



■ **Los estatutos de la**  
**imagen**  
XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS





XXXVI COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

LOS ESTATUTOS DE LA IMAGEN,  
CREACIÓN-MANIFESTACIÓN-PERCEPCIÓN



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

*Renato González Mello*

Secretario Académico

*Jesús Galindo Trejo*

Coordinador de Publicaciones

*Jaime Soler Frost*

XXXVI COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

LOS ESTATUTOS DE LA IMAGEN,  
CREACIÓN-MANIFESTACIÓN-  
PERCEPCIÓN

Edición a cargo de  
LINDA BÁEZ RUBÍ Y EMILIE CARREÓN BLAINE



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
MÉXICO 2014

Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Coloquio Internacional de Historia del Arte (36 : 2012 : Ciudad de México)  
Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción / XXXVI  
Coloquio Internacional de Historia del Arte ; edición a cargo de Linda Báez  
Rubí y Emilie Carreón Blaine. – Primera edición  
550 páginas : ilustraciones.  
ISBN 978-607-02-5972-2

1. Análisis de imágenes – Congresos. 2. Percepción visual – Congresos.  
3. Arte – Técnica. 4. Arte – Historia – Congresos. I. Báez Rubí, Linda,  
editor. II. Carreón Blaine, Emilie A. (Emilie Ana), editor. III. Título

N7430.5.C65 2012

Primera edición: 6 de septiembre de 2014

D.R. © 2014 Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510  
México, D.F.

Instituto de Investigaciones Estéticas  
Tel.: 5665 2465, ext. 237  
[www.esteticas.unam.mx](http://www.esteticas.unam.mx)  
[libroest@unam.mx](mailto:libroest@unam.mx)

ISBN 978-607-02-5972-2

Prohibida la reproducción total o parcial  
por cualquier medio sin la autorización escrita  
del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

## ÍNDICE

<i>Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine</i> Presentación	11
--	----

### CONFERENCIA INAUGURAL

<i>Gottfried Boehm</i> Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen	19
--	----

### I. MODELOS DE VISIÓN: SIMULACIÓN Y REPRESENTACIÓN

<i>Lucero Enríquez</i> Iconicidad, ideología y género: transgresiones en una obra de Villalpando	43
--	----

<i>Linda Báez Rubí</i> Vislumbrar y admirar: la <i>maravilla americana</i> en los modelos de visión y procesos icónicos de la cultura jesuítica	67
---	----

<i>Jorge Alberto Manrique</i> La anamorfosis en la pintura mexicana en el siglo xx: Siqueiros	87
--	----

<i>Nora Karina Aguilar Rendón</i> El proceso mental del dibujo: la observación y los esquemas	97
--	----

<i>Elizabeth Fuentes Rojas</i> Desafío de las reglas de perspectiva: Vredeman de Vries y M.C. Escher	119
--	-----

<i>Valeria Guzmán Verri</i> La imagen de lo fáctico	143
--	-----



## II. TECNOLOGÍAS DE LA IMAGEN: ARTEFACTOS Y PERFORMATIVIDAD

<i>Maria Konta</i> Beauty: Writing on the Cadaver	163
<i>Daniel Vargas Parra</i> Arte/acción. De la emoción telúrica en Diego Rivera	185
<i>Daniel Escoto</i> El escorpión, la máscara y la jaula: tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años setenta	197
<i>Juan Solís</i> El monstruo celestial y la divinidad subterránea (King Kong y san Juditas contra los otros). Recodificaciones icónicas de dos imágenes y su función como intervenciones en el discurso urbano	213

## III. PROCESOS RITUALES, MÁGICOS Y RELIGIOSOS: DEL ÍCONO AL IMAGO

<i>Carlos A. Molina P.</i> Espacio, luz y dimensión sagrada en la sinagoga de Maguén-David	231
<i>Emilie Carreón Blaine</i> Un giro alrededor del <i>ixiptla</i>	247
<i>Pablo F. Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros</i> Imagen escultórica y retrato	275
<i>Jeffrey Schrader</i> The Royal Image and Modern Spanish Iconoclasm	293

## IV. DOCUMENTO Y MONUMENTO: "IMÁGENES HISTÓRICAS"

<i>Francesco Pellizzi</i> The Enigma of the Horse: The Image of the Monument as Fiction	313
<i>Luiz Renato Martins</i> Vestigios de voluptuosidad	331
<i>María Angélica Melendi</i> Imágenes en el agua. Estrategias del arte en una era de catástrofes	361

<i>David M.J. Wood</i> La historicidad de la imagen en movimiento. La preservación del cine antes de los archivos fílmicos	381
<i>Emmanuel Ortega</i> <i>El ahuehuete de la noche triste</i> de José María Velasco como imagen y monumento sentimentalista	395
<i>Mariana Marchesi</i> Imágenes de historia contemporánea. Pintura e historia argentina a finales de los años sesenta: la muerte del <i>Che</i> Guevara y la serie <i>La lección de anatomía</i> de Carlos Alonso	407
<i>Talía Bermejo</i> Documentos y obras de arte. La imagen en el cruce de la historia, el arte y el consumo	435
V. IMÁGENES E IMAGINARIOS: RECURSO Y DISCURSO	
<i>Verónica Hernández Díaz</i> Las imágenes de la realidad en la cultura de las tumbas de tiro. Entre lo mortal, la perpetuidad y las identidades comunitarias	461
<i>Mireida Velázquez</i> Imágenes para la clase obrera: el discurso visual de la <i>Revista</i> <i>Lux</i> , órgano oficial del Sindicato Mexicano de Electricistas, 1936-1941	491
<i>Regina N. Emmer</i> The “New Pantheism” in Contemporary Nicaraguan Landscapes and Literature. A visual and textual analysis of works by Armando Morales, Gioconda Belli and Omar Cabezas	505
<i>Elia Espinosa</i> Primicias sobre el borrador de un poema escrito como imagen visual “indivisible”, develadora de un proceso. “La grande complainte de mon obscurité” de Tristan Tzara	521
<i>Deborah Dorotinsky</i> El pasado como futuro	531



## PRESENTACIÓN

En retrospectiva, mientras preparamos la edición del *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, es imposible no pensar en el comienzo del expresivo proceso que desembocó en su buen fin. Inició cuando el actual director del Instituto de Investigaciones Estéticas, Renato González Mello, en seguimiento de una práctica inaugurada en 1975, convocó a los investigadores a presentar propuestas para el tema de nuestro coloquio anual. Tomó cuerpo, alrededor de un mes después, cuando sorprendentemente fueron entregadas, entre varias propuestas, dos que versaban y se interesaban en especial por el estatuto de las imágenes y sus procesos generadores; a saber, la manera en que han sido creadas, transmitidas y percibidas.<sup>1</sup>

Esta inesperada coyuntura se debió a que, quizá ahora más que nunca, que vivimos en un mundo de imágenes, desde áreas de especialidad y ámbitos de estudio aparentemente distantes pero interesados en los fenómenos visuales e icónicos, una y otra propuesta se comprometieron en entender la manera en la que el núcleo duro de la historia del arte, las imágenes, parecerían ser ahora el objeto de estudio de otros campos y de muchas de las nuevas disciplinas.<sup>2</sup> Esta situación ejemplificó la manera en que la

<sup>1</sup> Esta preocupación se ha formulado en los estudios motivados por el movimiento del giro pictórico conocido dentro de la corriente inglesa por este nombre y de la alemana por giro icónico. En cuanto a este debate y las diferencias en la comprensión de este término, véase el intercambio epistolar entre W.J.T. Mitchell y G. Boehm, “Ein Briefwechsel”, en *Bilderfragen: die Bildwissenschaften im Aufbruch*, ed. Hans Belting (Múnich: Fink, 2007), 27-48. En el ámbito hispano se ha traducido como giro pictorial (Ana García Varas, *Filosofía de la imagen* [Salamanca: Universidad Salamanca, 2011]), como vuelta icónica (Peter Krieger, “Pinceles, píxeles y neuronas: la iconografía política expuesta”, en *El arte en los tiempos de cambio: 1810, 1910, 2010*, coords. Hugo Arciniega, Louise Noelle et al. [México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012], 535); o bien giro visual (Fernando Rodríguez de la Flor, *Giro visual* [Salamanca: Delirio, 2009]), y giro icónico (en Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación* [México: UNAM-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008]).

<sup>2</sup> La motivación se detecta ya en textos que han sido claves para impulsar la reflexión en las últimas dos décadas. Véase: *Was ist ein Bild?*, ed. Gottfried Boehm (Múnich: Fink, 1994); *Homo pictor*, ed. Gottfried Boehm (Múnich-Leipzig: Saur, 2001); Horst Bredekamp, “A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft,” *Critical Inquiry* 29, no. 3 (Spring, 2003): 418-428; *Bilderfragen: die Bildwissenschaften im Aufbruch*, ed. Hans Belting (Múnich: Fink, 2007); Gottfried Boehm, *Wie Bilder*



historia del arte se vincula con otros ámbitos que se ocupan en estudiar las imágenes y las diferentes maneras en las que, cada uno desde su propia metodología, las aborda: desde aquellas imágenes que tradicionalmente han sido entendidas como arte hasta las que no necesariamente se han insertado al interior de este paradigma.

Las coincidencias y el interés compartido entre colegas resultaron en la fusión de ambas propuestas, lo cual, después de algunas reuniones entre sus respectivos creadores, en las que se llevó a cabo una que otra lectura “monástica”, relecturas en voz alta y modificaciones a traducciones y determinaciones en cuanto a terminología, dio lugar a la elaboración de una convocatoria que se vio publicada en medios impresos y electrónicos. Ésta, en lugar de presentar un problema a resolver, proponía explorar un tema a manera de preguntas: ¿qué son las imágenes?, ¿bajo qué órdenes de representación se manifiestan?, ¿qué sentido generan?, ¿cómo se muestran?, ¿qué nos muestran?<sup>3</sup> Aun más, ¿cómo se conciben y cómo funcionan al estar situadas en una posición despojada de paradigmas lingüísticos?

Para responder a estas interrogantes, la convocatoria articuló la problemática en cinco mesas de trabajo que exigían, por un lado, considerar las características y circunstancias propias de la producción icónico-visual en el campo del arte para entender mejor cómo se materializan las imágenes en el proceso —a saber, el camino que siguen y los cambios que suceden desde su concepción (interior) hasta su manifestación (exterior), y desde ésta hacia el sujeto que la percibe para reconstruirla en su interior—, y, por otro, hacía un llamado a reflexionar sobre las características distintivas del logos icónico, un interés compartido por muchos de nuestros colegas nacionales y extranjeros, por los alumnos de universidades y centros de investigación, así como por estudiosos que llevan a cabo su trabajo fuera del ámbito académico. Prueba de ello fue la avalancha de propuestas venidas de Alemania, Argentina, Brasil, Canadá, Costa Rica, Estados Unidos, Italia, México y Suiza, que exigió al comité organizador, conformado por Jaime Cuadriello, Deborah Dorotinsky, Louise Noelle, las abajo firmantes

---

*Sinn erzeugen: die Macht des Zeigens* (Berlín: Berlín University Press, 2007). En la corriente anglosajona los característicos estudios de W.J.T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: Chicago University Press, 1994); *Visual Culture: Images and Interpretations*, eds. Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1994); James Elkins, *The Domain of images* (Chicago: Cornell University Press, 2001); Keith Moxey, “Visual Studies and the Iconic Turn,” *Journal of Visual Culture* 7, no. 2 (2008): 131-146; y en la corriente francesa, por mencionar sólo algunos, Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Bibliothèque des idées (París: Gallimard, 1991); Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Collection Écritures, figures (París: Galilée, 2003); Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (París: Les Editions de Minuit, 2002).

<sup>3</sup> Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, 19-33.

y representantes de la Dirección de nuestro Instituto, realizar un complejo proceso de selección, debido a la calidad de las propuestas, que lograra establecer un diálogo enfocado en preguntas análogas que rodean a las imágenes procedentes de diferentes situaciones y contextos.

El producto de este proceso fue un encuentro en el Museo Nacional de Arte en la ciudad de México del 9 al 11 de octubre de 2012. Resultó ser un diálogo rico en contenido que ahora se reconoce a la luz de las 29 contribuciones que conforman este volumen, cuya estructura sigue el formato del coloquio. Para una mayor claridad y comprensión de la problemática planteada, se incluye la convocatoria de cada mesa.

\* \* \*

La primera mesa “Modelos de visión: simulación y representación” partió de la sugerente propuesta de que la percepción se estructura mediante principios culturales que hacen visible la imagen. Por tanto, en ella se abordaron temas singulares, como la manera de representar transgresiones visuales que alcanzan un discurso ideológico a-icónico, o bien los modelos de visión de la cultura jesuita en una época fascinada por la óptica. Asimismo, las anamorfosis fueron otro tema relevante que mereció particular atención y dio lugar a otro trabajo que reflexionó sobre el complejo proceso mental del dibujo en diferentes épocas. Dicho proceso también se vio explorado en el estudio que abordó las reglas de la perspectiva dentro del modelo de lógica visual propio de los esquemas. Finalmente, la investigación que trató acerca de las convenciones gráficas que recolectan, clasifican y diseminan conocimiento en el mundo occidental contemporáneo cierra esta mesa que, en síntesis, logró mostrar cómo las imágenes obedecen diferentes y múltiples órdenes de representación.

La segunda mesa “Tecnologías de la imagen: artefactos y performatividad” dio lugar al análisis de los medios que permiten hacer visibles las imágenes. Los artefactos y aparatos que alteran las condiciones bajo las cuales la visión humana se articula fueron el punto de partida para indagar la relación entre la teoría de la mimesis y la producción tecnológica de la imagen. Las respuestas a este planteamiento abarcaron desde el cuerpo muerto como medio de la imagen y su imagen como medio, hasta el estudio que abordó no solamente la relación cuerpo humano-máquina, sino que además tocó la manera en la que se integró la dimensión virtual. Asimismo, también se exploró cómo se genera un montaje alternativo donde la técnica fotográfica y la conceptualización de la arquitectura fueron fundamentales para entender diversos aspectos del movimiento muralista mexicano. La reflexión en torno a la sonorización de la imagen y las construcciones auxiliares que desencadenan su potencialidad para hacerla visible y actuante

en su manifestación concluyó esta mesa que permitió explorar la energía inherente a las imágenes.

La tercera mesa, “Procesos rituales, mágicos y religiosos: del icono al imago”, cuestiona el estatuto de la imagen únicamente como símbolo o su condición de icono venerable. La discusión mostró cómo es necesario que se incorporen las funciones inherentes de culto o las formas del rito o la magia a las imágenes, mientras que también se refirió a la manera en la que éstas son usadas en una dimensión sagrada. La primera participación habló de las fuerzas naturales detrás de una forma, la greca, que caracterizaba el arte mesoamericano, mientras que otra mostró cómo los efectos de luz con el vidrio son actuantes en la configuración simbólica del espacio. La manera en la que la escultura se convierte en algo vivo, antes y después de la llegada de los europeos, al vincularse con lo divino es un tema que trataron dos aportaciones complementadas con el análisis del carácter ritual de su hechura. Algo semejante encontramos en el texto que analiza las imágenes generadas en la corte española, cuyas factura y destrucción hablan de posturas encontradas. Esta mesa, al mostrar la activación de las imágenes, cerró con la historia de la recodificación de aquellas que son sagradas en contextos urbanos.

La cuarta mesa, “Documento y monumento: ‘imágenes históricas’”, acogió temas que encuentran que la imagen puede acreditarse como información o memoria objetiva que transita del pasado al presente. Inició con una propuesta que mostró otra dimensión de los monumentos, cuando la idea de éstos adquirió autonomía en el paisaje urbano. La polaridad entre la condición efímera de la imagen y su carácter definido y didáctico fue el tema de la siguiente exposición, que se extendió en otra propuesta al examinar cómo los monumentos se configuran en imágenes nómadas que detonan procesos de memoria. Asimismo, el interés por la indiciabilidad de la imagen en movimiento y su inherente historicidad surgió en la discusión. Encontramos un caso semejante en el trabajo que valoró la pintura como monumento nacional y que dio lugar a considerar en qué sentido, en la década de los años setenta, la imagen latinoamericana cobró protagonismo en el ámbito internacional. La mesa que exploró las imágenes históricas finalizó con un cuestionamiento acerca de su estatuto múltiple bajo un marco de coyuntura política caracterizada por los debates nacionalistas.

La quinta y última mesa, “Imágenes e imaginarios: recurso y discurso”, se conformó por contribuciones que trataron las imágenes concebidas como imaginarios que imponen estrategias comunicativas al convertirse en configuradoras de la realidad. Inició con una ponencia sobre las esculturas de tumbas de tiro como imágenes que remiten a una realidad sobrenatural y sagrada. Esta proyección de ideales imaginarios se retomó en la

siguiente contribución, ahora en un contexto mucho más actual. Muestra la manera en la que el Sindicato Mexicano de Electricistas conformó discursos visuales identitarios. Un ejercicio semejante lo encontramos en el estudio que abordó el fenómeno nicaragüense que analiza la construcción de su imagen no nacionalista pero universal a partir del paisaje y la literatura románticos. La siguiente propuesta abordó el borrador como pieza en tránsito de una imagen visual indivisible por su carácter mixto de palabras y trazos. Esta mesa, que postuló la imagen como generadora de identidades culturales, desembocó en una última propuesta que exploró la construcción de comunidades visuales, a partir de los recursos del dibujo y de la fotografía iluminada a inicios del siglo xx.

En principio, las cinco mesas —coordinadas por investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas y llevadas a cabo en el Museo Nacional de Arte— incluían otros estudios y aportaciones que lamentablemente no figuran en esta compilación pero que en su momento enriquecieron nuestro coloquio. La lista es corta. Inicia con el estudio que versó sobre el cuerpo como agente pictórico y con otro que remitió al cuerpo y sus dobles. Incluye también aquel que se interesó en explorar la galería como espacio para la puesta en escena de la imagen, así como los ensayos que abordaron tanto la promoción de las imágenes sagradas, como la vida social y material de sus copias y reproducciones. Continúa con el estudio que trató sobre los recursos visuales en los programas iconográficos mayas del clásico, así como con el que exploró la forma de abordar la imagen del indígena en los códices del siglo xvi, al determinar que la iluminación divina fue inspiradora para la creación pictórica de los conversos, y cierra con el trabajo que remitió a la iconofobia e iconofilia de un artista contemporáneo. Esta lista de temas, que a primera vista parecerían inconexos, cobra sentido porque ejemplifican el complejo encadenamiento de procesos e ideas que suscitó el coloquio. Al respecto, solamente resta decir que lamentamos su ausencia y que por ello nos permitimos incluir el resumen de cada uno de los ausentes al final de la compilación de la mesa de la cual formaron parte. En su conjunto, los presentes y los ausentes mostraron que los problemas respecto a la imagen despertaron entusiasmo e interés en varias épocas y lugares, como también lo dejó ver el esfuerzo común que se llevó a cabo en este coloquio y su publicación, que reunió el apoyo de varias instituciones y personas.

Todo lo anterior rinde cuenta de una labor compartida que logra asentar qué tan diferentes son nuestras inquietudes referentes a las imágenes y, por ende, cómo difieren y se distinguen nuestras preguntas, así como en el modo en el que las hacemos. Este encuentro subrayó sobre todo la importancia de cómo los estudios de la imagen en Latinoamérica, una región



donde se desarrolla una de las cinco vertientes de los estudios visuales,<sup>4</sup> con su legado de lenguas e historias culturales indígenas, puede contribuir a enriquecer y dar nueva vida al debate que rodea el planteamiento de lo icónico y su visualidad. En este sentido, es preciso tomar en cuenta que los acontecimientos históricos y culturales en el Nuevo Mundo fueron relevantes en la formulación de nuevos estatutos que las imágenes adquirirían en la creación de nuevas identidades. Sin las imágenes, el mundo resultaría en gran medida inextricable e inexplicable: la interpretación de la realidad no sería posible.

En este tenor, las reflexiones teóricas en torno al estudio de la imagen, presentadas por Gottfried Boehm, fueron el motor de motivación al inicio del encuentro. En la conferencia magistral, el estudioso alemán expresó que las imágenes generan un logos icónico propio que difiere del ducto del lenguaje, a la vez que precisó que las imágenes nos revelan constelaciones de sentido que solamente es posible percibir y entender mediante elementos icónicos. Sus propuestas permitieron establecer un diálogo enfocado en preguntas análogas que rodean las imágenes en situaciones cambiantes, tanto aquellas que pertenecen a la tradición intelectual europea como las que se deben a la latinoamericana.

Al enfrentar teorías de la imagen que ahora son parte central del debate, es imposible no referirse a la participación de las imágenes en la neurociencia. Por ello, la conferencia de Christoph Wagner, que cerró nuestro encuentro, dio lugar a que cuestionáramos cómo es que el ser humano genera y recibe imágenes.

Lograr describir un evento que se insertó en el debate acaecido en las últimas décadas en torno a los estatutos de la imagen y sus procesos icónicos requiere de apertura para entender la imagen como manifestación icónica inmersa en su orden inmanente, ya sea como representación visual o como instrumento de conocimiento y comunicación al reconocer su estatuto de objeto y artefacto, por lo que en esta presentación esperamos esbozar las características y circunstancias propias de los estudios recientes que versan sobre el complejo universo de las imágenes.

Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine

<sup>4</sup> Según el punto de vista de Elkins, véase *Farewell to Visual Studies*, eds. J. Elkins, G. Frank, S. Manghani (Chicago: Chicago University Press), en prensa.

## CONFERENCIA INAUGURAL



## DECIR Y MOSTRAR: ELEMENTOS PARA UNA CRÍTICA DE LA IMAGEN

GOTTFRIED BOEHM

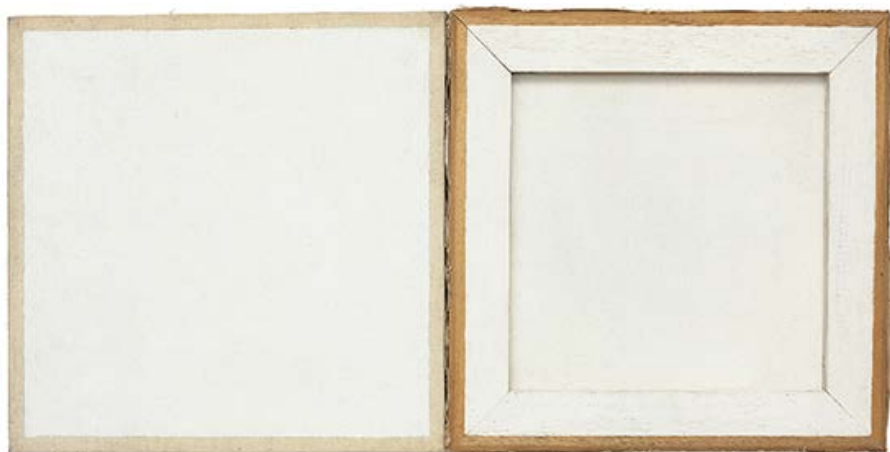
Eikones, Universidad de Basilea, Suiza

### *Introducción*

Desde el siglo XIX, la historia del arte se ha establecido como una *disciplina polifónica*. Si el investigador tiene el propósito de trabajar de manera exitosa, entonces requiere de múltiples y muy distintas competencias. Éstas dirigen su atención, por ejemplo, al estado material de una obra, su datación, su ordenamiento dentro de contextos —ya sean de tipo cultural, político o social—, el análisis de la forma y del estilo o bien de la iconografía y la iconología. Metódicamente se asemeja a una *gran orquesta*, en donde, primero, sólo gracias a muchos y muy *distintos instrumentos* se puede lograr un *buen sonido*. Este congreso puede entenderse, en este sentido, como una manifestación de tal concordancia de voces.

He puesto por delante esta característica con el objetivo de proponer que el así llamado “giro de la imagen” (*iconic turn*) —a saber, el planteamiento de investigación al cual hoy me referiré— *no* tiene la intención de establecer una nueva disciplina. No son pocos quienes sostienen que aquello que en Alemania se ha nombrado como “ciencia de la imagen” (por cierto, un concepto forjado por Aby Warburg) tiene la intención de desplazar a la Historia del Arte ya establecida. Desde mi punto de vista, no se trata de eso. Por el contrario: el giro hacia la imagen es un aspecto integral y propio de la *identidad* de la historia del arte. Esto lo ejemplifico mediante la obra del artista italiano Giulio Paolini (fig. 1) que hemos tomado como una especie de divisa visual en nuestro proyecto “una mirada detrás de la imagen a través de la imagen”.

¿Quiénes, si no nosotros, los historiadores del arte, contamos con la preparación adecuada para abordar la problemática acerca de la imagen? No obstante, es cierto que el alcance de los conocimientos que esto representa no puede detenerse ante los límites de nuestra disciplina. Les comento esto tomando como antecedente el proyecto de investigación



1. Giulio Paolini, *Sin título*, 1962-1963, madera y lienzo.  
 © Giulio Paolini/Archivo Giulio Paolini.

suizo que coordinó en la Universidad de Basilea bajo el nombre de *eikones*, cuyo título completo es: “Crítica de la imagen: sobre el poder y trascendencia de las imágenes”. Este proyecto existe desde 2005 y gracias a él se ha fundado una red interdisciplinaria, en la que podemos contar con disciplinas tales como la literatura y la lingüística, la arqueología y la egiptología, la sociología, la historia de la ciencia y la misma historia, la informática, así como la jurisprudencia y naturalmente la filosofía. En total casi 24 disciplinas que se pueden consultar en la página *web* [www.eikones.ch](http://www.eikones.ch) (fig. 2<sup>1</sup>). Esta amplitud de campos resulta del cuestionamiento sobre la imagen misma que de forma *paralela* al lenguaje verbal, *con* él y al mismo tiempo *contra* él, se reafirma como un medio simbólico universal. Tenemos una enorme cantidad de conocimientos sobre las imágenes, sin embargo, acerca de su modo específico de generar sentido, hemos sabido hasta la fecha sorprendentemente poco. En la conferencia del día de hoy, me gustaría compartirles con qué tipo de retos se ve confrontada la historia del arte, siempre y cuando aprovechen la oportunidad de integrar la pregunta sobre la imagen como parte fundamental en su programa de trabajo. Es necesario tomar en cuenta que el cambio mediático que se ha llevado a cabo en el siglo XX —el cual distinguiré más adelante con mayor precisión— no solamente ha transformado *un poco el sistema cultural y social* sino *por completo*, más que en la larga historia acaecida anteriormente. El giro hacia la imagen reacciona, por tanto, ante un hallazgo histórico-empírico, del cual enunciaré tan sólo

<sup>1</sup> Vista general del edificio Eikones: <http://www.eikones.ch/>

3. Cráneo de ancestro. Estos cráneos se utilizaban en las ceremonias de iniciación de los jóvenes y vinculan el culto a los antepasados, el de la cacería de cabezas y el de la fertilidad. El poder del muerto pasa al niño y le confiere la virilidad. Cráneo, semillas de *Coix lacryma* y de otras plantas, 22 × 15 × 15 cm, 664 g. París, Musée du quai Branly. Inv.: 71.1966.60.2 © 2013. Musée du quai Branly. Foto: Patrick Gries/Valérie Torre/Scala, Florencia.



un par de aspectos que nos hacen recordar un panorama muy extenso. Por ejemplo, a este último le corresponde el redescubrimiento en Occidente de mundos icónico-figurativos desconocidos por mucho tiempo y que surgieron ante el mundo europeo a raíz de la época del colonialismo (figs. 3 y 4<sup>2</sup>). Más adelante, contamos con el arte de vanguardia desde finales del siglo XIX hasta el presente (figs. 5<sup>3</sup> y 6), las nuevas técnicas de la fotografía o de impresión (fig. 7), la imagen cinematográfica y finalmente los cambios radicales que trajeron consigo las nuevas posibilidades de la tecnología digital (fig. 8). ¿Cuáles son, entonces, las consecuencias?

Reflexionemos: las imágenes obtienen no solamente nuevas dimensiones *cuantitativas* en su omnipresencia pública (por lo general se habla de una “avalancha de imágenes”), sino que también son capaces de efectuar un salto *cualitativo*. Dentro de éste puede considerarse el que se hayan convertido en instrumentos de una *comunicación* global y a la vez *cotidiana*, lo que anteriormente nunca o casi nunca fueron y tampoco pudieron haber

<sup>2</sup> Anónimo, escultura malangan, 1882-1883, madera pintada, fibra textil, pigmentos y conchas, 122 cm, procedente de Papúa Nueva Guinea (Melanesia). Londres, The British Museum. <http://goo.gl/ei7w1A>

<sup>3</sup> Pablo Picasso, *Vaso de ajeno*, 1914, bronce pintado y cuchara de plata, 22.5 × 12.1 × 8.6 cm. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art. © Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), Nueva York. <http://goo.gl/bYI0Qw>



6. Vasily Kandinsky, *Sin título*, 1910, acuarela, tinta y lápiz sobre papel, 49.6 × 64.8 cm. París, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. D.R.© Wassily Kadinsky/ADAGP/SOMAAP/México/2014. Foto: Other Images.



7. Joseph Nicéphore Niépce, *Vista desde la ventana en Le Gras*, 1826-1827, heliograbado, 20 × 25 cm. Austin, University of Texas, Harry Ransom Center, Gernsheim Collection. D.R.© Joseph Nice/ADAGP/SOMAAP/México/2014. Foto: Other Images.

8. Keith Cottingham, *Retrato ficticio (Doble)*, 1993, fotografía construida digitalmente, 117 × 96.5 cm. Cortesía de Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York.



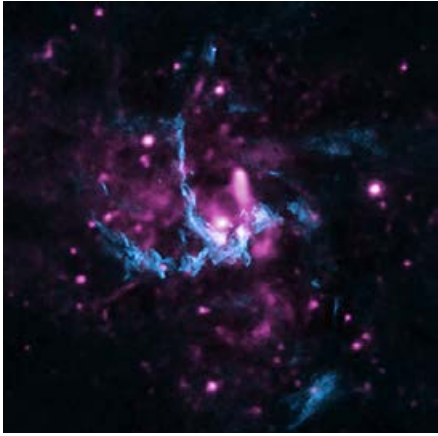
sido. Su eficacia no se limita sólo al ámbito de las artes plásticas, sino que se han convertido en agentes de masas en el escenario social. A esto se suma también el desarrollo de las así llamadas *imágenes cognitivas* en las ciencias exactas o en la medicina, su uso como *instrumentos del conocimiento* más allá de la representación cultural o estética que nos es tan familiar (figs. 9 y 10).

No obstante, uno se preguntaría, ¿qué tienen que ver estos procedimientos con la disciplina de la historia del arte? ¿Por qué nos afectan? ¿Acaso es posible concentrarse, con la mirada retrospectiva que nos compete como historiadores, solamente en el ámbito del pasado? *Es posible* y a la vez *no lo es*, puesto que la historia del arte no es una isla feliz aislada, sino parte de un desarrollo tecnológico, científico y social más integral. Las interacciones que esto demanda se pueden reconocer en el hecho de que las nuevas máquinas de producción de imágenes —después de la fotografía, el cine y la televisión, la computadora, el internet o bien el *smartphone*— han incursionado desde hace tiempo en el taller y quehacer diario del artista (fig. 11<sup>4</sup>). Entre el arte y el no-arte, entre la “cultura alta” y la “cultura baja” se lleva a cabo un intercambio muy activo (fig. 12<sup>5</sup>). Y, finalmente, la diversificación de las imágenes ha conllevado a que por lo general no

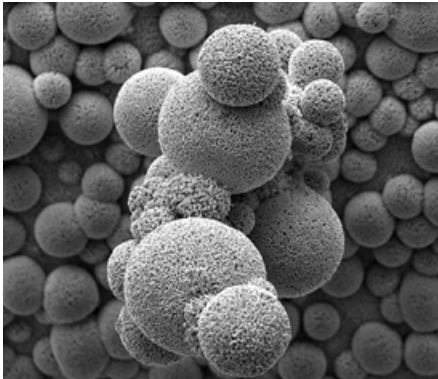
<sup>4</sup> Jeff Wall, *Imagen para mujeres*, 1979, Cibachrome en caja luminosa, 161.5 × 223.5 × 28.5 cm. París, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. <http://goo.gl/52YXXc>

<sup>5</sup> Roy Lichtenstein, *Sin esperanza*, 1963, óleo y acrílico sobre tela, 111.5 cm × 111.5 cm. Basilea, Kunstmuseum. <http://goo.gl/hWuOOH>





9. Imagen del cosmos captada por el telescopio espacial Hubble. Foto: rayos-X: NASA/CXC/SAO; óptica: Detlef Hartmann; infrarrojo: NASA/JPL-Caltech. Reproducida con licencia: CC BY-NC 2.0.



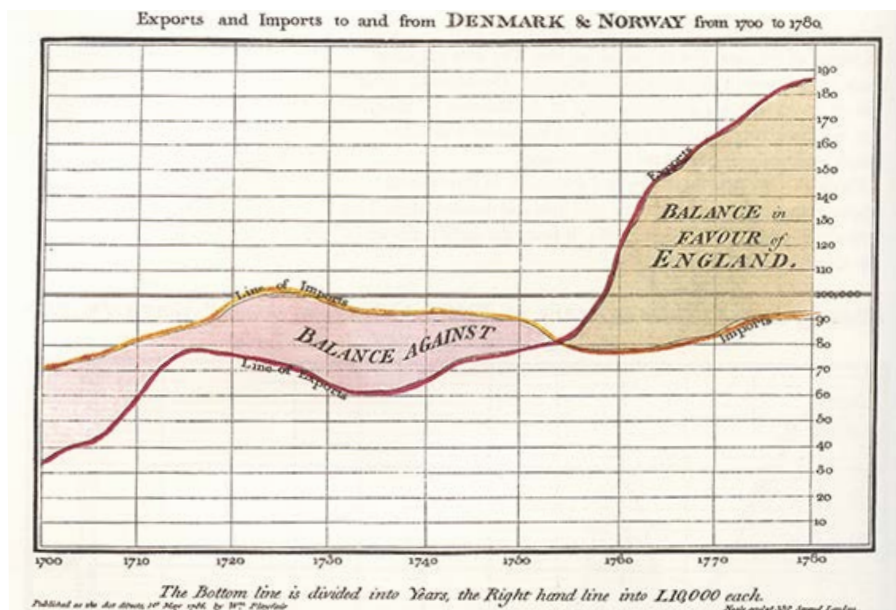
10. Imagen de un helado captada con nanotecnología. Foto: *Revista Cuadrivio* con licencia CC.BY.ND 2.5.ND 2.5

podamos reconocer ya dónde comienzan y dónde terminan. ¿Son imágenes los “objetos”? Las *instalaciones* (fig. 13<sup>6</sup>), los *performances* (fig. 14<sup>7</sup>) o las *superficies mismas de la arquitectura* (fig. 15<sup>8</sup>), los *diagramas* (fig. 16), ¿son acaso imágenes? Y, ¿cómo se comporta la imagen con los ornamentos o las distintas funciones y configuraciones de la *escritura*?

<sup>6</sup> Ellsworth Kelly, *Wright Curve*, 1996, acero laminado, 292.1 × 292.1 × 3.8 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, donación del artista, 96.4513. © Ellsworth Kelly. Foto: David Heald [goo.gl/GS4hTr](http://goo.gl/GS4hTr)

<sup>7</sup> Joseph Beuys, *Coyote: I like America and America likes me*, performance en la inauguración de la Galería René Block, Nueva York, 1974. <http://goo.gl/oxTVD8>

<sup>8</sup> Schaulager, edificio construido por el despacho de arquitectos Herzog & de Meuron en Basilea, Suiza. <http://goo.gl/6kYXQI>



16. William Playfair, “Gráfica de importaciones y exportaciones entre Inglaterra y Norteamérica”. Tomada de: W. Playfair, *The Commercial and Political Atlas: Representing, by Means of Stained Copper-Plate Charts, the Exports, Imports, and General Trade of England, at a Single View* (Londres: J. Debrett, 1786).

Como se percatarán, la pregunta: ¿qué es una imagen?, con la que hemos comenzado nuestras reflexiones de investigación, no surgió de ningún interés abstracto, sino de un diagnóstico histórico. Aunque hay que tomar en cuenta que sin argumentos teóricos sería muy difícil de dominar. Resulta particularmente sorprendente que no fuera sino hasta el siglo xx que esta pregunta se formuló realmente. Ni la historia del arte ni la de la filosofía que, como se sabe, desde el diálogo platónico del Cratilo reflexionó de manera intensiva sobre las funciones del lenguaje.

Por tanto, estamos frente a una evidente discrepancia que oscila entre el interés que formula el *decir* (“lenguaje verbal”) y un interés completamente distinto, a saber, el del *mostrar*. Este último está estrechamente vinculado con las representaciones icónico-figurativas (es decir, “imágenes”). Más aún: la fuerza de la expresión figurativa se revelará como una *fuerza del mostrar*. Entonces, la pregunta por la imagen siempre concierne también a la diferencia entre aquello que se deja decir y aquello que no se deja decir, pero que se muestra. Las imágenes no poseen ni boca ni voz, pero se comunican de manera distinta. La pregunta es cómo. No es ya motivo de sorpresa que

apenas desde Wittgenstein y a través de él, el mostrar haya sido redescubierto como una capacidad poderosa similar a la capacidad del decir. Por lo pronto, también los lingüistas hablan del “origen gestual del lenguaje” (L. Jäger), de tal forma que el “mostrar corporal” se ha convertido en fundamento de la expresión figurativa y cultural en la discusión. Sin embargo, para nosotros es determinante que el mostrar no representa ninguna capacidad menor o *reducida*, sino que a su manera lleva a cabo las tres principales características del lenguaje, a saber: comunicar, representar e incidir, es decir, tener un efecto.

### *La imagen soberana*

La atención que en forma tardía se le dio a los mecanismos de representación visual se debió tanto a motivos externos como internos. Entre los externos podríamos mencionar lo que se ha denominado de manera algo llamativa como el “logocentrismo” de Occidente, a saber, el dominio del lenguaje verbal como acceso único al mundo. Dicho brevemente: al final sólo posee realidad aquello que se puede *decir*. Como parte de los motivos *internos*, considero un modo peculiar de utilizar las imágenes. Con respecto a esto, me permito introducir una doble distinción que recurre tanto a la mirada de la historia del arte como a la cotidiana.

Existe, por tanto, una especie de *modelo estándar* a partir del cual se orientan muchos de nuestros métodos. Dicho modelo sugiere que *en* la representación hay algo por ver, cuyo sentido está situado fuera de la imagen. Uno es capaz de reconocer de nuevo lo que se refiere a un contexto histórico determinado, en el que ha trabajado el artista y en el que ha vivido su público. En este caso, la imagen participa de un *ámbito externo de significado*. Tal identificación interna de contenidos exteriores a la imagen, metodológicamente la conocemos como iconografía o análisis contextual. Debido a las expectativas que tenemos tanto de investigación como cotidianas, podemos considerarnos por lo general iconógrafos natos. Sin embargo, lo que fácilmente pasamos por alto es el *punto ciego* que acompaña nuestra mirada. Puesto que miramos la imagen según el modelo de la *transparencia*, la vemos como un vidrio a través del cual podemos ver lo referido, somos capaces de vislumbrar significados que extraemos del contexto histórico. Así las cosas, la imagen refleja o ilustra entonces algo que existe previamente, que la antecede. En este caso, su sentido no parte de ella misma, por medio de su organización interna, sino que se articula de manera exterior a ella, en una narración (por ejemplo, la Biblia), en los mitos o las sagas heroicas, etc. La identificación de tales contenidos es una parte irrenunciable del trabajo en la historia del arte. Si no conozco qué historia le pertenece a este joven (fig. 17), que ha puesto su pie sobre una cabeza cercenada, difícilmente podría

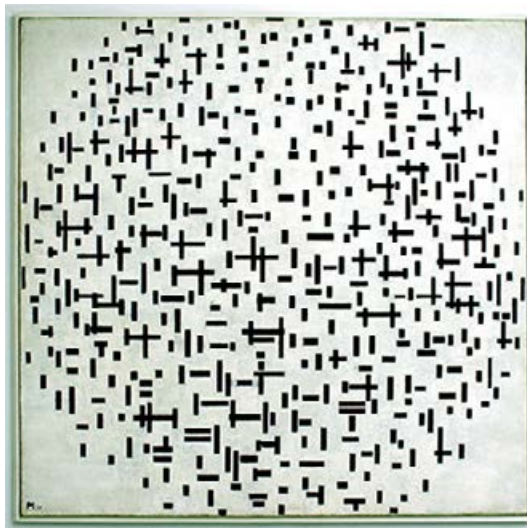


17. Andrea del Verrocchio, *David*, antes de 1469, escultura en bronce, 126 cm. Florencia, Museo Nazionale del Bargello. Foto: Erich Lessing/Art Resource, Nueva York.

llegar a entender la obra. ¿Qué es entonces lo criticable? En principio nada, salvo la generalización tan frecuentemente asociada a esto. Ciertamente existen, por ejemplo, muchas imágenes abstractas que no funcionan así (figs. 18<sup>9</sup>, 19 y 20): con una *atención unilateral* hacia aquello dentro de una representación que se relaciona con el *lenguaje*.

Sin embargo, mediante lo expuesto anteriormente, de ninguna manera se ha logrado articular el poder de las imágenes. Éste no se centra en algo *que se ha dicho* ni en lo que está por hacerse visible. La capacidad icónica que confrontamos es de una complejidad mayor. En lo particular me gustaría llamarla *soberana*. Esta soberanía ha de tratarse entonces como el segundo aspecto de nuestra diferenciación. Desviaremos la atención visual de los textos que se representan en la imagen a la imagen como un sistema que se funda en sí mismo. Puesto que antes de que el artista se dé a la tarea de representar esto o aquello, ya es dueño de un modo individual de proceder, cuyo funcionamiento no puede obtenerse de ninguna iconografía.

<sup>9</sup> Piet Mondrian, *Verano, duna en Nueva Zelanda*, 1910, óleo sobre tela, 134 × 195 cm. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum. <http://goo.gl/k0ofqA>



19. Piet Mondrian, *Composición con líneas*, 1917, óleo sobre tela, 108 × 108 cm. Otterlo, Kröller-Müller Museum. D.R.© Piet Cornerius Mondrian/ARS/SOMAAP/México/2014. Foto: Other Images.



20. Piet Mondrian, *Composición núm. 3*, 1917, óleo sobre tela, 48 × 61 cm. La Haya, Gemeentemuseum. D.R.© Piet Cornerius Mondrian/ARS/SOMAAP/México/2014. Foto: Other Images.

Cuando, por ejemplo, Rembrandt dibuja, graba o pinta al mismo sujeto, genera diferentes puntos de vista, aspectos e interpretaciones de una misma narración (figs. 21<sup>10</sup>, 22<sup>11</sup> y 23). Esto quiere decir entonces que *la manera*

<sup>10</sup> Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *El sacrificio de Abraham*, 1635, óleo sobre tela, 193.5 × 132.8 cm. San Petersburgo, Museo Estatal del Hermitage. <http://goo.gl/tXIP8n>

<sup>11</sup> Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *El sacrificio de Abraham*, ca. 1634-1635, sanguina sobre tiza negra, con aguada gris, en papel preparado con aguada color marrón claro, 19.5 × 14.7 cm. Londres, The British Museum. <http://goo.gl/IV09td>



23. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *El sacrificio de Abraham*, 1655, grabado a punta seca, 16 × 13.4 cm. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 54-16.

*de representar*, el cómo, decide sobre el sentido y sus matices. Con esto hemos desembocado definitivamente en el centro del ejercicio de la crítica de la imagen. Éste considera la imagen como un sistema procesual fundado en la imagen misma y que a partir de tan distintas premisas materiales —por ejemplo, aquellas que son características del dibujo, del grabado, del óleo, del fresco, etc.— es capaz de generar finalmente un sentido que se hace visible. Su lógica es, se podría decir, de talante *deíctico*.

Hablo aquí de un “sistema” para evitar el malentendido de que se busca nuevamente fortalecer la *forma* en oposición al *contenido*, de apostar a una sola carta: la de “formalismo”. La soberanía que propongo se refiere a otra cosa, a saber: una equivalencia con la que conocemos del lenguaje, es decir, de formular *sentido* mediante sus propias reglas. En el caso del lenguaje verbal, son los elementos aislados (fonemas o signos), en el caso de las imágenes se trata de huellas en un sustrato material. En uno se articula algo de *manera verbal*, en el otro se *muestra*.

Las analogías con el lenguaje serían interminables. Sólo cabe mencionar aquí que, en las lenguas indogermánicas, la raíz etimológica *dic-* hace referencia tanto al decir como al mostrar. De acuerdo con nuestros objetivos, se trata ahora sobre todo de concentrarnos en las diferencias. Puesto que obviamente las imágenes no se construyen como las oraciones, no descansan sobre una base relacional de sujetos y predicados. Pero, entonces, ¿cómo funcionan siendo que no es suficiente comprenderlas como meros dobles o reflejos de una realidad exterior? Éste es el problema central de la crítica de la imagen, que ya de por sí es difícil de solucionar porque

—como he mencionado— esperamos que los conocimientos se vinculen exclusivamente con el lenguaje. La pregunta sería si acaso no existe el sentido no predicativo y si hay algo que lo caracteriza. Quien se ha sumido en la contemplación de las imágenes, como lo hacemos por lo general los historiadores del arte, está plenamente acostumbrado a los mundos de significación *muda*. Pero ¿somos capaces también de *decir y justificar* cómo es que éstos se generan?

### *La diferencia icónica*

Cuando se trata de dar justificaciones, es común referirse al debate intelectual de la imagen y definir nuestra posición ante las posturas de autores como Charles Sanders Peirce, Nelson Goodman, Ludwig Wittgenstein, Ernst Cassirer, Edmund Husserl o Maurice Merleau-Ponty. Un camino como éste nos llevaría sin duda a incursionar en un terreno teórico, cuyas premisas no pueden ser suficientemente explicadas aquí y ahora. Por lo que les propongo un *procedimiento descriptivo* que posteriormente desembocará en un esbozo teórico cuyo objeto de estudio he nombrado *diferencia icónica*. El acercamiento a los fenómenos que buscamos con ello debería también ser adecuado para transmitirles a ustedes algo de la fascinación que se tiene cuando uno se pregunta de esta manera por las raíces de la imagen.

Por lo tanto comenzaremos con una narración de origen escrita por Leonardo da Vinci, pero que, según sabemos, fue probablemente conocida desde milenios atrás. En todo caso, es posible constatar una práctica en la pintura rupestre del paleolítico en el sur de Francia y que consta en hacer aparecer particularidades materiales como algo figurativo, por ejemplo al utilizar la saliente de una roca para hacer visible el cuerpo de un animal en ella (fig. 24<sup>12</sup>). Con esto nos acercamos a lo que Leonardo da Vinci describe en su tratado. Él habla, en un pasaje bastante conocido, de una *macchia* y con ello se refiere a las manchas que surgen por casualidad en un muro viejo. Sin embargo, nunca asevera que se trate de imágenes. Pero lo que despierta su fascinación es más bien su *potencial generativo* que, según señala, deben desarrollar los artistas. Apela a mirar con profunda dedicación esas manchas hasta que, de repente, se pueda reconocer “en” ellas algo completamente distinto. Éstas aparecen, por ejemplo, “como” si fueran unas nubes o también “como” si fueran un rostro, “como” si fueran una montaña o “como” algo monstruoso, y así sucesivamente.

<sup>12</sup> *Le Tensorer* en la cueva de Lascaux, arte rupestre, época paleolítica. Valle de Vézère en Montignac (Dordoña). <http://www.lascaux.culture.fr>



En esta breve historia lo que es notable y teóricamente resulta fructífero son los elementos enigmáticos “en” y “como” con los que nos topamos. Pero ¿qué quiere decir entonces el reconocer “en” un campo material manchas casuales que se muestran como algo pleno de sentido, por ejemplo, un cuerpo o un paisaje?

Esto significa que nos convertimos en testigos de una *metamorfosis* importante en la que la materia adquiere aquella cualidad inmaterial a la que llamamos sentido. El observador que efectúa y experimenta esta transformación en el momento de mirar le adjudica al sustrato material características distintas a las físicas. Lo mismo nos es conocido cuando formulamos oraciones o le atribuimos a algún objeto esta u aquella cualidad. También podríamos *decir*: aquella mancha *es* un animal o *se parece* a un animal. Pero precisamente en este momento, esta capacidad tan admirable no se debe a ningún acto del *decir*, sino más bien a un acto del *mostrar* completamente mudo. Esto se manifiesta en aquella escena narrada por Leonardo que se repite sobrepasando el ejemplo en cada representación figurativa de manera tan diversa y variada. Se trata siempre de una metamorfosis, de la activación de una diferencia icónica *en* la que experimentamos algo *como* algo. A continuación les ilustraré a ustedes estas ideas con un par de ejemplos. Pensemos, por ejemplo, en los dibujos de los niños pequeños (fig. 25), en las imágenes del test de Rorschach (fig. 26), a las cuales, no por casualidad, Andy Warhol les dedicó atención y cuyas “Pinturas oxidadas” (fig. 27<sup>13</sup>), por cierto, también pueden ser consideradas como una paráfrasis visual de la *macchia*. Ya hacia finales del siglo xviii, el pintor inglés Alexander Cozens desarrolló el procedimiento de los *blottings* (figs. 28<sup>14</sup> y 29), en el que se valía de la ambigüedad sugerente de las manchas para renovar la pintura de paisaje. Expresamente, durante el siglo xx, el pintor Joseph Albers habló del *cambio* productivo del hecho fáctico (*factual fact*) al hecho real (*actual fact*). Y esto, especialmente tomando en cuenta su serie *Homage to the Square* (fig. 30), en la que las condiciones de partida en extremo sobrias y constructivas representan un nivel físico que a través de la mirada del observador se convierte en una dimensión vital con un gran potencial de afectación. El observador mira o ve continuamente dos cosas a la vez: lo real en lo fáctico y de igual manera, lo fáctico en lo real y ve cómo ambas

<sup>13</sup> Andy Warhol, *Oxidation Paintings (in 12 parts)*, 1978, acrílico y orina sobre lino, 121.9 × 124.5 cm. Pittsburgh, The Andy Warhol Museum, Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), Nueva York. <http://goo.gl/GZXTnR>

<sup>14</sup> Alexander Cozens, *Blot*, lámina 11 de *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785, aguatinta sobre papel, 24 × 31.6 cm. Londres, Tate Gallery. <http://goo.gl/joIxVU>





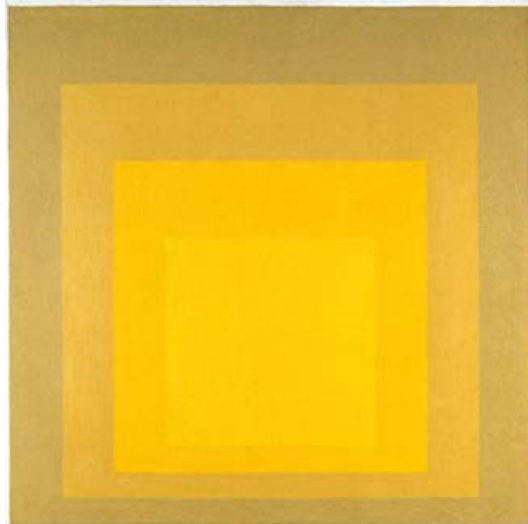
25. Garabato, dibujo de un niño. Reproducido con licencia: CC BY-SA 4.0.



26. Imagen de *test* de Rorschach. Reproducida con licencia: CC BY-SA 4.0.



29. Alexander Cozens, *Before Storm*, ca. 1770, óleo sobre papel, 241 × 314 cm. Londres, Tate Gallery.



30. Josef Albers, *Homage to Square (Warm Silence)*, 1971, óleo sobre masonite, 60 × 60 cm. D.R.© Joseph Albers/Bildkunst/SOMAAP/México/2014. Foto: Albers Foundation/Art Resource, Nueva York.

instancias entran de manera alternativa en constante movimiento, cómo pulsán visualmente.

Lo que llamamos diferencia icónica lo organiza cada artista a su manera, pues para ello no existen reglas. Sin embargo, siempre se trata de poner de manifiesto una *doble* visibilidad, de organizar un juego de relaciones entre la unidad y la diferencia, cuya tensión visual puede ser descrita en conceptos tales como “emergencia”, “vitalidad”, “plusvalía” o simplemente “sentido”.

A partir de la breve historia de cada escena icónica primigenia, me gustaría extraer una serie de reflexiones y ordenarlas de tal manera que se pueda reconocer en ellas los elementos de una crítica de la imagen:

1. Las imágenes siempre se sustentan en *sustratos materiales*.
2. Ellas delimitan un *campo visible*. “En” un continuo, el observador comprende algo “como” algo, experimenta el sentido de la imagen (dicho sea de paso: los conceptos “en” y “como” remiten a Ludwig Wittgenstein y a Richard Wollheim).
3. Las imágenes establecen una *diferencia* que se activa como *contraste visual*. Éste permite aquella visibilidad doble que *muestra*. Por tanto, la diferencia icónica describe también cómo se articulan las imágenes, lo que éstas colocan en lugar de la oración, de la relación entre sujeto y predicado.
4. Se requiere del ojo y de otras actividades sensoriales del *cuerpo humano* para realizar las potencialidades que radican en la imagen. El *mostrar* puede entenderse sólo en la relación directa con este *cuerpo*. (Aquí se vincula la teoría de la diferencia icónica con Merleau-Ponty y la teoría del *embodiment*, o la lingüística de los gestos).
5. Las imágenes son al mismo tiempo *cosa* y *proceso*. Operan con el entramado de ambos aspectos, son, en este sentido, “híbridas”. Platón las nombró en su iluminadora iconofobia como: “no reales”, “sin ser” (“El sofista” 240b). Esta doble negación resalta el “*estatuto intermedio*” de la imagen y precisamente es lo que la diferencia de otras cosas.
6. Si se trata de la generación de sentido, entonces el *tiempo* se convierte en la *categoría central* de la imagen.

Antes de que conjuntemos estas reflexiones nuevamente para concluir en un ejemplo, me gustaría explicarlas con un par de comentarios más. ¿Es cierto que las imágenes siempre se organizan de manera diferencial? ¿No son las pinturas monocromáticas una firme prueba en su contra? ¿Acaso no evitan éstas explícita y completamente cualquier contraste? En un análisis mucho más minucioso salen a relucir dos cosas: el campo azul

31. Yves Klein, *California (IKB 69)*, 1961, pigmento seco y resina sintética sobre gasa montada sobre madera, 194 × 140 × 3 cm. ©Yves Klein, ADGP, París, 2014. Foto: Yves Klein Archives.

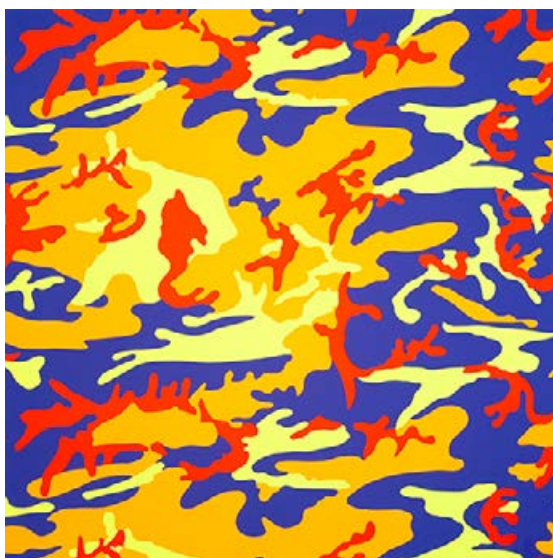


mirado por el ojo no aparece articulado físicamente (en el caso de Yves Klein, fig. 31), aunque ciertamente está dotado de muy distintas energías. Comienza a fluctuar y a oscilar, lo que, por cierto, es a lo que también había querido llegar el artista cuando describió su meta estética con la palabra “inmaterialidad”. A esto se aúna la diferencia de la superficie monocromática frente a la pared brillante que desencadena una interacción visual. También aquí entran en juego los contrastes que metamorfosean lo que está dado, *muestran* algo ausente y distante del lenguaje y con ello incluyen la experiencia.

¿Acaso no existen también modos de representación que nivelan el contraste y son capaces de sobrevivir sin él? Uno podría pensar en el *camuflaje*, que fue inventado partiendo del disfrazamiento militar, para después también desempeñar un papel importante en la pintura, por ejemplo en el cubismo. Sirve, dicho claramente, para hacer desaparecer algo visible —originalmente ante los ojos del enemigo. Esto únicamente fue posible gracias a una nivelación visual con respecto al contexto, como por cierto es practicado por los animales mediante el *mimetismo* (fig. 32). Fue, de nueva cuenta, gracias a la audacia experimental de Andy Warhol que tales estructuras fueron transferidas a la pintura (figs. 33, 34). Resulta interesante, teniendo en cuenta la diferencia icónica, el efecto de las *fuerzas contrastantes*: a la capacidad de ver a través (transparencia) responde un ocultarse (opacidad). En el camuflaje domina el ocultamiento de tal manera que no vemos más algo como algo, sino una diseminación de manchas de



32. Ejemplo de mimetismo animal. Foto: Jacinta Iluch Valero.  
Reproducida con licencia: CC BY-SA 2.0.



33. Andy Warhol, *Camouflage*  
*No. 412*, 1987, serigrafía  
sobre Lenox Museum Board,  
96.5 × 96.5 cm. Edición  
75/80. Foto: Hermann  
Feldhaus Courtesy of Ronald  
Feldman Fine Arts, Nueva  
York. D.R.© Andy Warhol/  
ARS/SOMAAP/México/2014.





34. Georges Braque, *Violín y jarra*, 1910, óleo sobre tela, 117 × 73 cm.  
D.R.© Georges Braque/ADAGP/SOMAAP/México/2014. Foto: Other Images.

color: una superficie que no muestra, sino que oculta. Vemos que no vemos *nada*. Esto resulta ser un caso icónico extremo, puesto que por lo general se trata de hacer visible algo inmaterial (como lo denominaba Michael Fried) a partir de la materialidad, en el delecto (“literal”) de la imagen, dejar que se manifieste lo uno en lo otro.

### *El estudio rojo*

Para finalizar, me gustaría presentarles brevemente una pintura para concretar ésta u otra reflexión que hemos sintetizado en los “seis principios sobre la imagen”. Ustedes ven *El estudio rojo*, que pintó Henri Matisse en 1911 (MOMA, Nueva York, fig. 35). No quiero vincular la pintura con la larga tradición de las pinturas de estudios que, por cierto, también ha dado bastante oportunidad de reflexionar sobre el oficio de la pintura. En este sentido, por ejemplo, se ha interpretado una y otra vez el cuadro de Vermeer *Alegoría de la pintura* (Kunsthistorisches Museum, Viena,



35. Henri Matisse, *El estudio rojo*, 1911, óleo sobre tela, 181 × 219 cm.  
Mrs. Simon Guggenheim Fund © Succession H. Matisse, París/ARS/  
SOMAAP/México/2014. Foto: ©The Museum of Modern Art, Nueva York,  
USA/Scala/Art Resource, Nueva York.

fig. 36<sup>15</sup>), resaltando los aspectos alegóricos especialmente en relación con la modelo del pintor, en la que se creyó ver a la musa Clío que personifica a la Historiografía. En Matisse no creo que se trate de una historia, más aún: también los más parcos ecos de alguna narración han sido completamente excluidos, incluyendo a la persona misma así como la biografía del artista. Matisse renunció a colocarse él mismo —por ejemplo trabajando— en la escena. Por ello no se trata de un acto de la pintura, sino de sus frutos, que se presentan al ojo en una muda variedad llena de color. Pero Matisse también evita acercarse a la imagen de gabinete (fig. 37). Lo que vemos son *sus cosas*: las imágenes y algunos objetos colocados, cuya sencilla presencia se vincula con una vitalidad electrizante.

Hemos hablado de que las imágenes se organizan mediante diferencias. ¿De qué tipo de diferencia se trata en Matisse? No necesitamos realizar

<sup>15</sup> 15. Jan Vermeer, *Alegoría de la pintura*, ca. 1673, óleo sobre tela, 130 × 110 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum. [goo.gl/ss812u](http://goo.gl/ss812u)



37. David D. J. Teniers, *El archiduque Leopold Wilhelm en su galería en Bruselas*, 1653, óleo sobre tela, 123 × 163 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

una búsqueda extensa, puesto que nuestra atención visual se *divide*: primero resalta al ojo el rojo dominante, que también otorga el título a la imagen (véase fig. 35). El color cubre la superficie completa de orilla a orilla sin debilitarse en alguna parte o interrumpirse por completo. Gracias a este rojo tan intenso percibimos la imagen como un *continuo*, la experimentamos como una *totalidad* que invade todos los lugares. Con la presencia de este fondo se vincula el otro lado de nuestra atención. Ésta se dedica a la variedad de las cosas representadas y en ello satisface nuestra curiosidad. Especialmente quisiera subrayar que *la división de nuestra atención* se detona gracias a la *diferencia* que subyace en la imagen. Su capacidad deíctica es resultado de la tensión temporal que se vincula con ella. El fondo hace referencia entonces a las cosas y las cosas a su vez al fondo. En esto experimentamos el rojo continuo como una *magnitud simultánea*, los objetos individuales, por el contrario, en un *vaiivén sucesivo*. Por remoto que parezca que la simultaneidad alguna vez pueda convertirse en una sucesión —en la imagen aparecen vinculadas sin ninguna tensión— como una unidad visual. Hacen referencia la una a la otra, configuran una relación compleja de intercambio. En qué medida este tipo de temporalidad, en donde se encuentran estrechamente vinculadas tanto la *simultaneidad* como la



*sucesión*, es una distinción fundamental de las imágenes, se hace evidente si recordamos que la escritura y el lenguaje se orientan según una secuencia lineal, se tienen que ordenar en una sucesión temporal.

Pero retomemos *El estudio rojo*. Lo que distingue a esta pintura es también la movilización de un único color dominante. Éste funciona como un catalizador que controla cada una de las reacciones visuales. Dos aspectos son particularmente relevantes: el rojo es de tal riqueza energética que es capaz de penetrar cualquier cosa individual, como por ejemplo, la mesa, la silla, la cómoda o el reloj. Estos objetos renuncian a su propia sustancia material y adoptan la del color. El rojo no se supedita tampoco a ningún orden espacial de perspectiva, sino que pone de manifiesto su propio espacio imaginario que oscila entre la profundidad y la cercanía. Sin embargo, ahí donde Matisse ha representado cada uno de sus objetos, el rojo se convierte en una *magnitud que sostiene*: le brinda un soporte a las diversas telas y las ordena en un interior cuyas paredes no están construidas de piedra sino de color. De esta u otra manera: Matisse ha reconocido que el color posee una fuerza peculiar del mostrar, sólo por el hecho de que éste, entre muchas otras cosas del mundo, se sustrae a una interpretación lingüística. Contamos —tal vez— con dos docenas de nombres de colores, pero también con un espectro de experiencia cromática que dispone de tantos matices que ni muy remotamente sería posible nombrar.

