es, por eso, el espejo del alma, un campo indivisible de la memoria.”<sup>15</sup>

Esta cita sugiere prestar a atención al papel de la casa al forjar y expresar una identidad. En los espacios interiores en que vivimos desde pequeños los límites espaciales y los objetos contenidos en ellos contribuyen a forjar identidades, individuales y colectivas. Y, después, ya de adultos, la casa resulta una oportunidad para la autorrepresentación de las identidades, tanto en su interior, así como en su exterior. Esto queda muy claro en la importancia que los expatriados dieron a la construcción o adecuación de los espacios que habitaron en México, pero también, en la relevancia que cobran estos espacios en sus escritos.

Un ejemplo claro de la importancia del espacio habitacional se encuentra en las descripciones que Edward Weston<sup>16</sup> hizo de las casas en que vivió. Reveló en sus diarios no sólo el carácter de las casas que habitó sino su sentir acerca del espacio doméstico; destacó su gusto moderno por superficies blancas, así como por las artesanías mexicanas. Vivió a su llegada al país en una casa grande en Tacubaya descrita como una hacienda con diez habitaciones —cada una abierta hacia el patio, lleno de “enredaderas, arbustos y árboles”.<sup>17</sup> Junto con Tina Modotti se dedicaron de inmediato a arreglar la casa —en particular a quitarle el papel tapiz— en un espíritu moderno de dejar los muros blancos más acorde con el gusto por lo primitivo. En marzo de 1924, después de haberse cambiado a un lugar más céntrico, recordó la casa y “estar parado desnudo en el patio solado, con el rosal, el gorjeo de los pájaros, echándome cubetas de agua helada para luego tomar el sol. Extraño la vieja casa de Tacubaya y su cuarto blanco.” En este pasaje, la incomodidad de no tener agua caliente se convierte en un gusto, una manera auténtica de vivir el ambiente tropical.

Weston describió la manera en que adecuó sus nuevas habitaciones al colocar objetos artesanales, los cuales imprimían en el espacio cualidades que él consideraba esenciales de México: “Mi esfuerzo actual por hacer habitable el cuarto consiste en la colocación y uso de varias artesanías nativas, un sarape sobre mi cama, un petate en el piso, un encantador baúl antiguo decorado con flores para guardar tesoros, la caja de orinar para más

<sup>15</sup> Christian Norberg-Schulz, *Architecture. Presence, Language and Place* (Milán: Skira Editores, 2000), 40.

<sup>16</sup> Fotógrafo estadounidense radicado en México durante dos temporadas en los años veinte (1923-1924 y 1925-1926).

<sup>17</sup> *The Daybooks of Edward Weston*, ed. Nancy Newhall, vol. I. *Mexico* (Rochester: The George Eastman House, 1961), 16.

tesoros— cartas viejas de amor. Los bastones de Apizaco alegran un rincón y mi silla es ‘episcopal.’ ”<sup>18</sup>

Weston abandonó México en agosto de 1924, pero regresó un año después y de nuevo en su diario detalló la manera en la cual adecuó su habitación por medio de la colocación de diversos objetos, evidencia de la necesidad que tenía de marcar el espacio como “mexicano”:

Mi pequeña habitación de nuevo asume su carácter, un rincón en donde esconderme, disfrutando mi retiro por mientras. Un nuevo trastero que, pintado de amarillo intenso, de inmediato le da a la habitación un sello mexicano: claro al decir mexicano me refiero a la raza indígena, porque ningún mexicano sofisticado, con excepción del artista, tendría un trastero en su cuarto. Así —empezando con un trastero, un petate y un sarape, el cuarto adquiere irresistiblemente un carácter fijo. Ningún otro objeto podría encontrar su lugar junto a una expresión primitiva, vigorosa tan directa. En el trastero he colocado mis nuevos juguetes, un perro manchado en rojo vivo, un leopardo, un par de viejitos y cochinitos con panzas que revientan. No me canso de mis juguetes, son invariablemente espontáneos y genuinos, hechos sin esfuerzo, imaginados en la diversión. Uno imagina a los indios riéndose y bromeando mientras los modelan y pintan. Mi baúl de flores, un nuevo sarape en anaranjado y negro, un dibujo de Diego [Rivera] y una pequeña tela de Jean [Charlot] completan mi exposición de tesoros.<sup>19</sup>

Destaca en esta cita la referencia al arte nativo como “primitivo” y “vigoroso”; la referencia a los juguetes hechos “sin esfuerzo” y “en la diversión” muestra la idealización del indígena y del trabajo artesanal. A la vez, lo primitivo es “directo”, imbuido así de valores del arte moderno. Reconoce Weston, curiosamente, que su gusto por las artesanías nativas se alejaba de la apreciación típica de los mexicanos hacia lo indígena.

En cada una de las casas en que vivió, Weston hizo adecuaciones y tomó nota de ellas en el diario. Al igual que expresó su fascinación con la casa en Tacubaya, como la más encantadora en la cual le había tocado vivir, también se quejó cuando radicó por unos meses en un departamento moderno en la esquina de Veracruz con Durango. A este departamento le puso de apodo “El Barco” por su forma triangular y sus ventanas circulares que, aunque daban buena luminosidad al espacio, también permitían la entrada del ruido de la calle, queja constante de Weston.<sup>20</sup> Tres semanas después de haberse mudado, escribió: “mi única felicidad hoy es una nueva

<sup>18</sup> *Ibid.*, 56 (trad. de la autora).

<sup>19</sup> *Ibid.*, 130 (trad. de la autora).

<sup>20</sup> *Ibid.*, 71.

mesa amarilla colocada contra la pared gris. Sobre ella he colocado mis calabazas de colores brillantes, frutas pintadas y jícaras.”<sup>21</sup> Así, de nuevo revela la importancia que para él revestían sus habitaciones y la necesidad de incluir en ellas objetos que delataran su ubicación en México.

La autora estadounidense Katherine Anne Porter resaltó mediante diversos textos el carácter sensorial de México. Contratada inicialmente como corresponsal de *Magazine of Mexico*<sup>22</sup> escribió, entre otras cosas, un texto sobre la casa mexicana y dejó constancia, en su diario, de los diferentes lugares en los cuales vivió. En el ensayo “In a Mexican Patio” reseña la vida en una casa mexicana, poniendo especial atención a los sonidos y a los olores: “el golpeteo suave de las manos, rítmico y energético” asociado con la elaboración de tortillas, el sonido del agua mientras se lavaban las baldosas del patio, “el olor al café tostándose y del humo de carbón que [indicaban] que Lupe la cocinera estaba soplando el brasero de teja roja”.<sup>23</sup> En la descripción de la casa menciona el zaguán con sus dos puertas, el jardín interior sombreado, la fuente donde crecen alcatraces y bugambilias “cuyas ramas suben a mi balcón, entrometiendo su color morado por la ventana [y] calientan el cuarto blanco frío de techos altos y candelabros”. Menciona azulejos, balcones, y las macetas y sus flores, así como los colores de la casa, rosa, amarillo y azul “que con el tiempo han palidecido”.<sup>24</sup> Esta descripción, realizada para la revista, probablemente tuvo su origen en la casa localizada en calle del Eliseo (hoy día Campos Elíseos), núm. 20, en Polanco, donde rentó una habitación durante el primer año en que vivió en México.