Esta imagen es sólo un ejemplo en el que se podrán corroborar algunos de nuestros criterios y a partir del cual también es posible poner a prueba su capacidad explicativa. El giro de la imagen, del cual hemos hablado hoy, adquiere plenamente sentido si podemos *ver más* por medio de él y cuando nos vemos en la necesidad de *justificar* cómo se *genera* sentido mudo y cómo lo *experimentamos*.

Traducido del alemán  
por Linda Báez Rubí

# I. MODELOS DE VISIÓN: SIMULACIÓN Y REPRESENTACIÓN



## ICONICIDAD, IDEOLOGÍA Y GÉNERO: TRANSGRESIONES EN UNA OBRA DE VILLALPANDO

LUCERO ENRÍQUEZ

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

En el presente trabajo abordaré una obra hecha para la catedral de México por Cristóbal de Villalpando entre octubre de 1684 y junio de 1685.<sup>1</sup> Me refiero a la pintura del muro testero de la sacristía conocida como *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* (fig. 1). De esta obra han escrito Francisco de la Maza, Elena Estrada de Gerlero, Clara Bargellini y Nelly Sigaut, por mencionar los trabajos más relevantes. Si me he atrevido a incursionar en ella ha sido porque percibí, por un lado, aspectos para mí incomprensibles en sus imágenes y, por otro, porque leí interpretaciones cuestionables y observé omisiones notorias en los textos. Ambos hechos me intrigaron y dieron lugar a preguntas de las que he derivado una hipótesis que trataré de probar en este trabajo y que es la siguiente: al habersele encomendado al pintor representar un *topos* a-icónico, Villalpando se vio obligado a emplear soluciones técnicas y estilísticas que en los hechos transgredieron géneros y transgredieron también la lógica de las imágenes mismas. El *topos* a-icónico al que me refiero es el del “cuerpo místico de Cristo” y por *topos* entiendo “todo concepto, todo título bajo el cual se recogen muchos conocimientos”.<sup>2</sup> De ahí que no se trate ni de una obra con dos temas, ni de una obra con tres escenas, como la han considerado y como a primera vista pareciera ser. Es una sola obra, de hecho un artefacto material que representa un *topos* de carácter ideológico, lo que en mi opinión le confiere a éste el estatus de artefacto intelectual y, por lo mismo, complejo.

<sup>1</sup> Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar *et al.*, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714* (México: Fomento Cultural Banamex/UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Grupo Modelo/Conaculta, 1997), 202.

<sup>2</sup> Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, 1ª reimp. de la 4ª ed. (México: FCE, 2007), 1043, s.v. “tópico”. El autor cita a Kant.



1. Cristóbal de Villalpando,  
*La Iglesia militante y la Iglesia triunfante*,  
 sacristía de la catedral de México.  
 Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción  
 autorizada por el Instituto Nacional  
 de Antropología e Historia.”  
 FOTO: AFMT-IEE-UNAM.

### *Artefacto intelectual y artefacto material*

Para hablar del “cuerpo místico de Cristo” como artefacto intelectual, empleo algunas de las características que Benedict Anderson proporciona al tipificar el nacionalismo.<sup>3</sup> Considero que ambos son artefactos culturales y de una clase particular en cuanto que generan apegos profundos, son admitidos como conceptos socioculturales legítimos dentro de límites espacio-temporales específicos y su legitimidad es usada para ejercer el poder dentro de una comunidad. En mi opinión, estos artefactos culturales suelen tener un carácter ideológico en tanto que se usan con fines de control y del ejercicio del poder de un grupo minoritario sobre grupos mayoritarios. Son construcciones intelectuales producto de una propia, particular y bien ordenada composición de ideas cuyo funcionamiento se basa en la vinculación de sus componentes y en los fenómenos de interacción que conlleva su empleo.

<sup>3</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez, Colección Popular 498 (México: FCE, 1997), 21.

El artefacto cultural denominado “cuerpo místico de Cristo”<sup>4</sup> se originó en el pensamiento paulino<sup>5</sup> y se convirtió en principio de teología política en 1302 mediante la bula *Unam Sanctam* emitida por Bonifacio VIII. Según este principio, Cristo es la cabeza de un “cuerpo místico” y esa cabeza es Dios, gobernando como emperador y sacerdote al resto del “cuerpo místico”, formado por todos los hombres, siendo papas, emperadores y reyes sus vicarios, y reproduciéndose en todas las estructuras sociales este principio constitutivo de jerarquía inamovible.<sup>6</sup>

En el marco de esta teología política, el imperio español, a diferencia de otros reinos europeos en el transcurso del siglo XVI, no sólo no buscó la separación de lo temporal y lo espiritual, de lo individual y lo colectivo, sino que, al contrario: como paladín de la Contrarreforma y asumiéndose como depositario de la misión divina de evangelizar las tierras americanas, creó una imponente estructura filosófica y jurídica para unificar religión y política, Iglesia y Estado, gobierno y fe, todo dentro de un gran cuerpo cuya cabeza era el emperador investido del real patronazgo y cuyo cuerpo era la Iglesia que, aunque acotada por ese mismo real patronazgo, era su más útil instrumento de dominio. Esto generó la construcción teológica, jurídica y ética necesaria para justificar la conquista y conseguir la dominación y el control de los pueblos originarios de América. Esta “cruzada religiosa”, así vista y sentida por quienes participaron en ella, hoy resulta difícil no verla como producto de una poderosa y eficiente ideología. Empleo este controvertido término y no el de religión en cuanto que me refiero a un conjunto de creencias compartidas por un grupo que “cumplen la función social de promover el poder político de ese grupo”,<sup>7</sup> con capacidad para

<sup>4</sup> Ernst Hartwig Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology* (Nueva Jersey: Princeton University, 1957), 193-232.

<sup>5</sup> Especialmente en I Cor. 12:12, 27, 28; 6:15; también en Efe. 4:4, 16, 25; 5:30; y en Col. 2:19.

<sup>6</sup> Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, 302-313 y David A. Brading, *Orbe indiano*, 3ª reimp. (México: FCE, 2003), 100, 240.

<sup>7</sup> Luis Villoro define ideología como un conjunto de creencias compartidas por un grupo social que “no están suficientemente justificadas [y que] cumplen la función social de promover el poder político de ese grupo.” Luis Villoro, *El concepto de ideología y otros ensayos*, Serie Cuadernos de la Gaceta 14 (México: FCE, 1985), 28-29. Cabría preguntarse ¿quién justificaría con suficiencia, o cómo, esas creencias? Cualquier justificación es cuestionable e insuficiente cuando no se comparte una ideología determinada, y viceversa, ya que toda ideología remitirá a “pruebas” para sustentar y justificar su postura, pruebas que a los “no creyentes” o no ideologizados les parecerán siempre insuficientes. En mi opinión, en la ideología hay un fuerte componente afectivo. Es de lamentar el que la palabra, de tanto usarse, ha quedado vacía o, al contrario, estigmatizada. Según José María Chamorro, ideología es “el sistema de ideas-valores que cada sujeto asume como efecto de su actividad mental, su interacción social y su acción sobre el medio, y que, a su vez, determina en cada sujeto el potencial de opciones respecto a su actividad mental, interacción social y acción sobre

modificar comportamientos y controlar una amplia gama de situaciones. Con el catolicismo, por el catolicismo y en el catolicismo se conquistó, se dominó y se preservó el poder terrenal de la primera cultura global. Y el principio teopolítico del “cuerpo místico de Cristo” fue uno de sus pilares.

En cuanto a la obra hecha por Cristóbal de Villalpando, se trata de un artefacto cultural complejo<sup>8</sup> no sólo por estar hecho con arte, *arte factus*, sino porque, al igual que un artefacto intelectual, es una construcción unitaria, producto de una propia, particular y bien ordenada composición, cuya unicidad es más que la suma de sus partes y cuyos componentes, vinculados entre sí, plantean fenómenos de interacción que propician procesos cognitivos complejos.<sup>9</sup> Además, porque en su apreciación intervienen criterios políticos, económicos y estéticos y porque su uso está sujeto a control social y a redefiniciones ideológicas.<sup>10</sup>

Estamos frente a una pintura de sala corporativa,<sup>11</sup> género que he caracterizado por ser pintura de gran formato, destinada a cubrir los muros de una sala donde tiene su sede una autoridad colegiada que plasma su ideología en una obra hecha con recursos iconográficos susceptibles de varias lecturas: pública, privada e íntima (o “iniciada”). Independientemente de los materiales y técnicas empleados (fresco, temple, encáustica, óleo), un buen número de pinturas de gran formato, como ésta de Villalpando, se ha usado como medio para transmitir un discurso de valores y de creencias, de carácter didáctico, a la par que un segundo discurso de carácter simbólico y restringido. Suele haber en estas pinturas varios niveles de significado.<sup>12</sup> Uno, aparentemente de fácil desciframiento, público, “representacional”, dirigido a los receptores para quienes supuesta y explícitamente se ha diseñado la obra, o sea, a quienes se pretende

---

el medio [...]. La ideología de la iglesia católica romana es conservadora y epistemológicamente hipotecada para legitimar el orden existente. Favorece la atomización, la unidisciplinaridad, el rigor formalista, la destrucción de las posibilidades de integración del conocimiento, la fabricación de pseudo objetos formalizables.” José María Chamorro, “Ideología”, en Román Reyes, dir., *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, vol. 3 (Madrid: Plaza y Valdés, 2009), 1504-1508.

<sup>8</sup> Para una definición del término y sus alcances, véase Alfred Gell, *Art and Agency* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 5-11.

<sup>9</sup> Gell, *Art*, 13-27.

<sup>10</sup> *The Social Life of Things*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 6.

<sup>11</sup> Este género lo caractericé por primera vez en mi tesis de doctorado: “El almacén de Zendejas-Rodríguez Alconedo. La pintura como declaración y alegato” (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 361-362.

<sup>12</sup> E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, vol. 2 de *Estudios sobre el arte del Renacimiento*, trad. Remigio Gómez Díaz (Madrid: Debate, 2000), 2-3. Gombrich habla de significado “representacional”, de “ilustración de un mito” y de “símbolo”.

educar, adoctrinar o convencer; otro, un discurso cifrado, privado, “simbólico”, dirigido a un muy reducido grupo de receptores, concededores de la hermenéutica de su contenido; y, en ocasiones, hay un tercer discurso destinado a unos cuantos, pares del autor o comitente y con quienes éste establece una comunicación “íntima” en un contexto “público”.<sup>13</sup> En el caso de la sacristía de la catedral de México, el arzobispo, alguna dignidad y un par de capitulares habrían sido este reducido grupo capaz de descifrar el contenido “hermenéutico” de *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante*. El resto de las dignidades y capitulares, algunos clérigos y miembros de la Real Audiencia y de la Pontificia Universidad habrían constituido los receptores del contenido “simbólico”. Para los demás visitantes estaba destinado el contenido “representacional”. Ello porque, como muy bien lo analiza y sustenta Elena Estrada de Gerlero,<sup>14</sup> *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* es parte de un programa que se nutre de textos provenientes del Antiguo Testamento, de los Evangelios apócrifos, y de los Padres de la Iglesia, de uso frecuente en el mundo hispánico del siglo xvii; y de imágenes ampliamente conocidas y difundidas como “medios de expresión de un contenido determinado y modelos prestigiosos”,<sup>15</sup> en palabras de Nelly Sigaut. Refiero a ambas autoras para la descripción y los significados simbólicos fundamentales de la obra.

### *El contexto espacial*

El recinto para el que fue hecho este artefacto es determinante en su causalidad. Me refiero a una catedral novohispana, ese edificio en el corazón de la traza urbana cuya materialidad imponente sobrepasa a cualquier otro

<sup>13</sup> Lo escrito líneas arriba es especialmente cierto en el caso de la pintura mural mexicana de la época revolucionaria, como lo ha señalado Renato González Mello en relación con la obra de Diego Rivera en los murales de la Secretaría de Educación Pública; véase Renato González Mello, “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”, en *La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. 3 de *Hacia otra historia del arte en México*, coord. Esther Acevedo, 4 tomos (México: Conaculta/Curare, 2002), 39-64, 54-55. Según estudios recientes, parece haber también un doble discurso, de naturaleza distinta, en la pintura mural novohispana del siglo xvi; véase Pablo Escalante, “El término ‘sincretismo’ y el estudio del arte novohispano del siglo xvi”, artículo en prensa. En este artículo, Escalante enuncia, como una de las características del sincretismo, la “doble legibilidad”.

<sup>14</sup> Elena Estrada de Gerlero, “Sacristía”, en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural* (México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/Fomento Cultural Banamex, 1986), 376-409.

<sup>15</sup> Nelly Sigaut, “El conflicto clero regular-secular y la iconografía triunfalista”, en *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano, XLIV Congreso Internacional de Americanistas* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987), 117.



secular. Su poder económico, político y social indiscutible suele distraernos de su verdadera razón de ser, fuente última de ese poder. Esa gran edificación es tan solo representación de una iglesia espiritual. En ella, cada elemento arquitectónico, ornamental o de uso tiene una razón de ser histórica, basada en hechos, escritos y tradiciones del pasado; alegórica, en tanto representa algo distinto a lo que es; anagógica, en la medida en que su materialidad eleva el espíritu y lo enajena en la contemplación de las cosas divinas, y tropológica, en cuanto que su presencia está en función de la moral y la doctrina que predica.<sup>16</sup> Para eso es su materialidad. Y en el culto que ahí tiene lugar se devela la espiritualidad de esa *ecclesia*. Todo lo que en ese espacio es posible encontrar, desde las piedras de sus cimientos hasta el incienso, ha conservado y enriquecido su significado, desde los tiempos en que Moisés siguió las instrucciones de Yavé para construir el tabernáculo y Salomón las de David para la traza de atrios y cámaras que guardarían los tesoros de la casa de Yavé.<sup>17</sup> En éstas hunde sus raíces la sacristía catedralicia que representa “el seno de la muy santa Virgen María dentro del cual el Cristo se revistió de la santa vestimenta de su carne”.<sup>18</sup> De este vientre simbólico es de donde “el sacerdote se dirige hacia el pueblo saliendo del lugar donde se ha revestido de su hábito [así como] el Cristo, saliendo del seno de la Virgen, ha entrado al mundo”.<sup>19</sup> Tal es el simbolismo<sup>20</sup> de este espacio consagrado<sup>21</sup> en el que se celebran actos litúrgicos. La liturgia<sup>22</sup> es sinónimo de rito y, la ceremonia, su manifestación práctica, lo sensorialmente perceptible de la liturgia. En una comunidad católica, la liturgia abarca todas las manifestaciones del culto

<sup>16</sup> Éstos y los siguientes conceptos del carácter simbólico de las catedrales los he tomado de Guillaume Durand de Mende, *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathedrales et des églises*, Collection Le message initiatique des cathédrales (Lugrin: Éditions La Maison de Vie, 1996), 5-106.

<sup>17</sup> 1 Paralipómenos 28:12.

<sup>18</sup> Durand de Mende, *Manuel pour comprendre la signification*, 44.

<sup>19</sup> Durand de Mende, *Manuel pour comprendre la signification*, 44.

<sup>20</sup> El simbolismo acordado por Durand de Mende en el siglo XIII a una sacristía no varía después del Concilio de Trento, según se ve en las *Instrucciones para construcciones eclesiásticas*, de San Carlos Borromeo, texto que aplica los principios emanados de ese concilio en relación con la arquitectura y el ajuar eclesiásticos. Véase Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, intr., trad. y notas de Bulmaro Reyes Coria, notas contextuales de Paola Barocchi, 2 ed. (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), cap. XVIII.

<sup>21</sup> “Un objeto que pasa del dominio común al dominio religioso”. Henri Hubert y Marcel Mauss, “De la naturaleza y de la función del sacrificio”, en Marcel Mauss, *Obras 1. Lo sagrado y lo profano*, trad. Juan Antonio Matesanz, Breve Biblioteca de Reforma 143 (Barcelona: Barral Editores, 1970).

<sup>22</sup> Palabra derivada de un término griego (*leitourgia*) que significa dar un servicio público de carácter gratuito.

que han sido estructuradas y sancionadas en forma corporativa: el qué, el cuándo, el cómo y el dónde.<sup>23</sup> Además de ser un espacio litúrgico, la sacristía es también un espacio de intermediación entre lo sacro y lo profano en cuanto que ahí se reviste de hábitos litúrgicos y “cambia de estado” el sacrificante, intermediario entre Dios, la víctima —el hijo de ese Dios— y los hombres, y a ese sitio regresa para “desacralizarse” una vez concluido el sacrificio de la misa.<sup>24</sup> Lo que ahí se represente estará en función de ser un espacio de acceso restringido cuyos destinatarios serán los sacerdotes que pertenezcan a la catedral, en primer lugar y, en segundo, quienes sean requeridos por ellos. En cuanto a lo simbólico, cualquier representación podrá tener varios niveles de lectura y distintas intencionalidades dentro de las líneas generales fijadas por el Concilio de Trento para el uso de las imágenes<sup>25</sup> y ratificadas por el Tercer Concilio Mexicano en el sentido de ser “útiles como medio de expresión”.

Este contexto catedralicio poco varió, en lo sustancial, a lo largo del llamado periodo colonial. Es imprescindible tomarlo en cuenta para inferir la intencionalidad a la que obedeció la creación de la obra y para el significado y re-significado de la emisión y recepción de los discursos en ella contenidos. En todo caso, nada en las obras hechas para la sacristía de la catedral de México es gratuito y nada está sujeto a consideraciones o a criterios personales.<sup>26</sup> En el caso del artefacto del que me ocupó, bien ha dicho Elena Estrada de Gerlero que “el [lienzo] localizado en el testero es el que marca las pautas para el tratamiento simbólico de los cinco restantes”.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Para la distinción entre liturgia, rito, ritual y ceremonia me he basado en John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1996), 11-15.

<sup>24</sup> Hubert y Mauss, “De la naturaleza”, 162-168.

<sup>25</sup> “[...] que a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno ni iglesia, aunque sea de cualquier modo esenta, á no tener la aprobación del Obispo [...] Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe [...] además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes [...]” Sesión xxv, “De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes”, en *El sacrosanto y euménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano*, 4ª ed., trad. Ignacio López de Ayala (Madrid: Imprenta de Ramón Ruiz, 1798), 355-360.

<sup>26</sup> Salvo la mera constancia del nombre de quien donó alguna de ellas o su representación visual como participante en una acción litúrgica: ambas manifestaciones son entendibles en función del decoro y el prestigio. Nada más. Cfr. Clara Bargellini, “La sacristía de la catedral de México”, en Gutiérrez, Ángeles, Bargellini, Ruiz *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, 202: “El lienzo de Villalpando [*Triunfo de la eucaristía*], por lo tanto, conmemora ese nombramiento” [el de Nicolás Felipe García Legaspi Velasco y Altamirano como arcediano del cabildo catedral]. Como se desprende de mi texto, no estoy de acuerdo con esa inferencia.

<sup>27</sup> Estrada de Gerlero, “Sacristía”, 386.

Me atrevería a ir más lejos: los otros dos lienzos de Villalpando, e incluso el de Correa de la Asunción y Coronación de la Virgen María, podrían considerarse como resultado de la deconstrucción de lo contenido en el muro testero.<sup>28</sup>

### *Contexto institucional*

La importancia del cabildo catedralicio en la determinación de la obra pictórica de la sacristía de la catedral de México ha sido muy bien dimensionada y contextualizada por Nelly Sigaut.<sup>29</sup> Remito a sus dos últimos artículos para unas sintéticas descripciones biográficas<sup>30</sup> y para la composición del cabildo<sup>31</sup> durante el arzobispado de Aguiar y Seijas. A fin de no ser repetitiva, sólo recalco el alto nivel intelectual de sus miembros<sup>32</sup> —la mayoría vinculada a la Real y Pontificia Universidad—, algunos de ellos doctores en teología, y menciono varios hechos ocurridos a partir del 7 de enero de 1684, cuando el deán Diego de Malpartida Zenteno propuso al cabildo “que de la Fábrica se hiciesen unos buenos y vistosos lienzos de pintura para que quedasen las cuatro paredes [de la sacristía] adornadas”;<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Aclaro que al ser la sacristía una representación del vientre de María hace que la casi totalidad de lo que ahí se encuentra pintado o labrado tenga un simbolismo mariano claro, pero no todo es mariano y, desde luego, no todo es necesariamente ideológico en el sentido que le he dado al término, como en mi opinión sí lo es *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante*.

<sup>29</sup> La autora ha escrito cuatro artículos importantes relacionados con las pinturas de la sacristía de la catedral de México. En orden cronológico: Sigaut, “El conflicto clero regular-secular”; Nelly Sigaut, “Una tradición plástica novohispana”, en *Lenguaje y tradición en México*, ed. Herón Pérez Martínez (Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1989), 315-372; Nelly Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en *Primer Seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII* (México: Fomento Cultural Banamex/Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura/Banco de Crédito del Perú/UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 207-253; Nelly Sigaut, “La tradición de estos reinos”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, 3ª reimp., formato CD (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2004), 405-424.

<sup>30</sup> Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis”, 219-225.

<sup>31</sup> Sigaut, “La tradición”, n. 20.

<sup>32</sup> De lo que representaba en términos sociales y culturales ser miembro de un cabildo catedralicio da una idea el artículo de Rodolfo Aguirre, “El perfil de una élite académica en la Nueva España del siglo XVIII: los licenciados y doctores canonistas” en *Universitarios en la Nueva España*, coord. Armando Pavón Romero (México: UNAM-CESU, 2003), 51-84. Aunque se aboca al siglo XVIII, la situación descrita no era diferente a finales del siglo XVII.

<sup>33</sup> Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 22, foja 3, 7 de enero de 1684. En la transcripción de documentos he actualizado la

el 28 de abril informó que “tenía prevenidas maderas de cedro bueno para que se entablase la sacristía y se levantasen los cajones”;<sup>34</sup> y el 21 de julio insistió en que “se hiciese una fachada en el testero principal de la sacristía, o con un bueno y grande lienzo que se sacase de una buena estampa”.<sup>35</sup> En esa misma sesión hizo saber a los capitulares que el canónigo Pedro Rodríguez de Velarde “le había dado noticia que había visto una [estampa] de papel de que se pudiera sacar una copia o imitar de ella alguna cosa de buen porte y modelo”.<sup>36</sup> El cabildo aprobó la propuesta y dejó que deán y canónigo dispusiesen de “modo y forma como se pudiese ajustar con la hermosura y primor que requiere obra tan pública y de una catedral como ésta” y que el gasto corriese a costa de los bienes de Fábrica de la iglesia.<sup>37</sup> De los documentos se infiere que con ese modelo o con algún otro, más las ideas de los capitulares comitentes, se le encargó la obra a Villalpando.

### *Género y título*

Bien dice Gombrich que sin establecer la primacía del género<sup>38</sup> todo intento por descifrar medios, fines, propósitos o intenciones, resultaría esfuerzo vano. El concepto de “género”<sup>39</sup> que empleo en este trabajo incluye características intrínsecas a la obra —como son la forma y los recursos técnicos y estilísticos usados—, así como factores extrínsecos a ella —tales como la función a la que estuvo destinada y el título de la misma—, factores estos últimos que suponen por un lado un espacio y, por otro, a terceros. Tenemos, pues, la individualidad de lo que se emite y lo social de su recepción. Aunado a ello, la individualidad de una obra lo es hasta cierto punto en tanto que se da en ella una dialéctica entre lo original y lo tradicional, entre lo único y lo genérico, entre la pauta y lo divergente. En este sentido, tanto en las obras como en los receptores hay convenciones

---

ortografía y puntuación, desatado las abreviaturas y conservado palabras y giros léxicos caídos en desuso.

<sup>34</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 22, foja 3, 28 de abril de 1684. El 21 de abril no hubo cabildo “por ser día de los natalicios de la Reina nuestra señora y vino su excelencia a la Misa como se acostumbra y [al] *Te Deum Laudamus*, de que doy fe”, ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 22, foja 49. Véase Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis”, 218, n. 18.

<sup>35</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 22, 102v, 21 de julio de 1684.

<sup>36</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 22, 102v, 21 de julio de 1684.

<sup>37</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 22, 102v, 21 de julio de 1684.

<sup>38</sup> Ernst H. Gombrich, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication* (Londres: Phaidon Press, 2000), 5.

<sup>39</sup> Del latín *genus*: agrupación bajo cualidades o características comunes, en un principio tomado de la teoría literaria para referirse a una clase, tipo o categoría de obra.

reconocibles y aceptadas, válidas para el contexto en que aquéllas fueron hechas. Puede decirse que el género “se comporta como un contrato” entre el autor de la obra y los destinatarios a quienes va dirigida, contrato cuya validez está sujeta a las circunstancias y que por lo mismo puede romperse.<sup>40</sup> El estudio del género, en sí mismo un concepto multifactorial de difícil dilucidación, es una forma de acercarse a la complejidad cultural de una obra como *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante*. No hay que olvidar, sin embargo, que tanto la postura que se tome como los términos que se usen para categorizarla son construcciones mentales fruto del horizonte cultural de quien los genera y reflejan un aquí y un ahora.<sup>41</sup>

El título, uno de los parámetros a considerar en la determinación del género de una obra, podría parecer irrelevante pero no lo es, en tanto que establece el primer punto del contrato entre el emisor y el receptor, punto que genera en éste expectativas. Hay casos en que los autores, con toda intención, transgreden convenciones en los títulos que dan a sus obras.<sup>42</sup> Por eso es tan importante y, por otro lado, tan relativo, los títulos dados a las obras por terceros, no por quienes las hicieron. No extraña el número de cuartillas dedicadas en los últimos 50 años a discutir los títulos de varias de las obras de la sacristía de la catedral de México.

Todo artefacto cultural complejo se resiste a ser bautizado, más aún cuando se trata de un artefacto ideológico como es el caso de una pintura de sala corporativa. Dado que la autoridad colegiada desea plasmar su ideología en estas obras, no sólo están cargadas de alegorías, sino que la

<sup>40</sup> Jim Samson, “Chopin and Genre”, *Music Analysis* 8, núm. 3 (Octubre, 1989): 213-231.

<sup>41</sup> Además de que hay que evitar caer en la trampa de confundir “las herramientas mentales de la época estudiada [...] con las herramientas científicas de las que [hoy se] dispone”. Jean Batany, Phillippe Contamine, Bernard Guenée y Jacques Le Goff, “Ordres et clases”, en *Ordres et classes. Colloque d'histoire sociale, Saint-Cloud, 24-25 mai 1967*, ed. Daniel Roche y Camille-Ernest Labrousse (París y La Haya: Mouton, 1973), 87, citado en Pierre Geoltrain y Francis Schmidt, “Las ideologías de fondo monoteísta” en *Historia de las Ideologías*, eds. François Châtelet y Gérard Mairet (Madrid: Ediciones Akal, S.S., 1989), 134. El método de análisis inferencial propuesto por Michael Baxandall en el que la descripción de la obra y la explicación del contexto se entrelazan me parece un hilo conductor eficaz para no caer en esas trampas. En cuanto al principio epistémico que lo rige, se puede aplicar a la obra de Villalpando, en tanto que ésta ofrece soluciones tecnológicas y adscripciones estéticas claras y perceptibles. Michael Baxandall, *Modelos de Intención*, trad. Carmen Bernárdez Sanchís, Serie Arte, Crítica e Historia (Madrid: Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989), 49-50.

<sup>42</sup> Por ejemplo: una obra musical que se llamase “Sinfonía para hombre solo”, un relato policíaco intitulado “Éxtasis” o una obra visual a la que se le pusiera el nombre de “Invisible” generarían, de entrada, expectativas distintas a las de otras que se llamaran “Concierto en do menor para piano y orquesta”, “Los crímenes de la calle Morgue” o “Desayuno sobre la hierba”. En el primer grupo, los títulos transgredirían las convenciones del género mientras que en el segundo las obedecen.

pluralidad de temas no narrativos predomina en sus diseños. Aunado a ello, tenemos los distintos niveles de lectura que requiere lo representado y, por tanto, los distintos niveles de comprensión o incomprensión en el espectador. El abigarramiento en la composición y la aparente falta de coherencia discursiva caracterizan estos artefactos. Como pinturas ideológicas, no hay forma de que cuadre la temporalidad. Hay una idea de simultaneidad que es enteramente ajena a nosotros. “Contempla[n] el tiempo como algo semejante a lo que Benjamin llama tiempo mesiánico, una simultaneidad del pasado y el futuro en un presente instantáneo.”<sup>43</sup> Su tiempo es el tiempo ideal: acumulan su pasado y su futuro a su presente.

En los últimos 50 años no parece haber habido mayores discrepancias en cuanto al título de *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante*. ¿Por qué? Según mi opinión porque de una fuente dada a conocer por Manuel Toussaint,<sup>44</sup> lamentablemente no localizable, se ha tomado ese título. No porque así la hubiese intitulado el cabildo catedral quien fue el comitente. Pero si no le han cambiado de título le ha pasado algo peor: en los textos que hablan de la recepción de esa obra, se le ha cercenado una parte de su unicidad haciéndola independiente o no viéndola. Me refiero a la que han titulado como “La Anunciación”, que corresponde al registro alto del artefacto.

Voy a citar el texto completo de la fuente de la que han tomado el título de *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* porque, a pesar de que no se puede cotejar la transcripción existente con el original y de haber sido multicitado, creo que se le puede dar una lectura algo distinta a la que se le ha dado:

Señor. Digo yo, Xptoval de Villalpando, que, ejecutando lo que me tiene pedido de la Santa Iglesia Catedral de México, según y como tengo demostrado por un dibujo que presenté para la dicha obra, de la Iglesia Militante y Triunfante, y a satisfacción de los Maestros del Arte para el tiempo que se hubiere de poner en su lugar, sin que haya falta al tiempo, se me dan por dicho lienzo trescientos y cincuenta pesos por su monto y al principio a cuenta de lo dicho para principiantes, se me han de dar a esta cuenta ciento

<sup>43</sup> Walter Benjamin, *Illuminations* (Londres: Fontana, 1973), 265, citado por Anderson, *Comunidades imaginadas*, 46.

<sup>44</sup> Manuel Toussaint, *La catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, 2ª ed. (México: Porrúa, 1973), 99-100, 287. La transcripción del documento está en la p. 287. Lamentablemente, Toussaint no proporciona datos para poder localizar ni ese documento ni los recibos que entregó Cristóbal de Villalpando al cabildo que es de donde proviene esta información.

y cincuenta pesos y después las porciones como fuere corriendo la obra en lo que fuere menester. Xptoval de Villalpando [rúbrica].<sup>45</sup>

Si bien es muy lamentable no poder cotejar la transcripción con el documento original, se puede ver que hubo modificaciones a la puntuación y a la ortografía (los textos del XVII suelen no llevar acentos, por ejemplo). Sin entrar en mucho detalle al respecto, sí arriesgaré una interpretación de un fragmento de este texto en función de lo que intento demostrar: es el dibujo que hizo Villalpando al que él, y no el cabildo, le dio el título de “La Iglesia Militante y Triunfante”. Por tanto, ese nombre no se refiere a la obra que le habían encargado. Como prueba de que había estado trabajando en el encargo y así poder pedir un anticipo, argumentó que ya tenía un dibujo hecho.<sup>46</sup> Dijo haber mostrado ese dibujo a otros “Maestros del Arte” para que, cuando llegara el momento de “poner en su lugar” ese dibujo, no “haya falta”, se refería a faltas de carácter teológico y simbólico. O sea, el título no era el del encargo sino que era el título de un dibujo hecho por el pintor y que sería puesto en “su lugar”, cuando llegara el momento. Puede inferirse que habría otras imágenes que también se usarían. Que los miembros del cabildo habían pensado en más de una imagen se desprende del párrafo del acta capitular que ya he transcrito y del que pongo énfasis en lo siguiente: “una buena estampa para sacar una copia o imitar de ella alguna cosa de buen porte y modelo”. Se infiere que el deán Ortiz de Malpartida y el canónigo Rodríguez de Velarde pensaban en modificar el “modelo” y añadir elementos iconográficos a “esa buena estampa”. Nelly Sigaut<sup>47</sup> ha identificado una de las fuentes iconográficas del artefacto que es la empleada, con algunas modificaciones, para la Iglesia triunfante<sup>48</sup> (fig. 2). Sin embargo, aún no se ha localizado la iconografía que hubiese podido servir de modelo para la Iglesia militante salvo la alegoría de la Caridad.<sup>49</sup> En un inventario de 1704 se menciona a la obra como “Triunfo

<sup>45</sup> Publicada por Toussaint por primera vez en 1973. Esta transcripción está tomada de Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, Memorias 9 (México: INAH, 1964), 66.

<sup>46</sup> Según la información proporcionada por Toussaint, fueron acordados 350 pesos pero se pagaron 400, de acuerdo con varios recibos, el primero de ellos por 150 pesos fechado el 4 de octubre de 1684 y el último por 50 con fecha 19 de junio de 1685.

<sup>47</sup> Sigaut, “La tradición”, 416.

<sup>48</sup> Se trata de la portada de una colección de grabados de Joann Sadeler, *Boni et mali scientia: quid ex horum cognitione a condito Mundo succraeuerit declaratio* (Amberes: Ducem, 1583), grabada por Johannes Sadeler I, según dibujo de Martin de Vos.

<sup>49</sup> Según refiere De la Maza, tuvo como modelo a la Virgen de Santiago del sevillano Bartolomé Esteban Murillo (hoy en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York) misma que fue identificada por Martín Soria. Véase De la Maza, *El pintor*, 64.



2. Portada de una colección de grabados de Joann Sadeler, *Boni et mali scientia: quid ex horum cognitione a condito Mundo succraeuerit declaratio* (Amberes: Ducem, 583). Grabada por Johannes Sadeler I, según dibujo de Martin de Vos. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México. Foto: Lucero Enríquez.

de la Santa Iglesia Católica que está en la testera.<sup>50</sup> Nada de Iglesia militante. Y nada de Anunciación.

<sup>50</sup> ACCMM, *Inventarios*, libro 6, foja 58. La elaboración de un inventario de los bienes de la catedral era un asunto protocolario con repercusiones judiciales que se trataba en sesiones de cabildo. No ha sido posible verificar cuándo inició la elaboración del inventario que aquí menciono pues no existen actas de cabildo para los años de 1702 a 1704 (el libro 25 de Actas va de 1698 a 1701 y el libro 26 de 1706 a 1710). En el último folio del inventario se consigna la fecha 20 de enero de 1704. A continuación, se hace constar que, una vez concluido, el inventario se leyó en varias sesiones de cabildo; que fue hecho por el secretario del cabildo, Thomas de la Fuente Salazar, bajo la supervisión de Ignacio Diez de la Barrera, canónigo doctoral, y Alonso Menéndez, racionero, “comisarios nombrados para la inspección y reconocimiento de dichas preseas, alhajas y bienes que fue manifestando y poniendo presentes el bachiller don Alonso Samusgado, sacristán menor de dicha Santa Iglesia [...] Dijeron que mandaban y mandaron se lleve al Ilustrísimo y Excelentísimo Señor don Juan de Ortega Montañez, arzobispo de este arzobispado, para que siendo servido Su Excelencia Ilustrísima de verlo y reconocerlo se digne aprobarlo, mandando para su entrega judicial lo que sea conveniente, interponiendo en él su autoridad y judicial decreto, y así lo resolvieron, acordaron y firmaron”: ACCMM, *Inventarios*, foja 63, 20 de enero de 1704.



Por otro lado, Pablo de Jesús Sandoval, quien fuera chantre, maestrescuela, arcediano y finalmente deán de la catedral hasta su muerte en 1907, designó a la obra como “cuadro del fondo de la Sacristía”,<sup>51</sup> nada más, al hacer la historia y descripción de la catedral y escribir sobre un recibo original de Villalpando y lo que se pagó por esa obra.<sup>52</sup> No hay que desdeñar este hecho. Como puede observarse, el título dado o no dado a la obra habla más de quien la titula o la deja sin bautizo, que del artefacto mismo.

Para representar a la Iglesia militante y a la Iglesia triunfante el cabildo optó por una iconografía del género alegórico, no narrativo. Ahora bien, si la obra de Villalpando se intituló *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* a partir de una referencia documental de lo que parece haber sido tan sólo un dibujo preliminar, ¿qué sucedió con “La Anunciación”, la parte que ocupa el registro alto de la obra? (fig. 3).

No hay mención de ella en ningún documento de la época y sin embargo no hay duda alguna de que lo que pintó Villalpando en los esvajes de la ventana del muro testero se pensó como parte de un todo ya que está incluido dentro del marco “todo de talla”, muy elaborado, por el que la iglesia pagó a Manuel de Velasco 720 pesos por dorarlo.<sup>53</sup> Parte de un todo que, sin embargo, Francisco de la Maza describió específicamente como una Anunciación, calificándola como “la obra pictórica más excelente de Villalpando, la de más alta calidad artística, la mejor de la Nueva España y una de las glorias de la propia España”,<sup>54</sup> como si se tratara de una obra independiente, a pesar de que en el inicio de la descripción de *La Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante* el mismo De la Maza escribe que la obra: “Se

<sup>51</sup> Pablo de Jesús Sandoval y José Ordóñez, *La catedral Metropolitana de México* (México: Ediciones Victoria, 1938), 30. La redacción es poco clara y pudiera haber una confusión en el apellido del canónigo y ser Valverde en lugar de Valverde. Lamentablemente, localizar los documentos originales se mira como una tarea casi imposible de realizar.

<sup>52</sup> “A Villalpando por el lienzo \$400”. Sandoval tomó el dato de “la cuenta total del cuadro [...] cubierto de los fondos de Fábrica, por el canónigo Pedro Valverde en el año de 1685”. Sandoval y Ordóñez, *La catedral Metropolitana*, 30.

<sup>53</sup> Pablo de Jesús Sandoval y José Ordóñez, *La catedral Metropolitana de México*, 2ª ed. (México: Barrie, 1943), 28. Toussaint también menciona que “los grandes marcos con ángeles que las decoran fueron obra del maestro de arquitectura y entallador Manuel Velasco”. Toussaint (1973), 100. Tampoco proporciona referencia para la localización del documento de donde obtuvo este dato. En el inventario referido en la nota 50 del presente trabajo, después de consignarse en “Otras alhajas en la sacristía” cada uno de los “seis lienzos de pincel, grandes, que cogen de alto a bajo toda la sacristía”, empezando con “El triunfo de la Santa Iglesia Católica que está en la testera”, se concluye el párrafo con lo siguiente: “todos con sus bancos de escritura dorada, dos medios intercolumnios de lo mismo y guarnición por lo alto, y dos ángeles de talla de cuerpo entero”. ACCMM, *Inventarios*, libro 6, foja 58.

<sup>54</sup> De la Maza, *El pintor*, 65.



3. Cristóbal de Villalpando, *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* (detalle: ángeles músicos, Anunciación), sacristía de la catedral de México.

Foto: AFMT-IIE-UNAM.

divide en tres secciones”.<sup>55</sup> Clara Bargellini ha sido la única que ha visto en esta escena la Encarnación y que ha interpretado la ventana como la representación de Cristo. No habla, sin embargo, de Cristo, cabeza del cuerpo místico formado por las dos iglesias, algo que sí menciona Juana Gutiérrez Haces quien, sin embargo, nombra la escena como la Anunciación y considera que esta escena interrumpe la de la Iglesia triunfante.<sup>56</sup> Elena Estrada de Gerlero también la considera una Anunciación si bien le otorga gran importancia simbólica a la luz de la ventana rastreando su simbolismo en las fuentes bíblicas. Nelly Sigaut omite toda descripción y análisis de la misma remitiendo al juicio valorativo de De la Maza.

### *Transgresión y reconversión de un género*

Aunque parezca una tautología, no está por demás decir que anunciar no es lo mismo que encarnar. Aun considerando que por ser actos demiúrgicos pudieran ser simultáneos son, en esencia, distintos. Como distintos son, y además en forma sucesiva, el anunciar y el aceptar. Ésta que parecería ser una cuestión de términos dio lugar a posiciones teológicas divergentes en la Edad Media. La Anunciación como tal, pertenece al género narrativo

<sup>55</sup> De la Maza, *El pintor*, 64.

<sup>56</sup> Juana Gutiérrez Haces, “La Iglesia militante y la Iglesia triunfante”, en Gutiérrez, Ángeles, Bargellini, Ruiz *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, 272.

mariano pero, a la vez, como hecho histórico-demiúrgico, puede considerarse como el momento en que Cristo encarna y por tanto el inicio de la redención de los hombres, lo que convertiría su representación en una correspondiente al género alegórico. En este planteamiento habría, pues, una bivalencia de géneros. Réau escribe que “la *Conceptio* y la *Annuntiatio* son una misma cosa”.<sup>57</sup> Sin embargo, la historia de la teología y de la iconografía parecen demostrar que no fue así. “La representación realista de la Encarnación por emisión de un corpúsculo divino hacia la oreja o el vientre de la Virgen” había sido prohibida por la tradición<sup>58</sup> y, como tal, ratificada en lo general en el Concilio de Trento<sup>59</sup> y específicamente prohibida posteriormente por Molanus<sup>60</sup> (fig. 4).

Por eso no sorprende que en la iglesia del Convento Real de la Encarnación, en Madrid, el altar principal tenga como única pintura un gran lienzo de Vicente Carducho representando una Anunciación como cualquier otra Anunciación postridentina.

Los aspectos espaciales, dinámicos y psicológicos que Réau considera característicos de la Anunciación<sup>61</sup> difieren entre los dos personajes y varían a lo largo de los siglos pero nunca son iguales en tanto que su proveniencia, función y acción son distintas: el Arcángel, creatura celestial, irrumpe desde el exterior, transmite y anuncia; la Virgen, creatura humana, pasiva dentro de una habitación, es sorprendida, escucha y acepta. Las actitudes de Gabriel pueden ir del dinamismo de un bólide a la silente aparición; las de la Virgen pueden variar desde un cuasi rechazo hasta la majestuosa aceptación. Sin embargo, nunca son homogéneas ya que, insisto, ni los contextos ni las actitudes ni las funciones del Arcángel y de María son iguales. La paloma y el rayo de luz, representando al Espíritu Santo, y la azucena, para significar la castidad de María, son los elementos simbólicos en esta escena narrativa.

<sup>57</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de Biblia-Nuevo Testamento*, trad. Daniel Alcoba, 2ª ed., t. 1, vol. 2 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 198.

<sup>58</sup> En 1450, Antonino arzobispo de Colonia, en su *Summa theologica*, la prohíbe por ser errónea y propiciatoria de creencias heréticas: citado por Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images* (París: Gallimard, 2002), 158-161.

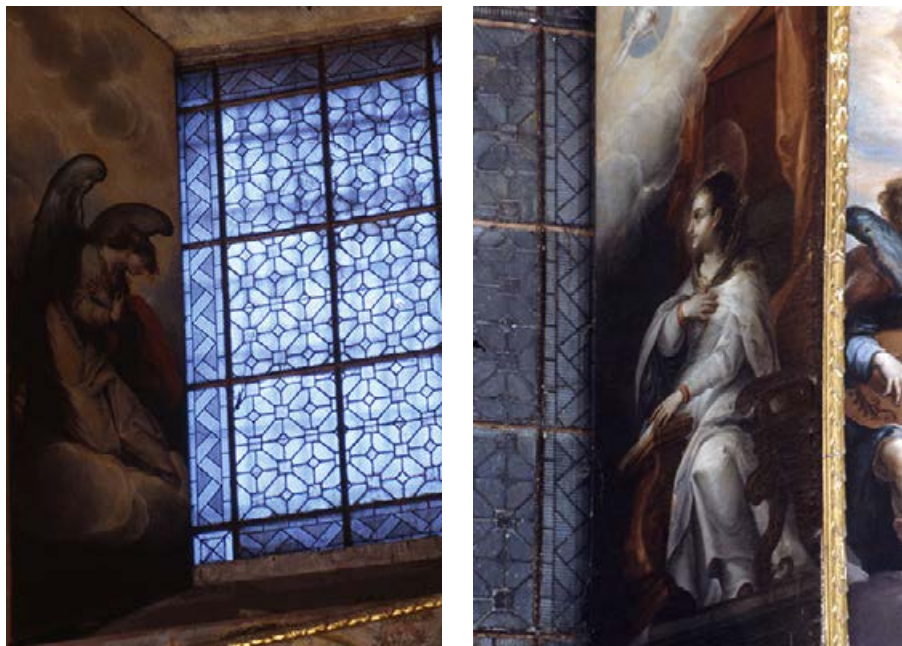
<sup>59</sup> Réau, *Iconografía*, 201.

<sup>60</sup> “Los argumentos de San Antonino los recogen más tarde los teólogos postridentinos, especialmente Molanus de Lovaina, intérprete de las ideas emanadas de Trento, al considerar a la imagen contaminada de la herejía valentiniana que postulaba que el cuerpo de Cristo había sido enviado del cielo ya formado, entrando en la Virgen *tanquam per fistulam transisse*”. Julio I. González Montañés, en <http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/anunciacion/condenas.htm> (consultado el 13 de septiembre de 2013).

<sup>61</sup> Réau, *Iconografía*, 184-186.



4a y b. Anónimo, *La Anunciación*,  
detalle del portal norte de  
la Marienkapelle, ca. 1420,  
Wurzburgo, Alemania,  
y acercamiento. © Bildarchiv.  
Foto: Marburg.



5a y b. Cristóbal de Villalpando, *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* (detalles: Arcángel y Virgen), sacristía de la catedral de México. Foto: AFMT-IEE-UNAM.

Ciertamente, podría interpretarse el rayo de luz como la alegoría de la Encarnación. Y eso fue lo que hizo Villalpando pero al hacerlo transgredió las convenciones de la Anunciación (fig. 5).

Veamos: pintó al Arcángel y a la Virgen en posiciones y actitudes casi iguales —el Arcángel con la cabeza más sumisa y reverente que la Virgen que mira casi de frente a la ventana—; conservó un mínimo del contexto espacial de ambos personajes que sin embargo, al no compartir el mismo plano —por haber una ventana emplomada real de por medio—, la tensión entre la naturaleza distinta de ambos espacios se reduce considerablemente.

Hace desempeñar al Padre Eterno un papel protagónico y dinámico (fig. 6). Al Espíritu Santo, en cambio, le da un papel tan marginal como el de los cortinajes del contexto interior en el que se encuentra la Virgen; no pinta rayo de luz; no pinta azucenas; hay sí, una ventana emplomada a la que, por la lógica de las imágenes, se dirige la acción de los tres principales personajes y que actúa como factor vinculante de toda la escena. ¿Qué otra cosa puede representar esa ventana sino a Cristo? La luz que entra por la ventana es, así, la alegoría de Cristo. Villalpando representó la Encarnación sin violar los preceptos de la tradición y haciendo de una



6. Cristóbal de Villalpando, *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* (detalle: Dios Padre), sacristía de la catedral de México. Foto: AFMT-IIE-UNAM.

representación narrativa mariana, con posibles connotaciones alegóricas, una representación puramente alegórica borrando la bivalencia de géneros pictóricos. Los ángeles músicos, por lo demás, son “imágenes ontológicamente neoplatónicas”<sup>62</sup> y cumplen la función de representar la dimensión celestial del suceso.

### *Aproximación visual*

El artefacto que en este texto llamo “El cuerpo místico de Cristo” y que han intitulado como *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* presenta un reto al espectador (fig. 7).

A diferencia de las dos obras adyacentes, también de Villalpando, en las que los registros bajo, medio y alto están integrados mediante

<sup>62</sup> Drew Edward Davies, “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana”, en *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX. 4º Coloquio Musicat*, ed. Lucero Enríquez (México: UNAM-CHM, 2009), 37-63; la cita en 42-43.





7. Cristóbal de Villalpando. De izquierda a derecha:  
*La mujer del Apocalipsis* (El triunfo de San Miguel), *La Iglesia militante*  
*y la Iglesia triunfante* y *El triunfo de la Eucaristía* (El triunfo de San Pedro),  
 sacristía de la catedral de México. FOTO: AFMT-IIE-UNAM.

el empleo de una gran variedad de recursos, en la del muro testero la interrupción de la superficie pictórica es contundente, no hay duda a este respecto de la intencionalidad del pintor: una moldura en relieve en forma de arco rebajado separa el registro bajo del de en medio y una ventana con sus esvajes separa a éste del registro alto. La paleta y la densidad compositiva cambian de un registro a otro pero más cambio hay en el paso de la bidimensionalidad del muro a la tridimensionalidad de los esvajes, gracias a los cuales la ventana emplomada no aparenta estar en otro plano sino que simplemente lo está, realzada la profundidad por el contorno dorado con que se enmarca este espacio. Es un nicho del cual irrumpe la luz que encabeza el muro. Tenemos también una transgresión de espacios y materiales en tanto que Villalpando, además de pasar de lo plano a lo volumétrico, emplea lienzo y vidrio emplomado para representar uno de los tres conceptos del *topos*: la encarnación de Cristo, cabeza del cuerpo místico. Ésta fue la solución estético-ideológica dada a un problema técnico. Aclaro que uso la palabra transgresión desde un punto de vista analítico e interpretativo y de ninguna manera en relación con la intencionalidad del pintor.

Los otros dos conceptos del *topos* “cuerpo místico de Cristo” que son la “Iglesia triunfante” y la “Iglesia militante” ocupan los registros medio y bajo, respectivamente.

Los conceptos de “Iglesia militante” e “Iglesia triunfante” fueron propuestos por el venerable Beda<sup>63</sup> en el siglo VIII al considerar la doble naturaleza humana y divina de Cristo, que su Iglesia replica al constituirse en una Iglesia terrenal —en la que peregrinan todos los hombres creyentes— y una Iglesia celestial, fin último de la primera y en la que ángeles y santos gozan ya de la gloria eterna.<sup>64</sup>

En el registro intermedio vemos a la Iglesia triunfante, cuerpo-mujer-esposa mística-Virgen María, sentada en un carro triunfal, nimbada por el Espíritu Santo; en su siniestra, la vara coronada del sacerdocio de Aarón; en su diestra, la esfera de la universalidad de su potestad; en el regazo, el libro de los siete sellos del final del mundo. En un segundo plano, la Jerusalem celeste como la describe el Apocalipsis, con un brillo “semejante a la piedra más preciosa, como la piedra de jaspé pulimentado”.<sup>65</sup> En este registro, notablemente comprimido, la paleta se vuelve etérea gracias a las pinceladas ligeras en tonos azul claro y blanco y a la casi ausencia de rojos. En el registro bajo, la iglesia militante, también mujer-madre-esposa, coronada con tiara papal, vestida con ropas sacerdotales —alba, estola y capa pluvial— muestra la custodia eucarística en la diestra y, en la siniestra, “las Sagradas Escrituras [...] y sobre este libro [...] el edificio que la representa como institución e iglesia de los hombres.”<sup>66</sup> A su derecha, Miguel, el defensor angélico, general de milicias; a su izquierda, el vicario de Cristo en la tierra. Contra esa trilogía, esto es, contra la Eucaristía (transubstanciación), contra María (su virginidad y la doble naturaleza de Cristo) y contra el Papa (Iglesia de Roma), se rebelaron los protestantes. A combatirlos a muerte y a humillarlos se dedicó esa Iglesia imperial ibérica, militante y conquistadora. Esta Iglesia militante tiene a sus pies no a individuos, sino a las virtudes teologales y a los arcángeles, príncipes con facultades para ejercer funciones requeridas por los clérigos en su batalla por hacerla triunfar. Alegorías y no personas, en total concordancia con el espíritu de Trento.<sup>67</sup> Ésa era la Iglesia militante que el cabildo de la catedral de México quiso que se representara.

<sup>63</sup> Beda el Venerable (673-735), citado por Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, 69.

<sup>64</sup> Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, 201-206.

<sup>65</sup> Ap. 21:11, 18

<sup>66</sup> Gutiérrez, “La Iglesia militante”, 269.

<sup>67</sup> “Quiso también que fuese este Sacramento [la Eucaristía] una prenda de nuestra futura gloria y perpetua felicidad, y consiguientemente un símbolo, o significación de aquel único cuerpo, cuya cabeza es él mismo, y al que quiso estuviésemos unidos estrechamente como miembros, por





8. Cristóbal de Villalpando, *La Iglesia militante y triunfante*, catedral de Guadalajara. Foto: Rafael Doniz. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.”

El artefacto conocido como *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* intriga. Un mero vistazo comparativo a la contigua *Mujer del Apocalipsis* permite ver la diferencia de géneros, ya que a pesar de su gran formato y de estar en un recinto de autoridad colegiada, ésta es una pintura de carácter narrativo en la que se representan textos del Apocalipsis, en sí cargados de simbolismos, que la visualidad ayuda a comprender. Su unidad formal, a pesar de que hay varios “asuntos”, Palomino *dixit*,<sup>68</sup> distribuidos en los tres registros, se logra gracias a la preeminencia dada a la figura central, que hace las veces de figura ordenadora. Su sólida construcción es fruto de la lógica de las imágenes y de una distribución no ideologizada del espacio pictórico. Justamente lo contrario de lo que sucede, en mi opinión, con *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* en la que la percepción de abigarramiento se debe a que el pintor debió abordar varios “conocimientos” recogidos en el *topos* “cuerpo místico”, de acuerdo con un programa dado por el cabildo donde la multiplicidad de aquéllos y la jerarquía espacial

medio de la segurísima unión de la fe, la esperanza y la caridad, para que todos confesásemos una misma cosa, y no hubiese cismas entre nosotros.” *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, 126-127.

<sup>68</sup> “La primera [parte integral de la pintura] que es el *argumento*, es el *asunto*, *caso*, *historia*, o *concepto*, que se ha de expresar”. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, prólogo de Juan A. Ceán Bermúdez, t. I (Madrid: Ediciones Aguilar, 1988), 151. Las cursivas son de la fuente impresa.

estaban ideologizadas. Una pintura con menos carga ideológica, que obedece más a la lógica de las imágenes y, por tanto, menos abigarrada es *La Iglesia militante y triunfante* hecha por Villalpando unos años más tarde para la catedral de Guadalajara (fig. 8).

El cabildo catedral tenía otros triunfos qué representar. Los conflictos que tuvieron lugar en la Nueva España en el siglo xvi entre las órdenes religiosas y la diócesis (en los que la Corona actuó de manera ambivalente), para mediados del siglo xvii, sembrada por Palafox la semilla de la secularización de parroquias y la jurisdicción episcopal sobre el cobro de diezmos a los conventos, habían llegado a un punto neutro que pronto habría de inclinar la balanza a favor de la iglesia representada por la catedral de México y su cabildo,<sup>69</sup> de ahí también la iconografía triunfalista.

Lo que ese cabildo catedral elitista y triunfante quiso que se representara en el muro testero de su sacristía, a juzgar por la obra de Villalpando, fue un *topos* de teología política como ellos lo concibieron y como el artista pudo representar. Ese *topos* fue el del “cuerpo místico de Cristo”, razón y sustento tanto de la estructura estamental como del régimen de control y dominio que ejerció el imperio español en sus dominios por medio, entre otras instituciones, de sus catedrales.

<sup>69</sup> Al respecto, véase Antonio Rubial, “La mitra y la cogulla. La secularización palafoxiana y su impacto en el siglo xvii”, *Relaciones* 19, núm. 73 (invierno, 1998): 239-272.



# VISLUMBRAR Y ADMIRAR: LA MARAVILLA AMERICANA EN LOS MODELOS DE VISIÓN Y PROCESOS ICÓNICOS DE LA CULTURA JESUÍTICA

LINDA BÁEZ RUBÍ

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

## *I. Venite, et videte opera Dei*

Hacia el año de 1667 se daba cuenta del plan de una obra monumental,<sup>1</sup> la *Tautología extática* que nunca fue impresa, mas descrita por su autor, Alexandro Favián (1624-¿?), como una obra de cinco tomos donde se trataría de explicar el funcionamiento de las fuerzas naturales que componían toda aquella “máquina estupenda del mundo”. Este intento sería posible gracias a la demostración experimental llevada a cabo “con los dos instrumentos ópticos de cielos y tierra”, a saber, el uno llamado Lince, penetrador de las esferas celestes (helioscopio), y el otro conocido como registrador, al que no se le ocultaba nada a su penetrante vista (microscopio). Ambos instrumentos eran ya conocidos, buscados y admirados no solamente en los círculos académicos de la naciente ciencia experimental, sino también en un sector religioso que les dedicaría especial atención: los jesuitas. En la obra *Rosa Ursina sive Sol* (Bracciano: Apud Andream Phaeum, 1626-1630) del jesuita Christoph Scheiner (castellanizado como Cristóbal Squeines), quien por cierto “hizo callar aquellos Astrologos que juzgaban manchas en el Sol”,<sup>2</sup> refiriéndose a Galileo Galilei, aparecen varios grabados con la descripción y demostración del funcionamiento de aparatos ópticos y catóptricos (fig. 1). Testimonio también de este interés por tales instrumentos de visión y visualización de los jesuitas novohispanos, lo tenemos ya años

<sup>1</sup> Véase Ignacio Osorio, *La luz imaginaria* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 149-151.

<sup>2</sup> “Parecer del Padre Fco. Xavier Lazcano, religioso de la Compañía de Jesús”, en Miguel Cabrera, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la direccion de las Reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de nuestra Sra. De Guadalupe de México* (México: Imprenta del Real, 1756), 3v.



Favián nos expone la problemática generada por la *nuova scienza* del siglo xvii: el desplazamiento del espacio de visión. El alcanzar mediante el uso de espejos un espacio de visión mayor al logrado por los ojos humanos anunciaba la potenciación de la percepción humana sensorial: la dilatación del espacio llevaba así la ampliación de horizontes en el universo y con ello el “vislumbramiento” de las nuevas “maravillas” que estaban por mostrarse. Ante esto, el verbo que más se utiliza, y que resume una de las emociones humanas más características de dicha época, es el de “admirar”, como se constata en el epistolario de Kircher y Favián.<sup>4</sup> Y esta admiración se producía no sólo a partir de una actitud humana movida por la emoción ante la creación divina, sino gracias a las creaciones humanas: los instrumentos óptico-catóptricos como medios de acceso y vislumbramiento a “cosas nunca antes vistas” que se revelaban en el libro de la Naturaleza.<sup>5</sup> Así lo había testimoniado Galileo Galilei al dirigir su telescopio hacia la bóveda celeste y poner ante los ojos humanos la verdadera faz de la luna en 1609. El astrónomo ponía énfasis en que sólo del correcto uso que se hiciera de los instrumentos óptico-tecnológicos dependía un correcto ver y con ello el “comprobar” la “verdad del hecho”, posible gracias al uso de las matemáticas aplicadas de la mecánica a los fenómenos físicos.<sup>6</sup> La contienda entre un nuevo sistema de conocimiento y la religión católica no se hizo esperar. Los jesuitas, obligados a reaccionar ante el paso de la *nuova scienza*, desplegaron todo un currículum de estudios en sus colegios que les permitieron abordar los resultados de la modernidad científica de manera sistemática para integrarlos a la tradición del pensamiento católico.<sup>7</sup> Su habilidad para conciliar el estudio de las matemáticas con la filosofía natural (física) y la mecánica durante los siglos xvii y xviii, representó un intento colectivo que se reflejó en numerosas obras que fueron capaces de dialogar con los científicos de

<sup>4</sup> Véase por ejemplo las cartas 4, 9, 15 de Alejandro Favián a Atanasio Kircher, en Osorio, *La luz*, 7-17, 20-39, 44-47.

<sup>5</sup> Para Galileo en este contexto véase al respecto el clásico estudio de Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1981).

<sup>6</sup> “[...] ho inteso come ella, insieme con uno dei loro Fratelli, havendo ricercato intorno a Giove, con un occhiale, de i Pianeti Medicei, non gli era succeduto il potergli incontrare. Di ciò non mi fo io gran meraviglia, potendo essere che lo strumento o non fusse esquisito sí come bisogna, o vero che non l’havessero ben fermato; il che è necessariissimo, perché tenendolo in mano, benché appoggiato a un muro o altro luogo stabile, il solo moto dell’arterie, et anco del respirare, fa che non si possono osservare, et massime da chi non gli ha altre volte veduti et fatto, come si dice, un poco di pratica nello strumento.” Galileo Galilei, *Opere*, vol. X (Firencia: Soc. Ed. Fiorentina, 1853), 431-432.

<sup>7</sup> Antonella Romano, *La contre-réforme mathématique: constitution et diffusion d’une culture mathématique jésuite à la Renaissance (1540-1640)* (Roma: École Française de Rome, 1999).

la época.<sup>8</sup> Muchos de los jesuitas construyeron instrumentos, verdaderos aparatos tecnológicos con los que exploraban el libro de la Naturaleza en un ambiente que lograría poner la ciencia al servicio de un *ad maiorem Dei gloriam*. Puesto que, ¿no era mediante el uso de estos instrumentos que se podía comprender la grandeza y magnitud de un mundo creado por Dios, en la medida en que las maravillas se revelaban ante la mirada humana?

Sin embargo, bien es cierto que el empleo de los aparatos de visión (telescopio, microscopio, espejos) trajo consigo también actitudes adversas de los sectores más conservadores que castigaban la *curiositas* científica siguiendo en ello a San Agustín,<sup>9</sup> ya que ponían a prueba la concepción teológica del mundo ante una visión humana que era capaz, mediante ellos, de ahondar experimentalmente en las “maravillas”, dentro de las cuales habría que contar las apariciones o manifestaciones divinas. Preciso es recordar que la visión humana se convirtió en deficitaria desde la expulsión del paraíso, condena que se reafirmó con la escatología paulina, y que sería heredada en el pensamiento cristiano convirtiéndose en un topos que ameritó amplias reflexiones y condujo a consecuencias importantes para el estatuto de las imágenes en los procesos de cognición visual. El famoso “videmus nunc per speculum in aenigmate” (I Cor. 13,12) negaba al ser humano una visión directa de Dios (*facie ad faciem*), condenándolo a comprender entonces la manifestación de lo divino sólo mediante “espejos” —reflectores de lo que no se puede ver—, imágenes, símbolos y signos. La relación entre lo visible y lo invisible se establece mediante el espejo al convertirse en el medio cristalino que permite esta transición no sólo en un sentido metafórico religioso,<sup>10</sup> sino también físico. Esto lo venía ya anunciando el teólogo humanista Nicolás de Cusa, quien en su interés experimental vinculaba el sentido metafísico con el físico al referirse al cristal del berilio, definiéndolo como una piedra lúcida, blanca y transparente mediante cuya forma a la vez cóncava y convexa se podía vislumbrar

<sup>8</sup> Andrea Battistini, *Galileo e i Gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza* (Milán: Vita e Pensiero, 2000).