En su segunda estancia, cuando se le contrató para hacer el catálogo de una exposición de arte popular que se enviaría a Estados Unidos,<sup>25</sup> Porter se estableció, por unos meses, en unas habitaciones rentadas en una casa en la calle Ernesto Pugibet, núm. 78; posteriormente rentó una casa en Mixcoac que compartiría con algunos amigos.

Describió sus primeras habitaciones en una carta a su hermana, Gay Holloway:

<sup>21</sup> *Ibid.*, 77 (trad. de la autora).

<sup>22</sup> Thomas F. Walsh, *Katherine Anne Porter and Mexico. The Illusion of Eden* (Austin: University of Texas Press, 1992), 29-30.

<sup>23</sup> Katherine Anne Porter, “In a Mexican Patio”, en *Uncollected Early Prose of Katherine Anne Porter*, eds. Ruth M. Alvarez y Thomas Francis Walsh (Austin: University of Texas Press, 1993), 62 (trad. de la autora).

<sup>24</sup> *Ibid.* (trad. de la autora).

<sup>25</sup> Trabajó como curadora y elaboró el catálogo pero la exposición nunca llegó a Estados Unidos. Walsh, *Katherine Anne Porter*, 57-61.

Es una casa muy anticuada, muy mexicana, una casa aislada en la manzana con un corredor amplio y cubierto con azulejos, una ancha escalera que lleva a un pequeño balcón cubierto y cuatro habitaciones y un baño a lo largo. Tengo una recámara, sala y un cuarto hermosamente privado de trabajo y una habitación para visitas. Hay una pequeña cocina, y una gran azotea con tinas para lavar ropa [...] He llenado el balcón con macetas, arbolitos y helechos, y pronto, cada ventana con su balcón de hierro estará floreado con alegres plantas domésticas mexicanas. Tengo una revoltura curiosa de muebles que he comprado por aquí y por allá en el Monte de la Piedad, en tiendas de segunda mano y en el mercado de San Juan [...] pero está todo limpio y dulce y silencioso. [...] es justa y precisamente lo que necesito ahora y espero estar muy ocupada y contenta aquí.<sup>26</sup>

Aunque se quejó del trabajo que le implicaba arreglar sus habitaciones, pocos meses después se mudó de nuevo, esta vez a una casa grande en la calle de Tiziano en Mixcoac, con Eugene Pressly (con quien posteriormente se casó) y Mary Doherty. Descrita en una carta a su amiga Josephine Herbst en febrero de 1931 como “una inmensa y desparramada casa de campo con diez cuartos [...] una azotea sobre la cual se puede caminar, un jardín hermoso con fuente, un huerto de frutas con una pequeña alberca”.<sup>27</sup> Mencionó además con detalle su lugar de trabajo: “tendré una gran habitación asoleada en la azotea en donde trabajar, lejos de los demás”. En otra correspondencia describió la vista desde su escritorio:

Un techo cuadrado al oriente, cubierto de bugambilias, y hacia abajo un jardín lleno de madreelva, heliotropo, banderas moradas y blancas, dama de noche (un pequeño racimo verde de flores que perfuman la noche), un muro cubierto hasta arriba —nueve pies— con flores rosa de geranio (¡la planta sencilla de maceta!), un árbol con hermosas flores en forma de campana que huelen entre magnolia y jazmín, dos árboles de granada, violetas, menta, un cedro lejos de su tierra nativa, rosas rojas y blancas, un chabacano, helechos, otras cosas que no recuerdo hasta voltear de nuevo la vista. Todo está en flor o lleno de fruta.<sup>28</sup>

Esta descripción enfatiza la vegetación tropical y el aspecto sensorial. Habría que destacar la importancia dada al lugar de trabajo y cómo se

<sup>26</sup> *Letters of Katherine Anne Porter*, ed. Isabel Bayley (Nueva York: The Atlantic Monthly Press, 1990), 21 (trad. de la autora).

<sup>27</sup> *Ibid.*, 32 (trad. de la autora).

<sup>28</sup> Joan Givner, *Katherine Anne Porter: A Life* (Athens y Londres: The University of Georgia Press, 1991), 232 (trad. de la autora).

proyecta la promesa de creatividad brindada por el espacio al entorno vegetal “flor o por dar frutos”. Es el espacio habitacional mexicano, con sus cualidades exóticas, el cual permite un contacto directo con el espacio exterior, que posibilitará la creación literaria. Cabe resaltar, además, la descripción de lo que observa desde su escritorio. Esta mirada es una forma de poseer el paisaje, tema que reaparece en la autobiografía de Spratling, como se verá más adelante.

Uno de los testimonios más importantes de los valores con los cuales los extranjeros imbuían la casa mexicana lo constituye la monografía escrita por Elizabeth Morrow sobre la casa que ella, con su esposo Dwight Morrow, entonces embajador de Estados Unidos en México, construyeron en la ciudad de Cuernavaca.<sup>29</sup> En este caso se trataba de la unión de varios terrenos que contenían algunas estructuras tradicionales de adobe y teja. El libro primero describe brevemente Cuernavaca, posteriormente la casa y contiene además una sección sobre los muebles y las artesanías (fig. 1).<sup>30</sup>

Las descripciones de Morrow destacan como cualidades de la casa la espontaneidad, esto como resultado del trabajo realizado a mano. De hecho, los Morrow le dieron crédito al albañil Pancho en una placa en la entrada; además, el nombre de la casa supuestamente alude a la respuesta que el embajador recibía cuando le preguntaba a Pancho sobre cuándo terminaría algún trabajo: “mañana”. En todo caso, el nombre “Casa Mañana” refiere uno de los temas omnipresentes en la literatura sobre México: la vaguedad de las referencias al tiempo en México (fig. 2).

En las descripciones de Cuernavaca la autora resalta cómo:

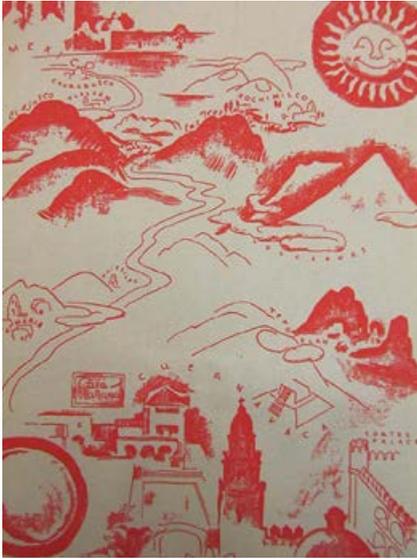
los angostos callejones enmarcan trozos de cerro y cielo azul y la más humilde puerta se abre a un patio lleno de sol, alegre, con fuentes con azulejos y flores. Los caminos empedrados están limpios, pero sin la nitidez restrictiva que echaría a perder la libertad de la vegetación tropical. Los jardines se desbordan con abundancia irregular, los balcones se desparraman con enredaderas, macetas, jaulas de pájaros, perro, bebés y ropa lavada.<sup>31</sup>

Este trozo de texto enaltece la irregularidad como una cualidad estética, además de enfatizar la espontaneidad. No hay “rigidez”, los jardines “se desbordan” y los balcones “se desparraman”. En la descripción de su casa, Morrow relata cómo se unieron varias estructuras para formar una vivienda

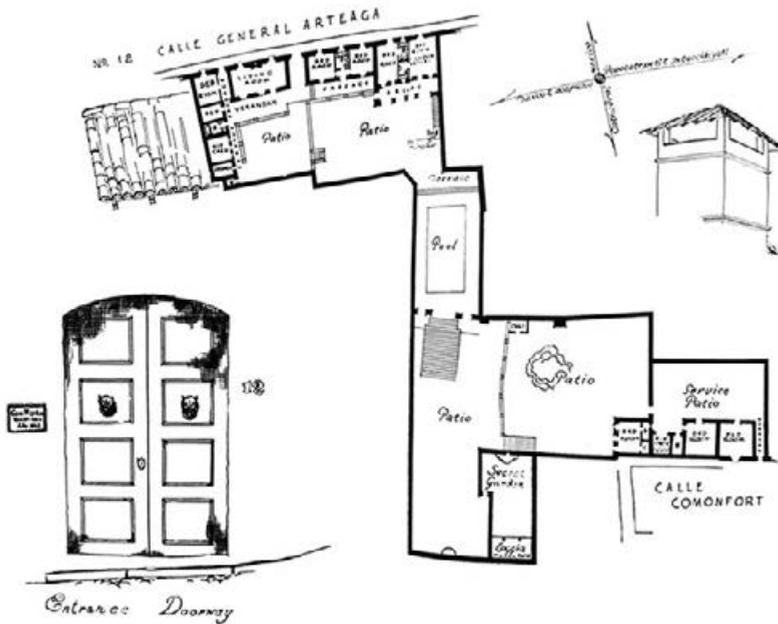
<sup>29</sup> Morrow, *Casa Mañana*.

<sup>30</sup> A Elizabeth Morrow le interesaba particularmente la artesanía y a su regreso a Estados Unidos editó un libro infantil sobre el tema. Elizabeth Morrow, *The Painted Pig* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1930).

<sup>31</sup> Morrow, *Casa Mañana*, s.p. (trad. de la autora).



1. Guarda del libro *Casa Mañana* en la que una perspectiva de vuelo de pájaro ubica la casa en el paisaje. Dibujo de William Spratling, tomado de Elizabeth Morrow, *Casa Mañana* (Croton Falls, N.Y.: Spiral Press, 1932).



2. Planta de la casa de los Morrow. Dibujo de William Spratling, tomado de Elizabeth Morrow, *Casa Mañana* (Croton Falls, N.Y.: Spiral Press, 1932), s.p.

en la cual predominaba el espacio exterior con siete patios unidos por arcos y escaleras. La vida al aire libre figuraba en las descripciones de los espacios, haciendo eco de lo que años antes había escrito Edward Weston. Se tomaba el café en un patio, se comía en el corredor, y un invitado presumió “no hay nada como rasurarse bajo la sombra de un banano para comenzar bien el día”.<sup>32</sup> Al describir el trabajo del albañil resalta como virtudes la irregularidad y la imperfección, viendo en este trabajo una labor de artesano. Relató cómo le pidió al carpintero que copiara unas ventanas de un libro. El resultado fue que no “respetó el espaciado correcto, pero [las ventanas] eran todas encantadoras con sus marcos de madera de azul añil y repisas con macetas de flores”. Prosiguió concluyendo que “todo en nuestra pequeña casa era irregular, pero la arquitectura azarosa combinaba bien con el pueblito pintoresco”.<sup>33</sup> En este libro los enseres domésticos merecieron tanta importancia como los muros y la tercera sección del libro la constituye un inventario de la colección de artesanías con las cuales se amuebló y decoró la vivienda.<sup>34</sup>

Como ya se mencionó, la casa se edificó al unir varios predios, los cuales tenían a su vez construcciones previas que parece ser se aprovecharon. A este conjunto de estructuras sencillas de adobe con cubiertas de teja se le añadió un mirador (fig. 3). Éste sobresale de las cubiertas en el paramento que da hacia la calle y permitía una vista espectacular de los tejados de Cuernavaca con el palacio de Hernán Cortés a la distancia. Los dibujos que realizó William Spratling, para ilustrar el libro, presentan vistas desde arriba, probablemente elaboradas desde el mirador. Los gráficos recalcan el discurso de la autora al incluir una vegetación exuberante y al abandonar el uso de la regla en la representación de las plantas (fig. 4). La importancia del mirador como elemento representativo de la vivienda quedó patente al usarlo a manera de logo en la portada del libro.

William Spratling<sup>35</sup> dejó descripciones detalladas de sus dos casas en Taxco. La primera, comprada en 1929, se ubicaba en el centro del poblado y fue, al igual que la casa de los Morrow, adaptada de una estructura

<sup>32</sup> *Ibid.* (trad. de la autora).

<sup>33</sup> *Ibid.* (trad. de la autora).

<sup>34</sup> La colección de artesanías se le entregó a Amherst College y se expuso en 2002 en el Mead Art Museum. Susan Danly, *Casa Mañana. The Morrow Collection of Mexican Popular Arts* (Amherst College, 2002).

<sup>35</sup> Arquitecto de Tulane, quien había llegado a México para realizar un reportaje para el *Architectural Forum*, publicó “Some Impressions of Mexico”, *Architectural Forum* 47 (julio, 1927): 1-8 y (agosto, 1927): 161-168, e “Indo-Hispanic Mexico”, *Architecture* 59 (1929): 75-144. En 1932 publicó el libro *Little Mexico* (Nueva York: Jonathan Cape & Harrison Smith, 1932). A partir de 1929 radicó en Taxco donde estableció un taller para la fabricación de artesanías —en principio sillas y posteriormente el trabajo de la plata.



3. Interior de la casa de los Morrow en la cual se observa al fondo el mirador. Dibujo de William Spratling, tomado de Elizabeth Morrow, *Casa Mañana* (Croton Falls, N.Y.: Spiral Press, 1932), s.p.



4. “Comedor exterior”, con lo cual se enfatiza la posibilidad de realizar actividades en contacto con la naturaleza. Dibujo de William Spratling, tomado de Elizabeth Morrow, *Casa Mañana* (Croton Falls, N.Y.: Spiral Press, 1932), s.p.

preexistente y con el área de taller integrado; la segunda, la diseñó y construyó a 16 kilómetros de distancia sobre la carretera a Acapulco.