<sup>9</sup> En este sentido es como surge el peligro de que la visión instrumental se convierta en el ojo omnisciente de Dios, véase Jonathan Sawday, *Engines of the Imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine* (Londres: Routledge, 2007), 261-263.

<sup>10</sup> Así lo encontramos de manera paradigmática en la teología natural de San Buenaventura, *Itinerarium mentis in Deum* (Quaracchi: Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1938), II, 12: “Quoniam igitur prius est ascendere quam descendere in scala Jacob, primum gradum ascensionis collocemus in imo, ponendo totum istum mundum sensibilem nobis tanquam speculum, per quod transeamus ad Deum, opificem summum”; asimismo en Santo Tomás de Aquino, *Summa theologica*, II-II, q. 180, a.3 ad 2: “Evidere aliquid per speculum est videre causam per effectum, in quo eius similitudo relucet.”

lo más invisible.<sup>11</sup> Bien es cierto que no hay que olvidar que dentro de la tradición medieval tardía a la Virgen María se la asociaba ya en la letanía con el más puro cristal, con el espejo; sin embargo en el caso del cusano, se anuncia ya la transición hacia el ámbito experimental abierto por la *nuova scienza*, donde la experimentación física comenzaría a separarse paulatinamente —mas no siempre y en todos los casos— del terreno de lo meramente teórico y metafórico.

En virtud de ello, la ciencia natural podía devenir objeto de los tratados de meditación moral y de devoción religiosa tan cara al pensamiento y misiones jesuitas: la descripción físico-naturalística se unía así sin contradicción “a la interpretación simbólico-alegórica en la celebración de la actividad operativa humana y de la recreación del sabio en diálogo con la naturaleza y Dios”. En este contexto, nos preguntamos, ¿cuál es el estatuto de imágenes que se califican en la época como apariciones milagrosas y cómo se justifican ante el ojo humano? Rössle había hecho ya hincapié en que las así denominadas *acheropoieta* durante el periodo en que nos movemos, pueden ser consideradas como imágenes objetivas, ya que ponen de manifiesto objetos concretos en su respectiva apariencia gracias al proceso de su generación “técnica”, donde prácticamente no interviene la mano del artista o más bien trata de reducirse su participación a un mínimo. Precisamente, el caso de la aparición milagrosa de la Virgen de Guadalupe en territorio novohispano resulta ser uno de los ejemplos más fascinantes al respecto y al cual me referiré en seguida.

## II. Modelo de visión perspectivista

El clérigo criollo Luis Becerra Tanco (1603-1672), uno de los principales promotores de esta explicación bajo un modelo de geometría óptica, no falla en valerse de la teoría medieval de la *perspectiva communis*<sup>12</sup> expuesta

<sup>11</sup> “Beryllus lapis est lucidus, albus et transparentis. Cui datur forma concava pariter et convexa, et per ipsum videns attingit prius invisibile.” Nicolás de Cusa, *De Beryllo*, ed. Hans Gerhard Senger y Karl Bormann, vol. XI, parte I de *Nicolai de Cusa Opera Omnia iussu et auctoritate Academiae Litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita* (Hamburgo: Felix Meiner, 1988), n. 3, 5.

<sup>12</sup> El objetivo de la óptica medieval era entender la visión, percepción y cognición de los objetos que se nos presentan, a saber, cómo son vistos por el ojo, su proceso de percepción y cognición a través de las facultades del alma, donde la fisiología desempeñaba un papel importante en la conformación de las imágenes mentales de los objetos percibidos. En este sentido, los perspectivistas pusieron atención en cómo eran percibidos los objetos reflejados en los espejos —ya como imagen interior gracias a las especies de los mismos objetos. Sobre este tema, véase el clásico estudio de David C. Lindberg, *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler* (Chicago: University of Chicago Press, 1976).



por el franciscano John Peckham (*ca.* 1220-1290)<sup>13</sup> para explicar cómo la imagen de la Virgen se figuró en la tilma del indígena gracias a las reglas de la reflexión de los objetos en superficies catóptricas.<sup>14</sup> Así explica que Juan Diego, “[...] habiendo aparejado su manta, a fin de recogerlas en ella, obedeciendo a lo que le ordenaba, la recibilas de mano de la Virgen Maria, se dibujo y represento el bulto que tenia delante, como si fuese un cuerpo pulido y terso, según vemos en los espejos las especies de las cosas que tienen de frente.”<sup>15</sup>

De tal manera que no fue el original, pero sí participó del original, la *figura corporal* que finalmente quedó impresa sobre la humilde tela. Para evitar precisamente una confusión entre el prototipo y la imagen que se imprimió de éste, Tanco se aventura a valerse hasta de la palabra náhuatl con la que los indígenas habían descrito el fenómeno: *omomachiotinextiquiz*. La palabra se compone, explica el jesuita, de tres verbos: el primero, *omocopintzino*, pretérito del verbo *copina*, que significa *segregar* o *apartar una cosa de otra*, explicando que éste es el “modo mas propio para significar el *copiar* o *trasladar*”; el segundo, *machiotia*, que significa señalar o sellar, como se hace “en la imprenta con una imagen, o con las letras que se van poniendo al revés para que salgan al derecho”, y finalmente *nextia*, que significa mostrar, y juntándolo con *quiza* significa salir. Tanco concluye que todo junto dirá: *Salió a verse figurada o impresa*. Con ello daba a entender que el fenómeno podía entenderse como una “imagen que se mira en un espejo”, puesto que sólo así “las especies de la cosa representada se apartan de ella”, de manera que la imagen vista en el espejo no es la misma que el objeto. En esto, es de vital importancia que la aparición de la imagen divina se consolida bajo la calidad de “impresión”, apelando con ello a la metáfora medieval del sello sobre la cera que ayudaría a comprender el problema teológico alrededor

<sup>13</sup> Becerra Tanco lo nombra como Juan Arzobispo Cantuariense quien, especifica, escribió sobre “los rayos visuales y varios modos de ver” y para lo cual retomó los principios de los árabes como Alhacén, Al-Kindi y otros antiguos entre los cuales seguramente podríamos contar con Euclides y Ptolomeo. De Peckham cita el primer principio perteneciente a su segundo libro, cap. 3, conclusión 4: “*In speculis planis, facialiter objectis, facies apparere praeposteras, et sinistra dextris opposita permutatim.*” Véase Luis Becerra Tanco, *Felicidad de Mexico en la admirable aparicion de la Virgen Maria, Nuestra Señora de Guadalupe, y origen de su milagrosa imagen* (Madrid: Imprenta de San Lorenzo de San Martín, 1785), 581.

<sup>14</sup> Francisco de la Maza fue uno de los primeros que vio en la explicación de Becerra Tanco del fenómeno de la aparición algo así como un proceso fotográfico donde se imprimen los objetos gracias a la luz. Bien podemos tomar en cuenta esta comparación, sin embargo creo que habría que contextualizar el fenómeno y trabajar con la manera de entender la generación de imágenes para restituirle un estatuto más legítimo y ad hoc con la época. Véase Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 86.

<sup>15</sup> Becerra Tanco, *Felicidad de Mexico*, 578.

de los signos eucarísticos y de la imagen en su calidad representativa de la imagen prototípica y no en una de identificación total.<sup>16</sup> La imagen estampada ha de entenderse como una huella (ésta ha de entenderse como el trazo de un origen en la materia) que al indicar una presencia tiene por función el marcar su origen (en este caso divino) y hacer materialmente visible y “palpable” su presencia (en el ayate). Los verbos nahuas retomados por Becerra Tanco, y en su interpretación de las cosas, remiten a un proceso de “traslación”, a la manera en que sucede cuando “la imagen se mira en un espejo” y las especies se separan de la cosa representada de manera tal que “las especies no son la misma cosa que su objeto”.

Cuando uno lee la explicación de Tanco, es inevitable pensar en la estigmatización de San Francisco pintada por Giotto en la Capilla Bardi en Santa María Croce en Florencia (fig. 2). Aquí, la polémica giraba en torno a cómo hacer visible la invisibilidad de Dios, a saber, cómo lo trascendental se manifestaba en lo terrenal, en lo inmanente. El “Yo llevo los signos de mi Señor Jesucristo en mi cuerpo” (Gal. 6,17) dio pie para concebir que el cuerpo mismo de San Francisco se volviese un medio para que la imagen pudiese imprimirse en él, como un sello en la cera. La estigmatización se concebía como *non per humanam fictionem sed per divinam operationem* (no por hechura humana sino por operación divina).<sup>17</sup> El genio de Giotto representó esta escena utilizando como solución los rayos de luz emanados de la imagen del Cristo-serafín de cada una de sus llagas correspondiendo con las impuestas en el cuerpo del santo.<sup>18</sup> Así las cosas, San Francisco tuvo una visión de la presencia real de Cristo, aunque haya sido bajo la apariencia de un serafín. La solución de Giotto se guió, probablemente, por el modelo perspectivista, donde los rayos de luz corren de manera cruzada, tal y como sucedería siglos después en la descripción del jesuita novohispano:

Quando se imprimió, pues, a mi sentir, en la manta el bulto de la Virgen Santísima, tenía el rostro al Septentrión y la mano derecha al Oriente, y la

<sup>16</sup> Brigitte Miriam Bedos-Rezak, “Medieval Identity: A Sign and a Concept”, *The American Historical Review* 55, núm. 4 (2000): 1499-1533.

<sup>17</sup> Así lo constata finalmente la descripción de su más cercano testigo, el padre Leo: “Beatus Franciscus duobus annis ante mortem suam fecit quadragesimam in loco Alvernae [...]; et facta est super eum manus Domini; post visionem et allocutionem Seraphim et impressionem stigmatum Christi in corpore suo fecit has laudes ex alio latere cartuale scriptas.” *Die Opuscula des heiligen Franziskus von Assisi*, ed. Kajetan Esser, 2 ed. (Grottaferrata, Roma: Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, 1989), 136. Al respecto, Chiara Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate* (Turín: Einaudi, 1993).

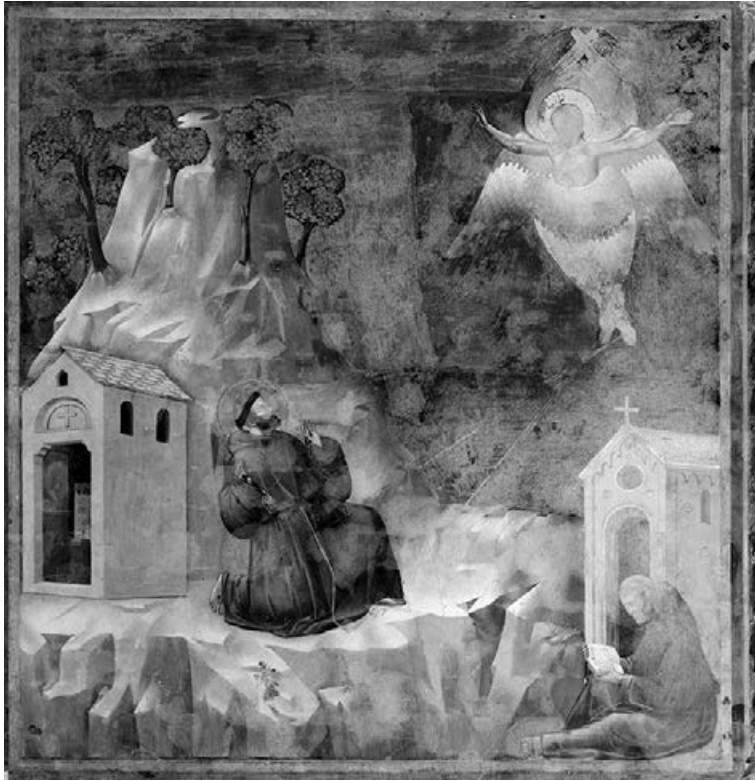
<sup>18</sup> Véase Arnold Davidson, “Miracles of Bodily Transformation or how St. Francis Received the Stigmata”, en *Picturing Science, Producing Art*, ed. Caroline A. Jones et al. (Nueva York: Routledge, 1998), 101-124; Frugoni, *Francesco e l'invenzione*, 210-214.

sinistra al Occidente, teniendo al Indio de frente: luego tenía este el rostro al Austro, y la mano derecha al Occidente y la Sinistra al Oriente: con que las especies del hombro derecho de la Virgen Santísima hirieron en la parte sinistra de la manta del Indio, y las del hombro siniestro en la parte diestra. La manta, como se la ponen los Indios a su usanza, tenía lo que de ella se recoge, plegado por las esquinas superiores, sobre el hombro derecho del Indio; y la diestra de la Imagen cayó sobre los dobleces de la manta en la parte diestra del Indio, que en su original era sinistra: (es de advertir, que lo que vemos hoy es la Imagen, y no el original) de que se infiere, que el hombro izquierdo de la Imagen, es el diestro de la Virgen, que se imprimió en la parte curva de la manta del Indio, ajustada al cuerpo, que caía en el hombro izquierdo de éste.<sup>19</sup>

Mas, a diferencia de San Francisco, no fueron huellas que quedaron impresas en el cuerpo de Juan Diego, sino una imagen completa de la figura guadalupana sobre el ayate. En este sentido, como estandarte del criollismo novohispano jesuita representa uno de los intentos más modernos —y a la vez tradicionales— de justificación de la transmisión e impresión de la imagen a través de un modelo de visión cuyos principios se fundamentan en cómo se difunden las especies y los rayos tanto visuales como luminosos en la percepción y visualización del objeto. Este modelo de visión contribuye a explicar que son las especies desprendidas de la imagen y *no* la imagen misma las que se imprimen finalmente en la tilma del indígena para poder ser vistas.<sup>20</sup> El acento que pone el jesuita novohispano es claro al basarse en los varios modos del ver y la teoría de los rayos visuales de los grandes fundadores de la óptica, como Alhacén (Basora, 965-El Cairo, *ca.* 1040) y Al-Kindi (Kufa, *ca.* 801-Bagdad, 873), así como otros antiguos más resumidos en la *Perspectiva* del obispo canturiense. Éste retoma la teoría de la multiplicación de las especies trabajada por teólogos medievales que tenían

<sup>19</sup> Becerra Tanco, *Felicidad de Mexico*, 582-583.

<sup>20</sup> La interpretación de los jesuitas durante el siglo XVII se basa en el tratado de Anima (II. 5), donde se argumenta que la percepción sensorial ocurre en los sentidos cuando “las formas sin materia”, es decir, las especies tienen contacto con ellos. Véase Antonio Rubio, *Comentarii in libros Aristotelis Stagiritae de Anima* (Colonia: Ioannem Crithium, 1619), lib. II, q. V-VI, 219-222; Francisco Suárez, *De anima* (Maguncia: Birckmann, 1622), lib. III, cap. I, art. 4, 5, 102-103; Francisco Toledo, *Commentaria una cum quaestionibus in tres libros Aristotelis de Anima* (Colonia: Birckmann, 1594), lib. II, cap. XII, q. 121, fol. 108r, cols. a-b. En palabras del mismo Tanco: “y habiendo visto de cerca la pintura, me vuelvo a ratificar, en que fue pintada milagrosamente, y que fueron especies impresas del objeto que tenía delante la tilma o capa de Indio.” Becerra Tanco, *Felicidad de Mexico*, 612.



2. Giotto di Bondone, *San Francisco de Asís recibiendo los estigmas*.  
 Florencia, Capilla Bardi. Fototeca del Kunsthistorisches Institut-Max  
 Planck, Florencia, KHI 442131.

noción de Alhacén y Al-Kindi, como Roberto Grosatesta<sup>21</sup> y Roger Bacon,<sup>22</sup> quienes la derivan de la manera neoplatónica del concepto de emanación, en la que todo agente natural propaga su poder a partir de sí mismo hacia los cuerpos que lo rodean (siguiendo a Al-Kindi). Y la manera en cómo lo hacen es siguiendo el modelo geométrico lineal de irradiación de rayos (siguiendo a Alhacén). Así resume el Canturiense que:

<sup>21</sup> Sus obras sobre el comportamiento de la luz y de óptica han sido compiladas en *Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, ed. Ludwig Baur (Münster: Aschendorff, 1912).

<sup>22</sup> *Roger Bacon's Philosophy of Nature (De multiplicatione specierum and De speculis comburentibus)*, ed. y tr., David C. Lindberg (Oxford: Clarendon Press, 1983).

[...] todo cuerpo natural, visible o invisible, difunde su poder de manera radial hacia otros cuerpos. La prueba de esto es por causa natural, puesto que un cuerpo natural actúa fuera de sí mismo mediante la multiplicación de su forma. Por ello, entre más noble sea, actúa con mayor fuerza. Y, desde que la acción es una línea recta, es más fácil y más poderosa para la naturaleza, todo cuerpo natural, ya sea visible o no, multiplica sus especies en un rayo continuo, y esto es radiación.<sup>23</sup>

Posteriormente, Tanco continúa valiéndose de la reflexión de los rayos visuales de la tradición óptica para explicitar “científicamente” el por qué las características icónicas de la Imagen estampada en el ayate parecieran evidenciar fallas en la armonía y proporción de la representación. Para ello equiparó el ayate con un espejo y por tal las partes curvas hacían la función de espejos cóncavos, de manera tal que “si esta parte curva del espejo, que representa el objeto, se pudiese extender con las especies impresas, se haría mayor, porque lo curvo extendido en plano ocupa más sitio de extremo a extremo”.

En resumen: podía hacerse visible el instante del milagro (aparición maravillosa) y —aquí es donde acaece la parte milagrosa— fijarse en una copia, pero no hacerse asible la imagen misma. Los espejos, tanto planos, cóncavos como convexos, se convierten así en un verdadero *locus* donde es posible captar aquellas “cosas tan admirables” y “experiencias tan prodigiosas”,<sup>24</sup> que se pueden vislumbrar con certeza en una época donde los modelos de visión eran influidos por el cómo funcionaban los aparatos de visión y visualización, como lo reafirmaba enfáticamente el poblano Favián:

También me han admirado mucho aquellas doctrinas que vuestra Reverencia pone en el *Ars Magna lucis et umbrae in nova cryptologia qua catoptrica arte duo amici non tantum oculus animi conceptus*, que es una de las más raras cosas que pudo entendimiento humano llegar a discurrir. Y así para poder obrar con esta maravilla, me haga gran merced de enviarme los espejos necesarios; el uno de metal y el otro de cristal de figura hiperbólica... porque si no las tenemos de allá siempre careceremos de cosas tan admirables, de secretos tan profundos y de experiencias tan prodigiosas.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Johann Peckham, *The Science of Optics (De perspectiva)*, ed., intr. y trad. David C. Lindberg (Madison: University of Wisconsin Press, 1970), proposición I, 27, 108 y véase también proposición II, 5, 160-161.

<sup>24</sup> “Etor Eusonio da Venetia inventore delle piu belle materie matematiche che mai si sieno viste ne udite al mondo: ‘ercioche ha fatto certi specchi concavi di estimabile grandezza, ne i quali se veggono cose maravigliose’”. Leonardo Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale* (Venecia: Machiò Sessa, 1583), lib. I, cap. 22, 62.

<sup>25</sup> Alejandro Favián a Kircher, Puebla, 9 de mayo de 1663, en Osorio, *La luz*, 27-28.

Recordemos que la mayor parte de los “linces” (telescopios) estaban formados por un ocular de lente cóncava y de un objetivo de lente convexa. Con el primero era posible ver a una gran distancia algo pequeño pero bien delineado, mientras que con el segundo se veían las cosas cercanas de mayor tamaño pero difusas, mas al saber combinar ambas, uno podría ser capaz de ver lo distante y lo cercano de mayor tamaño y con mayor claridad.<sup>26</sup> Dicho topos “telescópico” lo vemos reflejado en los sermones que indagan el fenómeno de la aparición guadalupana —recordemos el mencionado ejemplo de Nicolás de Cusa donde se relaciona ya los cristales convexos y cóncavos con la Virgen—, y si bien es preciso reconocer un sentido metafórico en este topos, tampoco deja de indicar una época que se ve inmersa en el interés indagatorio por los fenómenos físicos mediante aparatos tecnológicos que los detectan y los registran.<sup>27</sup>

En virtud de ello, el fenómeno aparicionista se convalida por la posibilidad de ingresar a la categoría de un fenómeno verdadero y real mediante “imágenes objetivas”, dimensión que ofrece el aparato catóptrico de visión, sustentándose así “científicamente” a la manera ilustrada jesuítica en que se reserva ese último halo providencialista de incomensurabilidad y potencia divina.

### III. El reflejo mental: un fenómeno óptico-pictórico

Explicar así la aparición e impresión de la imagen guadalupana, entre espejos donde se reflejaban los rayos visuales y las especies desprendidas de los objetos, era ya un intento audaz pero a la vez convalidado por el contexto de ilustración jesuítica.<sup>28</sup> Pero más allá aún, no bastaba con la sola formulación literario-científica del fenómeno, sino plantearse la “fijación” de la imagen manifiesta y, en este sentido, ¿cómo hacer evidente el fenómeno dentro del “acto mismo de pintar”, manteniéndolo con un mínimo de participación humana para lograr un registro lo más fielmente posible al original? La dignificación de la pintura ofrecería una respuesta al colo-

<sup>26</sup> Giambattista della Porta, *Magia naturalis sive de miraculis rerum naturalium* (Amberes: Plantin, 1560), 596.

<sup>27</sup> Me permito remitir al lector al texto de la autora “*Et remotissima proprie*: Das Fernrohr als Gerät des Sehens und Träger der Vision im 17. und 18. Jahrhundert”, en *Techniken der Bilder*, ed. Beat Wyss y Martin Schulz (Múnich: Fink Verlag, 2010), 165-182, donde la temática es tratada con mayor detenimiento y contextualizada dentro de la producción gráfica de los impresores y grabadores de Augsburgo, los hermanos Klaubner.

<sup>28</sup> Para una síntesis del ambiente intelectual novohispano jesuítica en torno a la Virgen de Guadalupe, véase Iván Escamilla González, “‘Máquinas troyanas’: el guadalupanismo y la ilustración novohispana”, *Relaciones XXI*, núm. 82 (primavera, 2000): 199-232.

carse a la altura de las ciencias fundamentadas en la geometría óptica, cuyo valor epistemológico se tematiza en los frontispicios de las obras que tratan extensamente sobre principios ópticos y catóptricos durante el siglo xvii. Y, precisamente, creo que esta reflexión y declaración visual que se da en los frontispicios ofrece ejemplos que influyeron en los modelos de representación relativos a fenómenos aparicionistas en tierras novohispanas. Para ver cómo sucede esto, tomaremos como ejemplo la iconografía desarrollada por los pintores novohispanos durante el siglo xviii para el así denominado “Taller celestial” (fig. 3).<sup>29</sup> En este género del que hasta el momento conocemos un total de veinte pinturas, encontramos al Padre Celestial pintando a la Virgen de Guadalupe. Por lo menos tres de estas composiciones guardan un modelo compositivo similar en lo que se refiere a Dios Padre y la Virgen.<sup>30</sup> Si bien se establece una relación con la tradición, apelando al ejemplo de San Lucas como pintor,<sup>31</sup> también se ha planteado ya la posibilidad de un modelo visual tomado de la emblemática, cuestiones que no se ponen en duda pese a las diferencias que se puedan encontrar. Asimismo, se ha subrayado la nobleza del ejercicio mismo de la representación pictórica que está obligada a fortalecer su aspecto manual-operativo para entenderse como un acto de reflexión mental. Sin embargo, nuestro interés se enfoca en rescatar otros modelos que culturalmente sustentan una composición de este talante tomando en cuenta la importancia y atención que la óptica-catóptrica obtuvo en esa época. En este sentido, proponemos un frontispicio cuya iconografía ancla sus bases precisamente en dicha temática: la *Mathesis biceps, vetus et nova* (Lyon, 1670) (fig. 4) del teólogo, matemático, filósofo y astrónomo Juan Caramuel Lobkowitz (Madrid, 1606-Vigevano, 1682). En el frontispicio de este gran compendio de todas las disciplinas que tienen que ver con una nueva aplicación experimental y práctica de las matemáticas, Caramuel articula una composición interesante. En ella encontramos una profunda reflexión sobre los aparatos

<sup>29</sup> Jaime Cuadriello, *El Divino Pintor. María de Guadalupe concebida en el Taller Celestial* (cat. exp., Monterrey: Museo de Historia Mexicana, 2002), 61-206; y del mismo autor, “Los jeroglíficos de la Nueva España”, en *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España* (México: Museo Nacional de Arte, INBA, 1994), 231-257. El autor menciona varios ejemplos como el lienzo de Hipólito de Rioja o Juan Sánchez Salmerón en San Juan Tilapa, Estado de México; el anónimo novohispano del siglo xviii *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe* (óleo sobre tela, 83.4 × 62.2) que se encuentra en el Museo de la Basílica, México, y el de Joaquín Villegas en el Museo Nacional de Arte.

<sup>30</sup> En una investigación más extensa se están tratando de establecer las diferencias y similitudes de estas composiciones.

<sup>31</sup> “Que el Evangelista San Lucas engrandeciese el Arte, pintando las venerables figuras de Dios hombre, y de su siempre Virgen Madre, y Señora nuestra, lo dize Eusebio.” Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (Madrid: Martínez, 1633), 179v.



3. Anónimo novohispano, *El Padre eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, siglo XVIII, óleo sobre tela. D.R. © Archivo Museo de la Basílica de Guadalupe. Foto: Cecilia Gutierrez Arriola, 2002, AFMT-IE-UNAM.

tecnológicos de la época, tanto óptico-catóptricos (como el telescopio) como de medición, que en su papel de “prótesis adánicas” ayudan al ser humano a vislumbrar, ver y entender los fenómenos de la naturaleza creada (parte superior), así como a reproducir sus fuerzas mecánicas para su propio uso y provecho (parte inferior). El frontispicio en cuanto a su composición iconográfica cuenta con por lo menos dos antecedentes: la *Selenographia sive lunae descriptio* (Danzig, 1647) del astrónomo Johannes Hevelius (fig. 5), y la edición de la *Perspectiva theoretica ac practica: hoc est, opus opticum absolutissimum* de Hans Vredeman de Vries, comentada y corregida por el ingeniero holandés Samuel Marolois en su *Opera mathematica ou oeuvres mathématiques traitant de géométrie, perspective, architecture et fortification* (fig. 6). ¿Cómo se llegó a la personificación masculina de la pintura? Su antecedente directo es el filósofo natural, matemático y teólogo polaco Witelo (ca. 1237-1280), como se muestra en el frontispicio de la primera edición de Samuel Marolois (fig. 7).<sup>32</sup> Witelo fue junto con Peckham y

<sup>32</sup> *Opera mathematica ou oeuvres mathématiques traitant de géométrie, perspective, architecture et fortification* (La Haya: Henricus Hondius, 1614). Interesante es notar que el frontispicio de esta primera edición cuenta con las cuatro viñetas cuya distribución no se inscribe dentro de una estructura





4. Frontispicio. Juan Caramuel Lobkowitz, *Mathesis biceps vetus et nova* (Lyon: Anisson, 1670). Universitätsbibliothek Freiburg, Rara T 295, f-1.

Bacon, uno de los perspectivistas medievales más leídos y comentados del siglo XIII y en su obra conjunta los principios de los tratadistas árabes de óptica y psicología. El cómo se llegó a la conjunción entre la perspectiva u óptica y la pintura en la personificación de Witelo se aclara en la edición del gran compendio de óptica de Fredericus Risner, *Opticae Thesaurus* (Basilea, 1572),<sup>33</sup> donde se estima a Witelo como fundador de la óptica, una ciencia que arroja luz sobre “el estudio de los espejos y la formación de las imágenes en ellos”. Esto se puede apreciar en el frontispicio que

arquitectónica: las personificaciones de las disciplinas estudiadas en la obra portan nombres que las identifican y que son representantes de la tradición clásica: Euclides para la geometría (izquierda arriba), Witelo para la óptica o bien perspectiva (derecha arriba), Vitruvio para la arquitectura (izquierda abajo) y Arquímedes para la fortificación (derecha abajo).

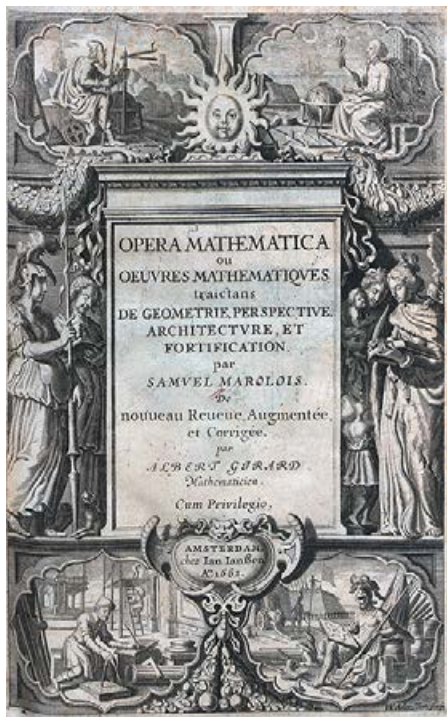
<sup>33</sup> La perspectiva de Witelo tuvo dos ediciones en el siglo XVI: *Vitellionis mathematici doctissimi περί ὀπτικής, id est, de natura, ratione, et projectione radiorum, visus, luminum, colorum atque formarum, quam vulgo Perspectivam vocant, libri X* (Núrenberg: Tannstetter Collimitius et Petrus Apian, 1535; con reimpression en 1551); y *Opticae Thesaurus, Alhazeni Arabis libri septem, nunc primum editi, eiusdem liber de crepusculis et nubium ascensionibus. Item vitellionis Turingopoloni libri X. Omnes instaurati, figuris illustrati et aucti, adiectis etiam in Alhazenum commentariis* (Basilea: 1572).



5. Frontispicio. Johannis Hevelius, *Selenographia sive lunae descriptio* (Dansk: Hünfeld, 1647). Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, A: 2.5 Astron. 2.

alude al estudio de la reflexión y la formación de imágenes en el espejo, mediante un individuo que al mirarse en un espejo convexo ve reflejada la imagen de su rostro (fig. 8). Pero lo importante es que más allá, la óptica “dota de forma y vida” porque constituye los principios básicos para el arte de la pintura.<sup>34</sup> Es decir, mediante la aplicación de los principios de la óptica geométrica *se dota de forma (de imagen)* en el ejercicio pictórico. No es por tanto casualidad, sino seguimiento de una tradición, el que tanto en el frontispicio de Caramuel como en el de las ediciones de Vredeman de Vries se retome a la persona de Witelo para representar en una sola persona la estrecha conjunción del ejercicio de la óptica, la perspectiva y la pintura. Esto visualmente se hace evidente al portar Witelo en una mano un espejo —dando a entender el estudio de la reflexión y la formación de imágenes en él— y en la otra la paleta y los pinceles del pintor. Witelo, quien ha perdido su nombre identificatorio en el frontispicio caramueliano, se dirige a la figura central, la diosa Astraea, quien mediante los dos

<sup>34</sup> “[...] ut picturam, architecturam, mechanicam intera taceam, nihil admodum nisi Opticam esse. Alhazeni arabis opticam praefatio”, en *Opticae Thesaurus*, sig. a3.

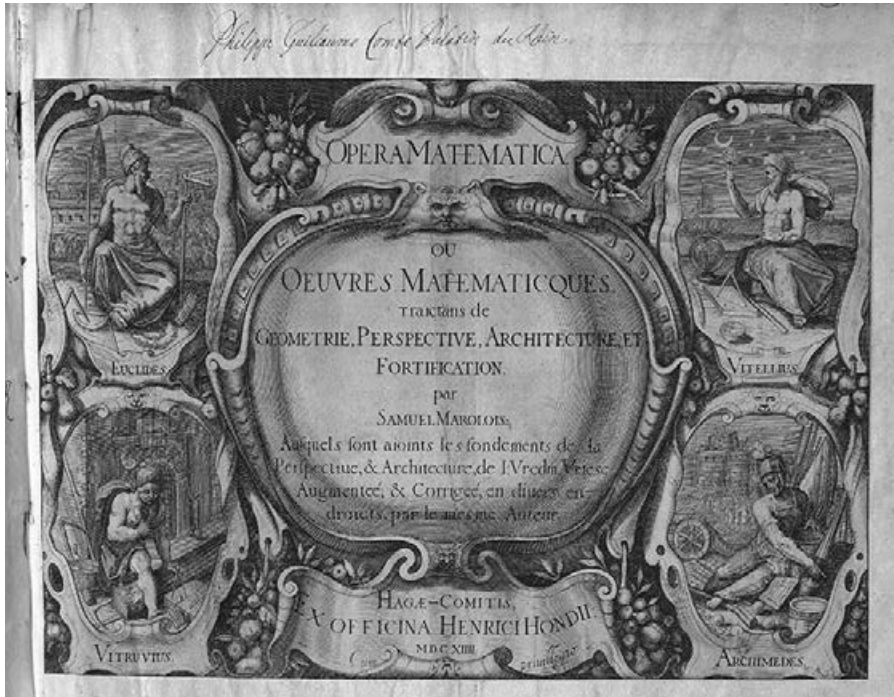


6. *Opera mathematica ou Oeuvres mathématiques traitans de geometrie, perspective, architecture, et fortification* (Ámsterdam: Albert Girard, 1662). Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Math.68.

rostros articula la unión entre la práctica —cuyo instrumento es el telescopio— y la teoría con rostro masculino por ser, al parecer, ejercicio del intelecto. Vale la pena detenerse un momento en la diosa Astrea, que en la tradición grecolatina vivía en la tierra junto con los seres humanos en la época de oro —bajo el reinado de Saturno— y fue identificada con Némesis o también con Dice,<sup>35</sup> la impartidora de justicia que, al corromperse posteriormente la integridad humana y tender hacia la depravación durante la así denominada edad de hierro, termina por abandonar la tierra. Zeus la colocó entonces en el firmamento como la constelación de Virgo.<sup>36</sup> Con el poeta latino Virgilio adquirió un sentido profético al predecir con su aparición el retorno de la época dorada donde el nacimiento de un infante

<sup>35</sup> Sobre la relación de identidad entre Astrea y Dice en la literatura grecolatina, véase Bernhard Mestwerdt, *Virgo Astraea und Venus Urania. Untersuchungen zur Tradition zweier Antiker Mythen besonders in der deutschen Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts* (Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1972), 1-13.

<sup>36</sup> Véase Ovidio, *Metamorfosis*, ed. Rubén Bonifaz Nuño, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana (México: UNAM, 1979), vol. 1, lib. I, 125-150.



7. Frontispicio. Samuel Marolois, *Opera mathematica ou Oeuvres mathématiques traitant de géométrie, perspective, architecture et fortification* (La Haya: Henricus Hondius, 1614).

Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 Math.u. 20, Tbl.

traería la restitución de la paz y el bienestar.<sup>37</sup> Por consiguiente, Lactancio interpretó la égloga IV virgiliana como la anunciación del nacimiento de Cristo, identificando así a la virgen mitológica con la Virgen María.<sup>38</sup> Finalmente con ello, el retorno de la Virgo-Astrea acabó por simbolizar la cancelación del paganismo y, a cambio, la instauración del monoteísmo y

<sup>37</sup> Virgilio, *Egloga*, ed. Antonio Ramajo (Madrid: Castalia, 2011), IV, 4-7: “Ultimae Cumaei venit iam carminis aetas;/Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo,/iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna./Iam nova progenies caelo demittitur alto.”

<sup>38</sup> Véase Lactancio, *Institutiones Divinae*, lib. V, cap. 5; vol. 6 de *Patrologiae cursus completus, series latina*, ed. J.P. Migne (París: Sirou, 1844), 564b-567; y posteriormente San Agustín, *De civitate Dei*, lib. X, cap. 27; vol. 47 de *Corpus Christianorum Series Latina*, eds. Bernhard Dombart y Alfons Kalb (Turnholt: Brepols, 1955), 301-303, donde el santo de Hipona hace explícito que Virgilio repetía la profecía del advenimiento del Mesías, mas sin entender el profundo sentido que realmente guardaba. En la tradición latina Virgo reina sobre el mes de agosto, de tal forma que al ser Leo el signo que le precede se habla de “leo dándole a astraea el año volante”, refiriéndose así al paso del sol de Leo a Virgo en su curso por el zodiaco.



8. Grabado del frontispicio.  
*Opticae Thesaurus*  
(Basilea: Rissner, 1572).  
Universitätsbibliothek  
Freiburg, C 5210.

con ello de la justicia:<sup>39</sup> su presencia restituía un estado paradisiaco donde la vida se caracterizaba por la piedad, la armonía y la comunidad cristianas, en suma, era regida por la *vera sapientia* o *notitia dei*.<sup>40</sup> Asimismo, poseía un sentido místico, ya que su regreso no sólo se veía como un bien de justicia colectivo sino también experimentado por el alma individual al aceptar su conversión al cristianismo.<sup>41</sup> Este aspecto le venía muy bien a los jesuitas novohispanos quienes, como Francisco de Florencia, relacionaron a la Virgen —y por tanto a la Guadalupana— con el sexto signo del zodiaco, restableciendo así un antiguo vínculo con la virgen Astrea y el anuncio de una era cristiana.<sup>42</sup> No en balde, y seguimos en esta tónica, otros elementos en la composición iconográfica del frontispicio de Caramuel se prestan a una interpretación cristiana con este sentido: la Astrea bicéfala es transportada por un águila que porta el cartel de la especulación mientras que su

<sup>39</sup> “Saturno enim regnante, nondum deorum cultibus/institutis nec adhuc illa gente ad divinitatis/opinionem consecrata, deus utique colebatur.” Lactancio, *Institutiones Divinae*, lib. V, cap. 5 (Migne, *Patrologiae*, vol. 6, 564b-567b).

<sup>40</sup> Lactancio, *Institutiones Divinae*, lib. V, caps. 6, 7 (Migne, *Patrologiae*, vol. 6, 567b-569c, 569a-571b).

<sup>41</sup> Cfr. Lactancio, *Institutiones Divinae*, lib. V, caps. 7 y 8 (Migne, *Patrologiae*, vol. 6, 569a-571b, 572a-575b). Se remata con una cauda de metáforas místicas del *sapere*: la abundancia de vino y maíz, la paz y el aroma de las especies.

<sup>42</sup> Francisco Florencia, *Zodiaco mariano*, en Alicia Mayer, *Flor de primavera mexicana. La Virgen de Guadalupe en los sermones novohispanos* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010), 134.

rostro intelectual mira directamente a Witelo. El águila funge tradicional e iconográficamente dentro del cristianismo como el animal alegórico de la contemplación y, por ejemplo, en el frontispicio de la *Selenographia* aparece para legitimar el “vuelo intelectual” realizado mediante los nuevos instrumentos puestos en la práctica astronómica de la observación, como lo es el telescopio que porta en su mano Astrea. En el lado izquierdo del frontispicio se encuentra Alhacén, mientras que del lado derecho está Galeno. Ambos miran a la diosa Astrea denotando que el estudio de los astros no se puede realizar si no es mediante el empleo de los principios de óptica geométrica y la observación experimental. En el frontispicio de Caramuel la composición difiere en varios elementos iconográficos, sin embargo los que nos interesa resaltar esta vez son, por ejemplo, la cartela del águila que ha cambiado de la *contemplatio* a la *especulatio*, esto probablemente se deba a que Caramuel incluye, a diferencia de Hevelius, la personificación de la pintura (Witelo) entendiéndola no sólo en su ejercicio especulativo-reflexivo, sino también dando a entender con ello sus bases de óptica geométrica.

La relación de estos motivos compositivos (Witelo-Astrea) y la manera en que se les ordena deja mucho que pensar en relación con cómo se exponen los elementos Dios Padre-Virgen de Guadalupe en las composiciones del “Taller celestial”, y que puede resultar interesante replantearla en el contexto cultural jesuita que hemos venido delineando. Los lienzos con esta propuesta iconográfica, a reserva de las diferencias que sostienen, tienen en común el elemento del Padre eterno pintando a la Virgen.<sup>43</sup> Si observamos detenidamente, la mirada de dios Padre pareciera estar “ausente del mundo material”, es decir, no “enfocada en las cosas exteriores”, pareciera como la mirada de San Lucas de Jan van Eyck, una mirada con los ojos abiertos pero volcada hacia el interior, mas poniendo en escena aquello que acaece en el interior: en Dios Padre es el “pensarse a sí mismo”<sup>44</sup> que se interpreta como mirándose a sí mismo en un espejo purísimo y cristalino *sine macula* y, en ello, engendra una figura que ha de entenderse primordialmente como resultado del reflejo-reflexión de su mente. Hacemos hincapié en el reflejo porque *no va delineando* la figura de la Virgen, *no va surgiendo* la forma del lienzo, no se *va configurando* por partes como resulta en el

<sup>43</sup> *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, anónimo novohispano del siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 83.4 × 62.2 cm, Museo de la Basílica de Guadalupe; Miguel Cabrera, *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, óleo sobre tela, 1759 (hoy desaparecido); Joaquín Villegas (1713-activo en 1753), *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, óleo sobre tela, 101 × 76.5 cm, Museo Nacional de Arte, México.

<sup>44</sup> Werner Beierwaltes, *Denken des Einen: Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte* (Fráncfort del Meno: Klostermann, 1985).

ejercicio dibujístico o pictórico realizado por mano humana: es más bien impresión, proyección de su mente en el pensarse a sí mismo. Podríamos incluso decir que resulta ser “un acto pictórico reflejo” y, aquí nos gustaría pensar, construido, configurado, entendido mediante principios objetivos de óptica geométrica como acaece en los frontispicios donde aparece Witelo. La relación aquí propuesta no es lejana, ya que en el *Diálogo de la pintura* de Vicente Carducho esto queda asentado de una manera muy sugerente: “y figura, imagen son conceptos, y partos de la Pintura, porque el Padre Eterno mirándose como en un espejo purísimo y cristalino, *speculum sine macula*, engendra una figura, y imagen viva substancial, natural retrato de su Gloria, resplandor del que le engendra, todo de su todo, que es indivisamente el todo del eterno Padre”.<sup>45</sup>

#### IV. Conclusión

El interés por los instrumentos óptico-catóptricos que llegaban a tierras novohispanas gracias al fervor con el que Favián apremiaba a Kircher, nos indica el interés de la Ilustración jesuita en modelos de visión regidos por principios de una óptica geométrica que llegaría incluso a desempeñar un papel activo en el forjamiento y proceso de impresión y figuración de un imagen que sería hasta nuestros días un verdadero símbolo de identidad americana: la imagen de la Virgen de Guadalupe. Sustento para tal empresa fueron en gran medida los modelos inspirativos que ofrecía una cultura católica que integraba sutilmente ciencia —entendida como la entonces filosofía natural que incorporaba los resultados de la *scienza nuova*— y religión.

Finalmente, los jesuitas novohispanos hacían valer su preciosa amalgama retórica entre tradición cristiana y modernidad científica, una amalgama que había nacido del intercambio entre Europa y América, entre cargamentos de lenticulares, linceos, helioscopios, espejos parabólicos, y que para el siglo XVIII fue capaz de demostrar su plena madurez al forjar un símbolo de identidad nacional tan sólido como las bases ilustradas que lo sustentaban.

<sup>45</sup> Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid: Fr. Martínez, 1633), 181r-v.

## LA ANAMORFOSIS EN LA PINTURA MEXICANA EN EL SIGLO XX: SIQUEIROS

JORGE ALBERTO MANRIQUE

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

La idea de representar el espacio en el mundo implica las cosas, las figuras, las figuras humanas y animales y el ámbito de lo racional. Fue un problema importante en las artes, especialmente en la pintura en Europa en la Edad Media.

En la representación de los objetos se encuentran las más variadas formas para dar la impresión de que son reales. Desde luego, hay que advertir que las figuras se ven más grandes mientras más cerca del ojo y desde ahí las figuras son más chicas, o cada vez más chicas, mientras más lejanas. Pero los pintores encontraban otras maneras de dar la imagen, y en el siglo xv, especialmente en Italia, se hicieron ensayos para representar el espacio.

Esto se cruza en los textos rescatados de la antigüedad, como los de Platón. En *El sofista*, la belleza es sólo una apariencia, porque la realidad no es así, lo que se mira es un “fantasma” de la realidad. Vitruvio se ocupó de este fenómeno y propuso hacer “rectificaciones” a la realidad.

La Columna Trajana en Roma, del año 112 d.C, tiene relieves que se desarrollan en espiral y se advierte que a cada vuelta los espacios son mayores. Desde abajo, las vueltas parecen normales, pero en realidad suponen una corrección: sin ésta, las figuras se verían achaparradas. A mediados del siglo xv llegó la gran ilusión de conocer las reglas de la perspectiva para la representación del espacio. Entre los tratadistas ilustres de ese momento están: Leon Battista Alberti (1435), Piero della Francesca (1469), Leonardo da Vinci (1492), Alberto Durero (1525), quienes desarrollan la teoría, y más tarde los de mediados del siglo xvi: Jacopo Vignola (1540), Sebastiano Serlio (1545), Andrea Palladio (1570) y otros.

En la pintura de Miguel Ángel en el ábside de la Capilla Sixtina, *El juicio final* (1535-1541), las figuras bajas son más chicas que la barca de Caronte, mientras que las figuras superiores, con Jesucristo y todos los santos, son mucho mayores. Miguel Ángel hizo la corrección para quien observa desde el suelo de la capilla, pues sin ella la perspectiva se vería



huidiza. Giorgio Vasari relata que en las esculturas grandes de Miguel Ángel las cabezas deben ser de mayor tamaño que las piernas.

Pronto se dieron cuenta de que si la perspectiva se exagera aparecen otras imágenes. En Núremberg, Erhard Schön, discípulo de Durero, hizo grabados que parecen paisajes, pero vistos desde el borde de la hoja se pueden ver otras imágenes: en un paisaje con la ballena de Jonás, aparece un hombre defecando; en otra hay una escena erótica cuya desnudez se revela mirando desde la orilla, etcétera.

Las obras grabadas, de Schön y otros, son hojas de papel. Pero en el cuadro *Los embajadores* de Hans Holbein, pintado en Londres en 1533, hay un objeto indefinido entre las dos personas, y sólo desde el borde del cuadro se ve que es una calavera. Ésta no sólo es una obra mayor, sino que en ella el enigma tiene sentido, porque la anamorfosis supone una reflexión sobre la muerte.

En el siglo xvii la anamorfosis tuvo gran auge, y el término se acuñó.<sup>1</sup> Entre los teóricos se puede mencionar a Salomon de Caus (1576-1626), francés de Dieppe, que fue arquitecto y matemático; a Jean-François Nicéron (1613-1646), que fue franciscano y trabajó en Roma, y al teórico alemán Atanasio Kircher (1601-1680), jesuita que trabajó en Roma a mediados del siglo. La obra cumbre del sistema es el claustro del convento romano de la Trinidad de los Montes, que realizó Manuel Maignan en 1642, de un paisaje que —viendo cerca del muro— aparece la imagen de Francisco de Paula.

En las pinturas de bóvedas de las iglesias y palacios romanos a menudo se utilizan los recursos de perspectiva “acelerada”, por ejemplo en la iglesia de San Ignacio, que hizo Andrea Pozzo. Ahí en la bóveda están las figuras divinas, el cielo, las nubes y elementos arquitectónicos y no se ve qué es “falso” o qué es real, incluso la cúpula es falsa, pues la perspectiva está tan bien hecha que engaña.

\* \* \*

La perspectiva y las reglas son un hecho histórico desde Alberti que, pasando por los Vignola y Serlio, llega al fenómeno de la anamorfosis, hasta las bóvedas de Andrea Pozzo. Pasó la moda en los siglos xvii y xviii, y la anamorfosis quedó como una curiosidad. Pero la enseñanza es válida, y de tiempo y tiempo los pintores usaron los sistemas anamorfistas.

En México, a partir de 1922, empieza el movimiento de pintura mural, cuando José Vasconcelos, primer rector de la Universidad y luego secretario de Educación Pública, propuso y encargó las pinturas murales. Empezaron

<sup>1</sup> Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphose* (París: Olivier Perrin, 1968).



1. David Alfaro Siqueiros,  
*Los elementos*, 1922-1923.  
 Ciudad de México, escalera  
 del patio chico del Antiguo  
 Colegio de San Ildefonso.  
 D.R.© David Alfaro Siqueiros/  
 SOMAAP/México/2014.  
 “Reproducción autorizada por  
 el Instituto Nacional de Bellas  
 Artes y Literatura.”

a pintar Roberto Montenegro y el Dr. Atl en el colegio máximo de San Pedro y San Pablo, y después Diego Rivera pintó *La creación* en el Anfiteatro de la Preparatoria y José Clemente Orozco en el patio mayor, así como Jean Charlot y Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas.

Ahí, en la bóveda de la escalera del llamado Patio Chico de San Ildefonso/Escuela Preparatoria, David Alfaro Siqueiros pintó *Los elementos*, en 1922 (fig. 1). En *Los elementos*, Siqueiros se inicia en la aventura del muralismo. En esta bóveda hay una figura femenina alada al centro, y otras formas que acompañan a la mujer: se pueden ver dos grandes caracoles marinos que sugieren el agua; otras formas rojizas indefinidas, que podrían ser el fuego; las blancas, el aire, y las oscuras, tal vez la tierra. La mujer está en un escorzo, una pierna hasta la rodilla, y apenas se le ve la parte baja del pie descalzo; se ven los brazos poderosos, desnudos, uno llega hasta la cadera y el otro al hombro; la túnica rodea el rostro de la mujer hasta la cabeza, y ahí nacen las alas, con un diseño geométrico. El efecto es que la figura está en el aire, y su rostro cerca del espectador, por lo tanto la parte baja del cuerpo es más reducida. Es la primera vez que hizo un ensayo de pintura mural donde utilizó los recursos de lo que podemos llamar anamorfosis.

En *Los elementos*, Siqueiros pintó en encáustica, pero en *El entierro del obrero*, en el cubo de la escalera, usó el fresco (como se sabe, no pudo

concluir la escena). Ahí realizó un escorzo en el féretro, que detiene el cuerpo. Lo más importante son ahora las caras de sus compañeros, que parecen trabajados con hacha, por su ferocidad y dramatismo. En la bóveda, el tema es del gusto de Vasconcelos —así como *La creación* de Diego Rivera—, mientras que *El entierro* es otra cosa, pues se refiere a la lucha social y aparecen la hoz y el martillo.

Siqueiros llegó muy joven a la Academia y, entre otros, escuchó al Dr. Atl (Gerardo Murillo) y José Clemente Orozco, quien hablaba del entusiasmo de la clase y su admiración por Miguel Ángel —que Orozco y Siqueiros compartían—. La huella se ve en los tres en 1922. Después de dejar la Academia, Siqueiros entró en la Revolución. En 1919 pudo viajar a Europa. En Italia, entre otras cosas, se encontraban las bóvedas barrocas, como las de Andrea Pozzo. Por otra parte, se interesó también por la pintura de los futuristas, especialmente de Umberto Boccioni, y de la metafísica de Giorgio de Chirico y Carlo Carrà.

En este viaje, de las ideas socialistas se acercó al marxismo, por la revolución rusa y su eco en Europa. La pintura y el marxismo fueron los dos ejes principales que se conjugan en su vida.

Al final de su estancia europea llegó a Barcelona y en 1921 fundó la revista *Vida Americana*, de la que solamente apareció un único número, y ahí publicó también los *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana* (Manifiesto a los artistas de América).<sup>2</sup> Estos textos son una reflexión lúcida sobre la pintura en ese momento y la “renovación” del arte desde Cézanne, el cubismo, el futurismo y también “la novísima labor revaloradora de las ‘voces clásicas’”;<sup>3</sup> no hay que recurrir a los que llama “‘motivos’ arcaicos”,<sup>4</sup> que para el momento son exóticos, y por lo tanto demanda: “vivamos nuestra maravillosa época dinámica”,<sup>5</sup> y habla de la proximidad climatológica y la naturaleza que pueden servir de puntos de partida.

Cuando pintaba en San Ildefonso en diciembre de 1923, Siqueiros lanzó el “Manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores”, que firmaron Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Roberto Montenegro y otros.<sup>6</sup> Ahí proponen la expresión del arte monumental, el valor ideológico en el momento social.

<sup>2</sup> David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación de América”, *Vida Americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, núm. 1 (mayo, 1921): 2-3.

<sup>3</sup> Siqueiros, “Tres llamamientos”, 2.

<sup>4</sup> Siqueiros, “Tres llamamientos”, 2.

<sup>5</sup> Siqueiros, “Tres llamamientos”, 2.

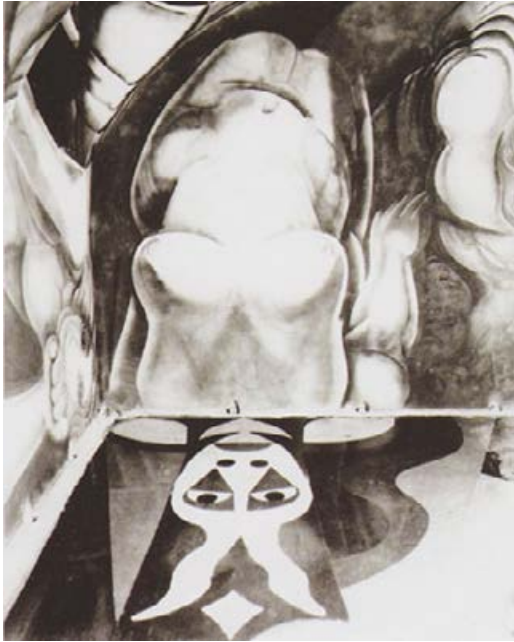
<sup>6</sup> Fue publicado bajo el mismo título en el periódico *El Machete*, núm. 7, segunda quincena de junio, 1924.

El trabajo de la Escuela Preparatoria se interrumpió y Siqueiros no hizo pintura mural hasta que llegó a Los Ángeles. En el Chouinard Art Institute fue invitado a pintar e hizo *Un mitin obrero*, en 1932 (destruido), cuya temática era adecuada debido a la crisis financiera del momento. En él participó el grupo organizado por Siqueiros: el Mural Block of Painters. El ámbito era incómodo y situó el mural en tres niveles: el sótano, donde el líder arenga a los trabajadores, un tapanco y en la azotea los obreros gesticulan. La base fue revoque de cemento blanco, y utilizó el aerógrafo. Después pintó en la Plaza Art Center, por primera vez, un mural al exterior: *La América tropical* (1932), ahora casi destruido. La figura central es un hombre, un indio crucificado, en una selva de troncos extraños. Utilizó los recursos de la anamorfosis y también ensayó ciertas técnicas: el aerógrafo para pintar coches (pistola de aire) y la fotografía. Además en Santa Mónica, California, en la casa particular de Dudley Murphy, director de cine, pintó *Retrato actual de México* (1932), para el que realizó un escorzo exagerado en el centro, en un espacio muy encogido.

Luego fue a Buenos Aires y en Don Torcuato le pidieron pintar la cava del sótano de la quinta Los Granados, propiedad de Natalio Botana, el mural *Ejercicio plástico*, 1933 (fig. 2), para el que colaboraron los pintores Antonio Berni y Juan Castagnino y que ahora se encuentra restaurado en el Museo del Bicentenario de Buenos Aires (2012). Siqueiros usó cámaras fotográficas, se valió del cine y empleó cemento negro en el fondo, pintó con aerógrafo y el piso con color, etc. La figura femenina, monumental, desnuda, es un escorzo desahogado, del que los miembros apenas se perciben y los reflejos se dan sobre los muros. Esto es lo que se llama anamorfosis.

En Nueva York fundó el Taller Experimental (Experimental Workshop) con pintores jóvenes —entre ellos Jackson Pollock— en 1936. En el Taller avanzó el programa de las técnicas que ya había usado en Los Ángeles y en Buenos Aires y reafirmó su empleo: los materiales, los colores químicos, la fotografía, el estudio de percepción, la geometría. Llegó a la “pintura matérica”, que es un empaste tridimensional, como se deja ver en *Explosión en la ciudad* (1935), y también al llamado “accidente pictórico”, a saber, lo imprevisto, las manchas, el escurrimiento, el gesto.

En 1939 regresó a México y tuvo el encargo de pintar en el vestíbulo y la escalera del Sindicato de Electricistas de la ciudad de México. El título fue *Retrato de la burguesía* (o bien *Orígenes del fascismo y monumento al capitalismo* —que es más explícito—) que resultó emblemático (fig. 3). Tenía 43 años, ya era maduro y tenía una experiencia extraordinaria en la guerra revolucionaria y la lucha social, en teoría artística y la práctica de la pintura. Pero la obra mural era parca. Se sintió libre por el apoyo del sindicato. Como era su costumbre, formó un equipo con Luis Arenal y Antonio Pujol



2. David Alfaro Siqueiros,  
*Ejercicio plástico*, 1933. Buenos  
Aires, Don Torcuato, Museo  
del Bicentenario. D.R.© David  
Alfaro Siqueiros/SOMAAP/  
México/2014.



3. David Alfaro Siqueiros,  
*Retrato de la burguesía*,  
1939. Ciudad de México,  
Sindicato Mexicano  
de Electricistas. D.R.©  
David Alfaro Siqueiros/  
SOMAAP/México/2014.  
“Reproducción autorizada  
por el Instituto Nacional  
de Bellas Artes y  
Literatura.”

y los españoles exiliados de la guerra: Josep Renau, fotógrafo y diseñador, Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto.

El espacio que tenía a disposición era reducido, pero ya tenía experiencia en ello, así que recurrió a la anamorfosis y “borró” las esquinas, el techo; el ámbito se convierte en un espacio incierto, donde hay una máquina terrible que traga monedas de oro: es una especie de ídolo que parece estar en el centro, pero si es falso o verdadero no lo sabemos. Un águila de acero está en el aire; un templo incendiado en la pared con las inscripciones de *Liberté, Egalité, Fraternité*, las tropas desfilan ordenadas hasta el horizonte; los capitalistas tienen casco y máscaras antiguas, así como los generales. El “dictador” tiene dos caras y pico de loro, tres manos, aúlla y agita los brazos. El hombre a la derecha penetra en el espacio, con un fusil que apunta al dictador.

En esta obra, la anamorfosis lleva al máximo la confusión y el equívoco en el espacio. Además, Siqueiros tuvo la preocupación de modificarla virtualmente. En *Cómo se pinta un mural* (1951), pide un espectador activo y una composición dinámica, “el método poliangular... que tenga en cuenta los diez, quince, veinte o más puntos de vista”,<sup>7</sup> y es lo que hizo en este mural.

*Cuauhtémoc contra el mito* (1944), pintado en el Centro Realista de Arte Moderno, en la calle de Sonora de la ciudad de México, y ahora en el *tecpán* de Santiago Tlatelolco, lo hizo con una superficie cóncava, así como lo hiciera en *Muerte al invasor* en Chillán, Chile (fig. 4). La perspectiva es exagerada y utiliza también un escorzo deforme. El centauro del conquistador es monstruoso: la bestia tiene seis patas, levanta las manos fuera de lo normal, con una mano hace una cruz —que realmente es un arma, una daga. El cuerpo desnudo musculoso es anormal. Cuauhtémoc lanza su arma al monstruo. El efecto de los dobles miembros es en el fondo un recurso del futurismo del que Siqueiros se apropia.

En la bóveda de las escaleras dobles de la Aduana Vieja de Santo Domingo, en la ciudad de México, en un edificio del siglo xviii, Siqueiros pintó *Patricios y patricidas* (1945), con piroxilina sobre tela de celotex. Aunque se trata de una bóveda, intervino el espacio y deformó el ámbito. Las figuras son monstruosas, con escorzos fuertes. La obra se interrumpió en 1945, trabajó después en 1966 en las figuras y los trazos geométricos: una mujer “pensante” y caballo y jinete fueron los resultados.

En 1945, tuvo el encargo de pintar en el Palacio de Bellas Artes. El mural *Nueva democracia*, en piroxilina sobre tela y celotex, fue un gran reto porque el espacio es apaisado, y tuvo que esforzarse por trazar una figura

<sup>7</sup> David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural* (México: Ediciones Taller Siqueiros, 1951), 105.



4. David Alfaro Siqueiros, *Muerte al invasor*, 1941-1942. Chillán, Chile, Escuela México. D.R.© David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2014.

emblemática, la libertad, una mujer con el torso desnudo, con el gorro frigio, con cadenas, proyectándose hacia el espectador desde el fondo junto con un brazo y un puño, es de lo mejor de la pintura de Siqueiros. Asimismo los dos tableros, *Víctimas de la guerra* y *Víctimas del fascismo*, son escorzos formidables.

En el Palacio de Bellas Artes también pintó el tema *Cuauhtémoc redi-vivo*, en dos murales: *La tortura* y *La resurrección* (1951). En el primero, lo importante es el contraste entre los señores (uno llora, el otro asume el dolor) y los conquistadores con armadura de acero. En *La resurrección*, el escorzo de un caballo-centauro, con las patas arriba, es magnífico; Cuauhtémoc ahora trae armadura, una macana “técnica”, porta un *cupil* o tiara real.

En *Por seguridad social y completa para todos los mexicanos* (1954), en el Hospital de la Raza (fig. 5), siguió sus ensayos con la anamorfosis e hizo nuevos descubrimientos técnicos sobre pigmentos. Utilizó vinelita sobre tela preparada con nitrocelulosa; ignoró el vestíbulo, las puertas y los elevadores, y modificó el espacio mediante soportes metálicos; así pintó desde el muro hasta el ventanal, sin ángulos, y creó un ámbito mágico, aunque el tema es casi inocuo.





5. David Alfaro Siqueiros, *Por seguridad social y completa para todos los mexicanos*, 1954. Ciudad de México, Centro Médico Nacional La Raza. D.R.© David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2014. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.”

A la izquierda está el cuerpo del obrero muerto por la máquina, con una arquitectura fantástica; a la derecha, unas mujeres, una con un niño en los brazos y otra con un haz de trigo, obreros, médicos con una bandera. En el cielo, un Prometeo incendiado.