La casa del centro quedaba, según Spratling, “en una suerte de isla rodeada por calles por tres de sus lados y por una barranca en la parte trasera”<sup>36</sup> y estaba inmersa en un jardín “en dos niveles, cada uno un misterio de luz y sombra con amplios senderos de mosaico con los *misteros* [*sic*], plantas de jengibre, begonias, limones, naranjos, unos rosales, piñones, higos, y dominando la casa en la parte trasera, un enorme laurel de la India”.<sup>37</sup>

Al igual que para el caso de Edward Weston, las inconveniencias eran parte del encanto: “hubo algunos problemas al principio. El techo goteaba, la cocinera juraba que había fantasma en la recámara e hizo que excavara —y de hecho encontramos algunos huesos—, para bañarse solo había una pila en el patio trasero, pero hasta eso fue agradable, allí en la sombra, echar agua sobre el cuerpo con un cuenco en la mano”.<sup>38</sup>

Publicó un dibujo de la casa en el cual se observa una distribución tradicional de cuartos a lo largo de un corredor cubierto, pero abierto hacia el jardín. El dibujo que hizo Spratling es más elocuente que su descripción al enfatizar el espacio exterior, pues incluyó detalles de todas las plantas (fig. 5). De la casa se limitó a decir que era una casa típica de “la gente humilde del interior de México”, quienes creían que “entre menos ventanas mejor”, por lo cual Spratling se había visto en la necesidad de añadir varias. Construyó además un cuarto de visitas y, sobre la entrada, un mirador “desde el cual se veían las torres de la Catedral”.<sup>39</sup> Añadió en su descripción, que “era como si pudieras estirarte y tocar las copas de los laureles de la Plaza Borda frente al templo”.<sup>40</sup> Al igual que el mirador de la casa de los Morrow, se trata de una estructura de planta cuadrada con cubierta de teja a cuatro aguas y abierta por los cuatro lados. Es de notarse la falta de antecedentes de este elemento en la arquitectura tradicional mexicana y su preponderancia en el estilo misión californiana. En este sentido se conforma a lo que el extranjero quería imaginar sobre arquitectura mexicana.

Spratling proporcionó una descripción más breve de la segunda casa. A pesar de que él la diseñó y construyó, es decir, fue planeada, enfatiza su carácter espontáneo. Dice: “Para alguien que recién entra [...] el lugar

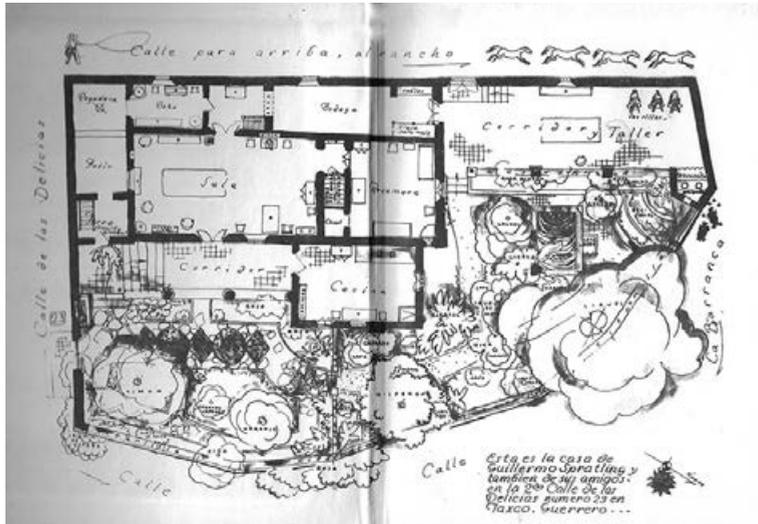
<sup>36</sup> William Spratling, *File on Spratling. An Autobiography* (Boston y Toronto: Little, Brown and Company, 1967), 40 (trad. de la autora).

<sup>37</sup> *Idem* (trad. de la autora).

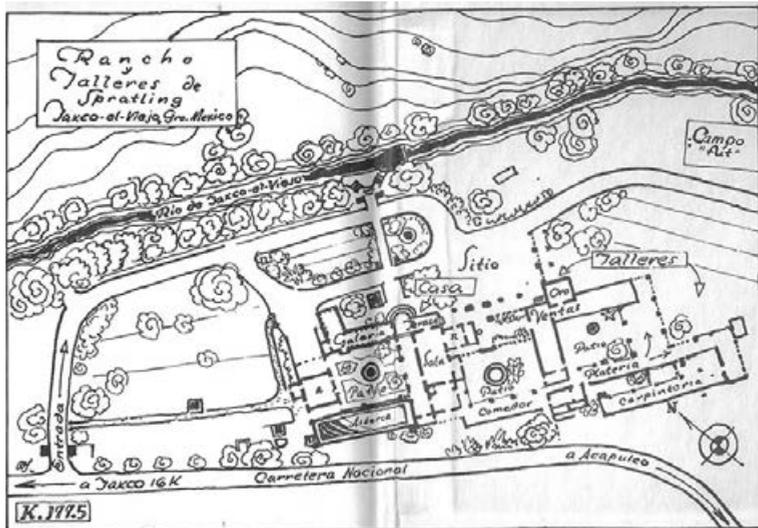
<sup>38</sup> *Idem* (trad. de la autora).

<sup>39</sup> *Ibid.*, 41. Aún existe la casa aunque se encuentra en malas condiciones. Un restaurante se ha establecido en una parte del predio (trad. de la autora).

<sup>40</sup> *Idem* (trad. de la autora).



5. Plano de la casa en la calle Delicias en Taxco remodelada por Spratling con la adición del baño y el mirador. La atención a la ilustración de las plantas es muestra del gusto por la vegetación tropical. Dibujo de William Spratling, tomado de William Spratling, *File on Spratling. An Autobiography* (Boston y Toronto: Little, Brown and Company, 1967).



6. Plano que publicó Spratling de su segunda casa en Taxco. Tomado de William Spratling, *File on Spratling. An Autobiography* (Boston y Toronto: Little, Brown and Company, 1967).

parece selvático y en total desorden aunque en realidad todo fue planeado desde un inicio”.<sup>41</sup> En ese proceso Spratling incluyó los elementos tradicionales de la arquitectura mexicana. La entrada principal estaba antecedida por un zaguán que daba a un patio en donde del lado izquierdo se encontraba el área de ventas y del derecho la casa. El comedor era un espacio cubierto abierto hacia el patio. El plano publicado indica dos recámaras en la planta baja, una comunicada con la sala, y otra, a la que se entraba por un tercer patio donde se encontraba la alberca. En un juego entre orden y espontaneidad hizo coincidir los ejes de los muros, aunque la distribución de las habitaciones estuviera menos estructurada (fig. 6).

Al igual que Porter le dio importancia a la descripción de lo que veía desde su lugar de trabajo: “desde el escritorio que tengo en una pequeña alcoba azul, veo por la ventana y observo las dos entradas al taller. Puedo ver diagonalmente y saber quién está en la cocina, si está abierta la puerta. Un espejo, a mi derecha, refleja la imagen de quien entre a la sala”.<sup>42</sup> Aquí, mediante la mirada, no sólo se posee, sino que también se vigila.

En el plano de esta casa, Spratling no incluyó los nombres de las plantas, pero, sí realizó una detallada descripción de los jardines en el texto, ubicándolos como parte integral de la vivienda a la vez que enfatizaba la permeabilidad entre espacios interiores y exteriores, modulada por cuartos abiertos, corredores cubiertos y patios. El dibujo, en ambos casos, es a mano libre; el arquitecto, con formación moderna, deja a un lado los instrumentos técnicos con tal de tener una expresión más espontánea y acorde a la intención del dibujo.

### *La consolidación de un imaginario*

La actitud hacia el espacio doméstico, la necesidad de recrear en él una liga con México o una nueva identidad ha caracterizado, y lo sigue haciendo, las casas de los extranjeros en México. Tal vez el ejemplo más emblemático es la casa de Robert Brady en Cuernavaca, construida en un predio contiguo a la Catedral de la ciudad en los años sesenta (fig. 7). En esta casa, lo mexicano —representado en el uso del color, el mobiliario y la artesanía— define completamente los espacios interiores y exteriores.

El color, los materiales naturales como la piedra, el barro y la madera, los muebles tradicionales y las artesanías se volvieron sello de la casa del expatriado y partícipe de un imaginario consignado posteriormente en diversas publicaciones. Para la década de los años sesenta estaba acuñada

<sup>41</sup> *Ibid.*, 225 (trad. de la autora).

<sup>42</sup> *Ibid.*, 226 (trad. de la autora).

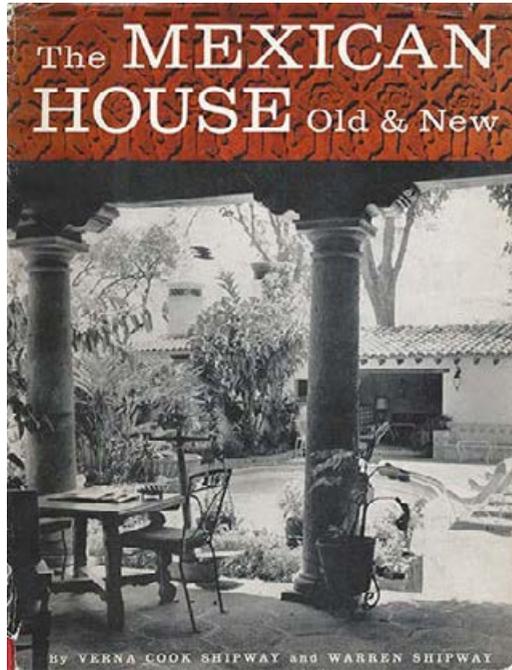


7. Área del bar en la casa del artista Robert Brady en Cuernavaca.  
Fotografía: C. Ettinger.

una imagen de la casa mexicana en la literatura extranjera. De particular importancia es la colección editada sobre la casa mexicana en la década de los sesenta por Verna Cook Shipway y Warren Butler Shipway.<sup>43</sup> En ella se presenta la casa mexicana en los mismos términos que los asentados por los expatriados de la posrevolución, pero ahora mediante la fotografía (fig. 8). Aunque los libros pretenden representar la casa mexicana, incluyendo la histórica y la vernácula, hay una presencia desproporcionada de casas de extranjeros; por la misma razón, las ciudades que más figuran en los tomos son Cuernavaca, San Miguel Allende, Coyoacán y Ajijic, sitios todos de comunidades de extranjeros en la década de los años sesenta. Figuran obras de arquitectos mexicanos como Rodolfo Ayala, en Cuernavaca, o Manuel Parra, en la ciudad de México, y también de extranjeros, como el norteamericano Ray Coté, quien erigió el afamado hotel Villa Montaña en

<sup>43</sup> Catherine R. Ettinger, "Verna Cook Shipway. La mirada de una arquitecta estadounidense hacia México", en *Lectura y recepción. La modernidad espacial*, coords. Guadalupe Salazar González, Catherine Ettinger y Blanca Paredes (San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2012), 131-142.

8. Portada del libro de Verna Cook Shipway y Warren Butler Shipway, *The Mexican House Old and New* (Nueva York: Architectural Book Publishing Co., 1960).



9. El vestíbulo del hotel Villa Montaña en los años sesenta, tomado de Verna Cook Shipway y Warren Butler Shipway, *Mexican Interiors* (Nueva York: Architectural Book Publishing Company, 1962), 7.



Morelia, así como diversas residencias en la misma ciudad y en Cuernavaca (fig. 9). En todo caso, en estos libros, la casa del extranjero expatriado se utilizaba para representar lo esencialmente mexicano.<sup>44</sup>

Los libros de los Shipway parecen haber consolidado un imaginario creado en los años veinte y treinta; mismo que aparecería posteriormente en publicaciones como *Casa Mexicana*, de Tim Street-Porter y un gran número de publicaciones realizadas en el extranjero; en México se promovió, mediante la serie sobre el color en la arquitectura mexicana publicada por Comex en los años ochenta. Cabe destacar que la imagen forjada en el exterior contrasta con las exploraciones de arquitectos modernos en México, la mayoría de quienes buscaban expresar la mexicanidad de otras formas.

### *Reflexiones finales*

Hay poca literatura sobre arquitectura y migración pero, dentro de lo publicado, se suele destacar la manera en que el migrante, al llegar a un nuevo lugar, recrea sus espacios de origen.<sup>45</sup> Las comunidades de migrantes suelen crear espacios y conjuntos que reflejen su origen, ya sea por necesidad de un sitio familiar o de un espacio adecuado a las costumbres propias. Así surgen los barrios chinos con sus entradas ceremoniales y los barrios italianos de edificios de tabique rojo que marcan las grandes ciudades de Estados Unidos. En los interiores de las casas típicas estadounidenses familias chinas colocan altares a los ancestros, familias mexicanas a la Virgen de Guadalupe. Y más de un *bungalow* estadounidense ocupado por migrantes queda adornado con macetas de flores colgadas en sus fachadas a la usanza de los poblados rurales mexicanos.

Pero en los ejemplos revisados se observa lo contrario. En los años veinte y treinta, por medio de la casa, sobre todo en su espacio interior, los extranjeros en México manifestaron, no su identidad de origen, sino su encanto por el país en que residían. Mediante la vivienda y su decoración establecían una distinción entre su país natal y su pertenencia a México, buscando en cierto sentido asumir otra identidad. En las casas se representaba a México, por medio del diseño o de la decoración, poniendo especial atención a todo aquello que comunicaba la idea de la tradición y la continuidad con el pasado.

<sup>44</sup> Para un análisis detallado de esta serie de libros véase Catherine R. Ettinger, "Un discurso de modernidad y tradición. Verna Cook Shipway y la representación de la casa mexicana", *Revista Academia XXII*, año 4, núm. 8 (febrero-julio, 2014).

<sup>45</sup> Stephen Cairns, *Drifting: Architecture and Migrancy* (Londres: Routledge, 2004).

La explicación del fenómeno tiene varios componentes. En primer lugar habría que reconocer la estrecha relación entre los extranjeros mencionados y la elite cultural de la ciudad de México, una relación que promovió la escuela de verano de la UNAM establecida en 1921.<sup>46</sup> Los extranjeros se movían en los círculos de la vanguardia artística y compartían el interés por lo autóctono, en particular por el color y por las expresiones artísticas y artesanales. Diego Rivera, Frida Kahlo, Jean Charlot y muchos otros participaban en la promoción del imaginario descrito. No obstante, hay que destacar que la mirada era fundamentalmente distinta: si bien para los mexicanos las nociones sobre la mexicanidad, expresada en la vivienda, se derivaban del rescate de valores esencialmente mexicanos como parte de un fenómeno de búsqueda de lo propio, para los extranjeros eran otra cosa. La exacerbación de lo mexicano marcaba diferencia con sus lugares de origen y una oportunidad de hacer patente su rechazo a la modernidad. En este sentido, se relacionaban con las mismas motivaciones de la migración: el rechazo a la modernidad y el deseo del retorno a la tradición.