Los murales del Hospital de la Raza y *Apología de la futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer* (1958), en el vestíbulo del pabellón de Oncología del Centro Médico de la ciudad de México, están hermanados, porque ambos tienen fechas cercanas y los temas son afines. En la *Apología de la futura victoria...* aparecen hombres desnudos, sufrientes, una figura medio humana y un joven —un escorzo— que trata de escapar. En otra parte, está una mujer en un aparato de radiación, los médicos, mujeres pacientes y dos monstruosos personajes cerca. Lo importante es que el espacio parece ser una pared continua, cuando —por medio de la anamorfosis— los ángulos se borran.

En el Castillo de Chapultepec, Museo Nacional de Historia, pintó en una sala *Del Porfirismo a la Revolución*. El espacio era grande pero como se



trataba de un monumento histórico, tenía que respetarlo. Sin embargo, se agenció otra sala, levantó muros falsos con mamparas y así pudo transformar el ámbito a su gusto. Empezó en 1957 y, como ingresó a la cárcel en 1960, lo concluyó en 1966.

Entre las figuras más importantes están Porfirio Díaz, las cortesanas y los llamados “científicos”, así como la huelga de Cananea, las fuerzas revolucionarias y los muertos de la Revolución. Tienen interés los grupos que se repiten en las figuras proyectadas hasta el horizonte: los que tienen sombreros de copa, los “rurales” con sombreros charros, los obreros, los de cabeza descubierta, los de sombreros anchos, etcétera.

Ésta es una selección de los murales de Siqueiros, donde se ejemplifican los problemas de la representación del espacio a partir de la perspectiva y el escorzo vía la técnica ilusionista en este pintor. Este XXXVI Coloquio de nuestro Instituto tiene como tema general “Los estatutos de la imagen”, por lo que me parece adecuado el problema de la representación, la “deformación” de la perspectiva, el “vicio” o la exageración, es decir, la anamorfosis. Ésta es una manera de expresarse, como lo hizo David Alfaro Siqueiros, quien además tuvo la preocupación social y la necesidad de investigar, algo que hizo siempre.

## EL PROCESO MENTAL DEL DIBUJO: LA OBSERVACIÓN Y LOS ESQUEMAS

NORA KARINA AGUILAR RENDÓN

Universidad Iberoamericana

El presente trabajo aborda el dibujo lineal desde la actividad mental del dibujante, tomando como hipótesis que el dibujo se desarrolla a partir del binomio: observación y esquemas. El dibujo es una tarea compleja que suma actividades mentales; como lo describe Rudolf Arnheim: “la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la separación y la puesta en contexto”.<sup>1</sup> Sin embargo, el binomio observación-esquemas se considera un eje primordial para el aprendizaje y clave para el desarrollo de otras habilidades.

Las bases para elaborar este proyecto fueron los estudios de Stephen Kosslyn y algunos descubrimientos publicados sobre los procesos mentales, así como la búsqueda de una estrategia didáctica más eficaz para la enseñanza del dibujo en el nivel superior y de una evaluación para el desarrollo de habilidades y competencias. A partir de lo anterior, se sustentó esta investigación utilizando ejercicios de *dibujo por observación, copia y visualización*. Los ejercicios aplicados a más de cien alumnos fueron analizados y los resultados llevaron a la siguiente hipótesis: *el aprendizaje y ejercicio del dibujo es un proceso mental compuesto por un binomio básico: la observación y los esquemas*.<sup>2</sup>

Los resultados obtenidos son observaciones que aunque aún no pueden ser consideradas afirmaciones de certeza, sí se espera que constituyan líneas para abordar el pensamiento visual y su relación con el dibujo. Con fundamento en estos métodos, se aplicaron ejercicios en los que se basa este trabajo de investigación que confirmaron que algunos importantes

<sup>1</sup> Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, trad. Rubén Maser (Barcelona: Paidós, 1986), 267.

<sup>2</sup> La muestra estaba constituida indistintamente por hombres y mujeres, de 18 a 26 años, normovisuales, diestros y zurdos (alumnos de la materia de dibujo natural, en las licenciaturas de diseño gráfico, industrial, textil e interactivo de la Universidad Iberoamericana, en la ciudad de México, durante los semestres correspondientes a 2011 y 2012.

procesos de la mente para el dibujo son la observación y la memoria visual de esquemas.<sup>3</sup>

En ese sentido, primero se explicarán algunos de los métodos más sobresalientes de enseñanza del dibujo: el *dibujo por observación, de copia y de visualización*. El *dibujo natural* o de imitación (*imitatio*)<sup>4</sup> tiene como objetivo representar la naturaleza. Leonardo da Vinci lo nombra el estudio de “las ciencias imitadoras de todas las figuras de las cosas creadas por la naturaleza”, es decir, define como el dibujo que se elabora de *lo que se mira*.<sup>5</sup> El tratadista Vicente Carducho explica el dibujo como el resultado de lo que se *especula* para la representación de objetos o personas.<sup>6</sup> En cambio, Antonio Palomino lo define así: “Éste es la *forma universal de lo corpóreo, delineada según a la vista se nos presenta*”,<sup>7</sup> y en las Academias de Arte, los cursos de enseñanza incluían el *dibujo de modelo blanco* que residía en la representación de esculturas y el *dibujo de modelo vivo*, que consistía en la representación de la figura humana

<sup>3</sup> Es importante mencionar que la manifestación del dibujo como forma de medir la memoria visual es un principio que se ha utilizado incluso en la neurología. Guido Gainotti, Maria Silveri, Giampiero Villa y Carlo Caltagirone, “Drawing objects from memory in aphasia”, *Brain, a Journal of Neurology* 106, núm. 3 (1983): 613-622; disponible en: <http://brain.oxfordjournals.org/content/106/3/613.full.pdf+html?sid=e6c0ec95-f845-4103-9396-4c172f9eb1af> (consultada el 5 de junio de 2012)

<sup>4</sup> “Lo fundamental en el arte es la imitación (*imitatio*). Esta tesis, aunque conocida desde hace siglos, era una novedad porque, cuando no la teoría del arte, el arte mismo —especialmente el bizantino— la habían olvidado. Además la tesis cobraba un sentido distinto del primitivo, puesto que en el Renacimiento se trataba menos de imitar a la naturaleza (este postulado, bajo la influencia del platonismo, fue relegado a un segundo plano) y más de imitar a los modelos perfectos, es decir, los antiguos.” Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. La estética moderna 1400-1700*, trad. Danuta Kurzyka, vol. 3 (Madrid: Akal, 1991), 93.

<sup>5</sup> “Capítulo VIII. El pintor debe ser universal y amante de la soledad, debe considerar lo que mira, y raciocinar consigo mismo eligiendo las partes más excelentes de todas las cosas que ve; haciendo como el espejo que se transmuta en tantos colores como se le ponen delante; y de esta manera parecerá una segunda naturaleza.” Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, trad. y notas de Diego Rejón de Silva (Buenos Aires: Agebe, 2004), 27.

<sup>6</sup> “Carducho declara prontamente el que considera el precepto general más importante de su concepción pedagógica del arte: ‘dibujar, especular y más dibujar’, precepto que guarda un carácter simétrico con aquella dialéctica planteada por Lomazzo entre teórica y práctica (pintura teórica y práctica) y por Zuccaro entre ‘diseño interno’, y ‘esterno’.” Francisco Calvo Serraller, prólogo a *Diálogos de la Pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed., pról. y notas de F. Calvo Serraller (Madrid: Turner, 1979), LV.

<sup>7</sup> Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, prólogo de Juan A. Ceán Bermúdez, t. I (Madrid: Aguilar, 1988), 114.

al desnudo, con modelo que se decía *vivo* para diferenciarlo de figuras humanas de vaciados en yeso o piedra.<sup>8</sup>

El *dibujo de copia* se relaciona mediante el aprendizaje de *cánones*, por medio de una fórmula que el historiador Ernst Gombrich planteó en su libro *Arte e ilusión*: “el principio que cabe esperar de la fórmula de ‘esquema y corrección’. Enseñan un canon simple y muestran cómo construir un vocabulario requerido a partir de formas geométricas básicas, fáciles de recordar y de dibujar”.<sup>9</sup> Esta idea genera lo que él define como un vocabulario gráfico, alfabetización visual o *visual literacy*.<sup>10</sup> Es decir, el dibujante obtiene por medio de los esquemas un repertorio de formas básicas para la representación. Por ejemplo, las cartillas de ojos, cabezas, manos y pies que los alumnos han copiado durante siglos en las academias y escuelas de artes. Los métodos didácticos del dibujo señalan reiterativamente la importancia de la observación y posteriormente incluyen “dibujos” como recursos didácticos. Estas cartillas son abstracciones de formas que generan recursos esquemáticos para ser utilizados para generar una especie de arquitectura del dibujo: “[...] la idea de cierto andamiaje o armazón que determina la esencia de las cosas, refleja la necesidad de un esquema, con el cual asir la infinita variedad de este mundo cambiante”.<sup>11</sup> Palomino explica al respecto que la práctica del dibujo “se adquiere copiando de buenas pinturas, dibujos y esquemas”.<sup>12</sup> Antonio Damasio le llama pauta

<sup>8</sup> “De allí, se pasaba al estudio del ‘modelo blanco’, es decir, de los vaciados de yeso de estatuas de la antigüedad, con frecuencia fragmentados para poder ser estudiados por separado.” Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España* (Madrid: Cátedra, 1986), 71.

<sup>9</sup> Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Fórmula y experiencia*, trad. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 127.

<sup>10</sup> “What is visual literacy? Visual communication is a process of sending and receiving messages using images. Visual literacy can be defined as the ‘ability to construct meaning from visual images’ (Giorgis, Johnson, Bonomo, Colbert, & al, 1999: 146). To make meaning from images, the ‘reader’ uses the critical skills of exploration, critique and reflection. Lapp *et. al.* (1999) use the term ‘intermediality’ to describe the combined literacies needed to read in a multi-media world. They stress the importance of active reading based on information visualization and the importance of visual communication to capture attention, reinforce knowledge and increase audience responses. Visual literacy is about interpreting images of the present and past and producing images that effectively communicate the message to an audience.” Anne Bamford, *The Visual Literacy White Paper*: <http://www.images.adobe.com/www.adobe.com/content/dam/Adobe/en/education/pdfs/visual-literacy-wp.pdf> (consultada el 1 octubre de 2012).

<sup>11</sup> Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión*, 133.

<sup>12</sup> Palomino, *El museo pictórico*, t. II, 293.

en la imagen mental;<sup>13</sup> Pino Parini le llama *estereotipo*;<sup>14</sup> Edward de Bono le llama *pauta*<sup>15</sup> y otros autores le llaman *mapa*.<sup>16</sup> Gombrich nombra a estas estructuras básicas *fórmula* o *esquema* y las define como elementos formales simples que sumados, producen una forma más compleja y están directamente vinculados con el *dibujo de copia*.<sup>17</sup>

El dibujo de visualización sustentó la idea de la liberalidad de las artes, ya que permite plasmar el resultado de la imaginación del dibujante.<sup>18</sup> En la neurociencia, el proceso de visualización, considerado como imaginiería visual,<sup>19</sup> es esencial para el diseño de escenarios inexistentes y

<sup>13</sup> “A tentative answer to this problem suggests that these mental images are momentary constructions, attempts at replication of patterns that were once experienced, in which the probability of exact replication is low but the probability of substantial replication can be higher or lower, depending on the circumstances in which the images were learned and are being recalled.” Antonio Damasio, *Descartes Error, Emotion, Reason, and the Human Brain* (Nueva York, Penguin Books, 1994), 100-101.

<sup>14</sup> “Es lícito suponer que la estructura constitutiva de cada objeto, visualizada en su estructura constitutiva de cada objeto, visualizada en sus estructuras dinámicas, condicione la imagen mental, cuya traducción gráfica serán estereotipos.” Pino Parini, *Los recorridos de la mirada: del estereotipo a la creatividad*, trad. María Jesús Fenero (Barcelona: Paidós, 2002), 160.

<sup>15</sup> “Todo consiste en un sistema de información que establece una secuencia de actividad. Con el tiempo, esta secuencia de actividad se convierte en una especie de camino o pauta o modelo.” Edward de Bono, *El pensamiento creativo* (Barcelona: Paidós, 1992), 38.

<sup>16</sup> “La conexión informativa con lo que nos rodea se establece mediante la elaboración de *mapas* que recogen lo más significativo del ambiente. La relación con el medio es, por tanto, selectiva y progresiva.” Javier Seguí, Joaquín Planell y Pedro María Burgaleta, *La interpretación de la obra de arte* (Madrid: Editorial Complutense, 1996), 236-238.

<sup>17</sup> “Existen libros para que los estudiosos aprendan a dibujar manos, pies, ojos, y vastas enciclopedias que enseñan mucho más en unas cuantas lecciones. Ahora bien, estos libros adoptan el principio que cabe esperar de la fórmula de ‘esquema y corrección’. Enseñan un canon simple y muestran cómo construir un vocabulario requerido a partir de formas geométricas básicas, fáciles de recordar y de dibujar, como el gato que aprendí a dibujar cuando era niño.” Gombrich, *Arte e ilusión*, 127.

<sup>18</sup> “el dibujo es una acción fundamental para comprender la realidad, dado que involucra el pensamiento complejo y la intencionalidad, los cuales responden a las imágenes mentales, reales o ficticias, en las que dan tantas interpretaciones, como capacidades de visualización existan.” Luz del Carmen Vilchis, *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008), 17.

<sup>19</sup> “During visual mental imagery, perceptual information is retrieved from long-term memory, resulting in the subjective impression of ‘seeing with the mind’s eye.’” Giorgio Ganis, William L. Thompson y Stephen M. Kosslyn, “Brain areas underlying visual mental imagery and visual perception: an fMRI study”, *Cognitive Brain Research* 20, núm. 2 (julio, 2004): 226-241; disponible en: [http://www.wjh.harvard.edu/~kwn/Kosslyn\\_pdfs/2004Ganis\\_CogBrainRes20\\_BrainAreas.pdf](http://www.wjh.harvard.edu/~kwn/Kosslyn_pdfs/2004Ganis_CogBrainRes20_BrainAreas.pdf) (consultada el 28 de agosto de 2012).

está relacionado con la invención y la creatividad.<sup>20</sup> Los procesos de visualización vinculados con el dibujo son investigados como neuroimágenes y cognición visual por Stephen Kosslyn, quien menciona que la tarea de identificar estructuras y procesar tareas son habilidades básicas del cerebro, y éstas son fundamentales en la actividad de dibujar.<sup>21</sup>

Kosslyn indica que el proceso de percepción visual no sólo involucra la vista, sino que la mente codifica las propiedades del objeto y sus características espaciales, además de vincular la forma percibida visualmente con los registros previos del modelo recogidos en la memoria. Esta información fue elemental para entender los resultados que explicaremos a continuación.

Esta investigación comenzó con el propósito de plantear un modelo de evaluación para las materias de dibujo en el nivel superior. Se buscaba un sistema que considerara las competencias y habilidades de cada uno de los alumnos para el dibujo y permitiera comparar su desarrollo para estimar un valor o calificación al final de un curso. Se propuso una serie de ejercicios basados en el libro de Brent Wilson, Al Hurwitz y Marjorie Wilson: *La enseñanza del dibujo a partir del arte*. En él se explica que “Dibujar bien depende de determinados talentos y cualidades, entre ellos: el deseo de dibujar, la memoria visual, las capacidades motrices y de observación, la imaginación, la inventiva y los gustos estéticos.”<sup>22</sup>

En el libro de Wilson *et al.* se encontró que plantea un programa integral de dibujo con cinco actividades principales enfocadas a: observación,

<sup>20</sup> “Para definir el componente creativo que tiene el trabajo del artista, se amplió el concepto de *disegno*, que en adelante no sólo significó la facultad práctica del dibujo, sino que, como competencia intelectual y principio superior de las artes, dio cuerpo a una ciencia. El *disegno*, en cuanto que idea formal de origen intelectual, producto de una imaginación de orden más elevado, se acercó a la *invenzione* y a la *idea*.” Karin Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, La Balsa de la Medusa 102 (Madrid: Visor, 1999), 157-158.

<sup>21</sup> “I use the word ‘process’ to refer to an operation or set of operations that transforms an input to an output, and ‘structure’ to refer to two types of entities: a ‘representation’ is a physical state that serves as a repository of information, and a ‘buffer’ stores representations. A metaphor might help: a blackboard is a buffer, marks made with chalk can serve as representations, and the movement of chalk on the board, the movement of an eraser on the board, and the act of interpreting the patterns of marks are all examples of processes.” Stephen M. Kosslyn, “If neuroimaging is the answer, what is the question?”, *Philosophical Transactions of The Royal Society Biological Sciences* 354, núm. 1387 (julio, 1999): 1283-1294; disponible en: <http://rstb.royalsocietypublishing.org/content/354/1387/1283.full.pdf+html?sid=5b246e97-ed93-48a9-af21-5e7421f281a6> (consultada el 13 de agosto de 2013).

<sup>22</sup> Brent Wilson, Al Hurwitz y Marjorie Wilson, *La enseñanza del dibujo a partir del arte*, trad. Lucas Vermal Ahumada, Arte y Educación 10 (Barcelona: Paidós, 2004), 26.

memoria, imaginación-fantasía, verbal-visual y experimental.<sup>23</sup> Los ejercicios que presenta el texto están dirigidos al desarrollo de habilidades específicas. Así, se decidió enfocar los ejercicios para el diagnóstico de las principales habilidades involucradas en la actividad de dibujar: la observación y la memoria visual. Se desarrolló un ejercicio a los alumnos basado en una de las propuestas de Brent Wilson que consistía en recordar y dibujar la *Mona Lisa* con el objetivo de diagnosticar el nivel de memoria visual que tenían de una imagen.

En el primer ejercicio, se pidió a los alumnos que cerraran los ojos para recordar el retrato de la *Mona Lisa* (que todos conocían de antemano, aunque no se tienen datos de cuándo fue la última vez que vieron la imagen). Según la neuróloga Karalyn Patterson, la primera tarea que desarrolla el cerebro del dibujante es vincular una palabra con la imagen, en este caso las palabras “Mona Lisa” con la visualización del cuadro por medio de la memoria.<sup>24</sup> Lo siguiente fue que dibujaran la representación de la imagen interna que obtuvieron por medio de la memoria y plasmarla en una hoja de papel, utilizando un lápiz o pluma. El segundo paso del dibujante fue resolver un problema: ¿cómo represento aquello que recordé? Así, comienzan a esbozar y los alumnos deciden el momento en que la tarea está terminada, es decir, cuando probablemente consideran que su dibujo contiene suficiente información visual para comunicar, quedan satisfechos y lo dan por terminado.

<sup>23</sup> “En el hombre el sistema de memoria lo componen tres almacenes de información:

1. La memoria icónica transitoria (m.i.t.), que también recibe los nombres de almacén de información sensorial (a.i.s.) o ‘icón’, dependiendo del autor que se utilice. Este primer almacén tiene una naturaleza sensorial.

2. La memoria a corto plazo (m.c.p.), que es un tipo de memoria primaria de naturaleza verbal, donde la información mediante técnicas de repetición puede ser preservada y transferida al siguiente almacén.

3. La memoria a largo plazo (m.l.p.) o memoria secundaria, es el almacén definitivo de algunas informaciones (hábitos, conceptos, destrezas psicomotrices, lenguaje, etc.). Aquí la información, si es necesario, puede mantenerse durante tiempo ilimitado.” Justo Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen* (Madrid: Pirámide, 2002), 82.

<sup>24</sup> “la memoria semántica: todas las investigaciones parecen indicar que ésta depende de una red muy amplia, aunque la región constituida por los lóbulos temporales anteriores e inferiores parecería ser crucial. Si observamos una cara lateral del hemisferio izquierdo del cerebro, como en la Figura 1, veremos la parte frontal y la parte posterior, y el lóbulo temporal delimitado por la cisura de Silvio. Estoy sugiriendo que la región bien anterior y bien inferior del lóbulo temporal a nivel bilateral sería importante para la memoria semántica. En términos de Broadmann, correspondería a las áreas 38, 20 y posiblemente parte de la 21 también.” Karalyn Patterson, “Neurociencia cognitiva de la memoria semántica”, *Revista Argentina de Neuropsicología*, núm. 5 (2005): 25-36; disponible en <http://www.revneuropsi.com.ar/pdf/Patterson.pdf> (consultada el 21 de agosto de 2012).

Una vez finalizado el dibujo, se aplicó otro ejercicio. La segunda lámina tenía el objetivo evaluar la capacidad de observación. Se solicitó dibujar un retrato de un compañero de clase que fungía como modelo. El probable proceso mental del dibujante consistió en observar al modelo y obtener información. El segundo fue seguir la tarea solicitada y resolver el problema de representación por medio de elementos visuales. Gombrich plantea que, al *mirar*, recordamos o reconocemos los objetos que miramos. Finalmente, el alumno nuevamente decide cuándo el dibujo “funciona”; Gombrich menciona este último proceso como autocrítica.<sup>25</sup>

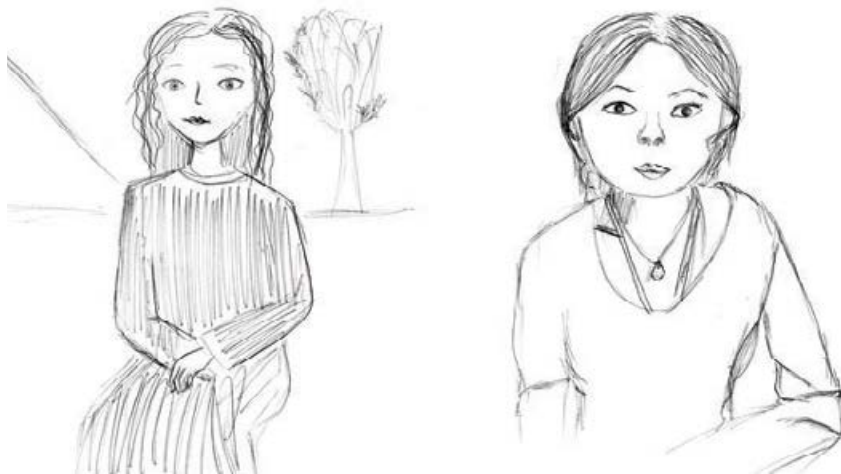
Se suponía que los resultados los ejercicios mostrarían el nivel de dominio de las habilidades de memoria y observación con las que contaban los alumnos. Se esperaba que los retratos tuvieran parecido con los modelos originales (la *Mona Lisa* y el compañero de clase), así sería posible evaluar si los alumnos podían demostrar su capacidad de observación al representar un modelo vivo o si contaban con una memoria visual al dibujar una imagen proyectada internamente.<sup>26</sup> El resultado de los dibujos de estas primeras evaluaciones arrojó conjeturas diferentes a lo esperado. Se notó una constante en casi todos los dibujos; en el primer ejercicio, que buscaba evaluar la memoria visual y que tenía como objetivo demostrar la habilidad de observación del dibujante, presentaban un parecido sorprendente. El dibujo de la *Mona Lisa* y el retrato de algún compañero de clase eran versiones muy similares de un mismo dibujo, como muestra la figura 1.

Al cotejar los dos ejercicios de la figura 1 es posible identificar que la forma de ojos, cejas y boca e incluso el contorno de la barbilla son similares. Notemos que las líneas de ojos y boca son casi réplicas. Tenemos otros ejemplos: en las figuras 2 y 3 es posible advertir el mismo fenómeno (este hecho ha ocurrido en ejercicios aplicados a decenas de alumnos, con algunas contadas excepciones). Es importante señalar que no importa cuánto tiempo haya de diferencia entre el primer ejercicio de la *Mona Lisa* y el retrato elaborado de un modelo vivo —puede ser unos minutos o días

<sup>25</sup> La autocrítica es un valor importantísimo para el desarrollo de competencias laborales en el dibujante profesional. Gombrich menciona al respecto: “Es en el proceso del bocetaje donde sucede un proceso creativo valioso: que en su ejecución pasa por la autocrítica. Permite la exploración, la valoración y la jerarquización de trazos y finalmente la abstracción y la síntesis.” Ernst H. Gombrich, “Los artistas en su tarea: compromiso e improvisación en la historia del dibujo”, en *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo xx acerca del saber y del arte*, trad. Mónica Rubio (Madrid: Debate, 1997), 102.

<sup>26</sup> El término *copia diferida* es utilizado por Karalyn Patterson en un estudio sobre la memoria semántica aplicando un ejercicio de dibujo diez segundos después de haber visto una imagen. Sin embargo, en esta investigación no era posible saber con cuánto tiempo de antelación los alumnos habían visto por última vez alguna imagen de la *Mona Lisa*. Patterson, “Neurociencia cognitiva”, 32-33.





1. Dibujo por memoria visual a largo plazo de la *Mona Lisa*, a la izquierda, y dibujo de compañera de clase, a la derecha. Alumna: María José Hernández Medellín.



2. Dibujo por memoria visual a largo plazo de la *Mona Lisa*, a la izquierda, y dibujo por observación de compañera de clase, a la derecha. Alumno: Santiago Pirez Velazco.



3. Dibujo por memoria visual a largo plazo de la *Mona Lisa*, a la izquierda, y dibujo por observación de un compañero de clase, a la derecha.  
Alumna: Paula García Maqueo.

después de que se haya realizado el primero—, los resultados muestran estos trazos similares.

Posteriormente, se aplicaron ejercicios haciendo variaciones de los métodos de dibujo, como realizar un dibujo de visualización para compararlo con otro dibujo elaborado recordando la imagen de una persona conocida. Otra modalidad fue hacer un *dibujo del natural*, es decir, con modelo vivo, y compararlo con un *dibujo de copia* de pinturas o fotografías de retratos. Sin embargo, los resultados fueron similares a los ejercicios de la *Mona Lisa*, encontramos que los *trazos semejantes* o *esquemas* aparecían en todos los casos.

La figura 4 muestra, a la izquierda, el retrato de la hermana de la alumna, elaborado por observación; en él se percibe un parecido con el dibujo a la derecha, copia del retrato de Frida Kahlo. Se puede notar cómo los ojos e iris, la forma y estructura de la nariz y el contorno de la boca, incluyendo las cejas debajo del fleco, son básicamente iguales.

Se aplicó otra variante en los ejercicios, modificando la técnica de *dibujo al natural* de modelo vivo por *dibujos de copia*. En este caso la alumna dibujó retratos de dos fotografías diferentes. En la figura 5, se repiten elementos de forma sutil, donde la alumna elaboró un dibujo proporcionado, tomó nota de una gran cantidad de detalles con medios tonos, luces y



4. Dibujo por memoria visual a largo plazo de la hermana de la alumna, a la izquierda, y dibujo de copia de retrato de Frida Kahlo, a la derecha. Alumna: Andrea González Carranco.

sombras. Se debe señalar que el dibujo de Frida Kahlo tiene la misma solución de labios delineados con contorno que el dibujo de la otra fotografía, a pesar de que en la foto original de Kahlo los labios son un volumen que debió representar por medio de luces y sombras.

Por otro lado, algunos críticos argumentan que los esquemas o plantillas son rasgos que pueden ser leídos como el estilo del diseñador o artista, hecho que puede ser verdad pero que no excluye la repetición de soluciones gráficas por encima de la observación. A este fenómeno de reiteración de elementos, Gombrich lo llama “disposición mental”.<sup>27</sup> Los rasgos repetidos que se pueden identificar en los dibujos de retrato, elaborados por una misma persona, en adelante serán citados como *esquemas*.

Jacques Aumont explica qué es un esquema y cómo funciona: “El instrumento de la rememoración por la imagen es en efecto lo que, muy en general, podría llamarse el *esquema*: estructura relativamente sencilla, memorizable como tal más allá de sus diversas actualizaciones.”<sup>28</sup> Ruiz

<sup>27</sup> Gombrich, *Arte e ilusión*, 57.

<sup>28</sup> Jacques Aumont, *La imagen* (Barcelona: Paidós, 1992), 88.



5. Dibujo de copia de fotografía de Ashton Kutcher, a la izquierda, y dibujo de retrato fotográfico de Frida Kahlo, a la derecha.  
Alumna: Daniela Chein Mateos.

Vargas dice que en el proceso de memoria participan dos fuerzas: la primera es una “fuerza de almacenamiento” —un ejemplo de estos procesos se ilustra con los alumnos en las academias que copiaban cartillas, grabados e impresiones una y otra vez—, y la segunda es una “fuerza de recuperación”,<sup>29</sup> que es cuando el dibujante demuestra que ha adquirido un aprendizaje de un esquema al ser capaz de reproducirlo en la elaboración de una imagen.

Gombrich también define que los *esquemas* están vinculados con la intención de satisfacer al espectador. A estas unidades de representación las llama *modelos mínimos*:

El arte no empieza observando la realidad y tratando de ajustarse a ella; comienza construyendo “modelos mínimos” que se modifican gradualmente a la luz de la reacción del espectador, hasta que se “ajustan” a la impresión que se desea. En este proceso, los recursos de que carece el arte se han de

<sup>29</sup> José María Ruiz Vargas, *La memoria humana. Función y estructura* (Madrid: Alianza, 1994), 111.

compensar por otros medios hasta que la imagen satisfaga los requisitos que se le imponen.<sup>30</sup>

Estos modelos sirven para representar y comunicar y, cuando demuestran ser funcionales, el dibujante los guarda en la memoria. En la figura 6, por ejemplo, los círculos y líneas son modelos mínimos que utiliza una niña y que le sirven para dibujar un perro, un gato o una tortuga. Los esquemas son modelos alojados en la memoria y son un patrón de elementos simples que permiten la representación de formas compuestas.

Por otro lado estos modelos mínimos pudieran ser los mismos que Jacques Aumont explica como unidades organizacionales de la realidad:

*Los esquemas perceptivos:* esta facultad de proyección del espectador descansa en la existencia de *esquemas* perceptivos. Exactamente como en la percepción corriente, la actividad del espectador ante la imagen consiste en utilizar todas las capacidades del sistema visual y, en especial, sus capacidades de organización de la realidad, y en confrontarlas con los datos icónicos precedentemente encontrados y almacenados en la memoria de forma esquemática.<sup>31</sup>

La repetición de *esquemas* no es un proceso exclusivo de los alumnos que están aprendiendo a dibujar, todos los utilizamos al escribir, pues la caligrafía es un ejemplo de esquema. Quizá ésa sea la razón por la cual, en 1847, John Gadsby Chapman, en su manual de dibujo, declarara que cualquiera que puede aprender a escribir puede aprender a dibujar.<sup>32</sup>

Los esquemas son importantes recursos al dibujar, según se constata en el ejemplo recopilado por Gombrich en *El legado de Apeles*. Los dibujos de Leonardo da Vinci de perfiles de jóvenes posiblemente siguieron el proceso antes mencionado, pues muestran el estilo de su maestro Verrocchio. Estos dibujos exponen cómo Leonardo incorporó a su memoria una serie de códigos estéticos y formales, y se advierte que sus esquemas son constantes durante años. Kenneth Clark comenta al respecto: “Los gestos y movimientos de las figuras en el relieve de *Carregi* son extraordinariamente semejantes a sus primeros dibujos de Leonardo.”<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Gombrich, *Arte e ilusión*, 75.

<sup>31</sup> Aumont, *La imagen*, 94.

<sup>32</sup> John Gadsby Chapman, *The American Drawing-Book: A Manual for the Amateur, and Basis Study for the Professional Artist: Especially adapted to the Use of Public and Private Schools, as well as Home Instruction* (Nueva York: J.S. Redfield, 1847).

<sup>33</sup> Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, trad. José María Petralanda (Madrid: Alianza Forma, 1986), 17.



el trazo. Jean Piaget también habla sobre los esquemas como “estructuras” complejas que incluyen habilidades mentales y sensomotoras.<sup>37</sup> Al copiar y repetir los esquemas se instalan en la memoria motora, además de ser en sí el medio para ser almacenados visualmente, como explica Aumont:<sup>38</sup>

El instrumento de la rememoración por la imagen es en efecto lo que, muy en general, podría llamarse el *esquema*: estructura relativamente sencilla, memorizable como tal más allá de sus diversas actualizaciones. Para permanecer en el campo de la imagen artística, no faltan los ejemplos de estilos que utilizaron tales esquemas, a menudo de manera sistemática y repetitiva (esquema es, por otra parte, en general, la base de la noción misma de estilo).<sup>39</sup>

Los dibujos de los alumnos, simples o complejos en su resultado, muestran constantemente la aplicación y repetición de esquemas. Se supone que cuando el dibujante representa un modelo vivo omite la observación y la suple con rápido atajo: el uso de *esquemas*, de este modo utiliza formas que conoce, que se traducen en el dibujo en la repetición de trazos en todas las representaciones que elabore sin importar a quién se represente. Una de las causas y repercusiones de este fenómeno es llamada *ceguera* y sucede solamente en la mente del dibujante.<sup>40</sup>

Se deduce que los elementos gráficos que se adquieren en la memoria mediante el dibujo de copia o por medio del pensamiento visual de abstracción se convierten en las herramientas o recursos para resolver una nueva imagen que contenga algunos de los elementos aprendidos o antes resueltos. Por ejemplo: el dibujante aprende cómo es la forma de un ojo y para dibujarlo se basa en una esfera, memoriza las partes del mismo, las proporciones, etcétera, así el dibujante utiliza el *esquema de ojo* como una plantilla que le permite dibujar un ojo en cualquier momento.

<sup>37</sup> “Abordamos con ello la *organización* de los esquemas de la presión. Estos esquemas se organizan entre sí, debido al hecho de que se adaptan al mundo exterior. Así es como la presión supone una totalidad organizada en la que intervienen sensaciones táctiles y cinestésicas y los movimientos del brazo, de la mano y de los dedos. Tales esquemas constituyen unas ‘estructuras’ de conjunto, aunque se hayan elaborado en el transcurso de una lenta evolución y a través de numerosos intentos, titubeos y correcciones. Pero sobre todo, estos esquemas se organizan en coordinación de unos esquemas de diferente naturaleza de los cuales los principales son los de la succión y los de la visión.” Jean Piaget, *El nacimiento de la inteligencia en el niño* (Barcelona: Crítica, 2003), 124-125.

<sup>38</sup> Aumont, *La imagen*, 88.

<sup>39</sup> Aumont, *La imagen*, 88.

<sup>40</sup> Mark W Becker, Harold Pashler y Stuart M Anstis, “The role of iconic memory in change-detection tasks”, *Perception* 29, núm. 3 (2000): 273-286; disponible en: <http://www.perceptionweb.com/abstract.cgi?id=p3035> (consultada el 29 de agosto de 2012).

Como la observación y los esquemas son constantes en el proceso del aprendizaje del dibujo, a partir de ellos es posible el desarrollo y evaluación de habilidades de pensamiento visual. Cuando se dibuja, el cerebro busca una solución para la representación, por medio de una simplificación del objeto; así, el dibujante considera que la representación es funcional y la califica como acertada, entonces tiende a utilizarla y a repetirla. Parini plantea que el principio de percepción visual se basa en un sistema de economía mental, que genera un “estereotipo” y la categorización esquemática.<sup>41</sup> Por ejemplo, el dibujante guarda en su memoria un esquema de un ojo para su representación, entonces decide que no necesita observarlo, probablemente el cerebro evoca “ojo” y “saca” de su memoria el esquema y coloca la solución mental-sensomotriz en el dibujo de un rostro.<sup>42</sup> Antonio Damasio, profesor en neurociencia, habla de un mecanismo de derivación que busca la eficacia de la respuesta y explica este hecho:

No hay duda de que esto surgió en el cerebro precisamente debido al ahorro de tiempo y consumo de energía que introducía, y también porque los cerebros listos son perezosos. En cualquier momento hacen menos en lugar de hacer más, una filosofía minimalista que siguen con puntual exactitud.<sup>43</sup>

Una característica relevante del esquema es que se basa en una economía de procesos que permiten al alumno dar estructura al dibujo. Al parecer, dibujar es un procedimiento de deconstrucción de estructuras y un sistema de construcción para el dibujo. Jerome Bruner explica que: “Somos ahorrrativos, en beneficio de la velocidad y la disminución de la tensión”.<sup>44</sup> Este factor debemos considerarlo como un proceso natural que todos hacemos a lo largo de un sistema de aprendizaje. La conjetura a la que se ha llegado, basada en la propuesta de Gombrich de “*fórmula-corrección*”, es que los esquemas y la simplificación cimientan los sistemas de aprendizaje del dibujo. La capacidad de simplificación es importante en la generación de las *imágenes preceptuales*, y es una de las habilidades eficaces de la mente conocida como *abducción*.<sup>45</sup> Brent Wilson explica así la *simplicidad*: “Todos

<sup>41</sup> “los principios de economía o de mínimo esfuerzo que dominan ciertos comportamientos psíquicos y mentales. La forma de las cosas se reduce a la expresión unidimensional del contorno o a la bidimensionalidad de la superficie, y se eliminan los efectos plásticos, de volumen, sombra, luz, las relaciones de superposición y de cruce, etc.” Parini, *Los recorridos*, 173.

<sup>42</sup> La solución sensomotriz también incorpora una habilidad manual, al menos cuando se dibuja con las manos —aunque podemos encontrar otros ejemplos de ello en pintores sin manos.

<sup>43</sup> Antonio Damasio, *Y el cerebro creó al hombre* (Barcelona: Destino, 2010), 191.

<sup>44</sup> Bruner, *La importancia*, 138.

<sup>45</sup> Thomas A. Sebeok y Jena Uniker-Sebeok, *Sherlock Holmes y Charles Pierce* (Buenos Aires: Paidós, 1994), 30.



tendemos a dibujar con la mayor sencillez posible hasta que logramos un parecido satisfactorio con respecto al objeto.”<sup>46</sup> En los dibujos de los niños encontramos ejemplos de estas simplificaciones.<sup>47</sup>

Betty Edwards, conocida por su método de dibujo, explica el uso de los esquemas de la siguiente forma: “el cerebro izquierdo parece insistir en utilizar su reserva de símbolos memorizados”.<sup>48</sup> Sin embargo, estos símbolos no sólo son obstáculos para la observación, también son herramientas útiles para dibujar, particularmente para el dibujo de visualización (es decir, aquel que no se basa en la observación y copia de modelos). El uso del *símbolo memorizado* lo encontraremos mencionado por otros autores como *esquematismo*.

Aumont describe que esta imagen mental contiene una codificación e información.<sup>49</sup> La percepción tiene un carácter instrumental para usar el contenido de la vista y cada lectura es una interpretación del mundo visible;<sup>50</sup> así “dibujamos lo que vemos y, a la inversa, ver es dibujar”.<sup>51</sup> El dibujo permite acceder a las representaciones del entorno y logra materializar las imágenes mentales que serán compartidas en un dibujo con otras personas. De esta manera, el dibujo contribuye con una nueva visión del mundo. Gombrich lo señala, al decir que *el artista* “nos enseña a ver”.<sup>52</sup>

Para evadir el uso constante de *esquemas* y su vínculo simbólico y fomentar la observación se encuentra un ejercicio del libro *Aprender a dibujar* de Edwards, donde solicita dibujar el *Retrato de Igor Stravinsky* de Picasso; los alumnos al dibujar la imagen en su posición normal obtenían pobres resultados, pero cuando la imagen era invertida, “mágicamente” eran capaces de dibujarlo. La hipótesis que Edwards plantea es:

<sup>46</sup> Wilson, Al Hurwitz, *La enseñanza del dibujo*, 27.

<sup>47</sup> Viktor Lowenfeld y W. Lambert Brittain, *Creative and Mental Growth* (Nueva York: Macmillan Publishing, 1975), 155.

<sup>48</sup> Betty Edwards, *Aprender a dibujar* (Madrid: Hermann Blume, 1984), 82.

<sup>49</sup> “La imagen mental no es, pues, una especie de ‘fotografía’ interior de la realidad, sino una representación *codificada* de la realidad (aunque estos códigos no sean los de lo verbal). Pero, por otra parte, se han provocado, en los laboratorios de psicología, situaciones en las que los sujetos confunden imaginación mental y percepción y que parecen indicar la existencia de una similitud funcional entre las dos.” Aumont, *La imagen*, 124.

<sup>50</sup> “Ver el mundo como materia en movimiento, a la manera de un físico, ofrece una imagen única y reveladora. Adoptar la perspectiva de un historiador ofrece un ángulo distinto. Verlo desde un punto de vista estético ofrece una imagen totalmente distinta. Cada persona trae consigo un marco de una manera distinta. Cada lectura es una interpretación que influye en la experiencia que tiene la persona.” Elliot W. Eisner, *El arte y la creación de la mente* (Barcelona: Paidós, 2004), 113.

<sup>51</sup> Alpers cita a Constantijn Huygens en su idea del arte figurativo. Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, trad. Enrique Pardo Canalis (Madrid: Hermann Blume, 1987), 39.

<sup>52</sup> Gombrich, *Arte e ilusión*, 28.

[...] una explicación plausible del ilógico resultado es que el hemisferio izquierdo rechazó la tarea de procesar la imagen invertida. Presumiblemente, el hemisferio izquierdo, confuso por la imagen poco familiar como es habitual en él, se echó atrás, dejando el trabajo para el hemisferio derecho.<sup>53</sup>

A partir del texto anterior se desprende el supuesto: la mente se ve orillada a observar cuando mira el dibujo invertido, no reconoce plantillas, mira una imagen que no puede interpretar como una persona-símbolo y entonces observa líneas, ángulos, triángulos y reproduce eso, sólo líneas. La observación minuciosa se activa puesto que no hay esquemas en la memoria para aplicar sobre la imagen. La mente, al dibujar, ha interpretado la información de la imagen, por ello se puede dibujar una “interpretación de un hombre sentado en una silla” o una representación de línea por línea y el resultado es casi mimético al dibujo original, como vemos en la figura 7.

Damasio explica que la mente está destinada a la solución de problemas.<sup>54</sup> Esto abarca un amplio abanico de acciones complejas, aunque otras pueden ser aparentemente simples: como representar o reconocer una manzana con un “contorno circular y un palito”.

Gombrich dice que: “El esquema no es producto de un proceso de ‘abstracción’ o de una tendencia a ‘simplificar’; representa la primera y amplia categoría aproximada que se estrecha gradualmente hasta encajar con la forma que deba reproducir.”<sup>55</sup> Estos procesos inician con la entrada de información por medio de la percepción visual y no nos referimos únicamente al sistema óptico, sino a la capacidad de obtener imágenes *preceptuales*. Damasio hace una amplia explicación sobre las *imágenes preceptuales* como resultado de la información de todos nuestros sentidos dentro de la mente.<sup>56</sup> Por ello, un dibujo cuya prioridad sea darnos información se modifica en su forma para entregar un significado; un ejemplo es el ejercicio de Betty Edwards que da como resultado dibujar “un hombre sentado en la silla” en vez de dibujar el retrato de Igor Stravinsky de Picasso.<sup>57</sup>

En el caso particular de un rostro, los esquemas simplificados que se utilizan para dibujar son: contorno, ojo, boca o nariz; así, los dibujantes aplican de igual modo los esquemas en el dibujo de cualquier persona y los esquemas se superponen a la observación en el dibujo de modelo vivo o de copia. Es posible suponer que el alumno que usa esquemas podría estar demostrando una escasa observación y poca destreza sensomotora.

<sup>53</sup> Edwards, *Aprender*, 55.

<sup>54</sup> Damasio, *Descartes' Error*, 47.

<sup>55</sup> Gombrich, *Arte e ilusión*, 64.

<sup>56</sup> Damasio, *Descartes' Error*, 98-99.

<sup>57</sup> Edwards, *Aprender*, 54.



7. Dibujo de copia,  
representación del *Retrato de  
Igor Stravinsky* de Pablo Picasso.  
Alumna: Gabriela Covarrubias  
Zenteno.

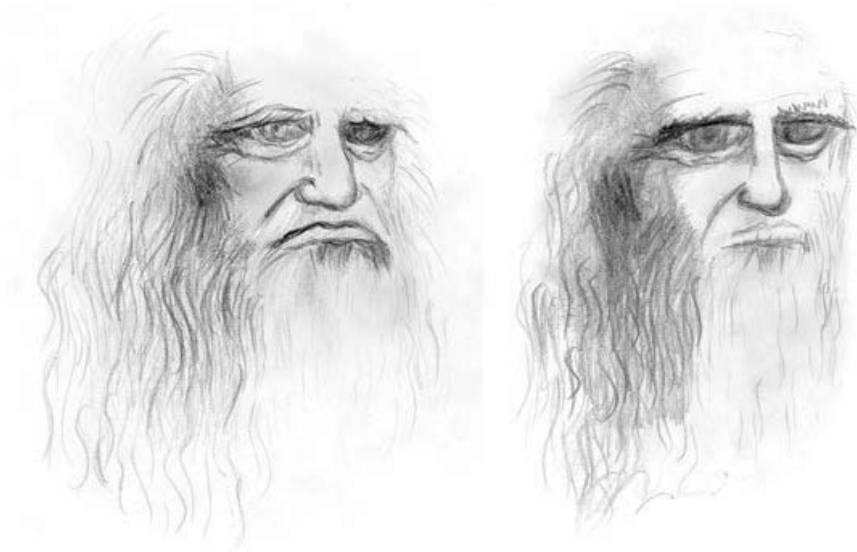
Sin embargo, dibujar es una forma de ejercitar la memoria visual e ingresar esquemas, como muestra la figura 8. Se les pidió a alumnos copiar el retrato de Leonardo, días después se les solicitó volver a dibujar el retrato, obteniendo representaciones similares. Es posible concluir que el rostro del artista se ha alojado en la memoria gracias al proceso de dibujar, suponemos que de esta forma el dibujante incorpora por medio del dibujo de copia nuevos esquemas antes totalmente desconocidos.<sup>58</sup>

Damasio describe el proceso como *pautas neurales* y explica que estos esquemas, que él llama *mapas*, son alojados en la mente y reutilizados posteriormente.<sup>59</sup> Este planteamiento fundamenta los esquemas como cimiento de la efectividad del método del dibujo de copia. El dibujante aprende un dibujo-esquema como si fuera una fórmula, que le permite generar una organización de elementos para construir una nueva imagen,<sup>60</sup> o la visua-

<sup>58</sup> “El pintor construye un mundo a partir de esquemas nouménicos.” Norman Bryson, *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, trad. Consuelo Luca de Tena (Madrid: Alianza, 1991), 49.

<sup>59</sup> Damasio, *Descartes' Error*, 102.

<sup>60</sup> “Finalmente, este aspecto cognitivo, muy por lo tanto, experimentable y experimental del esquema, está igualmente presente en el interior mismo del arte representativo. Sólo citaremos un síntoma, y es la importancia concedida, en tantos “métodos” de aprendizaje, al esquema (en sentido



8. A la izquierda: dibujo de copia de Leonardo da Vinci; habilidad: observación. A la derecha: dibujo de memoria de Leonardo da Vinci; habilidad: memoria visual. Alumno: Antonio de Jesús Garcés Reyes.

lización del esquema estructural sobre un modelo vivo es resultado de la inteligencia perceptual, como plantea Arnheim:

La selección y la asignación de conceptos visuales implica la especie de solución de problemas a la que me referí antes, como la inteligencia de la percepción. Percibir un objeto significa hallar en él una forma lo suficientemente simple y captable. Lo mismo resulta válido para los conceptos representativos necesarios para la realización de creaciones pictóricas. Derivan del carácter del medio (dibujo, pintura, modelado) e interactúan con los conceptos perceptuales. Las soluciones de los problemas dan muestras de sumo ingenio.<sup>61</sup>

Esta fórmula de *esquemas* almacenada por medio de la observación y la repetición, al copiar y dibujar una y otra vez, se convierte en una fórmula conocida y utilizada para resolver el “problema” que representaba el modelo al natural de figura humana. Este sistema es similar a lo que Gombrich

---

literal) como estadio preliminar del dibujo naturalista: como si, “bajo” el dibujo acabado, con sus sombras, sus degradados, su textura, hubiese una “osamenta” que representara el conocimiento estructural que tiene el dibujante del objeto dibujado.” Aumont, *La imagen*, 90.

<sup>61</sup> Arnheim, *El pensamiento*, 207.

plantea sobre la percepción visual como: “una posición de tipo constructivista. Para él, la percepción visual es un proceso casi experimental, que implica un sistema de expectativas, sobre la base de las cuales se emiten hipótesis, seguidamente verificadas o invalidadas.”<sup>62</sup> Consideramos que el dibujo en sí es una forma de verificar algo similar a una hipótesis de las líneas y formas que dan estructura a la imagen. Alberto Mossi explica los pasos que incluyen el proceso de conocer una imagen:

- 1º Hipótesis del objeto. Toma de decisión del objeto sobre su hipótesis.
- 2º Percepción del objeto. Por la que identificamos el objeto [...]
- 3º Conocimiento del objeto. La retentiva nos permite identificar y conocer por lo tanto dicho objeto.<sup>63</sup>

Así, estas actividades mentales: la *observación* y la memorización de *esquemas*, son complementarias y necesarias para aprender a dibujar, particularmente para la visualización y la creatividad. Por medio de la observación y el dibujo se aprenden nuevos esquemas y por medio de los esquemas se construyen y proyectan nuevas formas.

Pino Parini escribe acerca de los *esquemas* como un *análisis del estereotipado gráfico y figurativo*, donde encuentra estas repeticiones en dibujos de alumnos y señala: “Esto nos conduce a la necesidad de afrontar con métodos apropiados la llamada ‘copia de la realidad’, practicada tan a menudo con escaso criterio en los diferentes niveles de educación artística”<sup>64</sup> y prosigue señalando que la creatividad sólo tiene cabida cuando es posible superar el estereotipo. El cerebro desarrolla una serie de plantillas cognitivas sobre los objetos que se miran; este sistema funciona para entender el objeto, dibujar y para enseñar dibujo; los *esquemas* varían, de acuerdo con la época: pueden ser clásicos, geométricos, basados en cubos, en perspectiva o lineales.

El aprendizaje del dibujo requiere una atención minuciosa, deconstrucción, reconstrucción y modificación de esquemas anteriores, así como la incorporación de nuevos. Es importante entender que el aprendizaje de esquemas es un recurso valioso para el dibujo de representación sin modelo, y que todos podemos tener oportunidades de hacer más representaciones específicas entre mayor cantidad de esquemas hayamos aprendido. Jerome Bruner explica que: “La enseñanza del descubrimiento, en general, no implica tanto el proceso de guiar a los estudiantes para que descubran

<sup>62</sup> Aumont, *La imagen*, 92.

<sup>63</sup> Alberto Facundo Mossi, *El dibujo: enseñanza, aprendizaje* (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1999), 42.

<sup>64</sup> Parini, *Los recorridos*, 163.

lo que está 'ahí fuera', sino, en realidad, el descubrimiento de lo que hay dentro de sus propias mentes."<sup>65</sup>

Se concluye que la petición del desarrollo de la observación y el uso de paradigmas y modelos existen como constantes principales en la didáctica y el ejercicio del dibujo a lo largo de la historia artística. El binomio memoria-observación incluye dos elementos que, aunque han estado presentes en la historia del dibujo, usualmente no han sido considerados como recursos coordinados.

El dibujante necesita realizar una observación minuciosa para incorporar, modificar o enriquecer un esquema. El uso de esquemas puede ser considerado un obstáculo para la observación, pero también es parte de la construcción del pensamiento visual y de gran utilidad para la creatividad. El dibujo de visualización desarrolla la invención de objetos, la animación de personajes y la construcción de escenarios imaginarios, y requiere un amplio bagaje esquemático. Genios del arte, maestros y alumnos, adultos o niños pequeños, usan esquemas para dibujar, utilizarlos no es un error sino un recurso. Sin observación, el dibujante queda atrapado en un universo de recursos limitados, donde los pocos esquemas que tienen son reutilizados y sobreutilizados; la observación minuciosa enriquece y amplía el universo de acervos formales para dibujar por medio de la visualización.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Bruner, *La importancia*, 85.

<sup>66</sup> "These schemata are highly individualized. For some children can be a very rich concept while for others the schema can be a fairly meager symbol." Lowenfeld y Brittain, *Creative and Mental*, 185.



## DESAFÍO DE LAS REGLAS DE PERSPECTIVA: VREDEMAN DE VRIES Y M.C. ESCHER

ELIZABETH FUENTES ROJAS

Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM

Al revisar los libros sobre perspectiva de Jan Vredeman de Vries (1527-*ca.* 1604), su obra muestra ciertos hilos de conexión con la obra gráfica de Maurits Cornelis Escher (1898-1971), respecto a la creación de sus construcciones en perspectiva. Sorprende encontrar que existen vínculos entre estos dos artistas holandeses que tuvieron una formación similar: conocimientos de arquitectura, pintura y grabado; en épocas diferentes exploraron las reglas de perspectiva y las desafiaron a tal grado que se distinguieron de sus contemporáneos; fueron incansables en someterlas a experimentación; las manifestaciones artísticas de ambos ejercen una fascinación especial. Además de ser originarios del mismo lugar, Vredeman de Vries ha tenido influencia en Europa, así que es posible que Escher haya conocido la obra de este célebre artista.

### *Jan Vredeman de Vries*

Acerca del arquitecto, pintor y grabador Jan Vredeman de Vries existen escasas noticias, no obstante el singular impacto que tuvo en el norte de Europa (fig. 1). En 1968, Adolf K. Placzek escribió una breve biografía del artista, en la introducción a sus estudios sobre perspectiva, gracias a la cual se conoce la mayor parte de los datos de su vida. Nació en Leeuwaarden, Países Bajos, en 1527, e inició su formación como pintor, aunque muy pronto se orientó hacia la arquitectura. Un tiempo vivió en Amberes (actualmente en Bélgica) y en 1570 tuvo que emigrar por varios años debido a problemas políticos. Regresó, pero decidió trasladarse a Alemania a trabajar como arquitecto. Posteriormente, en Danzig, retomó la pintura y trató de formar una asociación o gremio de pintores. Más tarde estuvo en la corte del emperador Rodolfo II en Praga, y finalmente volvió a su país de origen para vivir con su hijo Paul, quien también era pintor.





1. Retrato de Vredeman de Vries, grabado en metal por Hendrik Hondius, 19.8 × 11.6 cm; en *Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae Inferioris effigies* (Hagae-Comitis: Hendrik Hondius, 1610), lám. 50. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sig. M: Uo 4° 29.

Su inquieta vida refleja la inestable situación de su país, la cual hizo que se viera envuelto en cruentas luchas, motivadas por la libertad de culto religioso y por la independencia de la nación. En su trabajo también se advierten estos rasgos de desequilibrio, en la inclusión de elementos producto de la confrontación de las corrientes artísticas de su tiempo: elementos del gótico, el Renacimiento, el barroco y el manierismo, en una combinación que muestra la fuerza expresiva de los Países Bajos del siglo XVI. Dado que éstos fueron el centro del Renacimiento del norte, se ha considerado a Vredeman de Vries el mayor exponente del mismo, así como su promotor en Alemania, Escandinavia y las Islas Británicas. Su fama y repercusión por difundir las formas clásicas fueron tales que se le ha considerado el “Vitruvio holandés”.

Aunque Vredeman intentó seguir trabajando como pintor en Danzig, su preferencia siempre fue la arquitectura. Desde los 28 años se abocó a su estudio, y dedicó la mayor parte de su vida a esta disciplina (falleció a los 77 años). Trató diferentes aspectos de ésta y publicó varios textos que salieron a la luz y se reeditaron, incluso después de su muerte. Es realmente en la arquitectura donde se puede encontrar la consistencia del interés de Vredeman de Vries y su continua preocupación por explorar y

experimentar, especialmente acerca de las leyes de la perspectiva. El medio que utilizó para concretar todas sus vistas arquitectónicas fue la técnica del grabado.

Sobre su obra comenta Placzek:

Vredeman trabajó como arquitecto, pero no se conoce con certeza ningún edificio de él que haya sobrevivido. Sus pinturas —muchas vistas arquitectónicas— tienen interés histórico, pero nada más. Su verdadera gran importancia descansa en sus numerosos grabados, con los que abrió nuevas brechas de invención y representación arquitectónica. Sus libros son fantasías, textos didácticos de diseño para aprendices [...] y vistas populares, todo al mismo tiempo.<sup>1</sup>

En efecto, la temática que abordó en sus libros estuvo relacionada con la arquitectura. Gracias a sus bellas ilustraciones se pueden citar cronológicamente los temas que trató, como sigue: al principio sus grabados fueron sobre elementos de ornato, como roleos, grutescos y arabescos; luego le interesaron los cinco órdenes de arquitectura; en 1565 realizó una serie de imágenes de jardines; en 1568 dio inicio a sus obras sobre perspectiva; en 1601 realizó vistas arquitectónicas llenas de fantasía; y posteriormente publicó, en 1604-1605, su famoso libro dedicado a la perspectiva.

### *Maurits Cornelis Escher*

Casi tres siglos más tarde, en el año de 1898 y en el mismo lugar, Leeuwarden, Países Bajos, nació Maurits Cornelius Escher. Estudió la secundaria en Arnhem, en donde desde ese tiempo se mencionaba que tenía serios problemas, pues su nivel escolar era muy bajo. Sin embargo, algo que lo entusiasmó fue empezar a trabajar la técnica del grabado en linóleo, para la que desde el principio mostró habilidades especiales. A su maestro de arte F.W. van der Haagen le preocupaba esta situación escolar, difícil para la familia, ya que estaba seguro de que su alumno tenía talento artístico. Sin embargo, su padre pensaba que Escher tenía dotes para estudiar arquitectura

<sup>1</sup> Adolf K. Placzek, introducción a Jan Vredeman de Vries, *Perspective*, trad. Stanley Appelbaum (Nueva York: Dover Publications, 1968), s.p. Edición de la obra original *Perspective: id est, celeberrima ars inspicientis aut transpicientis oculorum aciei in pariete, tabula aut tela depicta... et omnibus artium amatoribus, qui huic arti operam dare volent, maiori cum voluptate, et minori cum labore*, 2 t. en 1 vol. (Leiden: Henricus Hondius, 1604 y 1605). Las traducciones del inglés al español corren a cargo de la autora.

y seguramente ejerció presión sobre su hijo, quien en 1919 ingresó a la Escuela de Arquitectura y Artes Decorativas en la ciudad de Haarlem.<sup>2</sup>

Como se mencionó, Escher ya se había orientado a las artes decorativas y muy pronto dejó los estudios de arquitectura. Un nuevo personaje empezó a tener influencia en el joven alumno, el profesor de ascendencia sefardí portuguesa Samuel Jessurun de Mesquita. En ese tiempo incursionó en el grabado en madera, y le despertó tal interés que se dedicó a su aprendizaje y conocimiento hasta 1922. Escher llegó a dominar dicha técnica y en ella realizó muchas de sus obras más notables. A partir de esa época, Escher viajó por Italia y España, lo cual contribuyó de manera significativa a enriquecer su bagaje cultural y su expresión artística.<sup>3</sup>

Por otro lado, respecto a su vida personal, Escher conoció a Jetta Umiker en Ravello, al norte de Amalfi, con la que se casó en 1924 y tuvo tres hijos, George, Arthur y Jan. Vivió en Roma por varios años, hasta que el fascismo lo hizo trasladarse a Suiza en 1935. Dos años más tarde se mudó a Bélgica, cerca de Bruselas, pero la situación precaria de la guerra lo hizo volver a los Países Bajos en 1941. Siempre recordó con cariño sus visitas a diferentes lugares de Italia y continuó viajando por el Mediterráneo durante toda su vida. Finalmente en 1970 se trasladó a Laren al norte de los Países Bajos, a la Rosa Spier Huis, que había sido también el taller de otros artistas y allí falleció el 27 de marzo de 1971.<sup>4</sup>

De acuerdo con su trabajo realizado en diferentes técnicas, tales como dibujo, acuarela, litografía y principalmente grabado, su obra artística se ha dividido en siete temas: primeros grabados; división regular de un plano; conflicto entre plano y espacio; imágenes de espejo; relatividades; construcciones imposibles; círculos, espirales y poliedros. La obra de Escher, comenta Araujo, “no sólo es un torrente de creatividad plástica sino además es rica en conceptos filosóficos, psicológicos y matemáticos”.<sup>5</sup>

Todos estos conocimientos los aplicaba a sus obras y con ellos construía su propio lenguaje. Además introducía figuras de hombres y animales para hacer referencias específicas al espacio que ocupaban, a su movimiento o a su forma. En sus creaciones recurre a una variedad de posibilidades visuales, aplica contraposiciones de figuras o transformaciones, secuencias, transiciones, contradicciones, ilusión óptica, sensación de infinito o de continuidad.

Dice Escher sobre su obra:

<sup>2</sup> José del Bosque Araujo, *El surrealismo de M.C. Escher* (México: Solart, 1990), 6.

<sup>3</sup> Del Bosque Araujo, *El surrealismo*, 6.

<sup>4</sup> Del Bosque Araujo, *El surrealismo*, 6-8.

<sup>5</sup> Del Bosque Araujo, *El surrealismo*, 13.

[...] todos los trabajos [...] fueron hechos con la intención de expresar una idea particular. Estas ideas están basadas en mi asombro y admiración por las leyes contenidas en el mundo que nos rodea [...]. Manteniendo alerta mi mirada frente a los enigmas del mundo, si bien interesado en su plasmación sensible, entro en contacto, en cierto modo, con el dominio de las matemáticas. Aunque no dispongo de una formación en las ciencias exactas ni de conocimientos especializados, a menudo me siento más próximo a los matemáticos que a mis colegas de profesión.<sup>6</sup>

Escher debió estar consciente del desconcierto que sus obras producían en el espectador, así que trataba de favorecer su comprensión con la descripción personal de las mismas, al respecto comentó:

[...] la mayoría de las personas pueden entender con más facilidad una imagen si se la acompaña de palabras que directamente [...] no he podido dejar esta tarea a otra persona, puesto que no obstante el carácter objetivo e impersonal de la mayoría de mis temas, he comprobado que a ninguno de mis congéneres parece afectarle el espectáculo que nos ofrece el mundo circundante de la misma manera que a mí.<sup>7</sup>

En efecto, a pesar de lo preciso de sus descripciones, éstas no logran traducir los conflictos visuales generados por la contemplación de sus obras, cuya exaltada imaginación le permite la manipulación de las ciencias exactas, como la geometría, la perspectiva y la teoría de la relatividad, causando en el espectador asombro frente a lo paradójico de la dualidad de las cosas.