En la literatura generada por los extranjeros sobre México, el país figura como lugar de tradiciones ancestrales y sus indígenas como poseedores de valores espirituales. El México moderno poco aparece, puesto que el interés de los autores era mirar al otro, explorar su racionalidad alterna y enfatizar su diferencia. La casa se convirtió en la manifestación más tangible de esa otredad y en una muestra visible de la tradición. Pero la casa, además de ser contenedor de objetos, representaba la posibilidad de vivir de una manera más auténtica, en contacto con la naturaleza y con los valores asociados con los indígenas. Por esta razón se difundió un imaginario de la casa mexicana como un espacio de introspección; un lugar de muros gruesos, plantas exóticas, colores fuertes y el murmullo de agua. Un espacio en donde se podía vivir de una manera distinta —al aire libre, en contacto con los elementos y con comunidades tradicionales. Se generó un imaginario potente, que prometía la posibilidad de una nueva vida a quienes habitaran sus espacios.

El imaginario descrito, generado desde las primeras décadas del siglo xx, sigue vigente en la literatura sobre México, en particular sobre sus casas. Publicaciones como *Casa San Miguel*,<sup>47</sup> *Casa Yucatán*,<sup>48</sup> *Behind the Walls* y *Beyond the Walls*, y muchas otras que se vinculan con las comunidades

<sup>46</sup> Helen Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1992), 19.

<sup>47</sup> Annie Kelly, *Casa San Miguel. Inspired Design and Decoration* (Nueva York: Rizzoli, 2008); Alison Pickering, *Ajijic. Behind the Walls* (Friesens: Altona, 2005) y *Ajijic. Beyond the Walls* (Friesens: Altona, 2009).

<sup>48</sup> Joe Carr, *Casa Yucatán* (Layton: Gibbs Smith, 2006).

actuales de expatriados estadounidenses y canadienses en México fungen como difusores del mismo imaginario. Un libro reciente sobre la casa mexicana usa como título *Living in Mexico*,<sup>49</sup> aludiendo a la relación entre la casa y la forma de vivir. Las imágenes a todo color permiten al extranjero imaginarse una nueva vida en México y muestran la vigencia de la propuesta aparecida desde principios del siglo xx.

<sup>49</sup> *Living in Mexico*, eds. Barbara y René Stoeltie (Colonia: Taschen, 2011). Este libro es parte de una serie que incluye libros de Grecia, Marruecos y Bali.

## LA ACECHANZA DEL CAOS

ARNULFO HERRERA

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

El paisaje es una de las presencias más constantes en la literatura de todos los tiempos. A veces aparece como decoración o como simple escenografía cuyo papel no se reduce nunca a la actividad ornamental, puesto que —en esa función tan aparentemente humilde— tiene el propósito de forjar la verosimilitud de una escena, de darle cuerpo y contribuir a que se establezca sin conflictos el convenio de ficción entre el narrador y los lectores. Este ministerio es imprescindible, por eso no puede hacerse el símil de los ingredientes que infunden potencia al sabor de un platillo o de las armonías que refuerzan y matizan la melodía, porque es mucho más trascendente a su función. A veces el paisaje puede ocuparse de oficios más complejos como acentuar la bondad o la malignidad de un personaje, darle algún carácter por asociación o inspirar sus acciones; puede hacer las veces de intérprete de sus emociones o convertirse en una metáfora exegética, o hacer evidente, mediante el contraste, la inmensidad de la naturaleza frente a los minúsculos dramas humanos o, viceversa, hacer grandes o conmovedores los actos de los hombres mediante la solidaridad de los elementos paisajísticos. En fin, el uso del paisaje en la literatura tiene tantos usos como lo permitan el canon y la habilidad del escritor.

Uno de los usos más fecundos del paisaje tuvo su lugar en la novela latinoamericana del primer tercio del siglo xx. Y es muy curiosa la forma en que llegó a convertirse en un verdadero protagonista de las tramas que dieron vida e importancia a una novela que parecía enredarse en un destino epigonal. Mientras el romanticismo literario se esmeraba en describir escenas campiranas con fragmentos de bosques y selvas que se asemejaban a las florestas extraídas de los jardines o los parques —asomos de una naturaleza domesticada que sólo se encontraba en la imaginación de los escritores— la realidad americana parecía distanciarse de dos formas: por voluntad y con plena conciencia de que —ocultando las partes agrestes y salvajes de los inmensos territorios ignotos— nos acercábamos más a la civilización (y por civilización se entendía sólo a los países europeos); y

por desconocimiento deliberado de una naturaleza que sólo se describía por medio de los temas literarios, sin la intervención de otros ojos que no fueran los de la cultura novelesca. Aun en escritores como Ignacio Manuel Altamirano —quien se esfuerza por incorporar la potencia de un paisaje naturalista, superior a los convencionalismos—, sus descripciones terminan en la admirada construcción de memorables rincones idílicos. No es difícil entender que en el oficio de escribir novelas lo más importante es acercarse a los modelos en boga y asumir que los lectores esperan obras como las que podrían leer en Viena, París, Berlín, Londres o Nueva York. Por eso, en la era del “orden y el progreso”, los escritores latinoamericanos se veían obligados a ocultar, o por lo menos atenuar, la vergonzante existencia de una naturaleza abrupta, áspera, escabrosa, indómita, indicio del atraso histórico, el desorden social, la anarquía, el desaseo y la vecindad con el caos. El problema es que estos novelistas latinoamericanos del siglo XIX aparecían como malas imitaciones de los escritores europeos, pues aun cuando se esmeraban en narrar dramas locales y costumbristas casi siempre los situaban en las ciudades capitales y evitaban a ultranza la intrusión de cualquier otro paisaje que no fuera el urbano. No entendían o no querían aceptar que lo más auténtico y atractivo de América Latina estaba —y tal vez siga estando— precisamente en el desorden social y en el atraso histórico; para decirlo con una sola palabra, en el salvajismo que privaba en gran parte de los territorios externos a las urbes y que, en vez de someterse a la domesticación, mantenía la amenaza constante de extenderse a las partes que habían sido civilizadas con tanto esfuerzo.

Fue el argentino Domingo Faustino Sarmiento quien durante su segundo exilio en Chile, en 1845, al hacer un análisis crítico del gobernador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, utilizó la figura del caudillo asesinado en 1835, Juan Facundo Quiroga, para replantear la dicotomía entre la civilización y la barbarie como el dilema central en que se debatía la Argentina, un dilema que bien podía extenderse a todos los países independizados de España durante la segunda década del siglo XIX. El *Facundo* es una obra difícilmente afiliable a un género literario tradicional: es novela, ensayo, autobiografía, memoria, versión tendenciosa de la historia, panfleto, descripción geopolítica, antropológica y sociológica de la región, pero su importancia se encuentra por encima de su filiación y su influjo no parece tener fin. El punto de partida fue la lucha entre federalistas y centralistas (o unitarios) por imponer sus intereses y sus principios; una lucha que se expresó en el enfrentamiento de la capital Buenos Aires y las demás provincias. Para Sarmiento la capital representa a la civilización, al orden y al progreso, al bienestar y a la realización del género humano, en tanto que las provincias, habitadas por hombres indolentes, viciosos, ignorantes (se refiere a los negros, los indios y a los gauchos, pero también a los caudillos), son representantes de

la barbarie. Con la excepción de España, los demás países europeos y los Estados Unidos eran los ejemplos a seguir para la construcción de un país civilizado. Las adversidades para una nación como Argentina empiezan con la fragosidad de la geografía, se siguen con las deficiencias en la educación y acaban con la frecuente incapacidad de los bárbaros que llegan a convertirse en gobernantes. Al final, en el horizonte sólo se vislumbra la disyuntiva entre la civilización o la barbarie, entre el orden ganado con muchas dificultades y el caos de una naturaleza casi incontenible.