### *Estudios de perspectiva de Vredeman*

El interés específico de Vredeman en la problemática de la perspectiva se manifestó cuando ya habían transcurrido cuatro décadas de su vida y era un hombre maduro. Tal parece que su conocimiento y manejo le inquietó toda su vida, y aunque su primera incursión en el tema no fue exitosa, posteriormente recibió un gran reconocimiento. Con el fin de revisar la obra de este célebre arquitecto se seleccionaron dos fuentes en las que Vredeman de Vries expuso sus conocimientos sobre perspectiva: el libro titulado *Variae architecturae formae* (*Diversas formas de arquitectura*) publicado en 1601, en el que reunió un conjunto de ilustraciones con vistas de ciudades saturadas

<sup>6</sup> M.C. Escher, *Estampas y dibujos*, intr. y coment. M.C. Escher, trad. Felix Treumund (Madrid: Taschen, 2002), 6.

<sup>7</sup> Escher, *Estampas*, 6.

de bellas construcciones en donde desbordó su imaginación; y el otro, que realizó al final de su vida y fue su último trabajo, denominado precisamente *Perspective*, publicado en 1604 y 1605,<sup>8</sup> el cual es a la fecha la más conocida e importante de todas sus obras.

En *Variae architecturae formae* se especifica que Vredeman de Vries inventó las construcciones y que en la edición de 1636, Joannes Gallaeus ejecutó los grabados.<sup>9</sup> Desafortunadamente, no incluye textos, sólo las imágenes de un variado conjunto de vistas arquitectónicas en rectángulos, con marcos ovales decorados en las esquinas con diferentes adornos. El libro consta de complejas construcciones de ciudades ideales, llenas de fantasía en las que el espectador observa, desde un punto de vista centralizado, variados edificios recubiertos de ornamentos que responden a diferentes lenguajes artísticos: góticos y renacentistas.

En el pórtico renacentista<sup>10</sup> Vredeman recurre a la transparencia que permiten las hileras de columnas, para que el espectador extienda la mirada a los lados y al fondo. Algunas de estas ilustraciones incluyen figuras humanas y de animales como puntos de referencia, las cuales lucen insignificantes en contraste con las grandiosas construcciones y sus monumentales esculturas.

En varias de estas construcciones arquitectónicas, Vredeman elige vistas de pájaro en los exteriores de los edificios, o perspectiva cónica en los interiores, en los que se observan pórticos con series de columnas y bóvedas que desembocan en otras construcciones o están rodeadas por ellas.<sup>11</sup> Vredeman muestra una construcción renacentista con columnas y pilares a ambos lados de un pasillo, con un techo artesonado que conduce a un edificio de menores dimensiones, con un pasaje abovedado. El pasaje continúa a través de una segunda construcción, que a su vez se abre a otro pasaje que llega a una edificación similar, lo cual sugiere al espectador que este patrón se prolonga de manera interminable.

Otras láminas presentan paisajes medievales con murallas, acueductos, calles, plazas, canales, monumentos y fuentes. En éstas, el arquitecto se preocupa de mostrar con escenas callejeras el movimiento cotidiano de estas bellas ciudades góticas.<sup>12</sup> Todas son vistas que Vredeman “inventó”, ciudades idealizadas, organizadas y planeadas para habitarse.

<sup>8</sup> Véase nota 1.

<sup>9</sup> Jan Vredeman de Vries, *Variae architecturae formae* (Amberes: 1636), digitalizada por Research Library, The Getty Research Institute, <http://www.archive.org/details/variaearchitectu00vred>, s.p. (consultado el 28 de mayo de 2012).

<sup>10</sup> Vredeman de Vries, *Variae architecturae*, lámina 21.

<sup>11</sup> Vredeman de Vries, *Variae architecturae*, lámina 2.

<sup>12</sup> Vredeman de Vries, *Variae architecturae*, lámina 37.

El segundo texto dedicado a la arquitectura es el ya mencionado *Perspective*, cuyo título Vredeman enmarcó fastuosamente, con la primera página decorada con el dibujo de un arco sostenido por apoyos en forma de un poliedro cuadrangular, sumamente ornamentado, flanqueado con emblemas de las artes, la arquitectura y la pintura. En el centro de una base, decorada con roleos y frutos con una concha al centro, se despliega una leyenda con la que Vredeman introduce brevemente su libro con un párrafo en donde expone lo que para él significa la perspectiva:

[...] el más famoso arte de la vista, que mira a través de los objetos o, en una pared pintada, un panel o el lienzo, en el que se muestran algunos edificios antiguos y modernos, templos o santuarios, palacios, apartamentos privados, pórticos, calles, paseos, jardines, mercados, caminos y otras construcciones de este tipo, apoyadas en sus líneas fundamentales, y explicadas claramente con las descripciones; un arte necesario y de la mayor utilidad para todos los pintores, grabadores, escultores, metalúrgicos, arquitectos, diseñadores, albañiles, ebanistas, carpinteros y todos los amantes de las artes que deseen dedicarse especialmente a este arte con más placer y menos dolor.<sup>13</sup>

Vredeman enlista la serie de edificios que incluye en su libro y comenta sobre lo útil y necesario que es el conocimiento del arte de la perspectiva para toda una serie de profesiones relacionadas con el arte. Además señala que, mediante su estudio, se evitarán muchos sufrimientos y podrán disfrutar de su quehacer. El libro de *Perspective* de Vredeman fue dedicado al príncipe Maurice de Nassau, hijo de Guillermo el Taciturno, jefe de la antigua República de Holanda, cabeza del nuevo país independiente. Este libro fue grabado y publicado por Henricus Hondius en Leiden (1604-1605).

La perspectiva se aplicaba inicialmente de manera intuitiva y desde la primera mitad del siglo xv las fórmulas matemáticas cambiaron este tipo de representación, según los estudios de Piero della Francesca, Leon Battista Alberti y otros. Si bien, de acuerdo con las palabras de Vredeman, él basó su conocimiento en el grabador alemán Alberto Durero, quien en uno de sus libros introdujo su teoría del dominio de la misma por medio del estudio de la geometría.

<sup>13</sup> "Most famous art of eyesight, which looks upon or through objects, on a painted wall, panel or canvas; in which are shown certain ancient as well as modern buildings, Temples or Shrines, Palaces, Private Apartments, Porticos, Streets, Promenades, Gardens, Marketplaces, Roads and other such constructions, resting on their fundamental lines, their basic being clearly explained with descriptions; an art of the greatest utility and necessity for all painters, Engravers, Sculptors, Metalworkers, Architects, Designers, Masons, Cabinetmakers, Carpenters and all lovers of the arts who may wish to apply themselves to this art with greater pleasure and less pain." Vredeman de Vries, *Perspective*, s.p.

Placzek comenta que los principios básicos en los que Vredeman formula sus obras lucen obvios:

[...] consisten en el establecimiento de los puntos de fuga en el que todas las líneas, que de hecho son paralelas cada una, convergen. Todos los puntos de fuga descansan en una línea de fuga, o línea del horizonte (esto es, asumiendo que estamos mirando hacia adelante no hacia arriba o hacia abajo). El punto de fuga al frente, o como él lo llama, el “punto del ojo”, no necesita estar en el centro, puede estar a la derecha o a la izquierda del centro, dependiendo de la posición del espectador. Vredeman luego reitera la regla fundamental de toda la perspectiva: cualquier cosa que está arriba del horizonte no puede ser vista desde arriba y cualquier cosa que está abajo del horizonte, no puede ser vista desde abajo.<sup>14</sup>

Al principio de su texto sobre perspectiva, Vries presenta los grabados en los que se aboca a enseñar las reglas básicas con varios ejercicios que paulatinamente se van haciendo más complejos. Su manera de conseguir la ilusión del espacio es por medio de una malla de cinco componentes lineales, en los que todos los objetos pueden ser colocados. Estos componentes son, de acuerdo con Placzek: la línea base que define el nivel en el que el espectador imaginario o pintor se pone en posición vertical; las líneas perpendiculares que enmarcan el sistema completo; la línea del horizonte; las líneas paralelas, o líneas de escorzo, que convergen en el punto del ojo o punto central de fuga; las líneas diagonales u oblicuas que convergen en puntos de fuga secundarios.

Resulta evidente la intención de Vredeman de dejar para la posteridad un libro que mostrara, con claridad y belleza, las reglas de perspectiva y que fuera un lenguaje comprensible en todo tiempo. En la actualidad, su obra es considerada aún como una pieza clásica de la arquitectura que revela los elementos de la perspectiva. Por otro lado, sus grabados muestran su rica imaginación, al crear con armonía una serie de construcciones en las que los volúmenes y los espacios se intercalan en bellas y sorprendentes composiciones de fantasías renacentistas,<sup>15</sup> de edificaciones en las que se recrea la vista en un esplendoroso interior gótico<sup>16</sup> o el nostálgico paisaje de una ciudad medieval.<sup>17</sup> Es con estos diseños, comenta Placzek, que

<sup>14</sup> Placzek, introducción a Vredeman de Vries, *Perspective*, s.p.

<sup>15</sup> Véase Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 1, lámina 46.

<sup>16</sup> Véase Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 1, lámina 47.

<sup>17</sup> Véase Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 2, lámina 14.

“Vredeman ha deleitado a aquellos que voltean hacia él como se ha hecho a través de los siglos”.<sup>18</sup>

Vredeman dejó además una dedicatoria escrita en su libro, en la que se dirigió especialmente a los espectadores interesados, con las siguientes palabras:

A los Espectadores Estudiosos de la Óptica:

Éste es mi rostro. Desde la más tierna flor de mi juventud he venerado el arte, me esforcé porque no pasara una hora sin hacer nada. Mis ojos y mi mente se vanagloriaban con la Óptica Sagrada...

Fue fructífero el trabajo, cuarenta años de doblegar este arte devotamente... Una doctrina lograda con el trabajo. Un arte que es famoso por la confianza que ha cosechado su fidelidad a las reglas: Y aquí los modos más confiables deben explicar este arte, que guía a los ojos y dispara al cerebro con las imágenes, pero nunca engaña a la mirada con vistas falsas. Para su deleite más verdadero, grabados precisos ilustran este libro.

J. V. d. V.<sup>19</sup>

Comenta Kirsti Andersen que, no obstante que los dibujos de Vredeman de Vries son iluminadores, no siempre se han construido de acuerdo con las leyes de la geometría y la perspectiva, debido a que Vredeman de Vries coloca todos los puntos de fuga en el horizonte.<sup>20</sup> El matemático e ingeniero militar Samuel Marolois (ca. 1572-1627), también holandés, retomó la obra de Vries, señaló algunos de estos errores y cambió algunas de sus láminas por dibujos matemáticamente correctos en la obra *La muy noble Perspectiva, su teoría, práctica e instrucción fundamental de la misma. Ilustrada con numerosos y bellos órdenes de arquitectura*, de 1619, en la que se especifica que fue “inventada por Jan Vredeman de Vries, y de nuevo aumentada y corregida por Marolois”.<sup>21</sup> Sin duda la obra de Vries

<sup>18</sup> Placzek, introducción a Vredeman de Vries, *Perspective*, s.p.

<sup>19</sup> “TO THE STUDIOUS VIEWERS / OF OPTICS // This is my visage. From youth’s earliest flower / Revering art, I strove that not one hour / Should idly pass. My eyes and mind took pride / In sacred Optics. Thereunto allied // Was fructifying labor; forty years / I plied this art devoutly. Here appears / A doctrine won by toil. That art is famed / For trustiness which trusty rules have framed: / And here most trusty methods shall explain / This art, which guides the eyes and soothes the brain / With images, but never cheats the sight / With lying views. For your more true delight / Exact engravings illustrate this book. // J. V. d. V.” Vredeman de Vries, *Perspective*, s.p.

<sup>20</sup> Kirsti Andersen, *The Geometry of an Art: The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge* (Nueva York: Springer, 2007), 230-236.

<sup>21</sup> *La très noble Perspective, à sçavoir la theorie, pratique et instruction fondamentale d’icelle. Illustrée de plusieurs belles ordonnances d’Architecture [...] Inventée par Jean Vredeman Frison, et de nouveau augmentée et corrigée par Samuel Marolois* (Ámsterdam: Jean d’Aernhem, 1619).



fue fundamental en despertar el interés en el tema de la perspectiva en los Países Bajos.

### *Estudios de perspectiva de Escher*

Al igual que Vredeman de Vries, Escher mostró en varias obras tempranas su conocimiento de la perspectiva. Como los grandes maestros, recurrió a las formas clásicas, al uso de columnas, arcadas y bóvedas para desarrollar diferentes temas, por ejemplo en el grabado en madera denominado *Procesión en la Cripta*, realizado en 1927, en el que utilizó la perspectiva de manera tradicional. Se puede relacionar esta imagen con una de Vredeman<sup>22</sup> en la que también muestra un sistema de bóvedas sostenido por un bosque de columnas con un impresionante despliegue de la perspectiva (fig. 2).

En varias obras de Vredeman y Escher se puede observar cierta afinidad en la composición, verbigracia una lámina<sup>23</sup> en la que se representa una construcción renacentista con tres planos de profundidad: el pozo, el pórtico con pilares almohadillados y el edificio de planta circular al frente. Curiosamente el pozo, que debería estar en el primer nivel, se encuentra en una segunda planta, independiente de la estructura del resto de la construcción. En la obra de Escher existe una composición similar en *Naturaleza muerta con calle* de 1937, en la que el grabador también coloca en primer plano un objeto centralizado al frente de una calle en curva que se cierra en varios puntos de fuga (fig. 3).

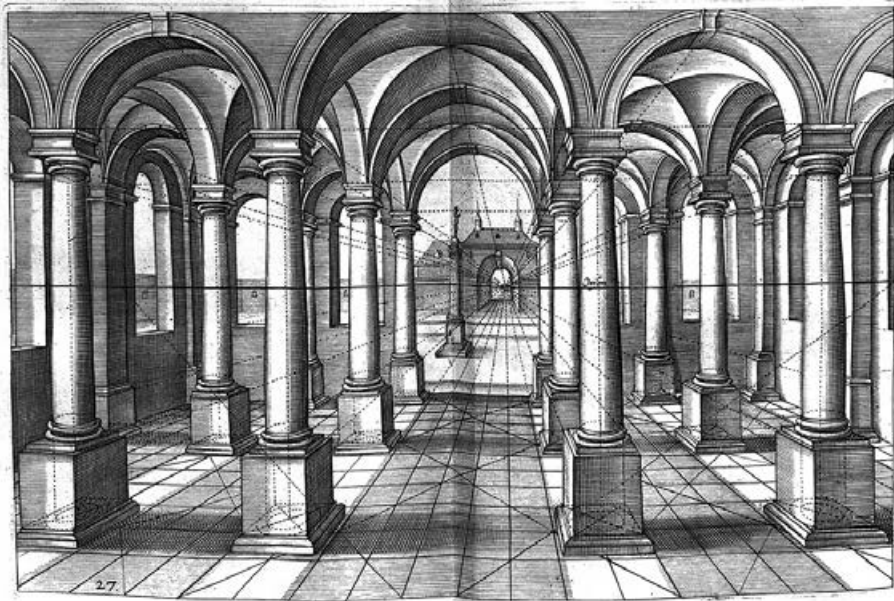
Escher mostró después brevemente cierto interés por la perspectiva clásica, ya en la tercera década de su vida, pero aplicándola de manera diferente, con puntos de vista poco convencionales. En 1928 en su obra *La torre de Babel*, Escher relata, con una impresionante vista de pájaro, el hecho bíblico sobre la tragedia de la confusión de lenguas de las diferentes razas de los personajes, representados en blanco y negro.<sup>24</sup>

Más tarde retomó el tema en una pieza similar, en la que también aplica una vista extrema del nadir en la bella construcción de *San Pedro de Roma* de 1935, en donde Escher observó desde la altura de la cúpula hacia abajo —como él mismo confesó— con la intención de que, al mirar, el espectador tuviera una sensación de vacío que fuera tan real que le

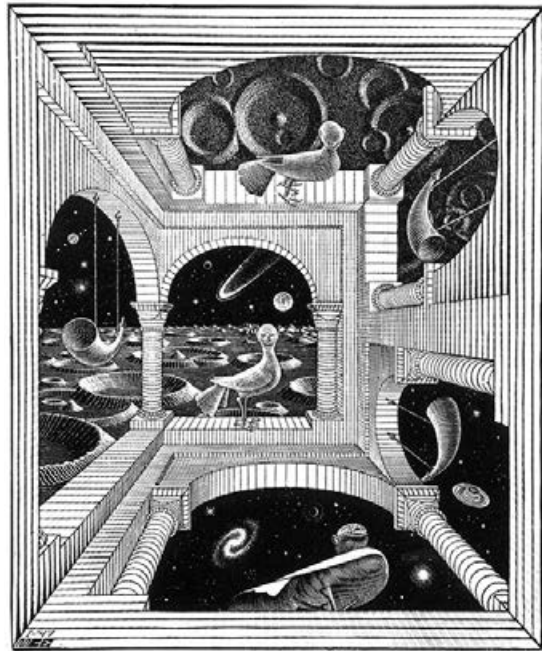
<sup>22</sup> Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 1, lámina 27. Los grabados que ilustran esta contribución se tomaron de la posterior edición en alemán de Samuel Marolois de 1628.

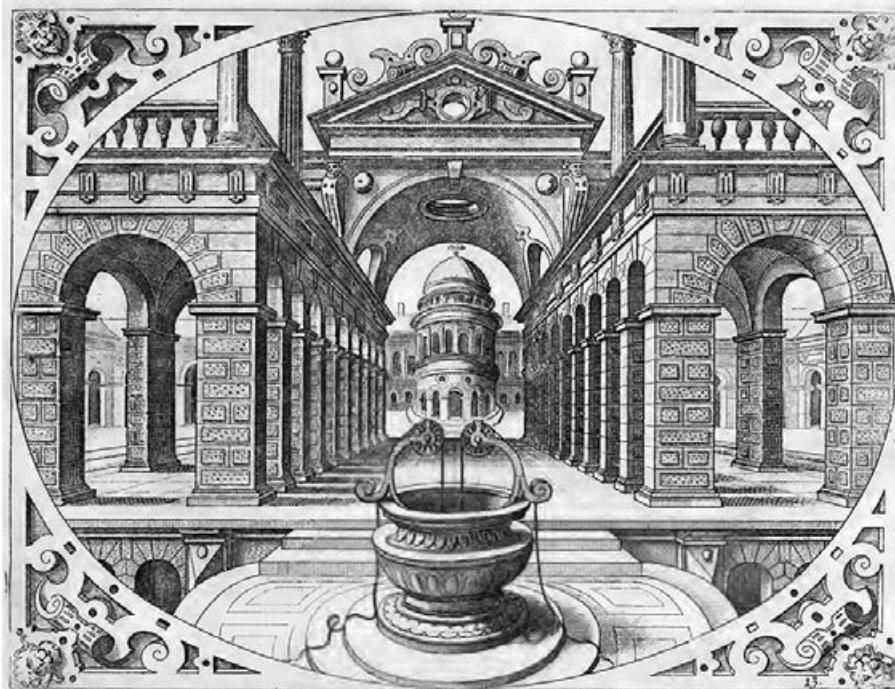
<sup>23</sup> Vredeman de Vries, *Variae architecturae*, lámina 13.

<sup>24</sup> M.C. Escher, *La magia de M.C. Escher*, intr. J.L. Locher (Colonia: Benedikt Taschen, 2003), 32.



2. Arriba: Jan Vredeman de Vries, *Perspectiva: Das ist, Kunst deß Augenmaß und Absehens eines jeglichen Dings, wie sich solches dem Gesicht in viel Wege praesentiret*, ed. Samuel Marolois (Ámsterdam: Jan Ianzsoon, 1628), t. 1, lám. 27. Universitätsbibliothek Freiburg, F 1686, k. Abajo: Maurits Cornelis Escher, *Procesión en la cripta*, xilografía, 604 × 442 cm, 1927. Tomada de: M.C. Escher, *Movimiento contenido* (México: Museo Franz Mayer, 21 de abril al 21 de junio 1994), 7.





3. Arriba: Jan Vredeman de Vries, *Variae architecturae formae*, Research Library, Getty Research Institute, Archive.org: <http://archive.org/details/variaearchitctu00vred>. Abajo: Maurits Cornelis Escher, *Naturaleza muerta con calle*, xilografía, 487 × 490 cm, 1937. Tomada de: José del Bosque Araujo, *El surrealismo de M.C. Escher* (México: Solart, 1990), 87.

provocara náuseas.<sup>25</sup> En esa época experimentó con el grabado en madera los efectos producidos mediante líneas blancas y negras, delgadas y gruesas, en diversas posiciones, con el fin de proporcionar luz y oscuridad, altura y profundidad a sus obras.

Finalmente, dedicó una década de su vida a explorar el tema de la perspectiva con mayor detenimiento y a experimentar con ella. Con el fin de revisar exclusivamente esta línea abordada por Escher, se excluyeron algunas obras que, además de la perspectiva, muestran simultáneamente otras novedosas incursiones del artista, con las que se adentra en nuevas rutas que no conciernen al tema. Es aquí cuando Escher juega con la perspectiva y comienza a crear obras que resultan francamente complejas y novedosas para el espectador. Cuando el artista se enfrenta a la certeza de considerarlas “irrealizables”, se le ofrece un nuevo reto, no ya en la técnica que ciertamente podía manejarla a su arbitrio, sino en la concepción y realización de las mismas.

Respecto a estas obras que consideraba casi imposibles de llevar a cabo, Escher decía lo siguiente:

Descubrí que el dominio de la técnica ya no era mi único objetivo, pero logré afianzarme de otro deseo [...] vinieron a mi mente ideas irrealizables para el arte gráfico, ideas que me fascinaban y anhelaba comunicárselas a otras gentes. No podían ser realizadas con palabras, por eso pensé que no lo fueran literalmente. Pero solamente una clase de imágenes mentales pueden ser hechas comprensibles para otros, presentándoselas como imágenes visuales...<sup>26</sup>

Además, comenta que en el proceso hay una diferencia a destacar entre lo que significan “imagen mental” e “imagen visual”, las cuales difícilmente pueden corresponderse a cabalidad. Y no se pueden concretar como algo “visto”, ya que después de varios intentos lo que resulta finalmente es un “molde visual defectuoso” de un “boceto conceptual detallado”. Después, “surge la segunda fase: la realización de la obra gráfica”.<sup>27</sup> Claramente, Escher trataba de expresar sus ideas, pero, además de que no era fácil hacerlo, cuando lo lograba consideraba que sus obras no habían alcanzado el nivel que deseaba.

El profesor de matemáticas Bruno Ernst, quien conoció y forjó una entrañable amistad con Escher, recalcó las dificultades que su polémica

<sup>25</sup> Bruno Ernst, *El espejo mágico de M.C. Escher*, trad. Ignacio León (Colonia: Benedikt Taschen, 1994), 43.

<sup>26</sup> Del Bosque Araujo, *El surrealismo*, 10-12.

<sup>27</sup> Del Bosque Araujo, *El surrealismo*, 10-12.

obra causó a sus contemporáneos —incluso para los que manifestaban admiración por la misma—, quienes no atinaban a darle un lugar en el mundo del arte.

Curiosamente, coleccionistas que eran grandes conocedores no mostraban interés por los grabados de Escher, ni siquiera en su propio país. No se le reconocía como artista y los críticos de arte no sabían cómo evaluar su obra, así que sencillamente la ignoraron. En un principio, fueron los matemáticos, cristalógrafos y físicos quienes se interesaron por ella.<sup>28</sup> En la gran exposición retrospectiva que se organizó en La Haya (1968) para conmemorar sus setenta años, no faltó quien intentara trazar paralelos históricos, pero no se llegó a ninguna conclusión. Escher ha sido considerado realmente una figura aparte. No fue posible clasificarlo, ya que perseguía objetivos por completo distintos de los de sus contemporáneos.<sup>29</sup>

Sobre todo, cabe destacar la época en la que Escher dio un viraje a su expresión plástica al alterar las reglas de la perspectiva con su vívida imaginación. “A partir de 1937 —comenta Ernst—, Escher dejó de tratar la estructura del espacio analíticamente. Ya no la deja tal como la encuentra, sino que produce síntesis en las que espacios distintos aparecen simultáneamente en un mismo cuadro con una lógica contundente. El resultado lo vemos en cuadros en que diversos espacios se compenetran mutuamente.”<sup>30</sup>

Es precisamente en la época en la que Escher se plantea la problemática de la perspectiva desde otros enfoques cuando se percata que su creatividad le permite penetrar a otros mundos, pero que concretar sus obras ya le representa, no sólo un mayor ejercicio técnico, sino también de reflexión para sortear los nuevos desafíos que supone llevarlos a cabo.

#### *Comparación en el tema de la perspectiva: Vredeman y Escher*

En las obras de estos dos artistas holandeses se encuentran modelos de visión en los que la representación y la simulación son la esencia de sus creaciones de perspectiva. Posiblemente una fuente de inspiración de Escher haya sido Jan Vredeman de Vries, quien desarrolló durante casi cinco décadas el sistema de representación de la perspectiva (1555 a 1604). La simulación de la concepción espacial de espesor y profundidad en un plano bidimensional cambió la percepción de las imágenes. Escher exploró

<sup>28</sup> En 1954 se expuso su obra en el Stedelijk Museum en Ámsterdam, por iniciativa de un Congreso Internacional de Matemáticas. Véase M.C. Escher, *La magia*, 18.

<sup>29</sup> Ernst, *El espejo mágico*, 14-15.

<sup>30</sup> Ernst, *El espejo mágico*, 2.

las leyes de perspectiva por una década, de 1946 a 1956, en la cual se dedicó a experimentar y a crear su obra sobre este tema.

Se han realizado esfuerzos para establecer una semejanza histórica con Escher —como se mencionó— y se le ha considerado un caso aparte. Si bien en el estudio *Los mundos simultáneos de Escher* de la que suscribe ya se plantearon algunos puntos sobre su habilidad de manipulación de las leyes de perspectiva y su relación con varias obras de Vredeman,<sup>31</sup> ahora se han localizado nuevos lazos de afinidad que contribuirán a desentrañar la inquietante obra de Escher.

Ambos artistas se interesaron en desafiar las leyes de perspectiva desde diferentes enfoques. Vredeman en sus fantasías “manieristas” arquitectónicas que fueron publicadas en su libro *Variae architecturae formae*, de 1601. A finales del Renacimiento surgió una corriente conocida como “manierismo libre”, que rompía con todas las leyes de perspectiva establecidas por los grandes maestros, en la que se dedicaron con arrojo a trabajar con fantasías excéntricas, ilusiones ópticas, deformaciones corporales, colores intensos, líneas y planos a capricho.<sup>32</sup> Este movimiento o corriente, que Vredeman exploró en su tiempo, fue tocado por Escher siglos después, quien también se sintió atraído y estudió a varios artistas, entre ellos a Hieronymus Bosch. Escher tomó una de las figuras del tríptico *El jardín de las delicias* para una litografía de 1958 titulada *Belvedere*.<sup>33</sup>

Donde se pueden seguir ciertos hilos de continuidad entre la obra de estos dos célebres artistas es en las piezas que Escher realizó a partir de 1946, cuando quiso explorar las leyes de perspectiva y profundizar en ellas. Fue precisamente ese año cuando Escher comenzó a sacar más provecho de sus conocimientos, al experimentar con la perspectiva clásica y mostrar la relatividad de los puntos de fuga. Su habilidad se manifestó claramente en la capacidad de manejar varios puntos de vista en uno solo: el nadir, el cenit y el punto del horizonte. Las tres dimensiones pudo convertirlas, simultáneamente, en un punto de fuga. Escher ejemplificó su teoría en varias obras que muestran similitudes con la obra de Vredeman: *Otro mundo I* de 1946, *Otro mundo II* de 1947, *Alto y bajo* de 1947 y, finalmente, *Relatividad* de 1953, que se revisarán a continuación.

En *Otro mundo I* se puede apreciar la habilidad del artista para manipular las leyes de perspectiva de una manera singular, al concentrar el punto de fuga del nadir, el cenit y el punto del horizonte en un túnel oscuro e

<sup>31</sup> Elizabeth Fuentes Rojas, *Los mundos simultáneos de M.C. Escher*, Cuadernos de la División de Estudios de Posgrado (México: UNAM-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1987).

<sup>32</sup> Del Bosque Araujo, *El surrealismo*, 110-111.

<sup>33</sup> M. C. Escher, *Movimiento contenido*, catálogo de la exposición celebrada del 21 de abril a 21 de junio (México: Museo Franz Mayer, 1994), 66.

interminable, con las ventanas con vistas de paisajes planetarios en las que los puntos de referencia son un hombre-pájaro y una lámpara colgante que señalan su posición gravitacional. La selección de estructuras de apariencia sólida, reforzada con pilares y columnas, aporta mayor credibilidad a una imagen totalmente absurda para nuestros parámetros espaciales.<sup>34</sup>

La exótica figura del hombre-pájaro que utilizó Escher en este grabado ya había sido incluida previamente en dos obras: en la litografía *Naturaleza muerta con espejo esférico*, de 1934, y en el dibujo *Naturaleza muerta*, de 1943. En ambas, la presencia de la curiosa ave contrasta por su rareza con el conjunto de objetos cotidianos, aunque no cumple en ellas una función especial de señalización de orientación, como sí lo hace en los grabados de “mundos simultáneos”, en los que además aparece en un entorno lunar que resulta sumamente extraño.

Al año siguiente, 1947, Escher realizó una segunda versión del tema y lo tituló *Otro mundo II*,<sup>35</sup> en la que con mayor claridad se aprecia el notable juego con el que el artista multiplica los mundos en el mismo espacio arquitectónico. Esta vez la retícula de los muros lo hace más real, más compacto, perfectamente estructurado, con sólidas columnas anilladas que refuerzan los arcos y ofrecen con mayor certeza la simultaneidad de cada uno de los tres puntos de visión. Representa una construcción con seis ventanas que muestran diferentes puntos de fuga en un paisaje planetario: el cenit, el nadir y el punto del horizonte. Las tres dimensiones pudo convertirlas simultáneamente en punto de fuga. De nuevo, Escher utiliza la figura del hombre-pájaro y la lámpara colgante para asociarnos al contexto y recalcar nuestra posición en cada uno de sus lados.

En *Los mundos simultáneos de Escher* describí estas obras como sigue:

En los grabados *Otro mundo I* y *Otro mundo II*, Escher obliga al espectador a moverse de un lado a otro para entender cada uno de los mundos representados [...]. Cada uno parece ser válido como punto de referencia, pero no se puede permanecer en ninguno de ellos, exaltando su característica polivalencia. Con un año de diferencia Escher descubre un camino entre la primera y la segunda obra, por ahí avanza, lucha y se libera. En el primer cuadro es un túnel de observación lo que se proyecta desde la tierra, donde queda todavía un plano de contención y separación en ese nadir oscuro y cerrado [...]. En *Otro mundo II* encontramos un desmantelamiento total de los espacios que permiten ver su marcha hacia el paisaje marciano. El túnel

<sup>34</sup> M.C. Escher, *La magia*, 134.

<sup>35</sup> Véase el grabado en M.C. Escher, *Estampas*, 63.

se ha convertido en un observatorio con reminiscencias renacentistas, cuya vista esférica de 360 grados muestra el ensanchamiento espacial.<sup>36</sup>

En el libro de perspectiva de Vredeman es posible que se encuentren los grabados que fueron la base de Escher, especialmente para las dos últimas obras comentadas. Como otros maestros de perspectiva, Vredeman de Vries también coloca la mirada del espectador en un espacio arquitectónico interior, en una bóveda.<sup>37</sup> En esta obra utilizó el cenit como punto de fuga y un espacio arquitectónico sostenido por columnas. Las obras de Escher *Otro mundo I y Otro mundo II* tienen mucha semejanza con la de Vredeman: su estructura es también rectangular, de aspecto macizo, y muestra vanos separados con columnas. Escher recurrió al mismo espacio arquitectónico, pero manipuló la estructura, los vanos y las figuras de referencia para concentrar en un mismo espacio un punto de fuga múltiple (fig. 4).

Otro grabado de Vredeman muestra una vista al cenit a un domo o cúpula, en donde de igual manera construye un espacio cuadrado adornado con columnas de dos niveles, semejante al anterior.<sup>38</sup> En estas obras se logran vistas excitantes en las que, de acuerdo con Placzek: “Las reglas de perspectiva son aplicadas de diferente manera. Sólo se necesita un punto de fuga y no la línea del horizonte, y este punto de fuga no tiene nada que ver con el nivel del ojo, depende solamente de la posición del espectador abajo, o arriba y de la dirección hacia donde esté mirando.”<sup>39</sup>

Un grabado de Vredeman que se puede relacionar con los grabados de Escher de *La torre de Babel* y *San Pedro de Roma*, en los que presenta vistas extremas del nadir, es el de un claustro de varios niveles en un estudio del punto de fuga del nadir, también extremo,<sup>40</sup> en el que el autor se permitió hacer algunos cambios: el punto de fuga no está localizado en el centro sino en el plano inferior y sólo se pueden mirar tres lados del claustro. Por otro lado, el punto del ojo no necesita estar en el centro, puede estar a la derecha, a la izquierda o en el centro del fondo, dependiendo de la posición del espectador (fig. 5).

Una de las obras más sorprendentes de Escher sobre perspectiva se denomina *Alto y bajo*, una litografía de 1947 en la que introduce una innovación al sustituir las líneas rectas por líneas curvas en la perspectiva de una construcción cuyas escaleras al exterior conectan con el segundo

<sup>36</sup> Fuentes, *Los mundos simultáneos*, s.n.

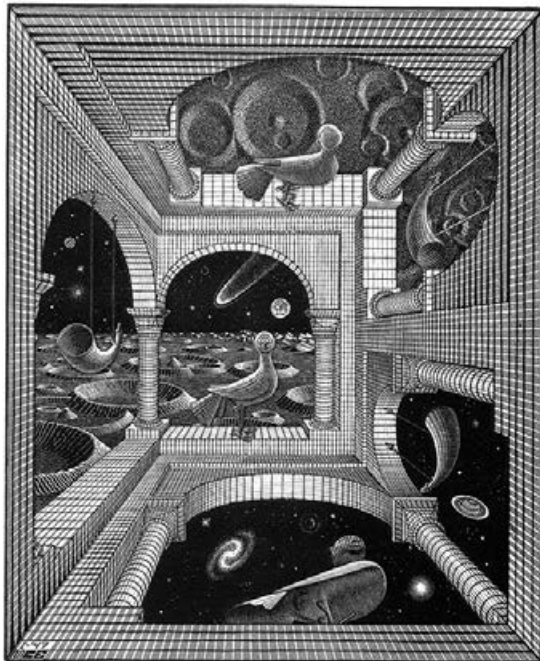
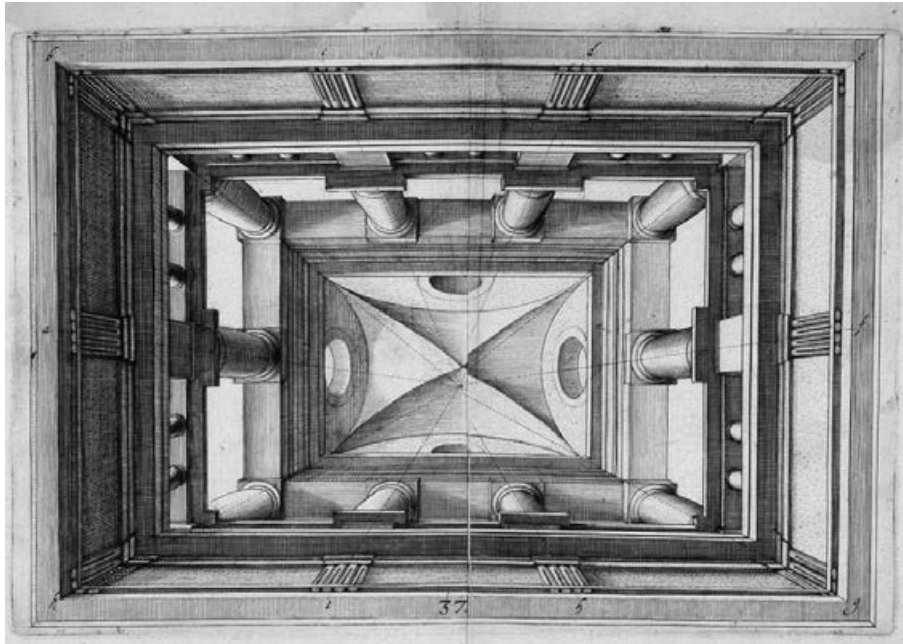
<sup>37</sup> Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 1, lámina 37.

<sup>38</sup> Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 2, lámina 21.

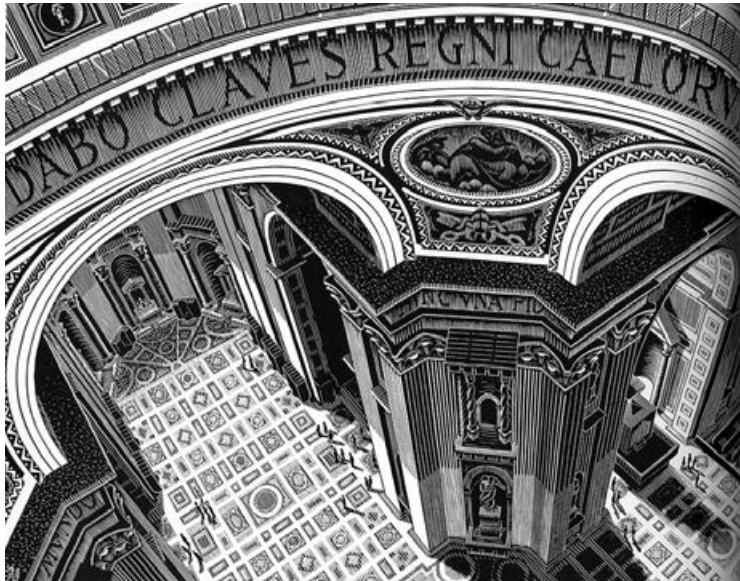
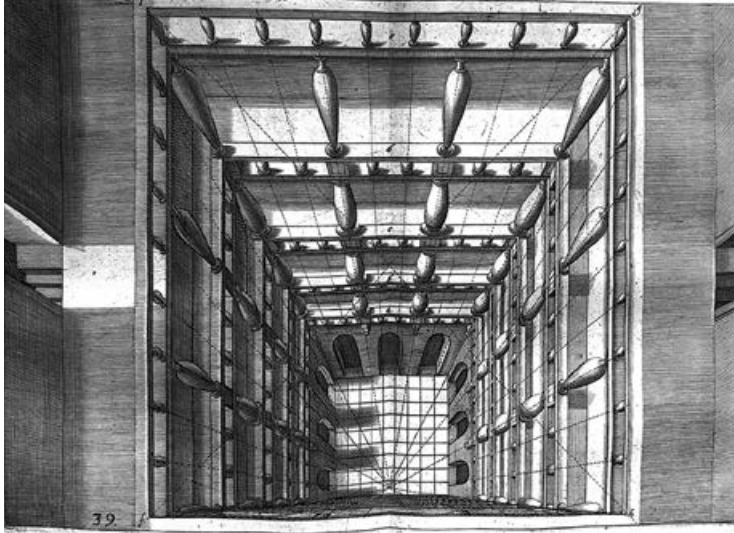
<sup>39</sup> Placzek, introducción a Vredeman de Vries, *Perspective*, s.p.

<sup>40</sup> Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 1, lámina 39.





4. Arriba: Jan Vredeman de Vries, *Perspectiva: Das ist, Kunst deß Augenmaß und Absehens eines jeglichen Dings, wie sich solches dem Gesicht in viel Wege praesentiret*, ed. Samuel Marolois (Ámsterdam: Jan Ianzsoon, 1628), t. 1, lám. 37. Universitätsbibliothek Freiburg, F 1686, k.  
Abajo: Maurits Cornelis Escher, *Otro mundo II*, xilografía, 1947. Tomada de: José del Bosque Araujo, *El surrealismo de M.C. Escher* (México: Solart, 1990), 89.



5. Arriba: Jan Vredeman de Vries, *Perspectiva: Das ist, Kunst deß Augenmaß und Absehens eines jeglichen Dings, wie sich solches dem Gesicht in viel Wege praesentiret*, ed. Samuel Marolois (Ámsterdam: Jan Ianzsoon, 1628), t. 1, lám. 39. Universitätsbibliothek Freiburg, F 1686, k. Abajo: Maurits elis Escher, *Interior de San Pedro de Roma*, xilografía, 237 × 316 cm, 935. Tomada de: M.C. Escher, *Estampas y dibujos* (Madrid: Taschen, 2002), 6.

piso de ambas.<sup>41</sup> Al centro, Escher concentra en un mismo espacio el nadir y el cenit, y lo divide en una sección iluminada, que constituye el suelo, y otra oscura, el techo. El espectador no acierta a permanecer en ninguno de estos espacios opuestos, que lucen simultáneamente válidos. En su libro de perspectiva, Vredeman realiza un grabado de una edificación de varios niveles, conectados por una escalera de caracol con un barandal con balaustres,<sup>42</sup> que recuerdan de alguna manera la composición de *Alto y bajo* de Escher (fig. 6).

Otro de los trabajos en los que Escher hace de nuevo una aproximación lúdica al tema —al que además titula precisamente con el término que describe su obra— es *Relatividad*, donde crea un desconcertante escenario con un conjunto de escaleras que forman un triángulo, cuyas líneas apuntan a tres puntos de fuga fuera del área del grabado que representan tres mundos.<sup>43</sup> Es interesante incluir la descripción de Escher sobre esta extraordinaria pieza:

Tres planos gravitacionales distintos [...] tres superficies sobre cada una de las cuales viven personas [...] habitantes de mundos distintos no pueden andar sobre el mismo suelo, estar sentados o de pie, ya que no coinciden las ideas que tienen de lo que es horizontal o de lo que es vertical. No obstante pueden usar la misma escalera. Parece imposible que puedan llegar a establecer algún tipo de contacto entre sí: viven en mundos distintos y nada saben de la existencia del otro.<sup>44</sup>

Las figuras humanas nos refieren a diferentes contextos y la mayoría están en movimiento, ascienden o descienden las escaleras, otros caminan o permanecen sentados leyendo o comiendo. Todas las personas parecen ignorar el movimiento continuo que representa bajar y subir las escaleras; a veces de manera insólita se desplazan hacia el mismo rumbo, pero en actividades opuestas, uno sube y otro baja por la misma escalera.<sup>45</sup>

De igual manera, Vredeman recurrió a las escaleras en uno de sus inventos de estudios de perspectiva con volúmenes y espacios múltiples.<sup>46</sup> En él se aprecia una compleja y extensa sala que se abre al exterior con varias puertas y ventanas, y al centro se despliega una escalera helicoidal

<sup>41</sup> La litografía en Escher, *Estampas*, 64.

<sup>42</sup> Vredeman de Vries, *Perspective*, t.1, lámina 35.

<sup>43</sup> La litografía en Escher, *Estampas*, 67.

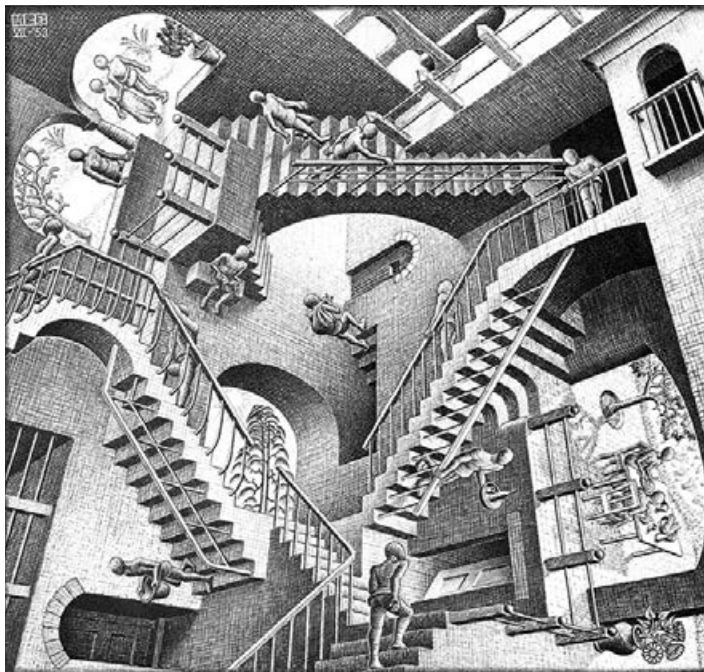
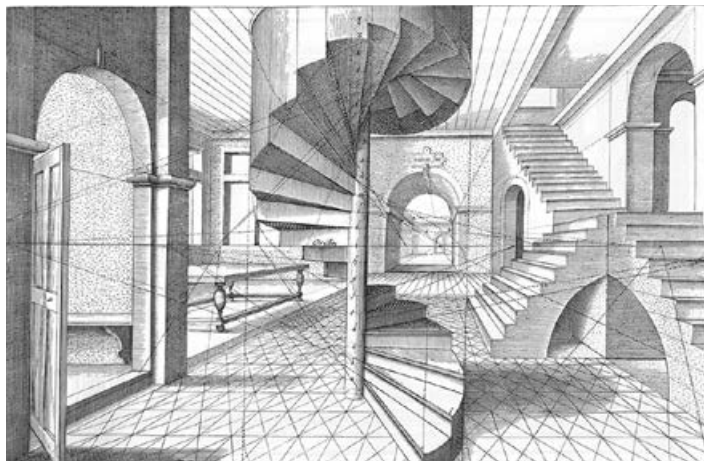
<sup>44</sup> Escher, *Estampas*, 15.

<sup>45</sup> En esta obra Escher emplea por primera vez el triángulo de Penrose, pero de manera intuitiva, ya que fue publicado cinco años más tarde en una revista de psicología. Del Bosque A., *El surrealismo*, 85.

<sup>46</sup> Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 1, lámina 36.



6. Arriba: Jan Vredeman de Vries, *Perspectiva: Das ist, Kunst deß Augenmaß und Absehens eines jeglichen Dings, wie sich solches dem Gesicht in viel Wege praesentiret*, ed. Samuel Marolois (Ámsterdam: Jan Ianzsoon, 1628), t. 1, lám. 35. Universitätsbibliothek Freiburg, F 1686, k. Abajo: Maurits Cornelis Escher, *Arriba y abajo*, litografía, 503 × 205 cm, 1947. Tomada de: M.C. Escher, *Estampas y dibujos* (Madrid: Taschen, 2002), 64.



7. Arriba: Jan Vredeman de Vries, *Perspectiva: Das ist, Kunst deß Augenmaß und Absehens eines jeglichen Dings, wie sich solches dem Gesicht in viel Wege raesentiret*, ed. Samuel Marolois (Ámsterdam: Jan Ianzsoon, 1628), t. 1, lám. 36. Universitätsbibliothek Freiburg, F 1686, k. Abajo: Maurits Cornelis Escher, *Relatividad*, xilografía, 282 × 294 cm, 1953. Tomada de: M.C. Escher, *Estampas y dibujos* (Madrid: Taschen, 2002), 67.

que no parece tener sentido, puesto que otras se elevan en uno de los lados del muro. La idea de espacio infinito, la inútil y zigzagueante escalera, la sensación de caos que produce, además de la indecisión que provoca en el espectador sobre qué camino tomar o hacia dónde dirigir sus pasos, la hacen lucir francamente absurda (fig. 7).

En suma, la concepción espacial renacentista que se prolonga hasta el siglo xx proporciona una visión que permite la conexión del lenguaje artístico de estos dos artistas. Las pautas para ligar retrospectivamente a Escher con Vredeman son la aplicación de la perspectiva en forma no tradicional, con columnas, arcos y escaleras imposibles de existir. Es posible que Escher haya proyectado sus construcciones partiendo de los estudios de Vredeman de Vries y que haya ido más allá, con un lenguaje plástico lúdico, en el que los puntos de fuga del nadir, del cenit y del punto del horizonte se intercambian a voluntad en mundos paralelos. Cabe considerar la posibilidad de que el artista contemporáneo encontrara las obras de Vredeman interesantes y recurriera a ellas como fuente de inspiración para llevar a cabo sus creaciones más originales e impresionantes, por constituir conceptos opuestos, que plasmó para siempre en la mente del espectador.



## LA IMAGEN DE LO FÁCTICO

VALERIA GUZMÁN VERRI

Escuela de Arquitectura, Universidad de Costa Rica

La fotografía titulada *Frankfurt 2007* del artista alemán Andreas Gursky condensa muchos de los aspectos que quisiera poner a discusión (fig. 1). En la fotografía, un grupo de pasajeros está “leyendo”, a partir de las líneas verticales y horizontales del tablero, la hora de llegada y salida de sus vuelos, el lugar donde deben registrar las maletas, así como la puerta de embarque a la que deben dirigirse. Se establece aquí una relación entre el tablero de información y los sujetos que lo leen; lo leen como si fuera la cosa más natural del mundo. Más que una lista de lugares y horas, el tablero es conceptualizado en la presente investigación como una forma de concebir, organizar y dirigir eventos, que, en este caso, corresponden a la circulación de pasajeros en el aire. Por supuesto, la comprensión por parte del sujeto de tal gráfico depende mucho más que de una experiencia visual directa o espontánea. Para llevar a cabo una acción en el aeropuerto de Fráncfort, el sujeto tiene que saber cómo leer el tablero. Dicho tablero, entonces, lleva implícito un protocolo de lectura. En esta breve introducción nos hemos desplazado de la manera cómo cierta información está organizada y expuesta gráficamente en el tablero a la forma en que éste reorganiza la experiencia visual de leer y comprender. Para captar el alcance de tal aseveración corresponde ahora trasladarnos al siglo XIX y a la tecnología de la imprenta. En efecto, el siglo XIX es el momento en el que las convenciones gráficas, tales como tablas y representaciones cartográficas, se hacen parte inherente de una forma de razonar que favorece los números y los datos. Esencialmente, esta investigación le adjudica una función particular a la forma de graficar datos numéricos. Más que simplemente “ilustrar” o “representar” información, la forma se ha convertido en un medio de control con el cual recolectar, clasificar, enumerar y diseminar conocimiento en el mundo moderno de Occidente. Procedamos con un ejemplo inglés proveniente de un artículo





1. Andreas Gursky, *Frankfurt*, impresión cromógena, 237 × 504 cm, 2007.  
D.R.© Andreas Gursky/ARS/SOMAAP/México/2014.

de 1838 del reformador social James Phillip Kay (fig. 2).<sup>1</sup> La organización gráfica de esta página se divide en dos partes: una constituida por texto impreso y otra, por figuras numéricas ubicadas dentro de un rectángulo. A diferencia del orden lineal compuesto por las oraciones y los párrafos, este rectángulo clasifica y enumera información en líneas horizontales y verticales. Lo primero a notar es que la tabla que contiene números está separada del texto. Desde luego, tal disposición no es exclusiva del siglo XIX, ya era utilizada siglos antes en libros de contabilidad y en el calendario. El segundo aspecto a notar, y éste sí es exclusivamente decimonónico, es la naturaleza de esos números.

La categoría en discusión en la tabla es la de los “niños paupérrimos”. En la Inglaterra del siglo XIX el pauperismo se pensaba como una condición social que afectaba la salud moral y física, ligando lo moral y la salud con la situación económica.<sup>2</sup> Aquéllos clasificados como paupérrimos vivían en hospicios —*workhouses*. Kay utiliza la tabla para demostrar que el sistema del hospicio no es eficiente. En una de las columnas se expone a lo largo de 15 años el costo del mantenimiento de los niños, quienes, después de dejar el hospicio, necesitan aprender algún oficio. No nos extenderemos aquí en la solución propuesta por Kay, para nuestros fines lo importante es recalcar que la lectura de esta tabla supone no sólo que un grupo tal como el de los

<sup>1</sup> James Phillip Kay, “On the Establishment of County or District Schools, for the Training of the Pauper Children Maintained in Union Workhouses”, *Journal of the Statistical Society of London*, núm. 1 (1838): 19.

<sup>2</sup> Mary Poovey, *Making a Social Body: British Cultural Formation, 1830-1864* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 11.

1838.]

On the Establishment of Pauper Schools.

19

If, therefore, 180 children were apprenticed from the present work-houses of Norfolk and Suffolk every year, 4680, or, in round numbers, 4600 children would have to be apprenticed annually in England and Wales at an expense of 46,000*l.* per annum for premiums only, at the lowest estimate, without including any incidental expenses.

This charge could only be regarded as the final expense attending a neglect of the industrial and moral training of the children, upon the assumption that the future dependence of these children would be *averted* by their apprenticeship, a consequence which is contrary to all previously ascertained facts. Even if this preliminary expense were incurred, and the apprenticeship of the children were conducted with much greater care and skill than it formerly was under the management of parishes or incorporations, a large number of the children whose training had been neglected up to the period of their apprenticeship would be found so ignorant, idle, and vicious, that the efforts of the best master would be vainly exerted for their reformation, and they would sooner or later become a disgrace and burden to the country, either in its gaols or in its workhouses.

The extent to which the mischievous system of compulsory apprenticeship had been adopted in the incorporations of the counties of Norfolk and Suffolk alone, (in consequence of the absence of a correct system of religious, moral, and industrial training within the workhouses,) is exhibited in the following Tables, which are selected from others showing similar results in the other incorporations of the same counties.

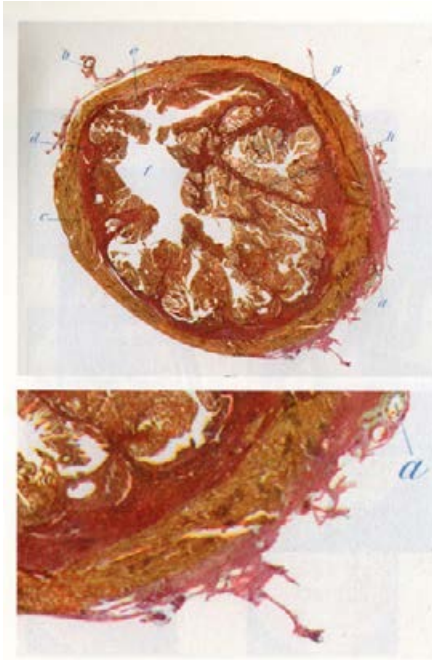
SAMFORD HUNDRED.

Years.	Bound into large Towns out of the Hundred.	Number of Years for all.	Premiums.			Bound into rural Districts out of the Hundred.	Number of Years.	Premiums.		
			£.	s.	d.			£.	s.	d.
1820	7	27	63	0	0	3	20	15	0	0
1821	9	37	90	0	0	4	16	30	0	0
1822	10	38	92	0	0	7	35	45	0	0
1823	23	101	281	0	0	7	26	67	0	0
1824	28	124	278	0	0	12	59	123	0	0
1825	32	156	375	0	0	5	26	65	0	0
1826	22	123	222	0	0	5	32	58	0	0
1827	24	105	259	0	0	6	30	57	0	0
1828	21	108	234	0	0	7	39	76	0	0
1829	44	234	476	0	0	13	87	132	0	0
1830	23	119	256	0	0	8	58	94	0	0
1831	22	108	229	0	0	4	26	44	0	0
1832	34	162	353	0	0	4	18	42	0	0
1833	19	99	201	0	0	3	19	41	0	0
1834	13	72	162	0	0	..	..	..	..	..
1835	15	78	164	0	0	7	43	55	0	0

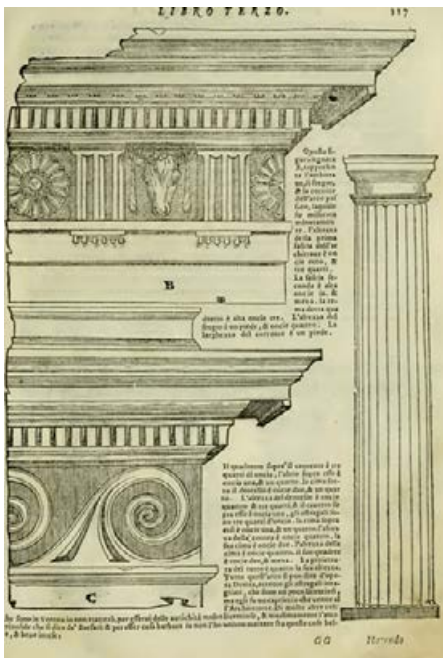
346 Bound into large Towns.  
 95 " " rural Districts out of the Hundred.  
 And 59 " " within the Hundred.

In all 500, averaging 33½ yearly.

2. James Phillip Kay, "On the Establishment of County or District Schools, for the Training of the Pauper Children Maintained in Union Workhouses", *Journal of the Statistical Society of London*, 1 (1838): 19.



3. Erwin Christeller, sección del piloro. Figura 79 del *Atlas der Histopographie gesunder und erkrankender Organe* (Leipzig: Georg Thieme, 1927).



4. Sebastiano Serlio, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano e si descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Itali a e fuori d'Italia, con nove additioni* (Venecia: Appresso Francesco Senese, & Zuane Krugher Alemanno, compagni, 1566), 117.

niños paupérrimos es una entidad identificable y representable mediante figuras estadísticas, sino también que tal representación permite coordinar y comparar información numérica con gastos y costos a lo largo del tiempo. Con las estadísticas y su disposición en tabla es posible el despliegue de una suerte de cálculo administrativo.

En nuestra investigación, la tabla de Kay funciona no solamente como una herramienta de la estadística, sino como una *forma impresa* que expone material numérico. A ésta la denominaremos *grafo estadístico*, esto es, una serie de marcas impresas que, a partir del siglo XIX, organizan formalmente maneras de razonar y hacer.

Existen numerosos estudios que exploran el efecto que la tecnología de la imprenta ejerció en las imágenes. En ellos se habla de cómo la reproducción mecánica de imágenes posibilitó la sistematización de la representación visual en diversas áreas del conocimiento. Por ejemplo, en el campo de la ciencia, tomando como base la reproducción mecánica de las imágenes de atlas científicos del siglo XIX (fig. 3), Daston y Galison explican el surgimiento de algo que ellos llaman la “vista objetiva” —*objective view*—, esto es, la fantasía de una representación de la naturaleza libre de las impurezas interpretativas del científico.<sup>3</sup> Por otro lado, en el campo de la arquitectura, Carpo explica cómo la imagen impresa de las ordenes clásicas en los tratados de arquitectura del siglo XVI se convirtieron en una suerte de “xilografía de tipos gráficos móviles”,<sup>4</sup> que el lector-arquitecto podía usar y reproducir (fig. 4). Reconocemos la importancia de estos puntos de vista sobre la imagen impresa, pero, al concentrarse en la imagen, dejan de lado eso que nos concierne aquí: el efecto de la distribución gráfica de la página impresa en un cierto estilo de razonamiento.

### *Lo fáctico*

Retomemos la pregunta: ¿cuál es la naturaleza del material numérico enmarcado dentro del espacio de la página impresa? De acuerdo con Mary Poovey, en el siglo XIX los números, ya sea en forma de descripciones aritméticas o como medidas, pero sobre todo como figuras estadísticas, se convierten en la forma característica de “lo fáctico”.<sup>5</sup> A los datos estadísticos se les confiere un estatus especial al considerarlos como exentos de cualquier tipo

<sup>3</sup> Lorraine Daston y Peter Galison, *Objectivity* (Nueva York: Zone Books, 2010), 81-128.

<sup>4</sup> Mario Carpo, *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory* (Cambridge, Mass., y Londres: MIT Press, 2001), 53.

<sup>5</sup> Mary Poovey, *A History of the Modern Fact: Problems of Knowledge in the Sciences of Wealth and Society* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

de arbitrariedad o juicio de valor.<sup>6</sup> El siglo XIX entonces hace de lo fáctico la base del conocimiento y el fundamento de la verdad. El siguiente párrafo pertenece a un texto de Ritchie donde presenta Londres a un extraño que visita la ciudad por primera vez. Inicia diciendo *piensen en lo que Londres es*:

En el último censo se contabilizaron 1,106,558 hombres, de los cuales 146,449 son menores de cinco años. Los hombres solteros son 679,380 y las mujeres solteras 735,871. Los hombres casados son 399,098, las esposas 409,731; las viudas 37,080, y los viudos 110,076. En la noche que se realizó el censo 28,598 esposos estaban sin sus esposas y 39,231 esposas lamentaban la ausencia de sus maridos...<sup>7</sup>

Esta descripción no sólo cuantifica personas, sino cantidades de vino y de cerveza que se toman, longitud de calles pavimentadas, cantidad de sociedades para mantener la moral pública, número de casas en construcción; en fin, la lista de datos numéricos parece no agotarse. Los números se usan en el texto como si realmente describieran un estado de la ciudad de Londres. Esta enorme confianza depositada en los números y en las medidas no se opacó a pesar de las divergencias existentes en relación con la naturaleza de las estadísticas a lo largo del siglo XIX.<sup>8</sup> La credibilidad, el uso de evidencia, y la toma de decisiones se basa desde entonces en lo fáctico, que se representa con *figuras estadísticas*.<sup>9</sup>

Podríamos marcar en el paso del texto de Ritchie —donde los números están mezclados con el resto del texto impreso— al artículo de Kay —donde los números están dispuestos y diferenciados en la página impresa—, el surgimiento conceptual de la *imagen de lo fáctico*. La historia de ese surgimiento ya la narra el médico estadista William A. Guy en 1879:

Hubo una época en la que las masas de figuras numéricas estaban mezcladas y enredadas con el resto del texto impreso. Un mejor estado de cosas surgió cuando las figuras se liberaron de la tipografía que las envolvía. Un estado

<sup>6</sup> Sobre la historia del debate sobre lo fáctico, véase Poovey, *A History of the Modern Fact*, 307-328; y Mary Poovey, "Figures of Arithmetic, Figures of Speech: The Discourse of Statistics in the 1830s", *Critical Inquiry*, núm. 9 (1993): 256-276.

<sup>7</sup> James Ewing Ritchie, introducción a *The Night Side of London* (Londres: William Tweddle, 1858), 2.

<sup>8</sup> Poovey, *A History of the Modern Fact*, 317-325.


<sup>9</sup> El papel que los números han tenido en relación con el saber no ha sido homogéneo o uniforme a lo largo de la historia. Por ejemplo, mientras que a finales del siglo XVI, los números se asociaban con la necromancia —Poovey, *A History of the Modern Fact*, 54—, en el siglo XVIII se consideraba que la verdad había que basarla en la teología y en la ética, los números no desempeñaban ningún papel relevante —Poovey, *A History of the Modern Fact*, 264-306.

648


GUY—*On Tabular Analysis.*

[Sept.

only as were needed to keep them together. The next step was to recognise the space created by the intersection of a horizontal and

vertical column as——convenient for inscribing some

number springing, so to speak, out of that union :—say a return of the deaths occurring at a particular place or time. To multiply the two sets of columns, and to place at the head of each set the shortest form of words expressive of the points to which the

figures relate,  was the first natural development of

what may be fitly termed the tabular idea : and I have often thought that the man who first so arranged masses of figures was unconsciously conferring the same benefit on the arithmetician, the actuary, and the statist as the man who invented a wheel did on the whole tribe of mechanicians.

5. William Guy, "On Tabular Analysis", *Journal of the Statistical Society of London* 42, núm. 3 (1879): 648.

aún mejor se alcanzó al reconocer el espacio creado por la intersección de una horizontal y una columna vertical como el apropiado para inscribir el número resultante de esa unión.<sup>10</sup>

La disposición en tabla se completa, según Guy, cuando se multiplican las columnas. El párrafo que reproducimos aquí como originalmente se imprimió hace manifiesto en puros términos formales el surgimiento de lo "fáctico" que, encapsulado en una tabla, emerge en la página impresa como una figura identificable (fig. 5).

Por supuesto que la tabla es sólo un ejemplo representativo. Múltiples organizaciones gráficas para los datos estadísticos fueron desarrolladas en la segunda mitad del siglo XIX. Economistas, ingenieros, estadistas y burócratas publicaron libros estipulando sus propios sistemas de clasificación

<sup>10</sup> William Guy, "On Tabular Analysis", *Journal of the Statistical Society of London* 42, núm. 3 (1879): 648.

de formas y figuras.<sup>11</sup> Presentamos en la fig. 4 una página de la publicación del burócrata alemán Von Mayr, donde se disponen números dentro del lenguaje de círculos, superficies, rectángulos y polígonos.<sup>12</sup> Baste con esta imagen para demostrar que una relación entre forma y número ya se ha establecido (fig. 6).

Podemos encontrar este dispositivo que asocia lo fáctico con la forma en diferentes áreas del conocimiento. En 1855 dos médicos, William Farr y Marc d'Espine, ambos con experiencia en el estudio de las enfermedades mediante análisis numéricos, presentaron en el Segundo Congreso Internacional de Estadísticas una nomenclatura de causas de muerte que pudiera ser aceptada universalmente.<sup>13</sup> Eficiencia y claridad eran los criterios prioritarios que, según d'Espine, debían prevalecer al trasladar los datos a una sola tabla, ya que se puede concentrar gran cantidad de información y al mismo tiempo extraer los datos de interés más rápidamente que teniendo los datos originales en grandes listas.<sup>14</sup>

En la tabla que d'Espine diseñó se puede extraer de cada difunto la causa de muerte, la fecha, la edad, el sexo, lugar de residencia y, ocasionalmente, el nivel de afluencia económica. El médico explica que con esta información es posible relacionar cómo cada uno de esos aspectos afecta las diversas causas de muerte<sup>15</sup> (fig. 7).

Todo este sistema de comparaciones y relaciones, restringido, eso sí, a la información disponible en la tabla, es un forma de lectura que la tabla misma produce al acomodar los números en columnas horizontales y verticales. Ser capaz de leer esta tabla significa actuar en un sistema que clasifica y cuantifica.

### *Tiempo, dinero, poblaciones*

El horario de trenes de Brown, una de las numerosas publicaciones de horarios del Reino Unido, representa el tiempo organizado en un rectángulo (fig. 8). Los horarios se muestran en un eje horizontal y las paradas del tren

<sup>11</sup> Gilles Palsky, *Des chiffres et des cartes: naissance et développement de la cartographie quantitative au XIX<sup>ème</sup> siècle* (París: Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1996), 247-279.

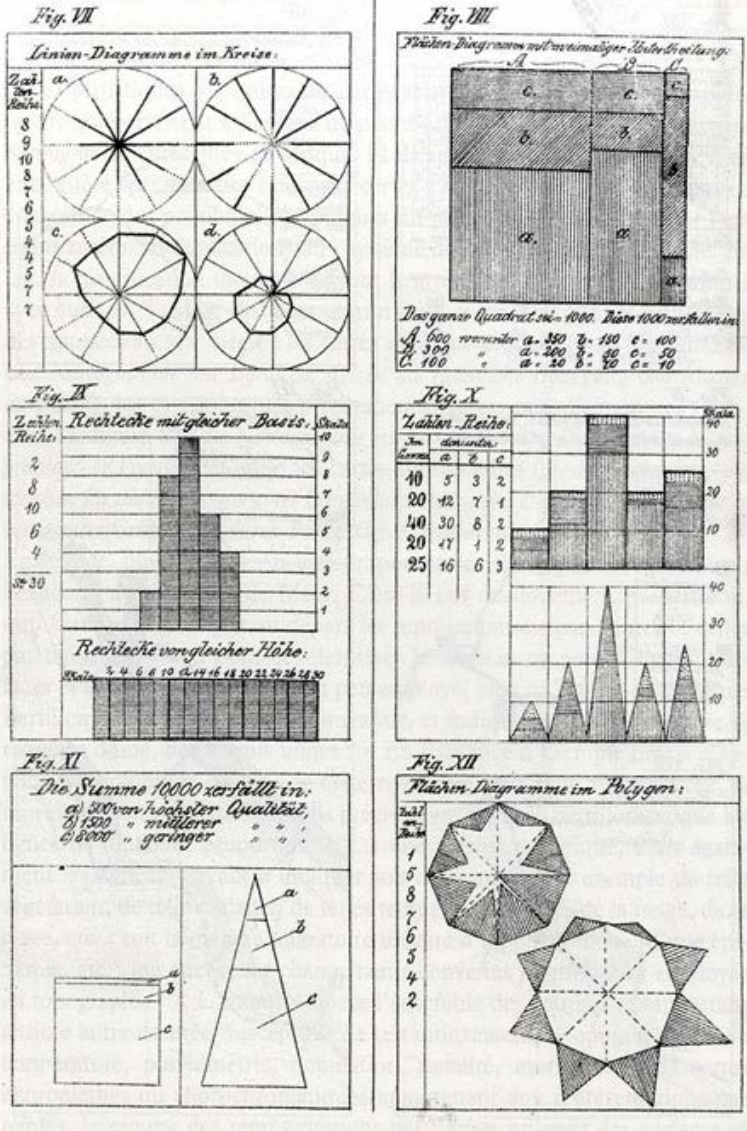
<sup>12</sup> Georg von Mayr, *Gutachten über die Anwendung der graphischen und geographischen Methode in der Statistik* (Múnich: Gotteswinter & Mössl, 1874).

<sup>13</sup> O.B. Sheynin, "On the History of Medical Statistics", *Archive for History of Exact Sciences* 26, núm. 3 (1982): 241-286.

<sup>14</sup> F.M.M. Lewes, "Dr. Marc d'Espine Statistical Nosology", *Medical History*, núm. 32 (1988): 301-313.

<sup>15</sup> F.M.M. Lewes, "Dr. Marc d'Espine", 311-312.





6. Georg von Mayr, tipos de diagramas, en *Gutachten über die Anwendung der graphischen und geographischen Methode in der Statistik* (München: Gotteswintner & Mössl, 1874), figs. VIII-XII.



	Janvier .		Fevrier	
	1854.	1855.	1854.	1855.
1. Mort-nés	m 0, m 0, m 0, f 0	m 0, f 0, m 0, m 0	m 0, f 0, m 0, m 0	m 0, f 0, m 0, m 0
2. Mortis intercurrentes	m 66, f 74, m 85, f 90, m 30	m 45, m 67, m 82, m 3, f 62, f 65	m 78, m 51, f 21, f 77	f 66, f 77
3. Suicide	m 46	m 45	m 32	
4. Homicide				
5. Execution juridique				
6. Accidents involontaires	m 36, m 63	m 44, f 85	m 30, m 31	m 3
7. Mort violente de cause inconnue				
8. Apoplexie cérébrale foudroyante	f 51, f 64, f 33, f 70	f 55, m 40, m 51, m 30	f 51, f 73	f 64, f 70
9. Apoplexie pulmonaire	f 55, m 78			
10. Syncope				
11. Hémorragie foudroyante		f 34		m
12. Epistaxis en particulier				
13. Mort subite	f 35, f 43, f 64, f 40, m 72	f 47, m 64	m 62, m 15, m 48, m 28, f 51	
14. Nécropsie - Encéphalite franche				
15. M. 164				

7. Marc d'Espine, detalle del cuadro general de muertes en el Cantón de Ginebra en los años 1854 y 1855. Tomado de: F.M.M. Lewes, "Dr. Marc d'Espine Statistical Nosology", *Medical History*, 32 (1988): 312.

en un eje vertical. No es una coincidencia que esta convención gráfica del movimiento de personas en el tiempo y el espacio esté a su vez ligada a un crucial acontecimiento del siglo XIX: la estandarización del tiempo. Al fijar horas, lugares y rutas, la tabla de horarios uniformó el movimiento de los pasajeros.<sup>16</sup> Los horarios de trenes de Brown son la forma gráfica de esta nueva coordinación universal del tiempo<sup>17</sup> (figs. 8 y 9).

Con el fin de mostrar las variaciones en los precios y probar que los sistemas económicos pasan por periodos de fluctuación comercial, el economista Stanley Jevons agrupó en la tabla de la figura 9 información

<sup>16</sup> Mike Esbester, "Designing Time: The Design and Use of Nineteenth-Century Transport Timetables", *Journal of Design History* 22, núm. 2 (2009): 91-113.

<sup>17</sup> Stephen Kern, "The Nature of Time", en *The Culture of Time and Space 1880-1918* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983), 10-35.

57

**[London, Brighton and South Coast via Havant.**

	Week Days.							Sundays.			
	A	A	A	A	S	A	X	E	F		
Swanage dep.	..	7*58	9B10	10 50	..	..	2B57	4W59	..	2W45	
Wareham "	..	8c29	10s46	11 16	..	..	3B22	5 41	7 9	3 17	
Poole "	6 54	8 49	11 s 1	12 0	..	..	3B37	5 58	7D11	3 35	
Broadstone "	7 3	8B42	10B19	11 33	..	..	3 17	6 B1	7 29	3B40	
Wimborne "	7 12	9 B 8	10B28	11 41	..	..	3 26	6B10	7 45	3B49	
<b>Ringwood "</b>	<b>7 31</b>	<b>9B26</b>	<b>10B47</b>	<b>11 56</b>	..	..	<b>3 46</b>	<b>6B31</b>	<b>8 5</b>	<b>4 B 9</b>	
Bourne'th C.,	7 B 1	9 23	11s23	12 33	..	..	3B56	6 20	7B41	3 57	
Christchurch,	7B13	9 34	11s32	12 46	..	..	3B26	6 34	7B54	4 11	
Lymington "	..	9B30	11B 0	11B56	..	..	4 B 0	6B43	8B18	4B10	
Brockenhur't.,	7 54	10 0	11 20	1 15	..	..	4 32	7 48	8 33	4 42	
Soton. W. "	8 30	10 23	12P16	2 P 1	..	..	5 7	7 35	9 8	5 18	
Eastleigh "	9 12	10 45	12 2	1 30	..	..	5 40	..	10 10	6 39	
Portsm'th T.,	..	..	1 25	3 30	..	..	..	..	9 02	30 ..	
Havant dep.	10 9	11 51	1 43	3 43	..	..	6 44	9 13	2 44	7 38	
Chichester arr.	10 29	12 14	2 5	4 4	..	..	7 6	9 34	3 4	8 0	
Bognor "	10 50	12 55	2 50	4 30	..	..	7 40	10 73	27 8	30	
Worthing "	11 29	1 3	2 54	4 55	..	..	7 48	10 16	5 15	8 48	
Shoreham "	11 38	1 13	3 15	5 16	..	..	7 56	10 24	5 26	8 58	
Brighton "	11 53	1 30	3 16	5 16	..	..	8 13	10 40	5 50	9 15	
Lewes "	12 24	1 59	3 46	6 2	..	..	8 55	11 33	7 4	10 6	
Eastbourne "	1 53	2 57	4 28	6 36	..	..	9 33	12 10	9 0	11 55	
Hastings "	2 17	3 22	4 55	7 10	..	..	10 20	12 30	9 50	12 15	

	A	A	A	E	E	E	F	E	F
Hastings dep.	..	8 30	9 10	11 48	2 27	4 15	7 25	7 09	15 4 40
Eastbourne "	..	8 50	10 5	12 0	2 50	4 45	7 20	7 20	10 05 45
Lewes "	..	9 42	11 1	12 44	3 27	5 50	8 22	8 20	2 15 6 23
Brighton "	7 5	10 15	11 25	1 20	3 55	6 25	8 55	9 35	3 30 7 0
Shoreham "	7 23	10 28	11 48	1 38	4 7	6 43	9 12	9 54	3 45 7 17
Worthing "	7 34	10 41	12 3	1 52	4 21	6 57	9 27	10 6	4 0 7 30
Bognor "	8 30	10 55	12 0	2 0	4 38	7 17	9 25	10 15	4 15 8 0
Chichester "	8 50	11 22	12 45	2 35	5 5	7 42	10 10	10 54	4 44 8 25
Havant arr.	9 9	11 41	1 6	2 59	5 28	8 4	10 32	11 13	5 7 8 49
Portsmouth "	..	..	..	3 15	5 45	8 20	..	11 28	5 24 9 8
Eastleigh "	10 23	1 42	3 14	5 18	7 58	9 33	11 35	12 47	.. 11 8
Soton West "	10 48	1 35	3 28	5 33	7 50	10 40	..	1 9	7 36 ..
Brockenhurst.,	11 27	2 35	4 25	6 9	9 11	11 3	12 56	1 44	7 35 12 56
Lymington "	12B38	2B56	4B46	7B19	9B33	11/57	..	2B27	8B18 ..
Christchurch.,	12N21	3N34	5 51	6B53	9 31	11 22	1B34	2 47	8 22 1B34
Bourne'th C.,	12N34	3 5	5 20	7 B 1	9 44	11 33	1B45	2B40	8 33 1B45
<b>Ringwood "</b>	<b>11 51</b>	<b>3 9</b>	<b>4 46</b>	<b>6A33</b>	<b>10 2</b>	..	<b>1 23</b>	<b>2B16</b>	.. <b>1 23</b>
Wimborne "	12 11	3 27	5 1	6A52	10 20	..	1 41	2B34	9G15 1 41
Broadstone "	12 20	3 38	5 8	7 A 2	10 30	..	..	2B44	9G 9 ..
Poole "	12 28	3 27	6 4	7 12	9 58	11 49	..	2B52	8 52 ..
Wareham "	1B23	3 56	5 25	8 10	10 15	12 5	2 10	3B10	9 8 2 10
Swanage "	1B49	4 33	6W12	8W39	..	..	..	3W43	9W37 ..

A Change Eastleigh, Cosham, and Havant. B Change Brockenhurst. L Weds. only.  
 C " Bournemouth Central. D Change Wimborne. E Change Eastleigh and  
 Portsmouth. F Change Eastleigh and Fratton. G Change Peole. H Change Ring-  
 wood. P Change Portsmouth. S Change Southampton West and Portsmouth.  
 W Change Wareham. X St. Denys and Portsmouth, connection not guaranteed.  
 \* Wareham & Bourne. Cent.

8. Brown's Clear Type Railway Time Table: Ringwood (diciembre, 1907): 57.  
 Tomado de: Mike Esbester, "Designing Time: The Design and Use of  
 Nineteenth-Century Transport Timetables", *Journal of Design History* 22,  
 núm. 2 (junio, 2009): 102.

TABLES showing the ratio of Prices each year, 1845-62, to the average prices of 1845-50.

AVERAGE OF	1845	1846	1847	1848	1849	1850	1851	1852	1853	1854	1855	1856	1857	1858	1859	1860	1861	1862
1. Silver . .	99.2	99.7	100.3	99.0	100.2	100.7	102.4	101.7	103.2	103.4	103.1	103.0	103.8	103.0	104.1	103.6	102.2	103.3
2-7. Metals . .	105.1	109.0	107.5	93.2	89.9	90.3	88.9	93.8	122.7	129.2	122.5	131.2	130.1	113.0	111.4	109.8	100.5	98.0
13. Timber . .	112.6	111.3	111.7	96.0	88.1	80.4	78.5	78.0	102.4	107.3	105.3	94.3	93.9	84.0	89.6	87.5	90.8	84.9
8 & 9. Oils . .	92.6	93.1	107.6	94.9	100.6	107.9	103.4	98.4	115.1	142.8	144.2	137.4	147.8	121.8	124.5	128.8	88.5	88.7
10-12. Tallow, &c.	106.8	109.0	107.1	97.6	88.9	89.9	95.4	93.8	116.7	138.4	138.6	159.0	181.8	132.5	157.6	164.8	148.7	136.8
16-18. Cottons . .	84.1	95.3	115.9	83.8	92.0	127.7	107.0	100.1	97.8	97.8	103.5	110.0	134.8	120.3	122.5	110.0	(110.0)	(110.0)
19-21. Wool, &c.	119.0	111.0	101.2	86.4	88.4	100.0	106.9	110.9	120.1	113.1	110.8	135.2	155.9	119.0	147.0	153.9	144.8	144.0
23-28. Corn . .	100.6	108.8	137.0	97.1	82.7	73.3	75.9	85.3	102.8	127.3	125.2	123.0	115.4	104.2	101.3	110.6	109.7	107.9
29-31. Hay, &c. .	128.2	106.1	94.8	93.3	91.0	85.5	88.8	93.1	114.1	116.1	111.7	113.4	97.9	99.7	101.7	110.3	109.8	108.0
32-35. Meat . .	100.9	105.6	111.4	105.8	89.3	88.6	87.4	87.2	104.8	110.6	112.0	118.5	127.7	113.8	118.9	127.3	128.7	116.3
36-39. Sugar, &c.	107.8	102.6	103.1	90.2	91.2	100.0	97.0	90.2	111.1	122.3	115.3	116.4	144.6	119.4	120.6	125.8	101.4	99.2
14 & 15. Dyes . .	113.0	107.3	103.8	90.2	88.0	97.2	103.2	106.1	128.9	133.4	107.3	118.2	122.9	120.6	108.0	110.8	122.0	149.4
22. Hempomitted																		
The whole 39 . .	104.4	105.4	110.8	94.1	89.6	92.1	92.4	93.8	111.3	120.7	117.6	122.5	128.6	114.2	116.0	117.9	113.1	113.4

9. "Table showing the ratio of prices each year, 1845-62 to the average prices of 1845-50". Tomado de: Stanley Jevons, *A Serious Fall in the Value of Gold Ascertained and its Social Effects Set Forth* (Londres: Edward Stanford, 1863), 23.

sobre el promedio anual en Inglaterra del precio de la plata, la madera, el algodón, la lana, el maíz, el azúcar y otros productos para compararlo con el promedio total anual de todos los precios entre los años 1845 y 1862.<sup>18</sup> Jevons es el primer economista que logra usar la tabla para demostrar un fenómeno económico.<sup>19</sup> En el rectángulo, donde se comparan números, ahora también se pueden demostrar hipótesis económicas y tomar decisiones. Esta operación, crucial para la economía, lo fue también para la administración de la sociedad.

Las naciones cuentan, tabulan y clasifican. El análisis de esta información revela tendencias que son la base para políticas, investigación y más cálculos. Esta forma de administración fue fortalecida cuando Adam Smith dijo en 1776 que la riqueza de una nación depende del trabajo de su población. Temas de vivienda, salud pública, nutrición y descanso se convierten en problemas técnicos para el gobierno. Ahora bien, en el siglo XIX la colección de datos sobre grupos sociales, su clasificación y enumeración permitió crear una representación de los elementos dispares de la sociedad como si fuera una "comunidad imaginada",<sup>20</sup> una comunidad que pudiera ser administrada. Ya Foucault, Hacking, Poovey y Porter, entre otros, han explorado cómo las estadísticas se convirtieron

<sup>18</sup> William Stanley Jevons, *A Serious Fall in the Value of Gold Ascertained and its Social Effects Set Forth* (Londres: Edward Stanford, 1863).

<sup>19</sup> Stephen M. Stigler, "Jevons as Statistician", en Stephen M. Stigler, *Statistics on the Table: The History of Statistical Concepts and Methods* (Cambridge, Mass., y Londres: Harvard University Press, 1999).

<sup>20</sup> Poovey, *Making a Social Body*, 4.

en elementos cruciales para el gobierno, para los reformadores sociales y los economistas políticos.<sup>21</sup>

Los estadistas de aquel entonces estaban interesados en lo que se consideraba como los patrones anormales del comportamiento: crimen, suicidio, locura, prostitución, pobreza, enfermedad, analfabetismo. Al clasificar en tablas, los reformadores sociales pretendían convertir a estos miembros afuncionales de la sociedad en objeto de su manejo y cálculo.<sup>22</sup> Es el fundador de la estadística moral, Guerry, el primero en exponer gráficamente una comparación de las “figuras negras” del crimen y el analfabetismo en las diferentes regiones de Francia una sola lámina. Publicada en 1829, la lámina contiene una tabla estadística y tres mapas que comparan número de crímenes y niveles de instrucción. Guerry intentó demostrar que los departamentos de Francia con altos niveles de educación también tienen altos niveles de criminalidad. A pesar de que los cálculos no eran los correctos,<sup>23</sup> es en la tabla donde la certeza numérica, es decir, lo fáctico, se *gráfica* (fig. 10).

Los mapas traducen los números de la tabla en niveles de grises distribuidos en la figura que determina al territorio francés. El tono más oscuro corresponde al más alto nivel de crimen o el más alto nivel de analfabetismo, el tono más claro indica los niveles más bajos.<sup>24</sup> Cuando el mapa entra en el repertorio del *grafo estadístico*, como en el caso del mapa de Guerry, surge una nueva forma de representar el espacio,<sup>25</sup> de la cual otros mapas como los de Dupin y D’Angeville forman parte. Con el fragmento de un mapa de París de 1550 de la figura 11, se puede captar la gran diferencia en la concepción gráfica de Guerry. En el mapa de París de 1550 la ciudad se representa con casas, iglesias y puentes en tres dimensiones. Tal espacio figurativo es inexistente en el mapa de Guerry. Puede ser que el mapa de Guerry resulte familiar al lector contemporáneo, pero la transcripción de datos numéricos a un mapa representó un proceso complejo que asoció fenómenos cuantitativos con un código gráfico (fig. 11).

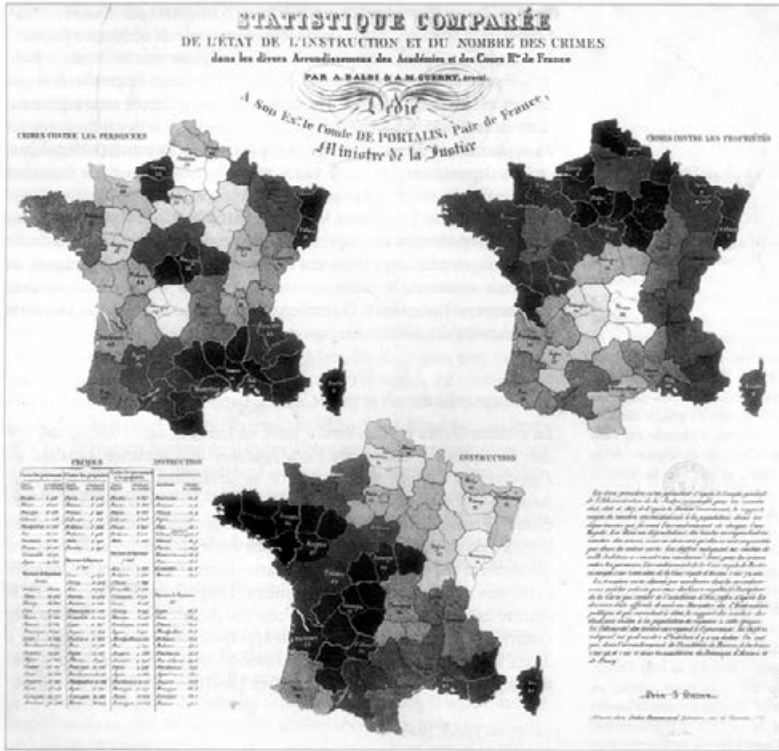
<sup>21</sup> Michel Foucault, *Security, Territory, Population, Lectures at the Collège de France, 1977-78*, ed. Michel Senellart (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007); Ian Hacking, *The Taming of Chance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005); Theodore M. Porter, *Trust in Numbers: the Pursuit of Objectivity in Science and Public Life* (Princeton: Princeton University Press, 1995).

<sup>22</sup> Véase la obra de Hacking, *The Taming*.

<sup>23</sup> Hacking, *The Taming*, 73-80.

<sup>24</sup> Michael Friendly, “A.-M. Guerry’s Moral Statistics of France: Challenges for Multivariable Spatial Analysis”, *Statistical Science*, núm. 22 (2007): 368-399.

<sup>25</sup> Antoine Picon, “Nineteenth-Century Urban Cartography and the Scientific Ideal: The Case of Paris”, *Osiris*, núm. 18 (2003): 135-149; E. W. Gilbert, “Pioneer Maps of Health and Disease in England”, *The Geographical Journal*, núm. 124 (1958): 172-183; Tom Koch, *Disease Maps: Epidemics on the Ground* (Chicago: Chicago University Press), 2011.



10. Adriano Balbi y André-Michel Guerry, *Statistique comparée de l'état de l'instruction et du nombre des crimes dans les divers Arrondissements des Académies et des Cours Royales de France* (París: 1829).

Cuarenta años más tarde, Guerry publica un estudio de *Estadísticas comparadas entre Francia e Inglaterra*, aquí las comparaciones gráficas se extienden a escalas internacionales. Este trabajo ganó el premio Montyon de la Academia Francesa de las Ciencias, premio que fue otorgado a la presentación gráfica del trabajo, no a los resultados que produjo.<sup>26</sup> Así, el *grafo estadístico* es aceptado y celebrado. Y no sólo eso, se desarrolló a tal punto que se convirtió en condición fundamental para la administración del sistema social, administración que demandará más colecciones de datos, más análisis de esos datos y más documentos en donde esa información se compile, se imprima y se disemine.

\* \* \*

<sup>26</sup> Hacking, *The Taming*, 80.



11. Mapa de la ciudad de París grabado por Olivier Truschet y diseñado por Germain Hoyau, *Ici est le vray pourtraict naturel de la ville, cité, université & faubourgz* (París: Montorgueil, ca. 1550). VU University Library Amsterdam, LL.06979gk: 130/od/1550

Hasta ahora hemos visto con los ejemplos mostrados cómo un estilo de razonamiento que se basa en la clasificación y la cuantificación se circunscribe a formas definidas como las tablas y los mapas. Al mostrar cómo temas dispares —causas de muerte, horarios del tren, fenómenos económicos, crímenes y alfabetismo— son organizados bajo la misma *forma impresa*, se puede apreciar el poder que ésta ejerció en el siglo XIX.

Alcanzado este punto de la discusión, se hace evidente que el *grafo estadístico* es más que un asunto técnico dentro del campo de la gráfica estadística. Una tabla como la de Kay es una imagen impresa que presenta material numérico y estadístico. Esa tabla rompe con el orden lineal de las oraciones y los párrafos, orden que normalizó la forma como se lee y se escribe desde la invención de la imprenta de tipos móviles en el siglo XV. Así, pues, la disposición decimonónica en tabla de las estadísticas trae consigo un protocolo de lectura y escritura administrativa.

Nuestra investigación intenta colocar elementos de análisis de la historia del arte y la historia de la administración moderna en un mismo ensamble. Se pueden encontrar algunos rastros de esta empresa en el concepto de “grafología política” que Hubert Damisch plantea en *La*

*ciudad narcisista*.<sup>27</sup> Ejemplos de una “grafología política” los constituyen las licencias de manejo, las tarjetas de crédito, el pasaporte, las tarjetas de seguridad social, los papeles notariales, los cuestionarios administrativos y los formularios de impuestos. Damisch argumenta que dichas manifestaciones gráficas construyen o revelan una identidad visual, además de orientarnos en la ciudad y hacer legible algo de la naturaleza, la estética o la ética de las instituciones, administraciones, estados o regímenes políticos. Otros ejemplos que el autor presenta son el dólar, la esvástica y la hoz y el martillo. La propuesta damischiana se adhiere a la tradición francesa de leer la vida cotidiana a la manera de Barthes en *Mitologías*, o De Certeau en *La invención de lo cotidiano*, donde se estudia lo cotidiano desde su carácter semiológico.<sup>28</sup> Los objetos de lo cotidiano se leen de acuerdo con su función en un sistema significante.<sup>29</sup>

Aunque pueden trazarse similitudes entre nuestro *grafo estadístico* y la grafología damischiana —sobre todo en el énfasis asignado a la marca impresa—, nuestro *grafo* está lejos de ser abordado desde el punto de vista de un objeto semiológico. No se trata de decodificar los diferentes tipos de escritura (pictográfica, ideográfica, jeroglífica, cuneiforme, fonética) en la comunicación gráfica, ni de entender cómo la escritura mecánica influye o moldea el gusto y las formaciones estéticas de los ciudadanos. Si bien hemos mostrado aquí el análisis del *grafo estadístico* en el momento que se interseca con la práctica de la administración moderna, nos hemos enfocado en mostrar, en un nivel formal, cómo la disposición gráfica puede organizar la experiencia visual de leer y comprender cierto material visual. En ese sentido, el *grafo estadístico* funciona en el siglo XIX como un agente para la administración y el cálculo. Ésta es una administración no sólo de personas, el *grafo estadístico* opera además como herramienta para la *performance* de la administración misma. Autores como Poovey consideran que la administración responde a actividades esencialmente del estado o del gobierno. Aquí entendemos la administración no sólo como un aspecto

<sup>27</sup> Hubert Damisch, “For a Political Graphology”, en Hubert Damisch, *Skyline: The Narcissistic City* (Stanford: Stanford University Press, 2001), 37.

<sup>28</sup> Roland Barthes, *Mitologías*, trad. Héctor Schmuicker (México: Siglo XXI Editores, 1999); Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, ed. Luce Giard, trad. Alejandro Pescador (México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000).

<sup>29</sup> Damisch tiene clara la diferencia entre semiología e iconografía, la última asociada con el historiador del arte Erwin Panofsky, quien interroga la relación de significado entre una imagen y sus fuentes literarias o filosóficas. Véase Hubert Damisch, “Semiotics and Iconography”, en *The Art of Art History A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 2009), 236-242.

central para las actividades del gobierno, sino también como un procedimiento esencial para las prácticas modernas. Hemos mostrado ejemplos tomados de la salud pública, el crimen, el analfabetismo y la economía, pero igualmente pudimos mostrar ejemplos tomados de las predicciones del tiempo, de los seguros o de cualquier característica de la población. Todas estas formas de investigación típicamente decimonónicas están ligadas a la administración.

El efecto del *grafo estadístico* es tan importante como el efecto que la perspectiva tuvo sobre el espacio pictórico. Sin entrar en un debate sobre perspectiva, podemos entender fácilmente la novedad que ésta introdujo en la manera de representar objetos en el espacio. La perspectiva es también una representación pictórica del mundo y tuvo consecuencias enormes en el desarrollo de las prácticas de representación en el campo de la pintura y de la arquitectura, así como en la arquitectura misma.<sup>30</sup> Para entender el papel del *grafo estadístico* es importante insistir en que, en nuestra propuesta, el surgimiento de la información en un sentido administrativo moderno es dependiente de una tecnología gráfica. Elizabeth Eisenstein en su libro *The Printing Revolution in Early Modern Europe* dice que: “la forma como el contenido de un libro se presenta y organiza guía el pensamiento de los lectores. Cambios básicos en el formato de un libro pueden bien conducir a cambios en los patrones de pensamiento.”<sup>31</sup> La observación es relevante pero no suficiente, lo que cambia sobre todo es la *forma* que toma el pensamiento. Lo que está en juego no es el contenido del pensamiento sino la *forma* en que éste se lleva a cabo. Así, lo que se propone aquí es considerar que los procesos de razonamiento o, dicho de otro modo, la *figuración* del saber es también dependiente de una serie de convenciones gráficas que se consolidan, entre otras cosas, gracias a la imprenta. Al tratarse de una tecnología gráfica, como la tabla o el mapa, el *grafo estadístico* viene acompañado de un protocolo de lectura, tal como la comparación de números en una tabla, la codificación de colores o niveles de gris y símbolos en un mapa que traduce datos numéricos. Una fotografía como la de Gursky, con sus sujetos dócilmente leyendo el tablero informativo, nos habla de cuán significativo es el papel del *grafo estadístico* hoy día, en este caso, organizando y dirigiendo la circulación de pasajeros en el aire. ¿Será posible pensar la red y sus protocolos de escritura algorítmicos como otra forma de *grafo*?

<sup>30</sup> Robin Evans, *The Projective Cast* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995).

<sup>31</sup> Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 71.



Se hace necesario un estudio detallado del problema para poder responder a la pregunta. Por ahora, lo que queda claro a partir de la presente discusión es que el sujeto moderno, con su dócil disposición hacia el uso de la información y la visualización de datos, no ha hecho más que seguir al pie de la letra los comandos dictados por el *grafo estadístico*. Estamos entonces frente a la tarea, aún pendiente, de potenciar el gesto ilegible en los protocolos de lectura del *grafo estadístico*.

## II. TECNOLOGÍAS DE LA IMAGEN: ARTEFACTOS Y PERFORMATIVIDAD



## BEAUTY: WRITING ON THE CADAVER

MARIA KONTA

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM/Instituto Tecnológico Autónomo de México

For/To  
Cuauhtémoc Medina González,  
because it is in expositions  
that the infinite receives its finition.

I see three ways this paper might possibly end, all of them having the English language, intransigent as it might be for some of the readers, make way within and in advance of the common stock of traditional literate knowledge *we*, I mean art historians, claim to possess. As you will no doubt quickly gather, in each of the three cases I bring to the table the phrase “make way” because I want to produce a general atmosphere of endless shifting of direction and boundless communicability, a trafficking which is at the same time a hazarding of words, whose plasticity is out to make one, someone (call her detective, lawyer, or judge) resolve whether this Oedipean or better Heideggerean-Oedipean<sup>1</sup> “giving” of language is, to borrow a phrase from Stanley Cavell, a crime or a deed of glory.<sup>2</sup>

I’ll explain: as this paper’s purposes will slowly become clear, I treat the example of “Oedipus,” and precisely the way its infra or hypo- (the subjectum) status is inscribed in history and politics, in conjunction with its putatively, seemingly antagonistic other, the older, more obvious, more powerful socially and politically, figure of the “Worker.” I acknowledge “Oedipus” the way we all came to understand this “type” with Sigmund

<sup>1</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, “Oedipus as Figure,” *Radical Philosophy*, no.118 (March/April, 2003): 7-17.

<sup>2</sup> Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?. A Book of Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 191.

Freud<sup>3</sup> as the figure of the desire for knowledge; the figure of seeing and knowing; the figure of the theoretical; all the time setting it in relation to the “Worker,” the figure of production and energy put to work, as it was thematized by Ernst Jünger<sup>4</sup> and thoroughly sustained in Karl Marx’s thought in its entirety. Individually and jointly they stand as Western humanity’s exclusive representations. However, and following Philippe Lacoue-Labarthe’s remarkable essay “Oedipus as figure,”<sup>5</sup> we should not consider “desire” as opposite to “labor” in the same way that we oppose production to consumption; given that desire too is consumed we may not be entirely wrong in treating desire as a form of production or energy. In fact, it was Martin Heidegger’s distinction of being from appearance in his 1935 book *Introduction to Metaphysics*,<sup>6</sup> where by way of the revelation of truth of the poetical use of the figure of Oedipus, that allows us to identify knowledge with techné in its strong, Greek sense of the word, namely as both techné, poiesis, art and technology and therefore continue arguing about a common desire for knowledge that operates, works and animates both the desiring and the laboring animal, both political and libidinal economy. As Heidegger writes a year after his Rectorial Address, modern technology is the Oedipal realization of the metaphysical:

At the beginning Oedipus is the saviour and lord of the state, living in an aura of glory and divine favor. He is hurled out of his appearance, which is not merely his subjective view of himself but the medium in which his being there appears; his being as murderer of his father and desecrator of his mother is raised to un-concealment. The way from the radiant beginning to the gruesome end is one struggle between appearance (concealment and distortion) and un-concealment (being). [...] we must see him [Oedipus] as the embodiment of the Greek being-there, who most radically and wildly asserts its fundamental passion, the passion for the disclosure of being. The knowledge and the science of the Greeks were this passion.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (Basic Books, Kindle edition, 2000) and Sigmund Freud, “Typical Dreams,” in *The Interpretation of Dreams* (Acheron Press, Kindle edition, 2012).

<sup>4</sup> Ernst Jünger, “The Worker: Domination and Form,” in *The Weimar Republic Sourcebook*, eds. Anton Kaes, Martin Jay and Edward Dimenbergh (Berkeley, California: University of California Press, 1995).

<sup>5</sup> See footnote 1.

<sup>6</sup> Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, trans. Ralph Manheim (New Haven and London: Yale University Press, 1987).

<sup>7</sup> Heidegger, *Metaphysics*, 106-107.

We might be able to take Cavell's explication of art's appearing in his seminal book *Must We Mean What We Say?* as if not exactly occupying or subletting the Heideggerian Oedipus, the figure of glory and crime, but maybe inscribing this figure deeper into a movement of displacement from a moment in which everything that in modernist painting seemed to count did count to a moment after Minimalism in which number under its various forms, such as series or distances or speeds, and in general numbering beyond what can be numbered has come to impose itself on and transform all thought on art.<sup>8</sup> The opening of this space—its very spatiality or its many spacings—is the place of art's appearing; yet our access to it is according to Cavell inseparable from and subject to the risk imposed by the full difficulty and complexity of having an experience at all and putting it patiently into words. "Putting it patiently into words" is another way to render Cavell's phrase "getting the news out," which if it does not mean exactly "report" or "reporting the report," it might refer to the urgency of an impossible judgment, a decision that is impossible to reach, or only partly reachable in a speculative manner. The passage in question is worth quoting in its entirety:

The critic is part detective, part layer, part judge, in a country in which crimes and deeds of glory look alike, and in which the public not only therefore, confuses one with the other, but does not know that one or the other has been committed: not because the news has not got out but because what counts as one or the other cannot be defined until it happens; and when it has happened there is no sure way he can get the news out at all without risking something like a crime or glory of his own.<sup>9</sup>

I'll begin with John Donne's poem "A Nocturnal upon St. Lucy's Day, being the shortest day" (1627). Together with Domenico Beccafumi's *St Lucy* (1521, Siena, Pinacoteca Nazionale) this poem inspired and gave its name to the Mexican-Canadian artist Rafael Lozano-Hemmer's last *Shadow Box* piece (2011), a work which I will examine in more detail later. *The Year's Midnight* is the tenth and last in a series of video installations/affective interfacings/unhappy and felicitous encounters between an embodied viewer and a digitally generated repertoire of facial images, facializations, revalorizations of surfaces and intensive micro-movements. I would characterize all ten shadowboxes in the series as different tonalities, different

<sup>8</sup> On the imposition of "number" in all its forms on all manifestations of the "common" see Jean-Luc Nancy, "La Comparation/The Compearance: From the Existence of 'Communism' to the Community of 'Existence'," trans. Tracy B. Strong, *Political Theory* 20, no. 3 (August, 1992): 373.

<sup>9</sup> Cavell, *Must We Mean*, 191.

instances of an incrustation of the image, namely different instances of light converted into punctual signs, of a world of pulverulence open to us to enter, a dance of points.<sup>10</sup> I borrow the generic name “incrustation” from Jean-Luc Nancy’s text “Distinct Oscillation” so as to evidence the difference between an image embedded on the screen and an image physically joined to a canvas as in a painting. This difference will allow me to argue that with “video” we are no longer in the order of the screen, nor does the spectator belong to the order of the beholder. In the case of video the terms “penetration” and “voyeur” would be more accurate to render what is at stake in seeing. It is precisely the work’s *doing*, or in Nancy’s words “its manner of doing and making, what it does to sense or how it makes sense” which is at stake.<sup>11</sup>

It would require a good deal of work to open up the sense of this “faire”: it is enough to say that what Nancy calls the video’s “penetration” and its “faire” should be first measured in relation to what the art historian Michael Fried understood as “absorption” into the space of painting, namely the denial of the primordial convention that paintings were made to be beheld, in his seminal book *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*<sup>12</sup> a fiction that depends upon the Diderotian distinction between “seeing” and “being shown”; and the reworking or resolving of absorption’s antinomy or the aesthetic problem that an irreducible “theatricality” poses to it—the fact that paintings are actually made to be beheld—in his *Why Photography Matters as Art as Never Before*<sup>13</sup> by way of a crucial inflection through Roland Barthes *punctum*, the accidental and unintended detail, or the wound that in the first part pricks him and me, while in the second, it pricks only him.

After this long detour my first attempt to conclude this essay will begin with two verses from John Donne’s “Nocturnal Upon St. Lucy’s Day, Being the Shortest Day of the Year”,<sup>14</sup> where the word “nocturnal”: a) either standing for a star-clock or *nocturnlabe*, the navigational instrument—something like an analog computer with an outer disc marked with the months of

<sup>10</sup> I invite the reader to compare Nancy’s onto-aesthetic treatment of “video” as a dance of points with the Persian, Arabic, Urdu word “raqs”, as in Raqs Media Collective, which means the state that whirling dervishes enter into when they whirl. It is also a word used for dance.

<sup>11</sup> Jean-Luc Nancy, “Distinct Oscillation”, in *The Ground of the Image* (New York: Fordham University Press, 2005), 63-79.

<sup>12</sup> Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago: Chicago University Press, 1988).

<sup>13</sup> See Michael Fried, *Why Photography Matters As Art As Never Before* (Yale University Press, 2008).

<sup>14</sup> John Donne, *The Love Poems of John Donne* (Digireads.com, Kindle edition, 2009), 39-40.

the year, and an inner disc marked with hours (and perhaps half hours) as well as locations for one or more reference stars—which, following J. H. Parry's *Age of Reconnaissance. Discovery, Exploration and Settlement 1450-1650*<sup>15</sup> marks the lowest point in the year, thus shifting the field from earth to sky. In fact knowing the time was important in piloting for *calculating* tides; b) or carrying a solemnly religious overtone as in *officium nocturnale*, the last service of the day; c) or more poignantly and now from the visual arts pointing to a *night-piece* like the one featuring in the closing scene of John Webster's revenge tragedy *The White Devil* (1612)<sup>16</sup> suffers under Donne's metaphysical plume the desolate process of *nigredo*,<sup>17</sup> *tenebrositas*, chaos at that time of the day when Eros and Superego are at daggers drawn, and there seems no way forward... when she struggles again with her shadow as with some older night; when knowledge opens into non-knowledge and subject and object merge; when her eye expands, blends with the darkness, and becomes what it was the object of its gaze.<sup>18</sup> How else could I bring to end this moment of pain, misfortune and defeat, than with a poem that bespeaks of soul, a transcendental murmuring that rises from the bottom and is amplified (âmmmmm),<sup>19</sup> which always speaks of life and of death and makes us dream of immortality?

<sup>15</sup> J. H. Parry's *Age of Reconnaissance. Discovery, Exploration and Settlement 1450-1650* (Berkeley, California: University of California Press, 1982).

<sup>16</sup> On the various meanings of the word nocturnal in the poem see Winifred Stevenson, "Donne's Nocturnal," *Seventeenth Century* 19, no. 2 (Autumn, 2004): 178-182.

<sup>17</sup> Nigredo or blackness in alchemy means putrefaction and is the first step in the process of discovery of the Philosopher's Stone (elixir of life, rejuvenation, immortality), considered this effort as the *Magnum Opus*. See Wikipedia <http://en.wikipedia.org/wiki/Nigred> (consulted September 14, 2012). Here I would like to add the following: "corvus" is called the first-degree initiation in some ancient mysteries, such as Mysteries of Mithras, in which the other name of this grade is reported in Eucharist and initiatory death. Crow's head (caput corvui) is the first stage of the alchemical Great Work, the Nigredo (Melanosis). Melanosis is symbolized by the skull (caput mortuum), and hermetic iconography combines raven and skull into one symbol. The etymology of the word reveals that the word skull has a common root with the crown (crow), bird relative to the raven, and the crown (crown) (as, respectively, the words "crow" and "crown" in English). Common is the root of these words with the word cornu (horn). Horns, like the spikes in the royal crown, symbolize the rays of the Black Sun. It is obvious that the etymology of the word cornu bears a relationship with Saturn as the horned god Cernunnos. And, moreover, the cerebrum = brain, cere = cover, the Roman goddess Ceres (Demeter) and the deer cervum = (literally: that which has horns) and of course the horn, the Keres and Cerberus.

<sup>18</sup> Patrick Ffrench, "The Corpse of Theory: Bataille/Blanchot Excavation of an Encounter," *Parallax* 3, no. 1 (February 1997): 99-118.

<sup>19</sup> Jean-Luc Nancy, "Interlude: Mute Music", in Jean-Luc Nancy, *Listening*, trans. Charlotte Mandell (New York: Fordham University Press, 2007, Kindle edition), 25.



John Donne writes:

Study me then, you who shall lovers be  
 At the next world, that is, at the next spring;  
 For I am every dead thing,  
 In whom Love wrought new alchemy.  
 For his art did express  
 A quintessence even from nothingness,  
 From dull privations, and lean emptiness;  
 He ruin'd me, and I am re-begot  
 Of absence, darkness, death—things which are not.

and continues

I, by Love's limbec, am the grave  
 Of all, that's nothing.  
 Oft a flood  
 Have we two wept, and so  
 Drown'd the whole world, us two; oft did we grow,  
 To be two chaoses, when we did show  
 Care to aught else; and often absences  
 Withdrew our souls, and made us carcasses.

A second ending to this paper can stem from T.J. Clark's beguiling, that is, highly interrogative and intimate, voice on Jackson Pollock's painterly values who are no-values, his kingly vulgarity/foolishness/indiscreetness around painting's body.<sup>20</sup> Clark, the narrator, brilliantly, economically, phrases what binds him, what commits him twice to, what attaches him to the late 1940s-early 1950s painting on both sides of Atlantic (Cobra and Abstract Expressionism) as a double bind, that connects without connecting two identities of painting absolutely different, absolutely other. This double bind to each painting—Clark's story on *How New York Stole The Idea of Modern Art*<sup>21</sup>—signifies to each painting death and the suspension of death, the *arrest* of death, or the death sentence (death and life-after-life/life-after-death) so that American painting's suspension of death will be possible (so that Abstract Expressionism will live on and cease to live). Clark writes: "Jorn's really was an end game. Vulgarity on the other hand back on

<sup>20</sup> Timothy J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), chapter 6.

<sup>21</sup> Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, trans. by Arthur Goldhammer (Chicago: University of Chicago Press, 1985).

the other side of the Atlantic, turned out to be a way of keeping the corpse of painting hideously alive—while all the time coquetting with Death.”<sup>22</sup>

Even though the words I will be quoting were published fifteen years ago about the culture’s picture of false alternatives, what Clark calls “a little battlefield of basic cultural pieties” (individuals vs. collectivities,<sup>23</sup> the slave’s state of innocence vs. the fruit of the tree of knowledge, witness vs. testimony to the existence of something, a testimony equal to a proof in a trial that aims at fixing meaning and signification into the positive assurance of apodictic truth<sup>24</sup>) and other orthodoxies like “dignity of man” and “dignity of work,” they precisely could have been written about recent effort—equally Nietzschean in its piquant wit and overkill—to reveal (?), not at once, the terrible premise that plagues the essence of culture. By “essence of culture” I understand what Friedrich Nietzsche identifies as culture’s terrible predicament in his essay *The Greek State* when he writes: “Accordingly, we must learn to identify as a cruel-sounding truth the fact that slavery belongs to the essence of a culture: a truth, granted, that leaves no doubt about the absolute value of existence. This truth is the vulture which gnaws at the liver of the Promethean promoter of culture.”<sup>25</sup> By “plague” I mean the state of affliction our use of the term “contemporary”<sup>26</sup>, in the context of the current dialogue between art history and visual culture, has brought to our shared sense of the most properly speaking aesthetic or disciplinary categories, namely the “plastic arts” with their emphasis on *form* and on what is materially *formable* or subject to molding. More so architecture, sculpture,

<sup>22</sup> Clark, *Farewell to an Idea*, 390.

<sup>23</sup> Clark, *Farewell to an Idea*, 366. It fully reads: “...as if our culture needs abstraction to be a little battlefield of basic cultural pieties: individuals versus collectivities, freedom vs. tribalism, anti-Soviet driveling versus Stalinist high moral tone.”

<sup>24</sup> On the difference between testimony and evidence within first the phenomenological tradition and then in Jean-Luc Nancy’s own texts on photography (“Georges”) and film (*The Evidence of Film*), see Philip Armstrong’s remarkable text “From Appearance to Exposure,” *Journal of Visual Culture* 9, no.1 (April, 2010): 11-27.

<sup>25</sup> Friedrich Nietzsche, *On The Genealogy of Morality and Other Writings*, 2<sup>nd</sup> revised student edition, Cambridge Texts in the History of Political Thought (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 166.

<sup>26</sup> Jean-Luc Nancy, “Art Today”, *Journal of Visual Culture* 9, no.1 (April, 2010): 91-99. For a variety of reasons he refuses to use the term ‘contemporary’ and replaces it with the word ‘today.’ Compare it with Clark’s: “The most tiresome aspect of so much contemporary art is that it is so determined to *be* contemporary—that it sets this as its goal, or produces it as its best effect. When Daumier said “Il faut être de son temps” he did not mean it as exultant battle cry so much as admission of defeat. Well, “defeat” is too strong. Necessity then”. Timothy J. Clark, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing* (New Haven and London: Yale University Press, 2006), 23 February, 125.

and music, and less so the “visual arts” like painting and its dependence on “image”. I quote now from Clark:

Pollock, of all people, was unlikely to content himself with an image of the concealment (the pouring) as enchantment. Paint for him was not pearls and coral. The most fiercely worked of the pictures from the end of 1947 got called *Alchemy* [...]. It is made up of minerals utterly untransmuted and untransmutable, most of them mud brown and tar black. Alchemy, so the books say, may originally have meant just “pouring.” Zosimus put the blame for the whole business on the fallen angels, teaching secret arts to the women they married.<sup>27</sup> Now here is a metaphor Pollock could ride to the bitter end. But I anticipate.<sup>28</sup>

A third ending can begin by citing a “small” text by Jean-Luc Nancy, entitled “He Says”<sup>29</sup> written in 1983 for the Tsaï theatre production *Celui qui ne parle pas* (“He who does not speak”). Those of you, maybe all who have been drawn to Abbas Kiarostami’s 2009 film *Certified Copy* again and again you might have detected Nancy’s title coming from Juliette Binoche’s mouth when referring to her male child Julian<sup>30</sup> and to his lack of sense of time as the quintessential Kantian subject extended between his two fundamental modalities: its transcendental temporality and its unconditioned freedom; that same child who is the “certified copy” of his father (?); and who once, we learn, nonchalantly said to his mother “I’ll die? So what?”; a pronouncement, which for Georges Didi-Huberman in *Confronting Images* is, following Adam’s transgression, another manner to say “not to resemble God.” In “Image as Rend” he explains: “And if resemblance, from a Christian point of view, is thinkable only as an immense drama, that is first because through his transgression and the loss of his ‘being in the image of,’ Adam did nothing other than invent death for us. Not to resemble God,

<sup>27</sup> Here Clark refers to Lee Krasner’s famous ‘finishing’ of Pollock’s *Cut Out* (1948-56): There exists a photo from 1956 which suggests that after Pollock’s death she hung the work on the wall on top of *Black and White* (1951-2) so that the latter’s black and white markings emerge from *Cut Out*’s empty area. But *Black and White* was shown the other way up than it appears in Pollock’s studio before his death; and it is signed. Clark sees in that story of pitching the balance between figure and field, of trying to put back together the abstract and figurative, an aesthetic rather than an art-world-ethical point. See Clark, *Farewell to an Idea*, 351.

<sup>28</sup> Clark, *Farewell to an Idea*, 301-302.

<sup>29</sup> Jean-Luc Nancy, “He Says,” in *Multiple Arts. The Muses II*, trans. by Simon Sparks (Stanford, California: Stanford University Press, 2006), 35-37.

<sup>30</sup> I invite the reader to listen carefully to the dialogue in Kiarostami’s *Certified Copy* between 32’36” and 33’11”. The two characters, “she” and James Miller, talk while walking out of an arcade-type walkway; the scene is shot with the tracking-shot technique with the camera dolly back.

that's another way of saying: we are all going to die.”<sup>31</sup> Now resemblance's loss or having done with “being in the image of” turns out to be the desire of one part of the Renaissance culture—with all its attendant claims to truth and to the human—to identify the image as an invention of death, clearly at odds with another desire for images that kill death. But one does not invent death. We call the second desire “humanism” and we are in a position to trace its threat of violence under Panofskian art history.<sup>32</sup>

I've quoted Nancy because I want to set a scene in which his text serves as a rotating support that immediately withdraws itself from the recognitions that it enables between Clark's *Farewell* and the *Sight of Death*, to grant its place to Juan Dios de Machain's photograph of one particular dead infant, the angelito, with eyes and mouth open (call this ambrotype an index of malaise) to raise its mirror and keep modernity's monsters at bay. My claim is that it is possible to read Clark's small book *The Sight of Death* in relation to his last large volume on modernism. To read the text *The Sight of Death* in such a way is neither assimilating it into philosophy nor, and now I go in the opposite direction, extracting from it, visualizing some “theory” of the Husserlian “thing itself” and “self-evidence.” Instead it is to evidence the figurality of the sign and all kinds of intensities in his text's continuing transformation as against the theoretical. This figurality, which also points to a transformation of Clark's career from a social history of art to a writing as oscillation that gives primacy to the image as an intimacy or a *force* that *forms* a world, comes from behind his words, it operates in silence, simultaneously subtle and incalculable. Therefore to read *The Sight of Death* is to engage with, even to resurrect and enliven, its body, not to turn it into a corpse.

To delay ending this essay I will subject Clark's art history—an art history that consciously makes itself out of the practices of seeing and writing without forgetting itself under the weight of an empty professionalism, which is simultaneously a vanishing of its objects and an aversion for the world—to slight adjustments to reach the right balance. I feel, the word “oscillation” may make do, as I would like to see art history in the image of a mouth that opens itself to the passage of sense between things. Not the speaking mouth of linguistic and logical signification but a mouth, resonant to the passion of the thing that opens, and in the opening, things

<sup>31</sup> Georges Didi-Huberman, “Image as Rend,” in *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, trans. John Goodman (University Park, Palo Alto: Penn State University Press, 2009), 219.

<sup>32</sup> On Panofsky and the Heideggerian interpretation see Stephen Melville, “Historical Distance (Bridging and Spanning),” in *Writing Art History. Disciplinary Departures*, eds. Margaret Iversen and Stephen Melville (Chicago and London: University of Chicago Press, 2010), 22-23.

and beings come to connect with each other.<sup>33</sup> Nancy tells us the word oscillation

is the diminutive form of the Latin *os*, which signifies the mouth and, by metonymy, the face. Oscillum thus designated a small mouth (closely related to *osculum*, kiss), as well as a small mask of Bacchus hung in the vines as a scarecrow: the movement of this face swinging in the wind produced the sense of “oscillation.” The Oscillator, then, swings between mouth and face, between speech and vision, between the emission of sense and the reception of form. [...] And yet, the Oscillator does not cease to knock back and forth, to leap or to dance between the two, touching both of them. It wants to make the mask speak and it wants to give speech a mask. This happens for us now especially with *video*.<sup>34</sup>

Are there words and phrases we could put in Pollock’s mouth without thinking we were forcing things—beyond the unavoidable forcing that follows making the man talk at all, when mostly he preferred not to?<sup>35</sup>

You didn’t teach me anything. Nobody teaches the child to speak. Language is more motherly to the child than is his own mother; [...] He laughs and says: it was blue; I was blue. Er lacht, und sagt: Ich war blau; Ich war ganz im blau. I was singing the blue note. [...] I used not to speak. You opened my mouth; you forced my mouth open [...] you demanded to hear me; [...] I was no longer allowed to keep silent...<sup>36</sup>

Blue was the overall note—[...] it is a blue that is not yet the color of evening; a blue lit just enough by the yellow coming from the left for it to be un-oppressive—essentially light.<sup>37</sup>

Thus ends my third proposal to give way to this paper’s ending.

<sup>33</sup> On the “mouth” that resonates to the passion of the thing see Jean-Luc Nancy, “Fantastic Phenomena,” *Research in Phenomenology*, no. 41 (2011): 228-237.

<sup>34</sup> Nancy, “Distinct Oscillation,” 73.

<sup>35</sup> Clark, *Farewell to an Idea*, 316. The section is entitled Echo and its programmatic line is “Matters of vocabulary first.” The section is dedicated to Greenberg’s relation to Pollock.

<sup>36</sup> Nancy, “He Says,” 37.

<sup>37</sup> Clark, *The Sight of Death*, 20 January morning, 36. The entry is devoted to the subject of justice, to the image and justice having the tensions produced in the translation of the French word “travellings” in Godard’s remark on Resnais’ *Hiroshima Mon Amour* (1959) do the job: “les travellings sont affaire de morale”—“tracking shots are a matter of ethics.” Notice also in the same section Clark’s idiomatic use of English: “I should [...] simply begin by recalling the sorts of passage that stopped me dead in my tracks the last few days” and compare it with Maurice Blanchot’s French title of his *Death Sentence (L’Arrêt de Mort)*, 1948); Derrida would capitalize on the double entendre of Blanchot’s title in his small essay “Living on. Borderlines” where he explicitly treats vulgarity and therefore is as close to Blanchot as never before; as well as the beginning (?) of Kiarostami’s film in

*The End*

Clark in *The Sight of Death* is such an eclectic writer that trying to trace his sources and influences on the image is a futile task that may bring one to the limit of the readable and of interpretation. The reader may experience the feeling of an indecision steadying oneself between elation and the loss of hope, panoramic knowledge, with all its accompanying pleasure and illusion of mastery, and meaninglessness, and this alternation may not stop when deprived of reliable reasons and analytical instruments. Nonwithstanding I took the task upon myself. Oscillating between Clark's exaltation that Poussin's *Landscape with a Man killed by a Snake* "turns on a contrast between motion and emotion, sheer endless exterior energy giving way to the running man's deep inwardness"<sup>38</sup> and the final moment of his defeat and stupefaction while meditating "Poussin's world is irretrievably lost,"<sup>39</sup> I started lifting, as I am doing here, his words, the ones that I thought escape meaning, by subtracting and removing them from homogeneity, distinguishing them, detaching them, casting them forth, relating them to each other and multiplying their sense. I disengaged the phrase "motion and emotion" from any "fascination with the images" and I traced it instead to an unexpected source: Jean-Luc Nancy's "Il y a du rapport sexuel? Et après."<sup>40</sup> It is Nancy's bodily account of the world, what he says about touch, balance, the entire range of physical conditions of human movement, of emotion, of commotion, of being shaken, affected and infected that I found so compelling; although "compelling" is still much of an academic word. His writing is a constant proximity, a presence, a place of mere events, having all these events impinging the reader, winding themselves into her/his subjectivity, a writing both great and intolerable:

---

the Italian city of Arrezzo and its end (?) in the village of Lucignano. See also Nancy's afternoon conference on "justice" (notice that Nancy does not discuss the death sentence) and juxtapose it to Nancy Fraser's essay in *New Left Review* (March, 2012) on the film *Never Let Me Go* and justice—shots of which I used in this paper's presentation. But this is a subject for another paper. Later in *The Sight of Death* (3 February, 43), Clark says: "'Tracking shots are a question of ethics.' Making a case about change and persistence, that is a case that will strike us as truly applying to the things presented—is done by finding a balance between different kinds of blue," a statement in which I hear the capacity to appreciate different tonalities, and in which I sense that in the context of a very specific love relationship, another one can take place that has an entirely different quality or an entirely different tonality. But one thing is when it is about artworks and another when there are people involved. This is something to think about. Or as Pozzo says to Lucky in Beckett's *Waiting for Godot*: "Think pig!" Clark, *Farewell to an Idea*, 407.

<sup>38</sup> Clark, *The Sight of Death*, 5 April, 173.

<sup>39</sup> Clark, *The Sight of Death*, 21 September 2003, 240.

<sup>40</sup> Jean-Luc Nancy, "Il y a du rapport sexuel? Et après," *Littérature*, no. 142 (2006/2): 30-40.

After the rapport, and before the other, what of the rapport? Nothing, as one knows, a form of sadness, to say, a certain despondency, that is to say more precisely a fluttering that separates, for a time more or less long, a brief exhaustion, a “satiety” (a “enough!” a “cannot-go-any-further” that divides itself infinitely in fullness and evidently), and a recommencement of the rapport, that is to say, of the desire, its signs and its motions and emotions.<sup>41</sup>

Nancy launches an aesthetic, specifically erotic treatment of the artwork’s mute thingness cherishing, that is, being attentive to, the intensity in Wittgenstein’s color blue or in the blue note’s microtonality among other sensual details and micro-perceptions,<sup>42</sup> while altogether disputing Jacques Lacan’s affirmation that the unconscious is structured like language. But most importantly he entrenches *jouissance* and *rapport* within a Stoic understanding of the four incorporeals: space and time, the void and the λεχτόν,<sup>43</sup> which subsist not under, below, or beneath but in a relation to the world, bordering on the corporeal (compare for instance Clark’s final meditation “but at length it dawns on me that a few Stoic *sententia* are in order”).<sup>44</sup>

Nancy and Clark, a philosopher and an art historian, manage to expose the travesties behind both a semiological/structuralist method as well as the one that foregrounds the subsignifying materiality of the visual image; while aligning themselves to the Jean-François Lyotard of *Discours, Figures* who decries the imprisonment of the image behind meanings when he writes “This book [the *Discours, Figures*] is a defense of the eye...It has a

<sup>41</sup> Nancy, “Il y a du rapport sexuel?,” 31. The translation is mine.