Independientemente de que la tesis de Sarmiento parece ajustarse a la realidad latinoamericana y parece surgida de un drama histórico muy propio de los países recién independizados de España, la verdad es que el dilema “civilización *versus* barbarie”, propuesto por Sarmiento, es la versión americana del enfrentamiento entre el atraso y el progreso también planteado entre los españoles durante el último tercio del siglo XIX. La expresión literaria de este dilema en su variante metropolitana se encuentra en *Doña Perfecta*, la novela que Benito Pérez Galdós publicara en 1876. Sin duda, una ciudad terriblemente provinciana como Orbajosa es la alegoría de todo un país rezagado por la torpeza política y el fanatismo religioso, y doña Perfecta y sus secuaces (Inocencio el cura manipulador, la mesturera María Remedios, el hipócrita e intrigante Tío Licurgo, el Caballuco, Jacinito) son los abanderados del conservadurismo que frena el progreso, son ejemplos de la religiosidad ridícula y trasnochada, de la doble moral y la prevalencia de los intereses de los grupos hispanos más encumbrados. Mientras el ingeniero Pepe Rey, con apenas unos cuantos aliados débiles y convenencieros, representa el progreso que muere inexorablemente a manos de las fuerzas oscurantistas. Triunfa doña Perfecta, el pasado inamovible y todo su lastre de defectos.

Sería hasta 1923, casi cincuenta años después de la versión galdosiana de este enfrentamiento entre las fuerzas que detienen e impulsan la historia de los pueblos (“dialéctica” en el más puro sentido marxista), cuando se plantearía el dilema en la literatura latinoamericana. *La vorágine* del colombiano José Eustasio Rivera llevaría desde el título mismo un énfasis en el entorno salvaje que tanto habían ocultado los escritores decimonónicos de la región. Y paradójicamente sería este elemento vergonzante el que se encargaría de conferir originalidad y fuerza a un relato que pudo haberse estancado en el costumbrismo; además la exuberancia apabullante de la selva amazónica le permitió a Rivera actualizar con enorme espontaneidad las ideas de Sarmiento y con ello acceder al nivel simbólico que caracteriza a las grandes obras de la literatura universal. A diferencia de la novela de Galdós, en *La vorágine* el personaje no representa a la ciencia y al progreso, Arturo Cova tiene más bien un carácter opuesto; se trata de un poeta con explosiones irracionales de adolescente que, más por vanidad

que por amor, rapta a una muchacha citadina y toma la apresurada y teatral decisión de huir con ella a la selva. Acostumbrada a las comodidades de la vida urbana, Alicia no puede soportar las jornadas a caballo ni las inclemencias del sol, el calor asfixiante y la vegetación hostil; su carácter manso, la pesadumbre por su huída y su preñez se vuelven molestas, anticlimáticas para Cova, quien sólo volverá a recuperar el interés por la muchacha cuando los celos de imaginarla pretendida por el embaucador cacique Barrera laceren su egocentrismo. Ninguna descripción anterior de la naturaleza había alcanzado los horrores del infierno verde revelados en la novela: malezas antropofágicas, flores malolientes rodeadas de abejas muertas, plantas que exhalan vapores embriagantes, lianas cuya pelusa expelida corroe los ojos de los animales y los hombres, la pringamosa inflamatoria de la piel, la semilla del curujú que desprende una ceniza cáustica, los embalses y estanques pútridos, los ríos traicioneros llenos de ocultos remolinos y cardúmenes de pirañas, la atmósfera pegajosa que produce fiebres y locura, la fauna venenosa, los animales ponzoñosos, los insectos voraces, las tombochas u hormigas asesinas dejando a su paso desolación y muerte, los sonidos fascinantes que confunden a los viajeros, atemorizan cualquier lucidez, penetran el cuerpo y lo enferman o por lo menos le alteran los sueños. Y hasta sirenas como la hermosa india Maipiripana que atrae a los hombres para asesinarlos.

La adversidad no se encuentra sólo en el paisaje. El mundo de los hombres se desenvuelve también en una sociedad tan hostil como la selva. Aventureros sedientos de riquezas y prófugos esperanzados de una nueva vida se encuentran con traficantes de hombres que los embaucan para venderlos como esclavos en las plantaciones caucheras. Imposible escapar de un mundo tan corrupto; los visitantes están ciegos ante las evidencias de una descarada explotación, jueces como el abusivo y despreciable José Isabel Rincón, quien llegó a su puesto después de haber sido peón de carretera y músico de la banda municipal, no son más que paniaguados de caciques como Barrera. Como en el clásico infierno virgiliano, es fácil entrar en este paraíso invertido, pero, una vez entrados, se vuelve imposible dejarlo.

Como ya señalamos, Arturo Cova no es Pepe Rey, pero representa a la civilización, así sea una tan precaria como su personalidad neurótica de adulto incipiente. Y aunque *La vorágine* es una novela iniciática y el personaje parece alcanzar una madurez exitosa luego de aprender las reglas de supervivencia, quemar su casa y salir en busca de Alicia, su lucha contra la selva, Barrera y sus esbirros —la barbarie natural y social de América— está perdida. Por eso la exclamación final, ambigua y desesperanzadora, “se los tragó la selva”, es la declaración del triunfo de la barbarie sobre unos ideales que, apenas acabando de formarse, terminaron por estrellarse contra la barrera de los numerosos elementos adversos.

En 1926, con *Don Segundo Sombra*, Ricardo Güiraldes retomó la disyuntiva histórica que propuso Sarmiento, pero cambió la fórmula: en vez de plantear un paisaje trágicamente indómito, dejó sobre el tapete la posibilidad de domesticar a la naturaleza. Heredera y en cierto modo continuadora de un modernismo nacionalista, la novela de Güiraldes incorporó la cauda del Martín Fierro y una voluntad poética que ante la materia tratada parecería impertinente, sin embargo, logró alcanzar una naturalidad que ningún escritor le habría pronosticado. En menos de un año Güiraldes ganó fama y fortuna y se convirtió en el escritor latinoamericano de mayor relevancia. Al igual que *La vorágine*, *Don Segundo Sombra* también es una novela iniciática. El personaje principal narra el desarrollo de su vida que arranca desde la infancia oscura de un niño huérfano a quien crían dos tías indiferentes y distantes. Su verdadera identidad sólo será revelada al morir su padre, un señor que no se atrevió a reconocerlo mientras estaba vivo. Entre tanto, el adolescente Fabio Cáceres se fue de la casa para enrolarse como peón de una estancia y aprender el duro oficio de resero en los campos argentinos. Tuvo que “aprender a carnear, enlazar, pialar, domar, correr como la gente en el rodeo, hacer riendas, bozales y cabestros, lonjear, sacar tientos, echar botones, esquilar, tusar, bolear, curar el mal del vaso, el haba, los hormigueros” y muchas otras tareas y habilidades más. Las riendas de su primer caballo le sangraron las manos y por el esfuerzo físico de los primeros días apenas lograba mantenerse en pie. Gracias al apoyo de un gaucho consumado como don Segundo, quien asumirá resignado el papel de guía, Fabio conseguirá en muy poco tiempo dominar un oficio que practicaría durante cinco años:

Cinco años habían pasado sin que nos separáramos ni un solo día, durante nuestra penosa vida de reseros. Cinco años de éstos hacen de un chico un gaucho, cuando se ha tenido la suerte de vivirlos al lado de un hombre como el que yo llamaba mi padrino. Él fue quien me guió pacientemente hacia todos los conocimientos de hombre de pampa. Él me enseñó los saberes del resero, las artimañas del domador, el manejo del lazo y las boleadoras, la difícil ciencia de formar un buen caballo para el aparte y las pechadas, el entablar una tropilla y hacerla parar a mano en el campo, hasta poder agarrar los animales donde y como quisiera. Viéndolo me hice listo para la preparación de lonjas y tientos con los que luego hacía mis bozales, riendas, cinchones, encimeras, así como para injerir lazos y colocar argollas y presillas.

Me volví médico de mi tropilla, bajo su vigilancia, y fui baquiano para curar el mal del vaso dando vuelta la pisada, el moquillo con la medida del perro o labrando un fiador con trozos de un mismo maslo, el mal de orina poniendo sobre los riñones un cataplasma de barro podrido, la renquera de

arriba atando una cerda de la cola en la pata sana, los hormigueos con una chaira caliente, los nacidos, cerda brava y otros males, de diferentes modos.

También por él supe de la vida, la resistencia y la entereza en la lucha, el fatalismo en aceptar sin rezongos lo sucedido, la fuerza moral ante las aventuras sentimentales, la desconfianza para con las mujeres y en la bebida, la prudencia entre los forasteros, la fe en los amigos.<sup>1</sup>

La diferencia con *La vorágine* es el optimismo frente al inmenso paisaje de una pampa que puede domesticarse por los hombres y con ello el triunfo de la civilización sobre la barbarie. La diferencia con el *Facundo* también es radical porque los gauchos no son esos seres ignorantes que detienen el progreso de la nación, ni los indios aparecen como razas que debían extinguirse ante la expansión del hombre civilizado. Por el contrario, son los poseedores de una sabiduría ancestral que aleja para siempre la amenaza del caos representado en las pampas para los habitantes de las ciudades.

En *La vorágine* como en *Don Segundo Sombra* el paisaje selvático o las extensas llanuras no conforman un contexto cuyo andamiaje apoya la trama y el desenvolvimiento de los personajes. La naturaleza es un personaje dominante, impersonal, omnipresente, acechante. Si en vez de negarlo, los escritores románticos lo hubieran incorporado a sus obras, habrían conseguido romper el cerco del colonialismo intelectual y la grandeza de la llamada “novela telúrica” se habría manifestado desde el romanticismo decimonónico y se habrían fijado las posturas frente a una naturaleza que le dio identidad a la América Latina en el siglo xx.

Es verdad que no toda la América Latina pudo compartir la fuerza del paisaje como elemento cultural de afirmación e identidad. La dicotomía “civilización o barbarie” no se planteó en la novela mexicana del mismo periodo. Quizá por la dilatada estabilidad que produjo la dictadura de Porfirio Díaz y el optimismo posrevolucionario de un país en construcción. Los paisajes descritos en *Los de abajo* (1915),<sup>2</sup> *El águila y la serpiente* (1928), *La sombra del caudillo* (1929) y muchas otras obras de la misma década presentan una naturaleza indómita que sorprende, emociona o causa admiración, pero jamás encarna el fantasma de un caos acechante que amenaza con revertir la civilización ganada a pulso desde las ciudades. La visión oficial de nuestro país se conformó con el famoso texto publicado por

<sup>1</sup> Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Clásicos Universales (Madrid: Mestas, 2004).

<sup>2</sup> En esta primera edición la novela pasó desapercibida. Se le conoció hasta casi diez años después, cuando se publicó en el número 54 de “La novela semanal” de *El Universal Ilustrado*. Un año más tarde, en 1926, aparecería publicada en Madrid con las ilustraciones de Gabriel García Maroto e iniciaría con esta edición su enorme fortuna crítica.

Alfonso Reyes en 1915<sup>3</sup> y el valle de México se convirtió en la sinécdoque que sintetizó sin cuestionamientos todos los paisajes del territorio nacional. Los magueyes y los nopales, elevados al rango de plantas heráldicas, no se ocultaron a la vista de los espectadores de nuestras artes, por el contrario, fue tal su profusión que se convirtieron en parte de la retórica del paisaje. En la vida real, hacían irrupción cuando las ciudades comenzaban a diluirse en los humildes caseríos de la periferia y, más que una amenaza para la civilización, avergonzaban a los habitantes de las ciudades porque su aparición significaba el final de la mancha urbana y el comienzo de la vida rural. En nuestro tiempo, los magueyes y los nopales han reducido su existencia a la mínima expresión. No representaron nunca la dicotomía “civilización-barbarie”, sino el antiquísimo duplo “campo-ciudad”, “aldea-corte”, presente en la literatura de todos los tiempos. Y los escritores inteligentes, como el joven Salvador Novo, no negaron la existencia de estas plantas compendiadoras de la identidad nacional, pero cancelaron los impulsos solemnes del nacionalismo artístico para esbozar la caricatura de su omnipresencia y parodiar la desmesura de la retórica posrevolucionaria:

Los nopales nos sacan la lengua  
pero los maizales por estaturas  
con su copetito mal rapado  
y su cuaderno debajo del brazo  
nos saludan con sus mangas rotas.  
Los magueyes hacen gimnasia sueca  
de quinientos en fondo  
y el sol —policía secreto—  
(tira la piedra y esconde la mano)  
denuncia nuestra fuga ridícula  
en la linterna mágica del prado.  
A la noche nos vengaremos  
encendiendo nuestros faroles  
y echando por tierra los bosques.  
Alguno que otro árbol  
quiere dar clase de filología.  
Las nubes inspectoras de monumentos  
sacuden las maquetas de los montes.  
¿Quién quiere jugar tenis con nopales y tunas  
sobre la red de los telégrafos?  
Tomaremos más tarde un baño ruso,  
en el jacal perdido de la sierra

<sup>3</sup> *La visión de Anáhuac.*

nos bastará un duchazo de arco iris  
nos secaremos con algún stratus.<sup>4</sup>

Si es verdad que el paisaje latinoamericano de las selvas y las pampas era la expresión de la barbarie, en México, como podemos apreciar, Salvador Novo llevó a la escuela todos los elementos que simbolizaban al atraso y a la pobreza; los magueyes, los nopales y sus frutos, las tunas, esos elementos que destacan en el paisaje mexicano, fueron puestos en formación, educados para civilizarlos y quitarles esa carga de fatalismo que tenían las selvas y las pampas en la novela sudamericana. Al final, la alabanza de la aldea o el menosprecio de la corte, la civilización o la barbarie representados en el paisaje terminaron siendo sólo literatura.

<sup>4</sup> Salvador Novo, *Veinte poemas* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1925).