<sup>42</sup> Nancy argues that the handling in a work of art has to do with attention: “The exercise of this approach is called attention. The attention, the tension and the dilection, the preferential election and the setting in value—the cherishing—of the area, the detail (think of Cézanne with his ‘small perceptions’ and Wittgenstein demanding that ‘this blue’ is reproduced, of ‘the microtonal musics,’ etc.)—the attention differs from the phenomenological intentionality in that it does not focus on an object, but the intensity is related to (or on, or similarly, in contact with) a place with which, one is not to be confused, but to make ‘place’ in its contiguity and in its contagion.” Nancy, “Il y a du rapport sexuel?,” 33. This brings him closer to Courbet who, as Clark says, was always fond of shoving his fingers in viewer’s face and saying “La peinture, c’est ça!” And the *ça* is something in which the spectator is meant to “see” the artist but see him behind or in front of the figurative order. See Clark, *Farewell to an Idea*, 331. The entire argument about attention can also be followed throughout *The Sight of Death*.

<sup>43</sup> The four Stoic incorporeals Space, Time, the Void and the λεχτόν, which Nancy evokes, do not exist; instead they subsist. The incorporeals have a mode of existence, which is different from that of bodies in the sense that the latter exist while the former subsist, for the reason that they do not have an independent existence in relation to the rest of the world. See Jean-Paul Martinon, *On Futurity. Malabou, Nancy and Derrida* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), 84-6.

<sup>44</sup> Clark, *The Sight of Death*, last entry, 14 November 2003, 242.

shadow for a prey. It is interested in that penumbra which, following Plato, speech has cast like a grey veil over the sensible.”<sup>45</sup>

Clark’s second quote may be a tired catchphrase by now but it is not an empty one: it was as clear as day to me (as the saying goes—but what’s day?) that it was meant to be read against Erwin Panofsky’s essay “*Et in Arcadia Ego*: Poussin and the Elegiac Tradition”<sup>46</sup> on Poussin’s painting of Arcadian shepherds. The reference in question reads as follows: “Sanazaro’s Arcady is like Virgil’s, a Utopian realm. But in addition *it is a realm irretrievably lost* seen through a veil of reminiscent melancholy.”<sup>47</sup> As we all know this is the essay whose first version, the 1936 one,<sup>48</sup> marks the interruption of a career of an exceptionally penetrating mind, which goes by the name *transplanted academic*<sup>49</sup> (or if you want call him *the intruder*),<sup>50</sup> from the schematism of transcendental imagination to an ordered narrative that follows the typical sequence of “before” and “after.”

Panofsky delivers an exceptional analysis of Poussin’s “entirely new idea” on the transience of life with its indestructible beauty and the preservation and destruction of death through: a philological analysis of the *tomb’s inscription* “*Et in Arcadia ego*,” a cryptic phrase that as Clark elsewhere muses “art historians cut their teeth on...”;<sup>51</sup> and that Nancy deems as an inscription that makes its ordinary sense in the absencing of the words’ sense in their image, treating them instead as their own graphism, graphite, graffiti,

<sup>45</sup> Jean-François Lyotard, “Taking the Side of the Figural,” *The Lyotard Reader and Guide*, ed. Keith Crome and James Williams (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), 36. Compare it with Clark’s diary entry on the day of Winter Solstice, which is the day commemorated to St. Lucy and Lozano-Hemmer’s work’s literary reference: “Boyer believes—and here we move closer to the story Poussin is telling—that these feelings are magnified by the fact that any corpse, however domestic its passing, is seen by the unconscious mind as *prey*.” And later: Or rather, the snake and the corpse are for him [the running man] inseparable, visually and mentally. They are one.” Clark, *The Sight of Death*, 20 December 2001, 228.

<sup>46</sup> Erwin Panofsky, “*Et in Arcadia Ego*: Poussin and the Elegiac Tradition,” in *Meaning in the Visual Arts* (New York: Doubleday Anchor Books, 1955), 295-320.

<sup>47</sup> Panofsky, “*Et in Arcadia Ego*,” 304.

<sup>48</sup> See Clark, *The Sight of Death*, 16 February, 96-97.

<sup>49</sup> See E. Panofsky, “Epilogue. Three Decades of Art History in the United States. Impressions of a Transplanted European,” in Panofsky, “*Et in Arcadia Ego*,” 321-346.

<sup>50</sup> Compare for instance Nancy’s warning in his text “The Intruder,” where he talks about his heart transplant: “Isolating death from life without leaving one intimately entwined with other, and each intruding into the heart of the other, this we must never do” (*Corpus*, Kindle edition, p. 165 out of 177). With Clark’s “What is it the running (and not running) man recoils (but does not recoil) from? Not from death pure and simple, I would say, and not just from the snake’s endless, formless liveliness, but from the obscene mixture of the two—from the way one state feeds on the other.” Clark, *The Sight of Death*, 17 June 2003, 236.

<sup>51</sup> T. J. Clark, “At Dulwich,” *London Review of Books* 33, no. 16 (25 August 2011), 24.



images in the image that give way to the unheard and the unintelligible;<sup>52</sup> or to put it more simply, the inscription means that death is always present in the land of Arcadia, or perhaps, we may hear it as being spoken without solace by a body within a tomb, “*I too*—not death in the abstract but *this* warm hand—once touched spring water and the yielding earth,” an explanation of the *spirit* of the moment and the *historical context*. As Louis Marin states in his *Sublime Poussin*, Panofsky’s essay closes with a self-revelation. To the question “Who is the *εγώ* inscribing its name on the tomb,” like the I’ in Donne’s verse “I am the grave” or like in Paul Klee’s tomb “I cannot be grasped in the here and now, for my dwelling place is as much among the dead, as the yet unborn, slightly closer to the heart of creation than usual, but still not close enough,”<sup>53</sup> the answer is, and this time Panofsky’s analysis comes full circle through Giovanni Francesco Guercino’s treatment of the Arcady literature: “Even In Arcady there is Death”<sup>54</sup> but also “Even in Death there may be Arcady.”<sup>55</sup>

According to expectations I took my cue from Panofsky’s famous article and connected it with Robert Smithson’s famous phrase “Et in Utah ego” in his essay “Spiral Jetty” on that great lost/submerged object of desire “irretrievably changed into the absence” of photographs, film and narrative,<sup>56</sup> media which give access without access to an interminable in-figuration of the jetty’s finite figure. Therefore and still following Lyotard, I performed a passage from phenomenology to psychoanalysis treating Clark’s and Poussin’s figurality not as a present object of perception but as death drive: “Staring at the rust-colored Salt Lake and not seeing even a shadow of the Jetty; walking out on the axis of the winter solstice from the Sun Tunnels, heading west across the yellow grass, looking back to check that the two circles still floated one inside the other.”<sup>57</sup>

I was still holding on to my old conviction that the chapter layout for *Farewell to an Idea*<sup>58</sup> was formatted following Friedrich Nietzsche’s “How the True World Finally Became a Fable” section from the *Twilight of Idols or*

<sup>52</sup> Nancy, “Distinct Oscillation,” 71-72.

<sup>53</sup> See Jean-Luc Nancy, “The Vestige of Art”, in *The Muses*, trans. by Peggy Kamuf (Stanford, California: Stanford University Press, 1996), 81-100.

<sup>54</sup> Panofsky, “*Et in Arcadia ego*,” 320.

<sup>55</sup> Louis Marin, “Panofsky and Poussin in Arcadia”, in *Sublime Poussin*, trans. by Catherine Porter (Stanford, California: Stanford University Press, 1999), 118-9.

<sup>56</sup> On psychoanalysis and Smithson’s Spiral Jetty see Margaret Iversen, “Robert Smithson’s *Spiral Jetty*,” in *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes*, Refiguring Modernism 5 (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2007), 73-89.

<sup>57</sup> Clark, *The Sight of Death*, 4 April, 168.

<sup>58</sup> See Clark, *Farewell to an Idea*.

*How To Philosophize with a Hammer*<sup>59</sup>, which he wrote in seven days: Clark's modernism departs from and arrives at the claim that modernism equals: presence is an image. Therefore he treats modernism from a non-metaphysical viewpoint that shatters the division between appearance and reality, phenomena and noumena, the sensible and the intelligible, the presentation of the subject (*Darstellung*) and its representation (*Vorstellung*), mending a division that wants the image to be a secondary, derivative presence that distorts what truly is out there. The consequences are enormous: 1) The image does not resemble the thing, but the thing is made to resemble or coincide with itself in the image; or to put it differently the image makes the thing present itself in its resemblance to itself. 2) If Situationist critique and other discourses on "the society of the spectacle" remained obedient to what we call internal truth or desire or imagination or true life or authentic reality (deep, living, originary reality) versus mere appearance (surface, secondary exteriority, inessential shadow) and even false appearance (semblance, deceptive imitation), it is therefore incapable of thinking beyond the metaphysical framework,<sup>60</sup> that Clark distances himself from. 3) He urges us to no longer fear that we are moderns, where being modern means precisely to no longer be dragged down by our conflicted representations, that is the double spectacle we give to ourselves: good presentation is represented as lost or withdrawn—bad presentation is represented as vulgar; and to instead notice an exposed unrepresentability which is precisely the very presentation of our co-appearing, whose secret, the secret of death exposes itself and exposes us to ourselves. The same politics of the image, what Clark calls the "present democracy of the visual," functions as the indistinct ground from where *The Sight of Death* emerges: his enemy, his Satan, is the spectacle "now internalized, privatized, 'personalized' [see Facebook], miniaturized, domesticated, sped up, put at *every infant's disposal*, administering the false belief that the screen is the realm of freedom."<sup>61</sup> Although the movement of reading from *Farewell* to the *Sight of Death* is a movement from appearance to evidence.

I felt that *something was going on with the Sight of Death*. Clark here is a diarist. The question that immediately came to mind was: why did he, of all people, day after day, keep at the daily task of taking notes even despite the fact that, as Margaret Iversen carefully spotted, he never mentions that the

<sup>59</sup> See Friedrich Wilhelm Nietzsche, *The Twilight of the Idols and The Antichrist*, trans. Thomas Common (Digireads.com, Kindle edition, 2010), 17.

<sup>60</sup> Compare with Nancy's critique of the Situationist project in Nancy, "Of Being Singular Plural" in Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, trans. by Robert Richardson and Anne O'Byrne (Stanford, California: University Press, 2000), 1-100.

<sup>61</sup> Clark, *The Sight of Death*, 9 April, 185.

note-taking is a very important aspect of his coming to terms with Poussin's paintings?<sup>62</sup> We might want to call him a day-labourer or journeyman, a word that once designated the workers paid by the day. We might even like to indulge in a little etymological play: diary in French is a journal. "Journalier," which is a derivative of journal, a word that also stands for newspaper, in French means day-labourer, as "jornalero" does in Spanish. The "jornaleros" are migrant workers with no promise that more work will be available in the future.<sup>63</sup> Compare for instance Clark's "You will see me repeatedly forecasting in the notebooks that tomorrow my luck would run out" or "I could hardly believe that each morning there were new things to see in pictures, new things to think about, words for them to hand."<sup>64</sup> Hence, Clark, the diarist is the "journalist" of his life.<sup>65</sup> Why then did he make himself the journalist of his daily life, if not because a mute intimate voice demanded that his life enter history, that it makes history, and even altogether subvert the visible history of collective events? From the beginning Clark stresses the point that he does not perceive *The Sight of Death* (a small, sealed realm of visualizations dwelt in fiercely for their own sake) and *Afflicted Powers* (his participation in a collective book by the group Retort, a real-world politics written from a leftist perspective after the 9/11 attacks) as existing at cross-purposes. Even though he insists on the split between politics and aesthetics as a tactic born from the horror of times.<sup>66</sup>

So working in daylight in the Getty gallery, because "[paintings] are not fully ours, not disposable and exhaustible, preeminently by the fact of their living (and dying) in the light of day."<sup>67</sup> Working under "a most often unmixed daylight," as Clark gushes, "coming through a louvered ceiling,"<sup>68</sup> which by the end of the book, now at The National Gallery in London, will

<sup>62</sup> Margaret Iversen, "Seeing and Reading. Lyotard, Barthes, Schapiro," in *Writing Art History*, 150. I invite the reader to compare this point with the distinction between the Worker and Oedipus.

<sup>63</sup> On the subject of "jornaleros" see Jean-Luc Nancy, "Beheaded Sun (Soleil cou coupé)," trans. Bruce Gold and Brian Holmes, *Qui Parle* 3, no. 2, *Cultural Identity and the Promise of Literature* (Fall 1989): 41-53. The text was originally published in the exhibition catalogue *Le Démon des anges*, the first exhibition to bring Chicano artists in Europe.

<sup>64</sup> Clark, *The Sight of Death*, 9.

<sup>65</sup> One might risk the hypothesis that the book's 63 entries correspond to Clark's age by the time of the book's publication (1943-2006). But also "63" is the number of people that died in The Loma Prieta earthquake, also known as the Quake of '89 and the World Series Earthquake. That was a major earthquake that struck the San Francisco Bay Area of California on October 17, 1989, at 5:04 pm local time.

<sup>66</sup> Clark, *The Sight of Death*, vii-viii.

<sup>67</sup> Clark, *The Sight of Death*, 12.

<sup>68</sup> Clark, *The Sight of Death*, 4.

become “cruel” and “callous” his weeks “spent wondering about what time of day Poussin may have been intending seem totally absurd... Time of day? What’s *day*?...”<sup>69</sup> Day, “day” in Latin is *dies*—the “day” is the “luminous,” it is the separation of light and of darkness, or the gap between things that light can pass through; the “day” is also the root of the divine and of the first of the gods (Iovis);<sup>70</sup> the “day” is difference and distance; it is distinction; the “day” is something that comes out from an opaque thickness, that appears and exposes itself to the difference of places and times. “Divine,” “difference,” “distance,” “distinction,” or “daily fogs,” “high hazes,” “morning glooms” and “sudden, improbable glittering afternoons,” all may be the truth of the “day.”

Insofar as “day” or “light” symbolizes life, in French it appears in expressions as *donner le jour* which means to give daylight and consequently to give birth. So the word “day” is intimately connected to the logic of the gift and therefore to the question of the origin and the beginning. In other terms, to everything that thanks to an act of giving that resists explanations, is given in advance before anything else: before life, language, event and the rest. One may sense the biblical and apocalyptic tone in the Word, when one reads in Genesis 1: 3-5 “God called the Light Day and the darkness he called Night.”<sup>71</sup>

One more stab at a definition: a day, *un jour*, makes an opening, in the same way that one speaks of an “open-work,” “jours,” in embroidery. In this lace of sense, where connotation borders on denotation and embroiders its borders, or to put it differently, seeking consolation in an etymological dictionary, “day” and “painting” are connected: “paint” comes from L. *pingere* “to paint, represent in a picture, stain; embroider, tattoo,” from PIE root *\*peig-/ \*peik-* “to cut” (cf. Skt. *pimsati* “hews out, cuts, carves, adorns”).<sup>72</sup> An art history as a diary which carves up each day, an art history that wants to leave a scar on the skin. An art history whose task, if one may speak of “task,” is to bring what exists, what is out there, in evidence.

*The Sight of Death* is silently telling me that “day” is the image and the image is the sacred, the distinct. By distinction I understand a withdrawal and setting apart of the image by a line or a trait, a frame or a border that makes it precede and succeed itself.<sup>73</sup> This is why the Kantian

<sup>69</sup> Clark, *The Sight of Death*, 242.

<sup>70</sup> Jove was the original namesake of Latin forms of the weekday now known in English as Thursday (originally called *Iovis Dies* in Latin).

<sup>71</sup> See Leslie Hill, *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 70-71.

<sup>72</sup> See Nancy, “Distinct Oscillation,” 67 and 74.

<sup>73</sup> On the image and distinction see Jean-Luc Nancy, “The Image-the Distinct”, in *The Ground*, 1-14.

transcendental schema is understood as a drawing, whose contour anticipates itself and prolongs itself as in the hand holding a pencil and moving towards the paper then back away from it.<sup>74</sup> In other words the image is evidence. So the ground of any image is the indistinct from which the image distinguishes itself so as to throw itself (*jetée*) out-in-front-of-itself. And Immanuel Kant tells us that number is the first of the schemata, or the pure schema of magnitude, the schema of oneself as successive to itself.<sup>75</sup> It is the pure image by which any image is possible, by which the unity and unicity of a presentation is possible.

I started counting Clark's entries: his diary's first end—before the last morning in front of the paintings—is with day number 48: it is a significant number not only because Barthes divided his *Camera Lucida*, a note on evidence, in two sections of 24 parts (24 is the number of still frames that passes through a film projector each second; the number of hours that constitute the cycle between day and night, light and darkness; doubled and in reverse the age his mother died—the Greeks enter death in reverse;<sup>76</sup> the Japanese title of *Hiroshima Mon Amour* (a 24-hour affair), a film about love, memory and forgetfulness<sup>77</sup>); the second end is with day number 9; the third end is with day number 4.

Once upon a time, paintings came as a whole; the only numbers that mattered, that counted, were real, whole, integral. The scene with Clark in front of *Landscape with a Calm* is clearly a fantasy: it consists of the experience of a single painting, one oil painting through which the whole medium of painting can come into view;<sup>78</sup> but it is a scene marked by errors, accidents, unconscious depth, violence and blindness, the fantasy's own betrayal; opposite *Landscape with a Calm*, that is opposite the *one* is its *other* the literary supplement *Landscape with a Man killed by a Snake* in the same way that opposite Pollock's *One* art historians always set his *Full Fathom Five*.

<sup>74</sup> See Jean-Luc Nancy, "The Masked Imagination," in *The Ground*, 80-99.

<sup>75</sup> Nancy, "The Masked," 81. The passage from Kant's *Critique of Pure Reason* is worth quoting in its entirety: "But the pure *schema* of magnitude (*quantitatis*), as a concept of the understanding, is *number*, a representation which comprises the successive addition of homogeneous units. Number is therefore simply the unity of the synthesis of the manifold of a homogeneous intuition in general, a unity due to my generating time itself in the apprehension of the intuition." Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, trans. Norman Kemp Smith (New York: Saint Martin's Press, 1929), A142-A143.

<sup>76</sup> On the number 48 see footnote 16 in Eduardo Cadava's "Notes on Love and Photography," *October*, no.116 (Spring, 2006): 26.

<sup>77</sup> See the round-table conversation "Hiroshima, 'notre amour'," *Cahiers du cinéma*, no. 97 (July, 1959): 59-70.

<sup>78</sup> See Clark, *The Sight of Death*, 24 June 2003, 236: "But *Landscape with a Calm* is the greater achievement... There is a side of me that still agrees with Anne's long-ago verdict..."

The *one* comes from the “other,” through the “other” and as “other” in order to return again to the “other.” And within that scene there is another scene: Clark’s and my gaze, directed towards the gaze of the running man, a gaze or an imaging that originates in death (the man killed by the snake) as the unseeing gaze face-to-face with my own gaze as it sinks into its withdrawn image. My look slips through all the way into the running man’s empty eye, which is the backside or the inside of the eye and places sight in view, which after all is bringing the invisible to the surface or making sight seen.

Following Heidegger’s *Kant and the Problem of Metaphysics* “the house itself, indeed, presents a definite aspect. But we do not have to lose ourselves in this particular house in order to know exactly how it appears,”<sup>79</sup> and now more in synch with Panofsky’s “Style and Medium in the Motion Pictures” [1934/1936] (“One can imagine that, when the cavemen of Altamira began to paint their buffaloes in natural colors instead of merely incising the contours, the more conservative cavemen foretold the end of Paleolithic art”)<sup>80</sup> we are able to say that in the ground of this scene there is imagination and in the ground of this imagination there is the other, the look of the other, that is the look onto the other and the other as look. The secret of the transcendental schematization, the secret of death—a secret that one unveils only by veiling it anew—is that there is no imagination as such, in the same way that in *Camera Lucida* there is no Winter Garden photograph reproduced (“I cannot reproduce the Winter Garden Photograph. It exists only for me”).<sup>81</sup> What Barthes contemplates is the eclipse of his own gaze in the ground of the imagination itself. The imagination remains unimaginable in the same way that the Winter Garden photograph remains unimaginable for me.

As for Lozano-Hemmer’s video-installation’s determination to *be* contemporary, that is digital art’s goal to produce St. Lucy’s Day (with a name derived from *Lux*, *Lucis* meaning “Light”)<sup>82</sup> as its best effect, that is its necessity and its defeat,<sup>83</sup> I have to admit the following. By “admit” I’m

<sup>79</sup> See Martin Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, trans. by Richard Tuft (Indiana University Press, 1997), 67.

<sup>80</sup> See Erwin Panofsky, “Style and Medium in the Motion Pictures”, in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo Braudy and Marshal Cohen (Oxford: Oxford University Press, 2004), 289-302.

<sup>81</sup> Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1982), 73.

<sup>82</sup> According to the Julian calendar, which came to be substituted by the Gregorian calendar, St. Lucy’s day is celebrated on the 13<sup>th</sup> of December.

<sup>83</sup> Wikipedia says the following about the winter solstice: “Since the event is seen as the reversal of the Sun’s ebbing presence in the sky, concepts of the birth or rebirth of sun gods have been common and, in cultures using winter solstitially based cyclic calendars, the *year as reborn* has been

referring to how far Lozano-Hemmer's work, as well as Clark's and Nancy's books, allow me to follow my intense insistence to emotionally possess *the image, to make it my own*: one cannot force a meaning, in general; one cannot continue inventing something as common and intimate, as shared and repeated as the course of the days, as the Winter Solstice. At the end of the day (as the saying goes), there are only religious courses and rhythms of time. These are times organized around and subject to the end of time, which does not come after, at the end of history, but which always keeps coming, every day, right now. It is an interruption of time at all times, eternity rediscovered every day, every year. As Clark states in the conclusion to *Farewell's* first chapter "Painting in Year Two" (a chapter devoted to the painting of Marat's dead body):

A pen is a pen, a knife is a knife. Goose feathers catch the light like this, and their veins grow separate and sticky with use just so. Blood on a bone handle looks one way, on steel another, in water a third. Matter is stubborn, or at least predictable, and goes on resisting the work of modernity. Even the proud inscription "YEAR TWO" is provisional. The numbers 17 and 93 are still there to the left and right of it, only half erased, seemingly stuck to the wood of the orange box, as if David had tried to make them vanish but had been defeated by his own materials. Technique is a perfidious thing, says the painter, but at least against the future. The time of revolution is short. *Anno domini* will doubtless return.<sup>84</sup>

An artist, better than us, grasps that the time of revolution does not last very long in history, or maybe only two years. So we best trust the cycles given for their power to be genuine cycles, like days, nights, years, lives, deaths.<sup>85</sup>

---

celebrated with regard to life-death-rebirth deities or *new beginnings* such as Hogmanay's *redding*, a New Year cleaning tradition. In Greek mythology, the gods and goddesses met on the winter and summer solstice, and Hades is permitted to enter Mount Olympus (his domain is the underworld so he of course does not get accepted any other time). Also *reversal* is yet another usual theme as in Saturnalia's slave and master reversals." See [http://en.wikipedia.org/wiki/Winter\\_solstice](http://en.wikipedia.org/wiki/Winter_solstice) (consulted September 14, 2012).

<sup>84</sup> Clark, *Farewell to an Idea*, 53.

<sup>85</sup> On the 21<sup>st</sup> of December 1983 the Antwerp-born literary critic Paul de Man died; see Jacques Derrida's text on Paul de Man "In Memoriam: Of the Soul" in *The Work of Mourning*, ed. and trans. Pascale-Anne Brault (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 69-75. See also his 22 December 1977 entry in his *Postcard*: "In any event you have to depart, now, the formalities are over, after the vacation you will still be mistress of the decision. There again, and more than ever it is the case to say so, I am (following) you, I am still living in you and for you. Christmas (the most propitious period) will give you the time up there to ripen the thing. Even if the worst happens,

Now that I have reviewed the photographic images of the little angels, for which not much secondary literature exists, I'll avoid confusing the religious with the sacred or the distinct. Religion, and secondary bibliography, turned them into a part of a set of Mexican rites and observances that were meant to establish a bond with the transcendent and probably had a social function in the promotion of mental stability.<sup>86</sup> It has been said that their aim was to relate two orders that are in principle heterogeneous through a legitimated transgression. I do not want to distinguish those images as one distinguishes an image from worldly things following a religious model. Neither one of those images are transcendent nor should my relation to them take the form of transgression. Religion, which means to bind, or to make community, is not part of the communal function of the Miccaihuiltontli ritual, the festivity of the innocent dead children, which represents them crowned with garlands, their mouth open in order to emulate resurrection or the triumph of life over death. Instead I will look for an unbinding bond, a distinction of the image in the visible form of the *table* or the *coffin*—call it the box of representation—a form that bears itself the availability of furniture in the same way that the idea of a table (*tabula rasa*, multiplication table, or *tablature*) gives the sense of the general availability for the availability itself: the form of a surface of arrangement, the setting in presence and in evidence.<sup>87</sup> The close-up grasps the child in its individuality, and that allows me to speak about a face, and not about a portrait, even if it is the first/last one.

Now, to begin with the end a final note: according to etymology the word “infant,” the Latin for “child,” means one who does not speak.

---

never will I have been so happy (with the tragic twist to which I bend this word, an entire criminal style, a visitation card). During the vacation I am speculating on Titus's small rectangular coffins. This, as I will show, again occurs between S and p, our immense and impossible paradigm (he will have had the foreseeing of everything, we are inscribed in it as on a fortune teller's table. Sp knows everything, even the worst and the best of what will have to happen to us, as soon as you return. He knows everything and say it to themselves. And between the two, there never will have been any other choice for 'me,' any other place than the hack-and-forth without interruption, without interrupter, between two forms of death. From one death to the other I am like the courier who bears the news, good news, bad news. He warns of the other death, seeing the one or the other come. Too lucid and almost blind, he goes from one wall to the other, recognizes the situation of the meurtrière in the stones and the cement of the fortification. The missive has been deposited in it. Thus he hastens to the other fortress: another meurtrière, without meeting anyone he deposits in it the message come from the other. He must not and cannot decipher it en route, he is only a facteur. He attempts to divine but what a job. He would have to be able to stop running. This transparent phrase: you know what the children are for me.” Derrida, “In Memoriam,” 133-134.

<sup>86</sup> On rituals, psychoanalysis as a replacement of rituals at the times when there are no rituals and exhibitions as therapeutic see Margaret Iversen, “Robert Smithson's Spiral Jetty,” 87-89.

<sup>87</sup> See Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin* (Paris: Hazan, 2011), 14. The translation is mine.



However Lozano-Hemmer, Juan Dios de Machain, Clark and Nancy are out to make me defend my disappointment. In Clark I read: “A twelve-year old on the bench next to me says to himself struggling with his class questionnaire: ‘Write down what is happening in this picture?...’ And replies a second later: ‘*Nothing* is happening in this picture!’ I know what he means.”<sup>88</sup> I unbind myself from him, I go in the other direction, I fall upon Nancy and I have faith in him: “But this only proves that Latin, this dead language, still speaks silently obstinately, in the language that I am speaking. In Latin speaks Greek and in Greek speaks many more languages. In a language there are always other languages that speak and it’s impossible to stand behind any language. There is no child.”<sup>89</sup> The costs of *seeing* the passage from art history to visual culture as amounting to a passage from the old order of painting to a new order of video, are the costs of learning to greet beauty. Salut!<sup>90</sup>

<sup>88</sup> See for instance Clark, *The Sight of Death*, 25 February, 135.

<sup>89</sup> Nancy, “He Says,” 37.

<sup>90</sup> Greeting is both ‘hello’ and ‘goodbye,’ ‘welcome’ and ‘salut’. For its use see Jean-Luc Nancy’s obituary of Jacques Derrida titled “Salut a toi, salut aux aveugles que nous devenons,” in the French newspaper *Liberation* on October 2, 2004 (<http://www.liberation.fr/page.php?Article=245193&A>). The English translation “*salut* to you, *salut* to the blind we welcome” is published in the English translation of Jacques Derrida’s book *Toucher, Jean-Luc Nancy*. The extract in question is the following: “Salut! May this greeting be a benediction to you (you said this to us too). ‘To speak well’ and ‘say the good’: to speak well of the good, the good or the impossible, the unrepresentable that slips away from all presence and hangs entirely on a gesture, a kindness, a hand lifted or laid on a shoulder or forehead—a welcome, a goodbye that says salut. Salut to you, Jacques...” See Jacques Derrida, *On Touching, Jean-Luc Nancy* (Stanford, California: Stanford University Press, 2005), 314. This book’s last section is introduced as *Xαίρε* [Claire] = Greetings! Farewell! Salut!

# ARTE/ACCIÓN. DE LA EMOCIÓN TELÚRICA EN DIEGO RIVERA

DANIEL VARGAS PARRA

Colegio de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Para Liliana

## *Introducción*

En 1949, Diego Rivera pinta el cuadro titulado *América prehispánica* (fig. 1). La obra fue elaborada al óleo sobre lienzo, mide 70 × 92 cm y sirvió como ilustración para el poema *Canto general* del escritor Pablo Neruda un año más tarde. Sobre esta imagen se ha escrito poco. Ha sido reseñada por Cardona Peña en su libro biográfico sobre Neruda,<sup>1</sup> sólo en el aspecto ilustrativo de los versos del chileno. Además de Rivera, Siqueiros también realizó una pintura como ilustración del poema. Ambas acompañan la primera edición del texto que publicara en México. La imagen de Rivera aparece como guarda al principio del libro, sobre el reverso de la pasta y la primera hoja; la de Siqueiros, como guarda final del libro. Se sabe que Neruda eligió los versos que describían con mayor eficacia lo retratado por los pintores. En el caso de Rivera escogió los siguientes:

Los trabajos iban haciendo  
la simetría del panal  
en la ciudad amarilla  
y el pensamiento amenazaba  
la sangre de los pedestales,  
desmontaba el cielo en la sombra, conducía la medicina,  
escribía sobre las piedras.

<sup>1</sup> Alfredo Cardona Peña, *Pablo Neruda y otros ensayos*, Colección Studium 7 (México: Ediciones Andrea, 1955), 36-38.



1. Diego Rivera, *América prehistórica*, óleo sobre lienzo, 70 × 92 cm.  
Colección Licio Lagos, ciudad de México. D.R.© 2014 Banco de México,  
“Fiduciario en el Fidecomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo.  
Av. 5 de Mayo núm. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.  
“Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.”

Resulta relevante que sean los versos los que busquen dilucidar la imagen y no al revés, pues dado su carácter de ilustración eso sería lo esperado. Sin embargo, Rivera no ha construido el cuadro derivando la composición únicamente de esas líneas. Al ver la imagen, el espectador puede especular al respecto y comprender la tarea que el propio pintor le confirió a su obra. Rivera no sólo intentó captar con su imagen parte del poema, sino que creó un sistema visual que condensara parte de las evocaciones territoriales a las que refiere Neruda con más interés. La imagen se compone del anclaje constante de puntos de apreciación panorámicos. Son posicionamientos que el propio Neruda ha remarcado como eje poético para construir una figura física de América. Se trata, en el *Canto general*, de tropos que, hilados, dan la sensación de contemplación integral de la geografía (como un mapa de geología simbólica) del continente. El contraste entre la lectura del *Canto general* y la apreciación de *América prehistórica* advierte el mismo recurso

estético: la aprehensión de la totalidad. Es éste un fenómeno de la percepción que ambas obras ensayan. Este mismo recurso poético parece haber preocupado tanto al poeta como al muralista al crear sus obras. ¿Por qué?

### *Neruda y la iniciación telúrica*

Neruda fue escribiendo este poema por partes. Comenzó por armar una serie de versos que describieran la complejidad territorial de Chile. El poema “Oda de invierno al río Mapocho”, que es el más antiguo del canto, es la síntesis de lo que Neruda llamó *Canto general a Chile* en 1938. A decir de Hernán Loyola, fue esta iniciación telúrica lo que devino en la creación del canto;<sup>2</sup> es cuestión de leer los poemas “Botánica”, “Océano” y “Atacama” para constatar la génesis de esta apreciación territorial como eje poético. Mas la decisión de armar un poema de la América completa, la toma luego de dos importantes hechos.

El primero es que en 1940 Neruda es nombrado cónsul general en México. A partir de entonces y durante los siguientes tres años, Neruda recorre varias ciudades no sólo mexicanas sino de Centroamérica y el Caribe.<sup>3</sup> La impresión que tuvo el poeta de la geografía de este lado del continente le empuja a escribir el famoso poema “América, no invoco tu nombre en vano” incorporado luego como canto sexto del *Canto general*. Ahí, Neruda ensaya una visión panorámica del territorio que utiliza como plataforma de cierta dimensión histórica. Según algunos críticos, éste sería un reflejo de las dificultades estilísticas sobre las cuales el poeta tendría que trabajar un par de años más.<sup>4</sup> En 1943 Neruda comienza su regreso a Chile. Durante el viaje en barco hace escala en varios países para dictar conferencias o recitales. Es así como tiene oportunidad de visitar Machu Picchu en el Perú, hecho fundamental para consolidar el proyecto integral del *Canto general*. Así, como segundo aspecto esencial para comprender el eje telúrico del canto, en 1946 da luz al poema “Alturas de Macchu Picchu”, donde expone con mayor eficacia la poética geográfica como eje de la construcción visual de los versos. Neruda escribe estos versos a su regreso a Chile. Debí retirarse de la vida pública algunos meses para hacerlo. Quizá sea durante este periodo, en apreciación de Loyola, que conformó el régimen estético que impera en el

<sup>2</sup> Hernán Loyola, *Neruda: la biografía literaria* (Santiago de Chile: Planeta, 2006), 45.

<sup>3</sup> El propio Neruda narra a Carolina las condiciones y fechas de su recorrido por América. Una revisión cronológica de este periodo se puede consultar en Noyola, *Neruda*. Un ejercicio interesante es consultar sus datos biográficos en Pablo Neruda, *Confieso que he vivido* (Barcelona: Ediciones Seix Barral, 1974).

<sup>4</sup> Loyola, *Neruda*, 67.

canto: la visión panorámica.<sup>5</sup> Sobre la retórica del hombre que se eleva sobre la tierra para salvar a sus hermanos, Neruda derivó una épica del pueblo que se cura de antiguos dolores; una ciudad futura.

Mírame desde el fondo de la tierra,  
 labrador, tejedor, pastor callado:  
 domador de guanacos tutelares:  
 albañil del andamio desafiado:  
 aguador de las lágrimas andinas:  
 joyero de los dedos machacados:  
 agricultor temblando en la semilla:  
 alfarero en tu greda derramado: traed la copa de esta nueva vida  
 vuestros viejos dolores enterrados.<sup>6</sup>

Lo que viene luego en la vida de Neruda, desde 1948 hasta 1950, será parte sustancial no del recurso poético del libro sino como herramienta de lectura sobre las figuras retóricas del artista. En 1948 Neruda encara desde el senado chileno al presidente Gabriel González Videla por las persecuciones contra los mismos comunistas que le llevaron al poder. Luego de esas declaraciones, Neruda se autoexilia. Vive como un ganadero clandestino y encuentra los elementos críticos alusivos a “Los traidores” del *Canto general*. Así, a partir de entonces, Neruda focaliza la épica del pueblo en una retórica prehispánica que enaltece el valor de la tradición popular frente a la imagen de los invasores hispánicos que insultan a la “Madre Tierra”. Con ello, *Canto general* se articulaba sobre una teoría crítica del presente a partir de tropos figurados en las evocaciones indigenistas como Machu Picchu y Chichen Itzá. Es en este sentido que debe leerse la tentativa del poeta de transformar una serie de poemas en un libro unitario que contuviera un *Canto general* integrador de todo el continente.

En ese estado de cosas, Neruda llegó de nuevo a México. En 1949 es recibido por Rivera y Siqueiros para formar parte de una liga de intelectuales denominada “Por la Paz”.<sup>7</sup> Ahí se logra la publicación del libro, en la coyuntura de artistas y grupos de resistencia a la guerra nuclear. Tales intenciones se vieron retratadas en la organización del Congreso Continental de Cultura en Chile en 1953,<sup>8</sup> congreso en el que Rivera participó convocando

<sup>5</sup> Loyola, *Neruda*, 74.

<sup>6</sup> Pablo Neruda, *Canto general. Alturas de Macchu Picchu*, ed. Enrico Mario Santi, Letras Hispánicas 318 (Madrid: Cátedra, 1992), canto XII, versos 385-395.

<sup>7</sup> Cardona Peña, *Pablo Neruda*, 41.

<sup>8</sup> Archivo personal de Diego Rivera, Fondo Diego Rivera, Serie Epistolario Institucional, Sub-serie Congreso Continental de Cultura de Chile, caja 1, sección 3, expediente 52.

a la creación de un comité internacional de cultura por la paz. Ahí, Neruda y Rivera conviven de nuevo. El pintor hace un retrato de Matilde Urrutia, mujer de Neruda, y se hospeda en su casa durante su estancia en Chile.

### *Rivera y la perspectiva curvilínea*

En los años cincuenta, Rivera se encuentra trabajando el mural *Agua, origen de la vida* en la cisterna del Cárcamo del río Lerma.<sup>9</sup> Ésta es, según su propio autor, una obra de integración plástica. En ella debían converger la concavidad del contenedor y el montículo de la fuente al exterior. La arquitectura y los usos del lugar fueron el mejor pretexto para el pintor. Rivera quiso ensayar tanto distintos materiales como una perspectiva capaz de integrar al espectador en la hidrodinámica del distribuidor. La finalidad de Rivera consistía en:

Realizar la integración plástica de la pintura y la escultura, haciéndolas vivir dentro del agua que daría movimiento a sus formas y en el aire, y con el cielo reflejado en el espejo de agua, llevando al espacio la escultura extendida sobre él con intención de tener su máxima visibilidad desde la altura —desde el avión— y recibir al viajero llegando a la ciudad con la expresión plástica de su pueblo.<sup>10</sup>

Rivera crea en este espacio una dimensión perceptual diferente a la realizada antes. Son principalmente dos elementos los que obligan al pintor a innovar en su trabajo: se preocupa por la *expectación* de su obra a través del flujo y movimiento acuáticos y las paredes sobre las que pinta son de una cisterna, es decir que forzosamente se mira desde arriba. Ambos aspectos son tomados en el programa de Rivera como motivaciones de integración.

El espacio, como en los demás casos, es administrado a partir de los focos de apreciación sobre los cuales el espectador mira la obra. La diferencia es que forzosamente el objeto siempre es mirado desde arriba hacia abajo, pues la visita al Cárcamo requiere contemplar desde una especie de mirador de inspección. También supone una movilidad restringida del visitante, dado que estos muros, a diferencia del resto, no son recorridos secuencialmente. Estos hechos conformaron un sistema visual curvilíneo. Se trata de la coexistencia de varios puntos de fuga, en la corrección de

<sup>9</sup> Diego Rivera, "Integración plástica en la cámara de distribución del agua del Lerma", en *Textos de Arte*, comp. Xavier Moyssén, Estudios y Fuentes del Arte en México (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986), 350.

<sup>10</sup> Rivera, "Integración plástica", 350.

la perspectiva rectilínea, para lograr representar una panorámica en un espacio cóncavo o convexo.

Es decir, Rivera decidió poner en marcha una teoría sobre la perspectiva curvilínea debido a que su mural demandaba el quiebre de la representación clásica que impide la integración de volúmenes laterales, inferiores o superiores sin deformarlos o restarles relevancia en la escena. Con esto no pretendo decir que el pintor no haya utilizado nunca antes una variante sobre el régimen visual rectilíneo, sino que las condiciones materiales de *Agua, origen de la vida* le otorgaron una posibilidad única de ejecutar un ejercicio radical. Así, cambiando el plano por la curva, Rivera volvió esférica su obra para poder ser apreciada como un todo; lo que antes se hubiera matizado en gradaciones imperceptibles a simple vista. Esto integró el conjunto en un cuerpo curvado, como un enorme panel que tanto deja ver los márgenes de su composición como devora el punto focal desde donde se mira. Con ello, el mural cobró dinámica con el movimiento del agua cuando ésta se vertía sobre el contenedor.

Ante el contraste de texto e imagen, resulta bastante probable que el muralista haya ejecutado la obra apoyado en las ideas de un estudioso de la óptica, el dibujo y la composición del espacio geométrico. Luis G. Serrano escribió en 1934 un breve estudio titulado: *Una nueva perspectiva. La perspectiva curvilínea*.<sup>11</sup> El texto está prologado, comentado e ilustrado por el Dr. Atl. Luego de su publicación, Rivera escribe una pequeña reseña sobre el texto en la que remarca la importancia del estudio. Pero ¿por qué Rivera esperó casi veinte años para aplicar el estudio de Serrano? Una aproximación al caso podría estar en que no se hubieran presentado antes las condiciones para poner en marcha de manera directa la teoría de la perspectiva curvilínea. Esto supondría que tal ejercicio fuera más un último recurso que un ensayo premeditado. Sin embargo, la composición temática nos lleva a especular respecto al apoyo del libro de Serrano. Rivera habla en ese muro de la vida como causa ontológica de las fuerzas comprendidas en el agua. La particularidad es que el discurso, aunque toma la retórica de la mitopoética prehispánica, tiene como eje los hallazgos de la ciencia. Es el estudio científico soviético el que posibilita comprender que el agua sea el origen de la vida, como afirma Rivera en el programa del mural.<sup>12</sup> Como tal, la aplicación de una teoría que irrumpe sobre el canon representacional en la perspectiva sirve como poética que acompaña la retórica. La composición formal hace efectivo el tema representado.

<sup>11</sup> Luis G. Serrano, *La nueva perspectiva. La perspectiva curvilínea*, pról. y notas del Dr. Atl (México: Cultura, 1934).

<sup>12</sup> Rivera, "Integración plástica", 352-354.

Otros dos casos nos llevan a indagar la relación entre el mural y el texto. Uno es la insistencia del pintor por hacer de su obra un objeto de contemplación panorámico. No sólo pensando en el claro recurso aéreo que divierte a Rivera cuando piensa en su fuente, sino en la creación esférica que posibilita hacer de la cisterna un planetario. Rivera, ayudado de las ideas y los esquemas de Serrano, invierte el modelo contemplativo de los planetarios que para los años cincuenta operaban ya en el IPN y la UNAM y que permitían admirar a simple vista lo que sólo se podía ver con un telescopio. Así, logra un paisaje del microcosmos orgánico-mineral puesto a disposición del observador sin uso de ningún artefacto. En una palabra, Rivera creó su microscopio para la colectividad. Sin embargo, como toda máquina óptica requirió un modelo previo para ensayar. Eso fue *América prehispánica*, el segundo caso.

#### *El monstruo en su laboratorio*

Alfredo Cardona Peña escribe su libro *El monstruo en su laberinto* a finales de los años cuarenta.<sup>13</sup> En 1949, el pintor accede a comenzar una serie de entrevistas que el escritor publicaría por entregas en un diario. Coincidentemente, es en el mismo año que Cardona comienza a trabajar *Pablo Neruda y otros ensayos*,<sup>14</sup> biografía breve del poeta aprovechando su estancia en la ciudad de México. Así, se da el momento en que Cardona charla con ambos durante el mismo periodo. En este sentido, es de suma importancia que mientras al chileno le cuestiona sobre la posible publicación de su *Canto general*, texto que todavía continuaba afinando, a Rivera le hiciera reflexionar sobre la perspectiva. Con ello, los libros de Cardona parecieran funcionar como evidencia material; como si el periodista hubiera logrado reunir a ambos artistas en torno al mismo hecho: la composición panorámica de América. El caso es que Cardona logra acertar una pregunta a Rivera de suma importancia para nuestros intereses ya que, siguiendo las fechas, se hallaba trabajando *América prehispánica* mientras respondía:

Desde hace varios días he estado pensando en formular a Rivera una pregunta sobre la perspectiva, pero otros temas habían ocupado su atención. Por fin hoy le puedo plantear el tema: ¿qué terrenos ha conquistado la pintura moderna con la perspectiva? [...]

<sup>13</sup> Alfredo Cardona Peña, *El monstruo en su laberinto. Conversaciones con Diego Rivera* (México: Diana, 1980).

<sup>14</sup> Cardona Peña, *Pablo Neruda*.



—Se acostumbra llamar perspectiva, por antonomasia, a lo que no es sino una de las perspectivas, es decir a la perspectiva monocular, que emplea un sólo punto de fuga. [...] lo expuesto no corresponde en nada a la realidad espacial del mundo físico, puesto que siendo un medio al servicio de los humanos, resulta completamente falso en el terreno de la realidad física, psicológica y matemáticamente considerada. [...] Ya en el Renacimiento Paolo Uccello luchó heroicamente contra esta ridícula convención para tuertos y paralíticos insensibles sustituyéndola por una construcción espacial más lógica y mucho más dinámica y plástica. Uccello tendía hacia una *perspectiva realista*, es decir, *esférica*.<sup>15</sup>

Es de llamar la atención que Rivera comience con una disertación sobre la perspectiva justo en los términos en los que el Dr. Atl prologa el texto de Serrano. Además las alusiones a Uccello pertenecen también a las comparaciones que Atl establece en el uso de la perspectiva curvilínea como novedad del régimen visual impuesto por el raciocinio occidental.<sup>16</sup> Aquí el rasgo agregado por Rivera es en los términos de *realismo* sobre el cual tanto Atl como Serrano establecen distancia. Más bien, en el libro *La nueva perspectiva*, se piensa el uso perspectivístico como un recurso fabricado por el ojo, un artefacto que digiere la realidad. Sin embargo, la deuda de Rivera con Serrano se hace explícita unas líneas más abajo...

Habían de pasar siglos para que un mexicano, que por haber logrado hacerlo es un grande hombre, diera forma matemática, clara y fija, al contenido espacial verdadero por el que hemos venido luchando los pintores sensibles del espacio, desde Matías Grünewald y Tiziano hasta el día de hoy: me refiero a la perspectiva esférica establecida sobre bases absolutamente científicas y naturalmente experimentales, por el maestro Enrique A. Serrano [*sic*]. El es autor del primer tratado de perspectiva esférica, e inventor además de los aparatos que eran necesarios para la verificación y ajuste experimental de sus proposiciones matemáticas, aparatos que, sin dar crédito a Serrano, y robando de hecho sus descubrimientos, han sido utilizados por piratas científicos e industriales para la fabricación de cámaras con lente granangular [*sic*] hemisférico, capaces de fotografiar entero, puestas en el suelo, todo el espacio de un recinto existente por encima de ese mismo suelo.<sup>17</sup>

Es bastante probable que tal mención de un artefacto que pudiera fotografiar perspectivas esféricas en su totalidad se deba al uso de un lente

<sup>15</sup> Cardona Peña, *El monstruo en su laberinto*, 172. Serrano, *La nueva perspectiva*, 7-10.

<sup>16</sup> Serrano, *La nueva perspectiva*, 7-10.

<sup>17</sup> Cardona Peña, *El monstruo en su laberinto*, 174.

panorámico de gran angular en alguna colaboración con el pintor. Rivera le atribuye a Serrano la invención del lente pero quizá más bien esto responda al perfeccionamiento experimental que Serrano hubiera trabajado en su laboratorio de óptica. Lo cierto es que Rivera debió haber integrado para 1949 si no al mismo Serrano sí a alguno de sus alumnos a su equipo de colaboradores, por eso el conocimiento del lente y su aplicación en la construcción de dimensiones plásticas.

Lo relevante de esto es cómo ancla el uso del lente y la perspectiva curvilínea en la integración que Rivera buscó en el Cárcamo. Sin embargo, por la fecha de la entrevista, es *América prehispánica* el primer ejercicio de gran angular en la obra de Rivera. Esto responde a nuestros cuestionamientos iniciales sobre la intención de abarcar con una visión panóptica las proporciones telúricas de América.

El cuadro de Rivera está diseñado para ser abarcado de un vistazo a pesar de la pluralidad de planos interpuestos (fig. 1). El juego de contrapesos que el pintor recrea van desde un eje rector al centro del cuadro hasta un derrame en derredor de los márgenes de la imagen. En principio, Rivera ha creado una tensión céntrica. Como única vertical, tal como lo dicta el manual de Serrano,<sup>18</sup> se halla un indígena sangrando sobre unas escalinatas bajo un enorme símbolo de *ollin* que cae de la parte superior del cuadro. A los pies de la escalera, una escena de “vida cotidiana” de las culturas de Occidente muestra a una mujer cargando un niño mientras muele el nixtamal, un artesano dando forma a su obra y un campesino arando su tierra. Siguiendo la paralela, a la izquierda, conteniendo la primera curvatura de la vertical axial, Huitzilopochtli aparece sobre la cúspide de un templo donde se le acaba de ofrendar un sacrificio. Caballeros águila y caballeros jaguar asoman sobre el templo sus armas, se perciben tres cargadores al fondo de la escena. Debajo, un arquitecto maya deja caer una plomada midiendo con precisión una pequeña construcción piramidal. A sus pies otro personaje escribe sobre un códice y un segundo comienza a esculpir un macizo rectangular. La paralela opuesta, en la curva derecha, en un desbalance de tamaño muestra un ave y un par de elefantes sobre una escena arqueada de Machu Picchu. Un inca sostiene igualmente la plomada mientras a sus pies un grupo de indios muele el nixtamal y elabora artesanías. En un segundo plano, tres incas cargan piedras sugiriendo la construcción de la ciudad, pues van en camino a un paisaje esféricamente compuesto que representa las altas edificaciones peruanas. Al fondo, una enorme montaña nubosa remata la sensación de monumentalidad geográfica. Las curvas consecuentes que rodean la composición se recogen sobre los límites del cuadro. A la izquierda extrema, la territorialidad, la fauna y

<sup>18</sup> Serrano, *La nueva perspectiva*, 17.

la flora sugieren un rápido vistazo aéreo de los bosques de Norte América, el Valle y los volcanes de la sierra central mexicana. Un águila, un venado y un jaguar se desprenden de la circularidad como siendo escupidos por el movimiento ondulatorio. Al extremo contrario, al margen derecho, la curva devela selvas y palmeras; sugiere climas tropicales y referencias a los Andes y las tierras del sur, apenas unas siluetas diminutas acrecientan la posición de quien mira desde el foco axial de la pintura. Así, la esfera da la impresión de moverse sobre un eje, al cual no podemos remitir sentido preciso más que por la sensación, pasajera, de ver a los hombres y mujeres de pie y cabeza arriba. De manera precisa, la radiografía de esta composición es el esquema de la perspectiva curvilínea de Serrano.

¿Qué es lo que tenemos acá? Si en el caso de Neruda los recursos retóricos son aquellos anclajes geográficos, en Rivera los tropos quedan destacados a partir de varios puntos de fuga que integran, tal como los esquemas de Serrano, al espectador del cuadro a una visión esférica. Siendo así, la perspectiva curvilínea es retomada por Rivera en 1949 como parte de un ensayo escópico cuya finalidad realista es puesta en marcha gracias al trabajo de Serrano de 1934 y a la plástica poética de Neruda. Estamos hablando de una composición formal, como perspectiva, que intenta dar relieve al aspecto temático, justo como recurso poético que da al espectador una sensación de vértigo. Así se dramatizan las semejanzas entre el *Canto* y el cuadro de Rivera. Son ambos fruto de una tentativa de integración de América pero a partir de figuras prehispánicas concretas: las ciudades prehispánicas en función del paisaje telúrico.

### *Última reflexión*

Hemos visto que *América prehispánica* operó en Rivera como un ensayo de adaptación de la pintura a un esquema representacional producto de la experimentación fotográfica. Por esta razón, Rivera califica el recurso de realismo esférico, producto de lo que denominó “arte en acción”.<sup>19</sup> En este sentido, el pintor establece una relación directa entre la pretensión de contener la totalidad panorámica de un continente, por parte del poeta chileno, y la construcción panóptica del gran angular, un hecho que marcó la pintura posterior de Rivera. En su tarea constante por consolidar un proyecto realista y echar a andar un sistema integral de las artes, repitió al menos en dos ocasiones más este ejercicio curvilíneo. Lo hizo en el

<sup>19</sup> Archivo personal del Diego Rivera, Fondo Diego Rivera, Serie Entrevistas y textos, Sub-serie Escritos de Diego Rivera, caja 4, sección 1, expediente 9: Opinión de Diego Rivera sobre la perspectiva curvilínea.

Cárcamo del río Lerma y lo reprodujo en el muro del hospital de La Raza. Son estos ejemplos específicos de una búsqueda constante por involucrar al observador al interior de la obra, como constante objetivo de los efectos emocionales de la experiencia estética.

Finalmente, cabe apuntar que Rivera pudo realizar durante esta etapa de su vida el ejercicio con el gran angular debido a la relación cercana que aparentemente tuvo con Luis Serrano en estos años. Rivera ha dicho en contadas ocasiones que él trabajaba el Cárcamo cuando le hicieron la invitación de integrarse al grupo de artistas que construía Ciudad Universitaria y que fue así como intervino en el Estadio Olímpico.<sup>20</sup> No es noticia que Serrano aparezca como uno de los principales colaboradores del proyecto del estadio y que, por lo mismo, haya asistido a Rivera en la conformación del proyecto mural.<sup>21</sup> No es común que Rivera comparta créditos con sus ayudantes en los titulares de las obras, lo que denota ya el respeto y la incidencia de Serrano en este trabajo. Además, el maestro Serrano escribió un texto más sobre el color en 1964. Muy probablemente Rivera tuvo personalmente noticia de la gestación de estas ideas durante esta colaboración. Con esto, a pesar de lo inconcluso de los trabajos, los bocetos quedan como una muestra más de la integración plástica como producto de la asimilación teórica de la perspectiva curvilínea.

<sup>20</sup> Ruth Rivera comenta el hecho en "La Ciudad de las Artes", en *Artes de México: Anahuacalli*, núm. 64 (1968): 15-18.

<sup>21</sup> Augusto Pérez Palacios, *El Estadio Olímpico. Ciudad Universitaria* (México: UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1963).



## EL ESCORPIÓN, LA MÁSCARA Y LA JAULA: TRES INCURSIONES DE MEXICANOS AL TERRITORIO DEL SONIDO EN LOS AÑOS SETENTA

DANIEL ESCOTO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Hay, en el quehacer artístico mexicano de la década de 1970, tres momentos de exploración con el sonido que, aunque muy diferentes entre sí a primera escucha, mantienen una vinculación insospechada. Uno de estos momentos es un excéntrico ejercicio de improvisación musical, una forma de jazz que entreteje una rica multiplicidad de texturas, atmósferas y humores, oscilando con naturalidad de lo apacible a lo frenético. El segundo momento, experimentado fuera del territorio nacional, es un gesto temerario y mordaz que desafía el poderío de la institución del museo, desestabilizando, por algunas horas, la santa paz de un prestigiado emporio artístico londinense. El tercer momento es una pieza situada en el entrecruce de disciplinas; un objeto complejo que es a la vez visualidad y música: obra plástica y partitura.

Una de las muchas diferencias fundamentales de cada momento con respecto a los otros dos consiste en el papel y la personalidad del *sonido* dentro de la creación: el primer momento, a pesar de su carácter experimental, puede ser llamado *música* con cierta tranquilidad bajo estándares occidentales; en el segundo, el sonido sirve como uno de los muchos elementos —performáticos, visuales, gestuales— de la acción-pieza, además de ser fundamental para su registro y documentación; en el tercer momento, el sonido o música es una derivación, lectura o reflejo de algo que expresa o acontece en una imagen. Sin embargo, insistamos, estas tres obras —o experiencias creativas o experimentos o juegos—, de carácter evidentemente distinto entre sí, tienen en común algo más que el elemento sonoro en general y su pertenencia a una misma época. El disco *En busca del silencio* (1970; fig. 1) de Juan José Gurrola (1935-2007) con su agrupación Escorpión en Ascendente (fig. 2), la acción *A Date with Fate at the Tate* (1970; fig. 3) efectuada por Felipe Ehrenberg (n. 1943) y la obra *Jaula. Homenaje a John Cage* (1976; fig. 4) de Arnaldo Coen (n. 1940), realizada en mancuerna



1. Portada del LP *En busca del silencio*. Sergio Aragonés, Arnaldo Coen, Felipe Ehrenberg (1970). Cortesía Fundación Gurrola.

con Mario Lavista (n. 1943),<sup>1</sup> son casi las únicas incursiones de esta tríada de creadores —en sus extensas, fructíferas carreras— al territorio del sonido. En ese hecho radica su vinculación.

El atractivo de los tres momentos, además de las cualidades de su conceptualización y ejecución, habita en esa rareza. ¿Qué chispazo, qué impulso incita, en una misma época, a diferentes creadores a adentrarse en un mismo terreno al que no volverán? ¿Podrían, por ejemplo, ser las tres piezas producto de un “efecto Cage” en México?<sup>2</sup> Por otro lado, tenemos en esa época en territorio nacional al propulsor de la estética del llamado *efímero pánico*, Alejandro Jodorowsky, cuya labor escénica radical es un constante estímulo para las actividades artísticas interdisciplinarias de la época. El compositor e investigador Manuel Rocha Iturbide ha sugerido que “los

<sup>1</sup> Con respecto a la autoría de *Jaula. Homenaje a John Cage*, la conceptualización de la idea plástica-musical fue realizada al alimón por ambos creadores. Si bien correspondería a Lavista, por su oficio como compositor, una mayor parte en la sonoridad de la pieza, creo que es válido, sobre todo para la construcción de esta investigación, considerar a Coen como co-compositor de la misma.

<sup>2</sup> Como lo ha rastreado la investigadora musicóloga Ana Alonso-Minutti, la presencia de Cage puede percibirse, por lo menos, en la obra de un compositor mexicano de la época: Manuel Enríquez, quien usó el azar y experimentó con el timbre y el color en sus piezas *Reflexiones* (1964), *Ambivalencia* (1964), *Segundo Cuarteto de Cuerdas* (1967), *Díptico I* (1969) y *Móvil I* (1969), y otras elaboradas en los años setenta. En el ámbito extramusical, resalta la amistad entre John Cage y Paz, ya para entonces figura poderosa e influyente en el ámbito cultural mexicano; habían planeado, de manera frustrada, en 1967, un viaje juntos a la ciudad de México, acompañados de otros amigos.



2. La banda Escorpión en Ascendente (ca. 1970). Cortesía Fundación Gurrola.

primeros gérmenes de un arte sonoro mexicano (no consciente) se dan en los años sesenta en el campo del teatro experimental” (de manera especial el de Jodorowsky) “aunque este artista no tuvo nunca un interés específico [en lo sonoro]”.<sup>3</sup> Los textos y el registro de las piezas jodorowskianas de la

<sup>3</sup> Manuel Rocha Iturbide, “El arte sonoro en México”, *Curare*, núm. 25 (2005): 3; disponible en: <http://www.artesonoro.net/writings.html>.





3. Felipe Ehrenberg, *A Date with Fate at the Tate* (1970), acción durante el Destruction in Art Symposium (DIAS), Tate Gallery, Londres; de izquierda a derecha: Stuart Brisley, Felipe Ehrenberg, Sigi Krauss, John Plant. Foto: Philippe Mora.

época consignan un interesante uso de elementos de sonido, a menudo en forma de *collage* sonoro.<sup>4</sup>

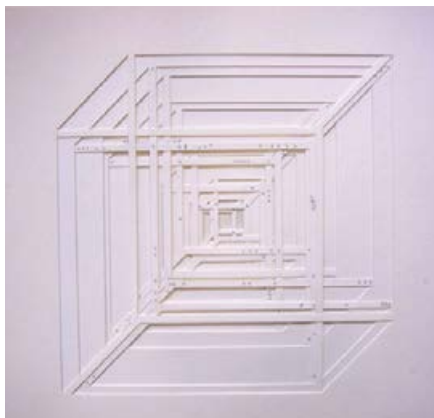
Además de la posible estela de Cage y la contundente presencia de Jodorowsky, el nombre de Fluxus, que en palabras de Douglas Kahn “fue el movimiento artístico de vanguardia más musical de este siglo”,<sup>5</sup> también llega a nosotros por fuerza, aunque no tenga un capítulo visible en

<sup>4</sup> Véase Alexandro Jodorowsky, *Teatro pánico* (dibujos de José Luis Cuevas) (México: ERA, 1965): “El actor pánico partirá, como en el jazz, de un esquema organizador y luego, en la fiesta-espectáculo, improvisará, ahondado en lo precedero. Usará su voz como resultante de un gesto corporal (antiguamente el gesto está subordinado a la voz... Los movimientos del hombre pánico, que siempre desembocan en gritos, no expresan signos literarios ni manifiestan emociones estereotipadas: son gestos eufóricos sin significación conocida), la voz en tanto que voz y no como vehículo conceptual; pero sin negarse la manifestación de una idea o un poema, si esa idea o poema aflora allí para perecer en el momento de expresarse. La música, realizada sobre instrumentos-escultura (distintos para cada manifestación) será improvisada, resultando también de relaciones musculares contra un objeto, en este caso sonoro, ‘tocado’ no sólo por su exterior sino también desde dentro: la posibilidad de instrumentos musicales-traje”, 16.

“*Collage* sonoro en la oscuridad: Cerradura— Crujido de puerta pequeña abriéndose— Crujido de gran puerta— Crujido de una enorme puerta— Rugido de King-Kong y cadenas— La interjección ¡Aj! dicha por un alemán— Gárgaras— Voz de hombre: *five, four, three, two, one, ¡cero!*— Motor de un automóvil antiguo tratando de partir hasta que marcha— Explosión— Un cohete comienza a elevarse para llegar a un máximo de ruido— Mientras el cohete se pierde en el cielo, la voz de Hugo del Carril: *¡Soy una canción desesperada!*—Pit— *¡Soy una canción desesperada!*—Pit— *¡Soy una canción desesperada!*—Pit— *¡Soy una canción desesperada!*—Pit— *¡Soy una canción desesperada!*—Pit— a la cuarta vez que la frase se repite, se sobreimpone una misa gregoriana— Cuando Hugo del Carril deja de repetir su frase, se escuchan seis distintas misas gregorianas al mismo tiempo— Cristales quebrándose y chillidos de puerco agonizando...”, 23.

<sup>5</sup> Douglas Kahn, “Lo último: Fluxus y la música”, en *En l’esprit de Fluxus* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1994), 229.

4. Arnaldo Coen, Mario Lavista. *Jaula*.  
*Homenaje a John Cage*, grafito sobre  
papel de algodón recortado con *cutter*,  
39.5 × 58 cm. MUCA/UNAM/Donación  
Arnaldo Coen.



México —sin que olvidemos, por supuesto, las conocidas actividades de los mexicanos Ehrenberg y Martha Hellion durante su estancia en Inglaterra.<sup>6</sup>

Procedo a describir las tres piezas, comenzando por el álbum. Obra curiosa con momentos de gran lirismo, *En busca del silencio* es el único LP de Juan José Gurrola y su ensamble Escorpión en Ascendente. En los créditos, figuran Roberto Bustamante en la guitarra eléctrica, Mauricio Vázquez al piano, Eduardo Guzmán en la trompeta y cornetín y, al órgano eléctrico, Gurrola; destaca la participación del joyero Víctor Fosado, personaje multifacético de la época, en los instrumentos prehispánicos: flauta doble de barro, teponaztle pequeño, flauta de carrizo y raspador.<sup>7</sup> Remi Álvarez, músico de jazz y conocedor de la historia del género en México, ha comentado del disco: “en lo personal me recuerda algunas cosas del Art Ensemble of Chicago, de Sun Ra y de Don Cherry; el uso del órgano en la improvisación libre sin duda tiene su origen en el músico de Chicago Sun Ra”.<sup>8</sup> A lo largo de todo el disco, escuchamos la característica voz de Gurrola, cantando y recitando en inglés.<sup>9</sup>

Unos de los lugares donde el realizador teatral y compañía presentan su proyecto musical, en la transición de los años sesenta a los setenta, es Las Musas, café-cantante emblemático fundado y regentado por Fosado, quien

<sup>6</sup> Simon Anderson, “Fluxus, Fluxion, Fluxshoe: The 1970’s”, en *The Fluxus Reader*, ed. Ken Friedmann (Chichester, West Sussex: Academy, 1998), 22-30.

<sup>7</sup> José Navarro, compositor especializado en instrumentos prehispánicos, me ayudó amablemente en la identificación de los instrumentos utilizados en *En busca de silencio*.

<sup>8</sup> Entrevista a Remi Álvarez, vía correo electrónico con el autor, noviembre de 2011.

<sup>9</sup> Los títulos de las piezas de *En busca del silencio*: “In search of silence”, “Nay Happiness”, “Mr. Sadness Retires”, “Sea-Feathered Flute”, “Lessen The Time” y “Hyronimus and Friends”. “Lessen The Time” es una especie de balada cantada completamente a capella por Gurrola.

definió la música que hacían como *neuroatonal*.<sup>10</sup> Con respecto al nombre del grupo: para muchos conocedores de la cultura pop y *underground* de la década de 1960 resulta familiar el nombre *Escorpión en Ascendente*. *Scorpion Rising* (1964), pues es el título una de las obras más reconocidas y citadas del cineasta estadounidense Kenneth Anger. Representa una especie de tributo personal a la cultura *biker*, entremezclada con sugerencias homoeróticas, pietaje con imágenes catequizantes y del nacionalsocialismo, y referencias a lo oculto.

En su corta trayectoria, el grupo Escorpión en Ascendente se presentó en la Sala Manuel M. Ponce, de Bellas Artes; en un Festival de Jazz en la Alameda Central, en el Champagne A Go Go, en el Teatro Reforma y en la galería Aristos de la UNAM.<sup>11</sup> Como parte del espectáculo, bailan las actrices Diana Mariscal (protagonista de la película *Fando y Lis*, de Jodorowsky, y, en cierto momento, pareja de Gurrola), Marta Verduzco y Ofelia Medina.<sup>12</sup> El espectáculo involucra también la recitación improvisada o semi-improvisada de poemas.

Después de cerca de un año presentándose y tocando, se edita el disco de larga duración del grupo. Sin embargo, el proyecto de Gurrola, Fosado

<sup>10</sup> Es en Las Musas donde se celebrará, también en 1970, el Primer Concurso Nacional de Cine Independiente. Sobre la música neuroatonal, Gurrola explicará en una entrevista de la época que Fosado la nombra así “porque fuera de la estructura rítmica, cada uno de los ejecutantes tiene un tono distinto, mucho más allá del atonalismo que podrían haber usado Schoenber [*sic*] y Webern. Diría mejor que es ‘un juego atonal’ en busca del placer [...] ¿Pero es jazz? Claro que sí, aclara Gurrola. En su más estricto sentido.” Y lo mejor, “es el primer jazz de México auténtico, sin copia, sin influencia, natural.” *Excelsior*; “Surge el Jazz Mexicano (“La ‘Onda’ la inició Juan José Gurrola/ Es nueva forma de expresión teatral/ Lo último: La música ‘neuroatonal’”), miércoles 28 de enero, 1970. Archivo Fundación Gurrola.

<sup>11</sup> Como lo testimonian notas periodísticas de la época (*ca.* 1970, aunque sin fecha exacta ni fuente identificable) que hallé en el Archivo de la Fundación Gurrola, con la amable ayuda de Rosa Gurrola: “Se presentaron populares artistas en la Alameda”; “Juan José Gurrola y la más extraña de sus obras”; “Habrá concierto de música neuroatonal”; “(En la Galería Artistas) Música neuroatonal ante la opinión pública el martes”).

<sup>12</sup> Testimonios de la época brindan muchas variantes del nombre de la agrupación: Escorpio, Scorpio 13, Los Scorpios, Scorpios, Escorpio en Ascendente, Scorpio’s in 70. La alineación del grupo también varía mucho: en las notas y documentos de la época aparecen como integrantes más o menos regulares Henry West (saxofonista), Paco Archer (en el bajo), Francisco Fierro (trompetas), Barbara Angeli (“sicobailarina”), Dan Dobson en la guitarra eléctrica y Katie Maloney, del Electric Circus de Nueva York, en las “microproyecciones lumínicas”. Diana Mariscal tiene, en alguna ocasión, crédito como vocalista. Otro aspecto notorio sobre la composición “fluctuante” del grupo es que a menudo compartía integrantes con la banda de Jodorowsky. Según Ofelia Medina: “Éramos la misma *banda*, el mismo grupo social... a veces se cambiaban los músicos... a veces íbamos a un lado y a veces a otro... eran muy cuates entre ellos...”. Entrevista del autor con Ofelia Medina.

y amigos no tiene continuidad después de la grabación del disco, a pesar del interés perenne del realizador teatral por la música y en específico por la musicalización de sus puestas en escena.<sup>13</sup>

Prosigamos con *A Date with Fate at the Tate* —también conocida como *The Mask Strikes Again* o *Tate Bait*— que acontece el miércoles 21 de octubre de 1970. Felipe Ehrenberg, enmascarado, se presenta en el vestíbulo de la Tate Gallery de Londres y se dispone a entrar, armado de grabadora y micrófono, a las salas de exhibición, acompañado del artista Stuart Brisley, el galerista Sigi Krauss y el editor John Plant. A causa de la indumentaria, los gendarmes le impiden la entrada. Al preguntársele el objeto de su disfraz, Ehrenberg arguye ser una obra de arte. Mr. Collier, uno de los oficiales, replica, no sin cierta astucia: “Bueno, desafortunadamente, sólo permitimos aquí las obras de arte que los directivos deciden que pueden ser mostradas”, a lo que la Máscara responde: “Bueno, entonces soy un ser humano”.<sup>14</sup> La situación se prolonga por un largo rato, en el que se incrementa la tensión absurda entre las autoridades del museo y Ehrenberg,

<sup>13</sup> Dentro de la trayectoria de Gurrola, vuelve a registrarse una actividad suya como compositor musical en su reestreno, en 1996, de la obra de Dylan Thomas, *Under Milk Wood (Bajo el bosque lácteo)* —con el título de *Ecos del bosque blanco*— en el teatro Antonio López Mancera. Crea una música original, junto con Isaac Bañuelos. La labor de composición, como en general todos los aspectos del teatro gurroliano, se genera a partir de lo caótico y la complejidad: permeada por la improvisación, los sucesos durante los ensayos, las ocurrencias del director, el *feeling* del momento: un elaborado proceso creativo de “armonía entre pensamiento, texto y significado”, que Gurrola definía como *epifenómeno*. En el recuerdo de Rosa Gurrola, “Tenía muchos aparatos y cosas y cintas y cómo tocarlas... yo creo que el edificio se elevaba de los sonidazos que ponía Juan José.” Juan Vicente Melo exaltaría, de estas musicalizaciones gurrolianas: “Lo que para otros directores era un recurso ambiental más o menos lícitamente utilizado, para él se volvió ‘personaje’ que está en todas partes y en ninguna, que interviene de tal manera en la acción, en la trama, en el suceso que se nos cuenta, que es capaz de alterar todo, hasta el grado que el final resulta en verdad imprevisible. Era el personaje *inocente* por excelencia, el que nada quiere, sabe o teme de lo que el director trae entre manos. Para ejemplificar esa actitud —y no resulta ocioso repetir una breve muestra de las ‘puestas en escena’ creadas por Gurrola, ya que la lista, aunque incompleta, vuelve a señalarnos al director con mayor talento en las últimas generaciones— están *Despertar de primavera*, *Los poseídos*, *La cantante calva*, *Doce y una trece*, *Bajo el bosque blanco*, *Ay, papá, pobre papá, estás muy triste porque en el clóset te colgó mamá*, en las que la música no sólo tarareaba o afirmaba lo que el autor y director decían, sino que alcanzaba el rango del horror trágico, la observancia de la realidad desde fuera y desde dentro, un proceso implacable, un camino a seguir y, ante todo y sobre todo para asombro de los personajes que hablaban en tercera persona, del público y del mismo director, era presencia inquietante, un peligro.” Juan Vicente Melo, “Juan José Gurrola: otra ocasión de decir sí y no a todo y a nada”, *Generación*, año XII, núm. 31 (diciembre 2000-enero 2001): 14-16.

<sup>14</sup> “Well, unfortunately, we only allow works of art in here that the Trustees decide we can show”/ “Well then, I’m a human being”; citado en Olivier Debrouse (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México: UNAM, 2006), 156.

rodeados por un público de curiosos. El incidente queda registrado en la grabadora del artista.<sup>15</sup>

Felipe Ehrenberg había emigrado a Inglaterra junto con Martha Hellion y los hijos de ambos ante el clima opresivo posterior a los acontecimientos de Tlatelolco en 1968. De su prolífica actividad artística en la isla destaca la célebre imprenta de libros del artista Beau Geste Press que dirige junto con Hellion y David Mayor.

La acción *A Date with Fate at the Tate* es concebida y ejecutada en el marco del *Destruction in Art Symposium* (DIAS), que aglomera actos subversivos en varias capitales europeas realizados en un mismo tiempo. Ehrenberg marca la Tate, símbolo de la institucionalidad en el arte, como escenario/víctima/materia para su acción. La cinta magnetofónica de su grabación tendrá el destino duchampiano —primero de escándalo y rechazo y, después de cierto *delay*, de aceptación en la institución— de ingresar por la puerta grande a la Tate, un año después del enfrentamiento, cuando las autoridades del museo piden amablemente al *neólogo* mexicano el testimonio de su acontecimiento para la incipiente fonoteca de la institución. Si bien Ehrenberg ingresó sin máscara la primera vez, ahora lo haría de forma infinita con ella, en la forma del audio.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Véase Issa María Benítez Dueñas, “Transcripción de la grabación del evento: ‘A Date with Fate at the Tate or The Mask Strikes Again’”, en “Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica” (tesis de licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1997), s.p. Un tema a explorar son las diferencias menores entre esta transcripción del acontecimiento de *A Date with Fate...* y la crónica que realizará Abraham Nuncio para *Excelsior*.

<sup>16</sup> El llamamiento del DIAS está a tono con el espíritu de, en palabras de Issa Benítez, “ciertos conceptualismos del momento, que proponían la purificación y la redefinición de todo el sistema artístico tradicional”. La acción de Ehrenberg fue cubierta por la prensa europea de la época, en revistas como *Studio International* y *Der Spiegel*, e incluso reseñada en México (por Abraham Nuncio, quien la relató y analizó para *Excelsior*). En una risible nota en el *Daily Mirror*, el gesto del artista fue ridiculizado y se alabó la respuesta de los oficiales del museo: “LA OBRA ARTÍSTICA CÍCLOPE QUE RETÓ A LA TATE / La Galería Tate en Londres acaba de dar lección (de la cual el presidente Richard Nixon y muchos profesores universitarios podrían tomar nota) en cómo afrontar con tacto una manifestación [...] La Máscara cambió de estrategia. ‘Yo mismo soy una obra de arte; por lo tanto debo ser admitido’, dijo. De nuevo, los curadores elegantemente batearon la pelota. ‘Ninguna obra de arte es aceptada en la Galería a menos que sea seleccionada’ [...] Después de más alegatos el hombre finalmente accedió a quitarse lo que cubría su cabeza, revelándose a sí mismo con un artista mexicano radicado en Londres llamado Felipe.”

Ehrenberg, en el mismo tono de sorna con que se condujo en su acción en la Tate, contesta al diario: “Con respecto a su más bien humorístico aunque desinformativo artículo “LA OBRA ARTÍSTICA CÍCLOPE QUE LO INTENTÓ CON LA TATE”, 3 de noviembre de 1970: Me gustaría enfatizar la cortesía (*sic*) de los porteros, que aunque me quité la Máscara, jamás se apartaron de mi lado. Fui agredido físicamente por un Supervisor y 2 Guardias de Seguridad, en su malhadado intento de arrebatar me de las manos la grabadora que portaba [...] El incidente completo fue exitosamente

Cuando trabajan en su Beau Geste Press —época que coincide con la aparición del audiocassette en el mercado—, los Ehrenberg tuvieron, en algún momento, el proyecto simultáneo de lanzar una publicación sonora, *The Beau Geste Press Cassette/ Gazette*, “con obras de los cuates que pudieras escuchar mientras conducías el auto”.<sup>17</sup> Esta idea no prosperó. A pesar del interés de Ehrenberg por las manifestaciones interdisciplinarias —entre ellas la poesía concreta—, podemos afirmar que lo sonoro no ha ocupado un lugar protagónico en su obra posterior.<sup>18</sup>

Llegamos a la tercera pieza. *Jaula*, obra plástica a la vez que partitura, consiste en una suerte de libro de artista con dieciséis cubos concéntricos sobrepuestos en planas color blanco mate. Esta estructura fue diseñada y elaborada por Arnaldo Coen; correspondió a Mario Lavista añadir puntos plateados, a manera de notación gráfica-musical, por todo lo largo y ancho de las secciones de esta jaula (*cage*). La concepción original dicta que la pieza sea interpretada por cualquier número de pianos preparados. Las notas a usarse son do, la, sol, mi: C, A, G, E. La partitura —los puntos plateados diseminados en los cubos— puede ser tocada por el músico en cualquier orden, tempo o volumen.

---

grabado y será reproducido en forma de audiocassette como un documento esencial. Muy atentamente, Felipe radicado en Londres”.

De un año después es la carta de Sarah Whitfield: “Estimado Sr. Ehrenberg, Me ha informado Penny Marcus que usted ha amablemente ofrecido donar al archivo Tate la grabación del acontecimiento orquestado por usted y Stuart Briley aquí en la Tate Gallery el año pasado. Naturalmente estaríamos encantados de tenerlo, ya que marca un acontecimiento importante.”

Esta documentación se encuentra disponible en la obra ya citada de Issa María Benítez Dueñas (1997); la traducción al español es mía.

<sup>17</sup> Rocha Iturbide (2005): 6.

<sup>18</sup> Ehrenberg, en entrevista para esta investigación: “A medida que nos fuimos separando de la letra impresa y nos aproximamos más y más a la imagen en la prensa, y publicábamos menos cosas de poetas y literatos, por más experimentalistas que hayan sido, más de visuales, entonces el *Cassette / Gazette* perdió vigencia o no se llevó a cabo, porque me hubiera obligado a recurrir más a voces, y a sonidos y a instrumentos, en fin, ese tipo de cosas. Pero el *Cassette / Gazette* estaba ahí, y seguramente se encuentra mención a eso, no sé, en alguna carta o en algunos intentos que hice para conseguir dinero; se podría encontrar en el archivo de la Beau Geste Press en la National Tate Gallery. No sé, porque todo eso quedó en *veremos*.”

En su faceta como investigador, Manuel Rocha Iturbide ha ubicado dos poemas sonoros de Ehrenberg: “Maneje con precaución” y “Rota la lógica”, en la revista de poesía sonora *Baobab*, núm. 22 (“Voci Hispano-Portoghese”), a cargo de Enzo Minarelli. “Rota la lógica” figura como de 1986 y “Maneje con precaución” como de 1973; aunque Fernando Llanos me mostró un video de los años ochenta para TV UNAM, del archivo de Araceli Zúñiga y César Espinoza, que compila eventos de poesía visual y ahí aparece “Maneje...” en forma de video y no como pieza sonora —y en los años ochenta, no setenta. “Maneje con precaución” es un poema visual a la Hamilton Finley, con Ehrenberg recorriendo la calzada Ignacio Zaragoza de la ciudad de México y leyendo, en su voz característica, los anuncios que encuentra a su paso.

La empatía y colaboración creativa entre Coen y Lavista, de la cual *Jaula* es una especie de culminación, comenzó mucho antes de la concepción de la pieza. Ambos se conocen desde muy jóvenes, y su amistad ha estado permeada por la música desde un inicio. Desde los años sesenta, participaron juntos o por separado en proyectos interdisciplinarios de avanzada: la *Danza hebdomadaria* de Rocío Sagaón o el grupo de improvisación musical Quanta. A mediados de los años setenta, Lavista, quien a la sazón laboraba en la división de Música en Difusión Cultural de la UNAM, promovió la invitación de John Cage, célebre compositor y pensador, quien tenía amistad con Octavio Paz.

El autor de *Silence* llega a México a principios de 1976. Ofrece, en esa visita histórica, tres conferencias y un concierto, con la interpretación de la pianista Grete Sultan, en la Biblioteca Benjamín Franklin. Estimulados desde los años previos por las ideas y la personalidad del estadounidense, Coen y Lavista le regalarán en homenaje un original de *Jaula*, cuyo uso del número 64 está lejos de ser coincidencia: ese año, 1976, Cage cumple 64 años de vida, número primordial del sistema adivinatorio chino. El compositor de *4'33* partirá de México con su regalo. Mantendrá una excelente relación a distancia con Lavista, quien publicará textos suyos primero en su revista musical *Talea*, y luego en su sucesora, *Pauta*. *Jaula*, la pieza musical, verá su estreno en 1977, en la Sala Manuel M. Ponce. Lavista la interpretará a cuatro manos con su colega Federico Ibarra. Treinta años después, ha revivido la pieza, pero no se ha constreñido a interpretarla con las reglas originales: ha preparado el piano con objetos pequeños, y ha utilizado más notas que las C, A, G y E del epónimo apellido. Quizá en esta independencia de las propias reglas encuentra mayor concordancia con el pensamiento libertario de Cage. *Jaula* permanece —junto con dos piezas hermanas realizadas por Coen: *Mutaciones* y *(Trans)mutaciones*, ambas también de 1976— como un momento de diálogo intrincado entre la plástica y otros lenguajes artísticos que no encuentra comparación en alguna otra fase de la trayectoria del artista.<sup>19</sup>

Hemos ya esbozado los escenarios en que nuestros tres instantes sonoros pudieron existir, cada uno (sobre)viviendo a su manera para la posteridad: *En busca del silencio*, sacado de los escombros en maniobra rescatista de investigador; *A Date with Fate at the Tate*, en su carácter paradójico de acción efímera a la vez que documentada; *Jaula*, en el cuerpo matérico en que fue hecha de manera plástica, y en sus casi infinitas posibles interpretaciones musicales. Las tres obras, de sensibilidades y estrategias creativas

<sup>19</sup> Ana R. Alonso-Minutti, "Permuting Cage", *Brújula: Revista Interdisciplinaria sobre Estudios Latinoamericanos* 6, núm. 1 (diciembre de 2007): 114-123.

disímiles entre sí, provienen de un mismo mundo donde las sendas de sus creadores se entrecruzaban continuamente. Ehrenberg y Coen iniciarán sus carreras casi de manera paralela y presentarán juntos en la exposición *Al alimón* (1969) junto con Sergio Aragonés en la Galería Pecanins; Coen y Gurrola participarán juntos en el legendario filme experimental *Robarte el arte* (1972), que toma como base sus peripecias en el Documenta 5 de Kassel para crear un irónico *statement* sobre la compleja naturaleza de lo artístico; tanto Coen como Gurrola colaborarán con Jodorowsky: el primero como su escenógrafo (1964) en *Víctimas del deber* de Ionesco, y el segundo en el performance *Frailles déjà vu* (1967), en Bogotá, donde ambos caminarán, encapuchados, a lo largo de la famosa Séptima Avenida de la capital colombiana.

Mi invitación consiste en que las tres piezas (su escucha y su lectura) sirvan como goznes para futuras investigaciones sobre el mundo en que fueron creadas, como generadoras de nuevas preguntas. En el caso de *En busca del silencio*, nos enfrentamos a una obra que, ya solamente por la aparición de dos artistas de relevancia, Gurrola y Fosado, debería figurar más en los anales —encontré que no asoma en la literatura sobre jazz en México.<sup>20</sup> Por sus características, merecería no sólo aparecer en esta última, sino también, en su carácter precursor, como parte de trabajos y textos concernientes a la genealogía de la música contemporánea, experimental y pop con elementos e instrumentos prehispánicos (Antonio Zepeda y Jorge Reyes, según testimonios, ya figuran desde la época de Las Musas; además de sus trayectorias, podríamos considerar, desde la trinchera del rock mexicano, a proyectos como los de Náhuatl, Toncho Pilatos, Nuevo México, Mr. Loco o la Banda Elástica). De manera más amplia, la experiencia de Escorpión en Ascendente, traída a la luz en 2007 con la reedición y remasterización en disco compacto, a cargo de Manuel Rocha Iturbide, de *En busca del silencio* (que además de las pistas originales incluyó intervenciones sonoras realizadas por artistas contemporáneos),<sup>21</sup> debe figurar, de ahora en adelante, en cualquier trabajo a realizarse con respecto a la presencia del nativismo —elemento crucial para el proyecto de identidad nacional moderna— en la música popular, académica, sinfónica y de toda índole en México. El disco también puede ser el punto de partida, como sugiere la académica y artista Mariana R. Botey, para una investigación a

<sup>20</sup> Alain Derbez, *El jazz en México: datos para una historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 480.

<sup>21</sup> Manrico Montero, Manuel Rocha Iturbide, Iván Naranjo, Julio Clavijo, Machintosco (Víctor H. Romero y Vicente López Nadal), Arthur Henry Fork, José Manuel Mondragón, Mauricio Valdés, Antonio Russek, Rogelio Sosa, Taniel Morales, Israel Martínez, Guillermo Galindo, Alejandro Casales, Mario de Vega y Jorge Reyes.



fondo de una vena nativista específicamente en el pensamiento y la estética de Gurrola, artista fundamental de la segunda mitad del siglo xx sobre el cual queda mucho por trabajar y escribir, aprovechando, como este texto, el testimonio de quienes laboraron con él y la riqueza del archivo de la Fundación Gurrola.

Como creador influido por el pensamiento batailleano, Gurrola borra las pistas que llevaban hasta sus creaciones, y avanzaba de manera expansiva hacia nuevos trabajos, sin mayor preocupación por lo ya realizado. *En busca del silencio* es un caso emblemático de este *modus operandi*. Pareciera que absolutamente todo es opaco. ¿Por qué brindaría Gurrola al proyecto musical el mismo título de la obra fílmica experimental de Kenneth Anger, si no existe conexión temática evidente entre ambas creaciones? ¿A qué podemos achacar esta apropiación en apariencia gratuita?, ¿tiene su razón de ser en que la película es en parte un homenaje a la música pop a la que Gurrola era tan afecto, o a alguna relación de Gurrola, quien se sabe tenía un interés por lo oculto, con el pensamiento angeriano?<sup>22</sup> ¿Cuál es el origen de las letras declamadas por Gurrola a lo largo del disco? ¿Son creaciones propias, citas, un *collage* textual de su vasta cultura? ¿Por qué las letras del disco son en inglés? ¿Responden a la misma lógica cosmopolita anglocéntrica del rock hecho en México, compuesto y cantado comúnmente en ese idioma, o se deben a alguna aspiración de internacionalización? ¿No es curioso, por decir lo menos, encontrar un trabajo musical con elementos prehispánicos a la vez que con letras en inglés? ¿Cuál es el verdadero lugar del factor nativista en la concepción del disco, si consideramos que los instrumentos prehispánicos no tienen un papel protagónico en la música? ¿Qué tanto liderazgo creativo tuvo en el grupo, en contraposición a Gurrola, Víctor Fosado?

Bastante menos misterio rodea nuestras otras dos piezas, aunque también detonan con fuerza un número de cuestiones. Al comienzo de la ponencia, esgrimimos la posibilidad de una especie de “efecto Cage” en el México de ese entonces, cuya consecuencia fuera la de incursionar en el sonido por parte de artistas normalmente consagrados a otros lenguajes. ¿Qué lugar tiene *Jaula* frente a esa hipótesis? Ciertamente, es la pieza que de manera más literal y tangible se alinearía con la poética de Cage; esto es aún más significativo si consideramos que, después de ella, Mario Lavista y Arnaldo Coen no han vuelto a trabajar con esa misma contundencia en algún proyecto conceptual. ¿Podríamos arriesgar decir que,

<sup>22</sup> Hay que mencionar que hay otros Escorpiones en Ascendente: una canción del disco *Vive Le Rock* (1985) de Adam Ant se llama “Scorpio Rising”; un disco del grupo Death in Vegas se titula también *Scorpio Rising* (2002).

quienes llegaron más lejos, fueron quienes más rápidamente desistieron en continuar en una senda experimental que comprometía demasiado?<sup>23</sup> No obstante su relación personal y admiración por John Cage, Mario Lavista comentó, en la entrevista concedida para este trabajo, sobre su resistencia a seguir con literalidad el programa estético-vital del estadounidense:

Yo creo que el arte y la vida están separados; llevan dos caminos [...] sigo admirando muchísimo a Cage, pero eso es algo en lo que yo no puedo participar porque no estoy de acuerdo. Yo creo que el arte tiene su propia vida, que el arte se alimenta del arte, y que si tú quieres expresar sentimientos a través del arte, me parece que es mejor expresarlos en la vida [...]

Ese punto también yo me acuerdo que lo discutieron mucho Paz y Cage [...] naturalmente Paz estaba en la separación entre el arte y la vida, mientras que Cage siempre defendió esa idea fantástica que, por otra parte, conceptualmente, es una maravilla. Yo creo que a Cage no se le puede seguir. Yo creo que las cosas que hizo solamente Cage las podía hacer... no solamente

<sup>23</sup> Mario Lavista, cuando le pregunté sobre esta supuesta renuncia al camino de la experimentación en su trabajo, después de la época de *Jaula*: “[...] yo me alejo del grupo Quanta, y el hecho de volver una vez más a la escritura fija no significa de ninguna manera que esté abandonando una cierta actitud de experimentación o curiosidad por ciertos aspectos de orden musical. Yo comencé —estoy hablando ya a fines de los setenta— a interesarme muchísimo en las entonces nuevas técnicas instrumentales o nuevas técnicas en los instrumentos tradicionales. Entonces comencé a hacer toda una serie de obras en la que quería yo recorrer la familia de las flautas —el oboe, el clarinete, el fagot—, explorando estas nuevas voces que los instrumentos tradicionales todavía nos ofrecen, y tratando de integrar todos estos elementos, o como los llama el contrabajista Bertram Turetzky, ‘delicias sonoras’, tratar de integrar estos elementos a mi propio lenguaje, mi propia gramática, mi propia retórica para que esos elementos se integren a la música y no simplemente aparezcan como ‘efectos’ que no tienen nada que ver con la estructura y la forma de la obra. Abandonar la improvisación para ir a la escritura fija y explorar las técnicas instrumentales no es de ninguna manera volverse conservador, es simplemente tomar otra carretera para ahora explorar estos elementos. Incluso en la exploración de las técnicas instrumentales, a mí me interesaba también el *no temperamento*, y eso evidentemente tenía que ver con Quanta y los instrumentos de Carrillo. Entonces, en las nuevas técnicas instrumentales, tú podías utilizar ciertas posiciones no-tradicionales para emplear cuartos de tono, octavos de tono, que te permiten del temperamento, y efectivamente en todas las obras que hice en esos diez, quince años, me interesaba salirme del temperamento e integrar el color como un elemento estructural. Es decir, que el color fuera tan importante como la altura, como el ritmo, como la textura; que fuera un elemento que me sirviera para articular una forma musical. [...] Para mí toda esta cuestión de las partituras gráficas, de la improvisación, llegó un momento en que se agotó, o yo me agoté frente a ellos —no es que se agoten ellos— por eso cambié a los instrumentos tradicionales. [...] Es un regreso, digamos, a ejercer la composición *con oficio*; es decir, tienes otra vez que ejercer la escritura musical como un pintor que en lugar de hacer obras conceptuales, regresa a su tela, a pintar [...]” Entrevista realizada por el autor a Mario Lavista.

porque él las hacía, sino porque las hacía por inteligencia, por intuición, por imaginación, y porque su manera de vivir *era* de esa forma: él vivía así.

Podríamos debatir que las poéticas o programas creativos-existenciales de un Gurrola y un Ehrenberg son, en general, más radicales en el orden experimental, así como comprometidos con la transgresión de formas, en comparación con la plástica de un Arnaldo Coen.

De cualquier manera, regresemos a la primera premisa de este trabajo: en aproximadamente la misma época, unos jóvenes artistas mexicanos, cada cual con su propia visión del mundo y aspiraciones creativas distintas, incursionaron de manera importante en trabajos de carácter sonoro, con poca o casi nula reincidencia en tales terrenos en las siguientes décadas. Una propuesta puede emanar de este ejercicio de reflexión: el periodo en que fueron realizadas las obras tuvo las condiciones suficientemente propicias —de estímulo para el riesgo, de libertad artística, de colaboración interdisciplinaria entre pares— para que sucedieran tales brotes creativos en individuos entre cuyos intereses principales *no* estaban lo sonoro o lo musical. No obstante un Gurrola participara activamente en la musicalización de sus obras o que la música le sirviera como inspiración o pasatiempo; no obstante toda la tradición y formación musical de un Coen, es improbable que un artista, por más desbordante que resulte su pulsión creativa, se desarrolle con la misma potencia en todos los lenguajes en que incursione. Quizá hubiera sido necesario que la banda Escorpión en Ascendente se mantuviera unida para que, sumados sus talentos, dicho proyecto hubiera continuado con la misma fuerza de *En busca del silencio*; quizá hubiera sido necesaria una inversión mayúscula de tiempo y esfuerzo por parte de Ehrenberg para realizar su gaceta sonora, mismos que prefirió dedicar a otras actividades de mayor interés personal u oportunidad de desarrollo. Jodorowsky mismo —en quien hemos depositado un peso importante como uno de nuestros probables precursores—, aunque no ha abandonado el campo de la creatividad, tampoco prosigue en el campo de la ejecución de música o composición, ya no digamos de la experimentación con sonido; ni siquiera continúa siendo lo teatral o dramático su principal terreno de exploración.

Un Víctor Fosado, por su lado, sí continuaría con sus investigaciones musicales más a fondo —así nos lo indica su trayectoria— probablemente porque su interés por el lenguaje sonoro fue más allá del fervor interdisciplinario de su época con Escorpión en Ascendente.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Sobre la trayectoria musical de Víctor Fosado: “Durante sus viajes realizó investigaciones de música étnica, con lo que se inició en este arte. Descubrió artesanos que trabajaban la madera y con ellos estudió, desarrolló y perfeccionó la manufactura de instrumentos basados en los de

Lo cierto es que *hubo* un momento en que estas creaciones sonoras fueron posibles; motivadas, sí, por las inquietudes propias de los artistas, pero más aún por un campo artístico-cultural excepcional que fomentaba la expansión ilimitada de la creatividad, haciendo uso de todo tipo de formas, lenguajes y expresiones —y ahí está incluido lo sonoro, como una manifestación más. *En busca del silencio*, *A Date with Fate at the Tate* y *Jaula* fueron creadas por artistas en cuyo entorno existían posiciones de disidencia frente a las instituciones (pensemos en las estrategias del Salón Independiente, en la gráfica del movimiento del 68); existían también propuestas estéticas y discursivas definidas que contaban, entre sus principales intereses, juegos nuevos entre la palabra, la escritura, el cuerpo, la dramaturgia, lo performativo, lo musical, la visualidad y lo cinematográfico: por así decirlo, provocaciones —unas más osadas, otras más cautelosas— de los confines entre lenguajes. La aparición de estas tres puede aportar a futuras discusiones sobre la compleja relación entre esta escena de la vanguardia artística nacional de esos años y el circuito de la vanguardia internacional: un entramado de flujos y tensiones, en cual puede explicarse que aparezca un disco que suene a *free jazz* de Chicago con instrumentación prehispánica; que un mexicano auto-exiliado, al poco tiempo de llegar a Inglaterra, se inserte en el programa de vanguardia internacional y realice una crítica genérica al poder institucional museístico de cualquier parte del mundo; que la visita de una figura definitoria del pensamiento conceptual acelere

---

origen precolombino que se encuentran en las colecciones del Museo Nacional de Antropología y los estudios de Vicente T. Mendoza [...] Después hizo la música para la obra de teatro *Moteczuma II* de Alejandro Jodorowsky. Con el grupo Música Nueva, realizó diferentes presentaciones en centro culturales como la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas, en el Polifórum Cultural Siqueiros (música de ambientación), en el Museo de la Ciudad de México, en el Festival de Jazz, en la Alameda Central, en varias galerías de arte y programas de televisión [...]. [En 1968] el Performance Group de Nueva York lo invitó a dar una serie de cinco recitales de su música con instrumentos indígenas en esa ciudad, que presentó con intervenciones coreográficas de la bailarina del Royal Ballet Barbara Gladstone. En Staten Island, Nueva York, presentó otros recitales durante una mesa redonda de teatro de vanguardia y otros tantos en la sala de música del Richmond College. En Toronto, Canadá, un grupo de artistas hizo una grabación con su música para el acervo de la universidad. [...] Compuso y ejecutó la música para la película de Leslie Tillet *La conquista de México* [New York T.V...]. [En 1972] ofreció recitales de música con instrumentos indígenas en dúo con Antonio Zepeda en distintos foros [...]. [En 1974 y 1975] Colaboró con la grabación de un disco de rock y percusiones indígenas con Javier Batis. Con Antonio Zepeda fue contratado para la realización y composición de la música *Chaac*, que fue homenajeada en varios festivales cinematográficos y realizada por el cineasta chileno Rolando Klein. [...] El director y cineasta José Nieto le encargó la música que ganó un Ariel (1979) para su película *Kukulcán* que asistió a varios festivales nacional e internacionales, donde también fue galardonada [...].” *De todos los tiempos: Víctor Fosado: Retrospectiva*, catálogo de la exposición curada por Ester Echeverría (México: Museo Franz Mayer, 2001), 14-35.

la materialización de una colaboración interdisciplinaria de dos artistas de campos distintos, pero con inquietudes estéticas similares. Como todos los innovadores del sonido han dicho de una forma u otra: para conocer mejor un mundo hay que escucharlo de cerca, siempre más de cerca.

EL MONSTRUO CELESTIAL Y LA DIVINIDAD  
SUBTERRÁNEA (KING KONG Y SAN JUDITAS CONTRA  
LOS OTROS). RECODIFICACIONES ICÓNICAS DE DOS  
IMÁGENES Y SU FUNCIÓN COMO INTERVENCIONES  
EN EL DISCURSO URBANO

JUAN SOLÍS

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

*El monstruo celestial*

A once años del 9/11, aún es posible localizar en Internet un fotomontaje o collage en el que se puede ver al enorme gorila King Kong, con las patas sobre las torres del World Trade Center, en Nueva York, golpeando con una mano un avión comercial, mientras aguarda a que se acerque otra aeronave. En el ángulo inferior derecho de la composición se puede leer la pregunta: “Where was King Kong when we needed him?” (fig. 1). El simio monstruoso que en una película filmada en 1933 resiste con estoicismo las ráfagas de balas que le envían varios aeroplanos y que terminan por derribarlo del Empire State, ahora defiende las Torres Gemelas de dos aeronaves comerciales parecidas a las que, pilotadas por terroristas, se impactaron y derribaron las dos enormes construcciones, símbolos del poderío económico de Estados Unidos, el 11 de septiembre de 2001.

Esta imagen supone una paradoja y un problema, porque en su momento este monstruo fílmico simbolizó, desde la perspectiva del hombre blanco occidental, a los otros: los afroamericanos, los tildados de salvajes, los improductivos, los que aun antes de la depresión de 1929 ya habían comenzado a emigrar al norte del país en busca de trabajo. Kong, que somatizaba los temores a lo ajeno (incluyendo a la mujer), ahora es utilizado como sistema de defensa.

*El gorila y otros simios*

¿Dónde estaba King Kong cuando lo necesitábamos? La pregunta es elaborada luego de la catástrofe real y es dirigida a quien en la ficción



1. Where was King Kong when we needed him? Tomada de: <http://goo.gl/Fksmjr>

destruyó parte de Nueva York en la década de los años treinta. La paradoja forma parte de una broma visual que, como muchas otras, circuló con gran éxito por Internet después de los ataques que pasaron a la historia reducidos al funesto código numérico 9/11. Esta broma visual no es mera banalidad. A decir de Giselinde Kuipers, “las bromas de desastre, verbal y digital, ponen el desastre de regreso a donde ellos [los espectadores] lo han visto: en la ficción y la cultura popular.”<sup>1</sup> Y esta cultura mediática popular es eminentemente norteamericana. Para sobrellevar el duelo y el temor se recurre a uno de los personajes emblemáticos del imaginario mediático estadounidense: el gorila gigante King Kong.

Filmada en 1933 por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, *King Kong* narra la historia del documentalista Carl Denham (Robert Armstrong), quien acompañado por la actriz Ann Darrow (Fay Wray) y su equipo de rodaje, viajan a una misteriosa isla del sudeste asiático para filmar un documental.<sup>2</sup> Al llegar al sitio se dan cuenta de que detrás de una gran muralla vive un gorila gigante llamado Kong, a quien los nativos ofrecen doncellas en sacrificio. Al notar la presencia de Ann, los habitantes

<sup>1</sup> Giselinde Kuipers, “Where was King Kong when we needed him? Public discourse, digital disaster jokes and the functions of laughter after 9/11”, *The Journal of American Culture* 28, núm. 1 (marzo, 2005): 81.

<sup>2</sup> Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, *King Kong* (EUA: Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack para RKO, 1933), 100 min.

pretenden entregarla al gorila y ante la negativa de la tripulación, la raptan. Un miembro de la expedición, Jack Driscoll (Bruce Cabot), penetra en la selva para salvarla. El gorila es vencido con bombas de gas, atado y llevado a Nueva York para ser exhibido en un teatro, pero logra escapar en plena función. Captura de nuevo a Ann y sube al Empire State, donde un comando de aeroplanos lo mata.

Con un presupuesto de 207 millones de dólares, *King Kong* significó un gran éxito en taquilla y se convirtió en un personaje rentable.<sup>3</sup> Parte del éxito de la cinta se debió a la variedad de monstruos prehistóricos que habitan con el gorila en la isla y cuyas batallas fueron filmadas en *stop motion*.<sup>4</sup> A decir de Petra Large-Berndt “los animales antediluvianos que salen en la película despertaron asociaciones en el público con la película de cine mudo *El mundo perdido* (1924-1925); además en los años treinta, las versiones populares de la teoría de la evolución eran muy apreciadas”.<sup>5</sup> Parte de esa popularidad se debió al documental etnográfico, en el que Cooper y Schoedsack tenían experiencia, ya que habían rodado en Irán y Tailandia, respectivamente, los trabajos *Grass* (1925) y *Chang* (1927). *King Kong* narra la manera en que se filmaban esos documentales y las intenciones de los mismos, entre ellas, además de la búsqueda de éxito y capital, continuar con la tradición decimonónica de encontrar el eslabón perdido entre el mono y el hombre. No obstante, Kong, más que una hipótesis visual del darwinismo, es una figura metafórica, que en su antropomorfismo se ha prestado a diversas interpretaciones (como símbolo de la negritud, del salvajismo, de impulsos sexuales reprimidos, etc.). Esta polisemia es heredada en parte de otros simios más literarios que filmicos.

Entre las obras literarias que han usado la figura del simio como una metáfora están: *Un informe a la academia* (1917), de Franz Kafka, y el capítulo “A madhouse”, de la novela *Auto-da-fé* (1936), de Elias Canetti. En la primera, un mono que es cazado y domesticado rinde un informe con el que pretende argumentar su pertenencia a la raza humana; en el capítulo de la novela de Canetti se habla de un hombre que, con la ayuda de un

<sup>3</sup> Entre las cintas derivadas del primer Kong se encuentran: *The Son of Kong* (Schoedsack, 1933), *Mighty Joe Young* (Schoedsack, 1949), *King Kong vs Godzilla* (Ishiro Honda y Tom Montgomery, 1962), *King Kong Escapes* (Ishiro Honda, 1967), *King Kong* (John Guillermin, 1976), *King Kong Lives* (John Guillermin, 1986), *Mighty Joe Young* (Ron Underwood, 1998) y *King Kong* (Peter Jackson, 2005); véase Robert Cashill, “All things Kong-sided”, *Cineaste*, núm. 31 (primavera, 2006): 42.

<sup>4</sup> La versión de *King Kong* filmada en 2005 por Peter Jackson tiene su origen en la impresión que dejó la versión de Cooper en el director neozelandés y al interés de este último por recrear míticas escenas cortadas en la cinta original, como un ataque de arañas gigantes a la tripulación. Véase Devin Gordon, “Capturing Kong”, *Newsweek*, 12 de mayo, 2005.

<sup>5</sup> En *Cine de los 30*, ed. Jürgen Müller, trad. Lidia Álvarez Grifoll (Madrid/Colonia: Taschen, 2006), 189.



siquiatra, pretende regresar a un estado simiesco.<sup>6</sup> De acuerdo con Dagmar C. G. Lorenz, ambas obras se refieren indirectamente a la situación judía en el centro de Europa en los años en que fueron escritas. Los simios, real y aspiracional, que las protagonizan intentan negar la condición de otredad que el antisemitismo ejercía contra miles de judíos. Kong también es una figura simbólica de la otredad que opera de manera negativa a través de la idea de negritud. Señala Lorenz que “el film de Cooper afirma el dominio de raza, género y normas sociales occidentales. En su narrativa y nivel visual confirma la superioridad de los humanos sobre las otras especies, del hombre sobre la mujer y de la raza blanca”.<sup>7</sup>

En este contexto quizá no sea casual que el film se haya estrenado en el año del triunfo del nazismo. Si bien no hay coincidencias políticas contundentes entre el nacional-socialismo y el capitalismo estadounidense, sí hay un vínculo con el racismo. Kong es un ser que simboliza lo salvaje y, en cierta medida, la negritud. Los habitantes de la isla son el estereotipo del hombre no civilizado y comparten sitio con animales prehistóricos. La isla es un símbolo de lo atrasado, lo desconocido, es un conglomerado de imaginarios sin una ubicación definida. Si no está en los mapas, no es racional. De ahí lo amenazante de los seres que la pueblan.

Según James Snead “para la audiencia de 1933, la piel negra era un código para un rango narrativo limitado. La negritud en tal contexto no podría haber significado más que lo primitivo, lo elemental, así como lo marginal, lo improductivo”.<sup>8</sup> Agrega que en la cultura occidental hay una tendencia a relacionar a la raza negra con los simios. En este sentido, la descripción de Denham sobre Kong como “ni bestia ni hombre”, puede funcionar como una definición racista de la persona negra. Esta tendencia racista del film se reafirma con la fotografía. Como bien lo señala Snead, nunca hay cámara subjetiva con los habitantes de la isla. Su punto de vista es ignorado por el aparato cinematográfico que sin embargo los objetiva.

Ni bestia ni hombre. Kong es un ser que habita en lo liminal. Su personalidad responde al antiguo mito del Hombre salvaje, quien, al igual que el simio, es presa de la seducción de una mujer joven y virgen que lo lleva a la civilización. Apunta John Seelye que Kong desempeña el papel del hombre salvaje “siendo una gigante y peluda criatura que habita una

<sup>6</sup> Elias Canetti, *Auto-da-fé*, trad. C.V. Wedgwood (Nueva York: Continuum, 1981), 395-414, citado en Dagmar C. G. Lorenz, “Transatlantic perspectives of men, women and other primates: the ape motif in Kafka, Canetti and Cooper’s and Jackson’s King Kong films”, *Women in German Yearbook*, vol. 23 (2007): 156-178.

<sup>7</sup> Lorenz, “Transatlantic perspectives”, 158.

<sup>8</sup> James Snead, “Spectatorship and capture in King Kong: the guilty look”, *Critical Quarterly* 33, núm. 1 (marzo, 1991): 61.

terrible zona boscosa cuya poderosa libido demanda satisfacción constante por llevarse doncellas a su guarida”.<sup>9</sup>

### *La bestia y...*

La trama de *King Kong* está inspirada en la expedición realizada en 1926 por William Douglas Burden a la isla de Komodo, en el sudeste asiático, en la que capturó un par de lagartos, conocidos como dragones de Komodo, que fueron llevados al zoológico de Bronx, en Nueva York, donde murieron.<sup>10</sup> De los registros fílmicos de la expedición, Cooper extrajo a los protagonistas de la cinta, mientras que la muerte de los dragones inspiró la del gorila, quien no podría sobrevivir en la civilización.

El dragón alude inevitablemente al monstruo y éste es la somatización de la otredad. Para Fatimah Robing Tony, la monstruosidad en el cine comercial de la época era el modo de representación de lo etnográfico: “la noción de etnográfico como monstruo era sólo una exageración de la tendencia común de ver a los pueblos nativos como extraños, raros y repugnantes [...] lo etnográfico llega a ser monstruoso en el preciso momento de la apropiación visual”.<sup>11</sup>

Siguiendo a Robing Tony, lo monstruoso es visual y somático. Exige ser visto y esta necesidad de ver conecta el cine de horror con lo etnográfico: se requiere probar algo a través de la observación. Es por eso que Denham quiere ver lo que ningún otro hombre ha visto. Hay un deseo voyerista que, de acuerdo con Snead, se basa en la curiosidad por observar la relación entre el gorila y la mujer, así como el placer sadomasoquista de ver a la mujer molestada por el simio que simboliza la potencia fálica.<sup>12</sup> Este deseo va más allá. No basta ver, es necesario registrar lo visto. El equipo lleva cámara para filmar el prodigio. No es suficiente. Es necesario transportar el monstruo a la ciudad, mostrarlo en vivo. Kong es víctima de las miradas y comparte esta condición con Ann. Las tres miradas que, de acuerdo con Laura Mulvey, someten a la mujer en el cine clásico hollywoodense, que la objetivan: la del público, la del director o el camarógrafo y las de los actores,

<sup>9</sup> John Seelye, “Moby-kong”, *College Literature* 17, núm. 1 (febrero, 1990): 33-40.

<sup>10</sup> El reporte científico de la exploración en William Douglas Burden, “Results of the Douglas Burden expedition to the island of Komodo”, *American Museum Novitates*, núm. 316 (mayo 18, 1928): 1-10.

<sup>11</sup> Fatimah Tobing Rony, “*King Kong* and the Monster in Ethnographic Cinema”, en *The Third Eye: Race, Cinema, and the Ethnographic Spectacle* (Durham y Londres: Duke University Press, 1996), 161.

<sup>12</sup> Snead, “Spectatorship and capture”, 63.

también convergen en el monstruo.<sup>13</sup> La bella y la bestia se reconcilian en el desamparo que los objetiva. Como escribe Snead: “Si Kong es la negritud objetivada (bestialidad en la estética blanca), entonces la mujer es la belleza objetivada [...] Ellos sólo existen para satisfacer la mirada erótica y activa del observador masculino.”<sup>14</sup>

...*la bella*

Kong es monstruoso y a la vez amenazante: es lo otro, pero también tiene algo de humano. Es —como lo afirma Noël Carroll— un ser impuro que amenaza los límites culturales.<sup>15</sup> ¿Dónde radica su humanidad? Todo lo que de humano tiene Kong lo detona Ann, de ahí su importancia en la trama más allá de ser “la chica de la película”, que pretende filmar Denham. Hay una secuencia cortada de la versión original en la que Ann y Kong observan un atardecer desde lo alto del Empire State. Esta sensibilidad compartida humaniza a la bestia. De acuerdo con Lorenz: “el sentido de lo sublime en Kong prueba que no es inferior a los seres humanos”.<sup>16</sup>

El acercamiento con Ann devela otro sentido: Kong, como cualquier monstruo hollywoodense, simboliza los deseos reprimidos de la sociedad.<sup>17</sup> Apunta el investigador: “el film de monstruos de Hollywood permite, entre otras cosas, una salida segura para dichos deseos en una forma sucedánea, y una experiencia vicaria —placentera y horrificca—, del caos que como una liberación tendría lugar en realidad”.<sup>18</sup>

Además del voyerismo y el sadomasoquismo, ¿qué otros deseos reprimidos hay en la trama de *King Kong*? Quizá el deseo de aniquilar lo Otro ante su incapacidad de adaptarse a la civilización blanca, de mostrarle que más imponente que la monstruosidad de un simio es el poder del capital simbolizado en el imponente Empire State, una nueva Babel.

O como señala Snead:

Si el paradigma de Robin Wood es correcto, entonces King Kong permitiría al hombre blanco liberar una serie de fantasías sexuales reprimidas: el deseo

<sup>13</sup> Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, ed. Brian Wallis, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles (Madrid: Akal, 2001).

<sup>14</sup> Snead, “Spectatorship and capture”, 63.

<sup>15</sup> Citado por Rony, “*King Kong* and the Monster”, 161.

<sup>16</sup> Lorenz, “Transatlantic perspectives”, 165.

<sup>17</sup> La hipótesis es del crítico Robin Wood y es retomada por Snead, “Spectatorship and capture”, 53.

<sup>18</sup> Snead, “Spectatorship and capture”, 53.

oculto de verse a sí mismo como un hombre negro fálico omnipotente, el deseo de raptar a la mujer blanca, o la fantasía combinada: raptar a la mujer blanca oculto en el disfraz de un hombre negro fálico.<sup>19</sup>

Sea cual fuere el intrincado simbolismo de Kong, 68 años después del estreno de la cinta, las cosas cambiaron radicalmente. El simio ya era parte de la cultura popular americana, ya no era el otro. Domesticado a fuerza de comercialización, eclipsado por monstruos más astutos, Kong se integra a la iconografía que habita en el imaginario colectivo. Y desde ahí emerge ante el llamado que no le pide integrarse a la realidad, sino llevarse al terreno de la ficción la tragedia más grande que ha sufrido la ciudad de Nueva York: los atentados del 11 de septiembre del 2001.

### *La deidad subterránea*

Entre el 28 y el 30 de octubre de 2010 un nuevo icono reemplazó a la figura de Hidalgo en la estación homónima en la que convergen las líneas 2 y 3 del Sistema de Transporte Colectivo, Metro, de la ciudad de México. La silueta de san Judas Tadeo, trazada siguiendo el estilo impuesto por el diseñador Lance Wyman a los iconos que identifican cada una de las estaciones de la red metropolitana, se instauró temporalmente en andenes y señalamientos de estaciones en el interior de los vagones (véase fig. 2). La sorpresiva inclusión icónica respetaba no sólo el diseño sino también la lógica de los logotipos de las estaciones del sistema, toda vez que indica, por medio de una imagen, algún sitio, monumento o nomenclatura urbana. En este caso, afuera de la estación se localiza el templo de San Hipólito, sitio al que cada día 28 de mes acuden miles de personas para venerar a san Judas Tadeo, o san Juditas, como le dicen sus fieles.<sup>20</sup>

Por dos días, san Judas compartió sitio en la iconografía del metro de la ciudad de México con otros santos cuyos nombres aluden a colonias, antiguos sitios o avenidas: San Lázaro, en la línea 1; San Cosme y San Antonio Abad, en la línea 2; Santa Anita, en la línea 4; San Joaquín, San Pedro de los Pinos y San Antonio, en la línea 7; Santa Martha, en la línea A; y San Andrés Tomatlán, en la línea 12. Sólo las estaciones San Antonio Abad, San Antonio y Santa Martha representan en su logotipo la imagen del santo que les da nombre. Las edificaciones religiosas católicas, en tanto construcciones emblemáticas de un sitio urbano, también tienen lugar en esta iconografía,

<sup>19</sup> Snead, "Spectatorship and capture", 65.

<sup>20</sup> Sobre la leyenda de este santo y su culto en la Nueva España véanse más abajo las notas 26 y 27.



2. *Metro San Judas/Metro Hidalgo*, proyecto *Santitos* del colectivo Redretro. Foto: Operario A<sup>TM</sup>, 28 de octubre de 2010, ciudad de México. Con licencia CC BY-NC-SA 2.0

así la iglesia de San Cayetano aparece en la estación Lindavista, y la ermita de Mexicaltzingo en la estación Ermita. Un caso excepcional es la estación Basílica-La Villa, de la línea 6, que integra en su logotipo una imagen de la nueva Basílica de Guadalupe y una de la Virgen de Guadalupe. Es la única estación en la que convergen deidad y sitio de culto en el logotipo, la única que alude en su nombre e imagen a un sitio de devoción católica ubicado en su exterior. No obstante, por dos días, la estación apócrifa San Judas Tadeo compartió este privilegio.

Si bien podría pensarse que la imagen era obra de un devoto, en realidad formó parte de la acción *Retro Santitos* (*Retrospecciona tus dogmas*), elaborada por el colectivo internacional Redretro a través de tres operadores anónimos en la ciudad de México. Como lo explican en su página *web*: “La Redretro es un proyecto abierto de arte urbano. Se desarrolla primordialmente mediante sutiles intervenciones de carácter poético y crítico en los sistemas de transporte de ciudades de todo el mundo.”<sup>21</sup> El colectivo busca crear una red de transporte onírico, interviniendo señalizaciones de estaciones del metro para “ofrecer otros significados y estímulos frente a la jerarquización del entorno urbano”. También hacen *performance*, producción audiovisual y desarrollo gráfico para “estimular

<sup>21</sup> [www.redretro.net/node/15](http://www.redretro.net/node/15) (consultado el 29 de noviembre, 2012).

la transformación del entorno público”.<sup>22</sup> Han desarrollado proyectos en Berlín, Valencia, Madrid, Buenos Aires y la ciudad de México, generando cartografías conceptuales (psicogeografías y un metamapa neuronal), en las que se documentan gráficamente las intervenciones.<sup>23</sup>

En el Distrito Federal han desarrollado los proyectos Vagoneros (venta de Redretro Pack a través de vagoneros en la línea 2), y la transformación de los logotipos de 15 de las 175 estaciones de la red en 2009, entre otros. Cabe señalar que las intervenciones de Redretro no son las únicas que se han realizado sobre el sistema de señalización del metro capitalino. Los logotipos han sido objeto de intervenciones de carácter político o lúdico. El de la estación Tlatelolco, por ejemplo, que representa el edificio de Banobras, ha sido cambiado por imágenes de tanquetas o de una silueta humana acribillada, a la que incluso se le ha agregado sangre, para evocar la represión al mitin estudiantil realizado el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco. En 2012, en medio del conflictivo ambiente que envolvió las elecciones presidenciales, el logotipo de la estación Niños Héroe de la línea 3 fue sustituido en algunos vagones por un logotipo del movimiento Yo Soy 132, integrado por estudiantes de diversas universidades públicas y privadas, que mostró gran actividad en contra del entonces candidato presidencial del Partido Revolucionario Institucional, Enrique Peña Nieto, y cuestionó sus vínculos con la empresa Televisa.

*Santitos*, la intervención en la que se inscribe el logotipo de la estación San Judas Tadeo, se realizó a lo largo de 2010 con la sustitución de los logotipos de cuatro estaciones por los de aquellas figuras veneradas cuyo templo se encuentra cercano a cada sitio: la santa Muerte en la estación Tepito, Malverde en Doctores, la Virgen de Guadalupe en La Villa, y san Judas Tadeo en Hidalgo, durante los días en que se realiza el rosario de cada uno: 1 de noviembre, 3 de noviembre, 12 de diciembre y 28 de octubre, respectivamente. El objetivo de la pieza era “revalorar el espacio público como un lugar vivo, convertir un simple punto de transbordo, un No lugar, en un punto de encuentro social que crece y se desborda”.<sup>24</sup>

La selección de veneraciones, dos de ellas no reconocidas por la Iglesia católica romana: Malverde y la santa Muerte, partió de la gran fuerza que han adquirido en los últimos años en sectores sociales considerados *underground*: ladrones, narcotraficantes y drogadictos. La figura que nos interesa aquí es la de san Judas Tadeo, patrono de las causas difíciles y

<sup>22</sup> [www.redretro.net/node/15](http://www.redretro.net/node/15) (consultado el 29 de noviembre, 2012).

<sup>23</sup> <http://www.redretro.net/taxonomy/term/10> (consultado el 29 de noviembre de 2012).

<sup>24</sup> <http://www.redretro.net/node/40> (consultado el 29 de noviembre de 2012).

con un cada vez más numeroso grupo de seguidores identificados y discriminados dentro del *corpus* social urbano. Se lee en la página de Redretro:

El fiel a San Juditas es estereotipado como un criminal, su música (el reggae-tón) desvalorada, su vestimenta objeto de burla y su culto es casi comparado con un rito pagano. El reguetonero es encasillado como anatema del pueblo, el lumpen del marxismo, la escoria de los reaccionarios, la *generación nini* (ni estudian ni trabajan); pero una vez al mes toma el control del metro Hidalgo, lo hace suyo; lo convierte en la estación de San Judas Tadeo.<sup>25</sup>

San Judas podría ser —como Malverde y la santa Muerte—, el santo de los *otros*. Su patronazgo: las causas difíciles y desesperadas, se adapta sin problema a los sectores marginales que habitan en la periferia de la urbe. Según Louis Réau, san Judas Tadeo es uno de los doce apóstoles de Jesús, hermano de Santiago el Menor y a quien se le ha agregado el Tadeo para diferenciarlo de Judas Iscariote. Agrega que:

En los Evangelios no tiene papel alguno. Después de la muerte de Jesús, habría predicado la doctrina cristiana en Siria y en Mesopotamia, junto a san Simón. Según *La leyenda dorada*, fue él quien curó la lepra al rey Abgar de Edesa, frotándole el rostro con una carta de Cristo. En el año 70 habría sido ultimado a golpes de maza a los pies de una estatua de Diana.<sup>26</sup>

Si bien el emperador alemán Enrique III fundó en Goslar, en 1059, una colegiata bajo la advocación de san Judas Tadeo y san Simón, cuyas reliquias se veneraban en Reims y Toulouse, el culto a san Judas Tadeo decayó durante la Edad Media —según Réau— por la semejanza de su nombre con el de Judas Iscariote, personificación de la traición. Ya en el siglo XVIII, su culto se volvió popular en Austria y en Polonia.

En la Nueva España, san Judas Tadeo era invocado en causas difíciles, específicamente al tratarse de la salud. Como apunta María Concepción Lugo Olín:

Para enfrentar sus estragos (de las enfermedades) se imploraba la ayuda de todo un escuadrón de santos a quienes la Iglesia había otorgado facultades terapéuticas. Era entonces cuando entraban en escena san Antonio de Padua, invocado contra el hambre; san Judas Tadeo, para las causas perdidas; Santa

<sup>25</sup> <http://www.redretro.net/node/40> (consultado el 29 de noviembre de 2012).

<sup>26</sup> Louis Réau, *Iconografía de los santos*, tomo 2, vol. 3 de *Iconografía del arte cristiano*, trad. Daniel Alcoba (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 206.

Lucía, para los males de la vista; santa Eulalia, para combatir la disentería; mientras que la ayuda de san Roque, san Sebastián y san Cristóbal resultaba especialmente eficaz para afrontar los avatares de las epidemias. Entre esos miembros de la corte celestial no podían faltar las súplicas a la Madre de Dios en sus advocaciones de los Remedios y de Guadalupe, quienes por su cercanía con el redentor tenían la facultad de curar toda clase de males.<sup>27</sup>

El particular patronazgo de san Judas Tadeo, las causas difíciles, tiene sus orígenes en las *Revelaciones* de santa Brígida de Suecia (1303-1373), en las que la patrona del país nórdico, cuenta cómo, en medio de la desesperación, Jesús la comprometió a confiar en san Judas Tadeo.<sup>28</sup> Los atributos del santo son la maza, instrumento de martirio que a veces se ha cambiado por la espada, el hacha, la alabarda o la escuadra, y la cruz procesional de asta larga.<sup>29</sup>

San Judas Tadeo, patrono de causas difíciles, ya sean espirituales, corporales o económicas, mantiene entonces un culto en México desde la época colonial, aunque no con las dimensiones y la intensidad que se despliegan cada día 28 en una pequeña iglesia que oficialmente no fue construida para su veneración. El que ahora es considerado por su grey como su templo está en realidad consagrado, desde su fundación en el siglo XVI, a san Hipólito, y no por casualidad. Su fiesta, el 13 de agosto, coincide con la fecha en que se consumó la conquista de Tenochtitlan en 1521, a cargo de las tropas españolas, de ahí que desde 1528 se le haya considerado patrono de la ciudad de México. La actual iglesia de San Hipólito es entonces lugar de culto y símbolo de una victoria que, desde la perspectiva indígena prehispánica, podría haber sido la de los *otros*. O bien: el templo de tezontle es un punto de intersección de dos corrientes cronológicamente distantes de la otredad.

La legitimación de la otredad peninsular en el territorio conquistado no se limitó a un símbolo estático, encontró una manifestación dinámica y ritual en el llamado Paseo del Pendón, descrito así por Francisco Cervantes de Salazar en su obra *México en 1554*:

En el templo más distante, dedicado a San Hipólito, cada año, el día de la fiesta titular, se juntan todos los vecinos con gran pompa y regocijo, porque ese día fue ganada México por Cortés y sus compañeros. Con la misma pompa

<sup>27</sup> María Concepción Lugo Olín, "Enfermedad y muerte en la Nueva España", en *La ciudad barroca*, t. 2 de *Historia de la vida cotidiana en México*, coord. Antonio Rubial García (México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2005), 565.

<sup>28</sup> Réau, *Iconografía de los santos*, 244-245.

<sup>29</sup> Réau, *Iconografía de los santos*, 207.



lleva el estandarte uno de los regidores, a caballo y armado, precedido de una multitud de vecinos, también a caballo, para que la posteridad conserve la memoria de tan insigne triunfo, y se den gracias a san Hipólito por el auxilio que prestó a los españoles en la conquista.<sup>30</sup>

El paseo era organizado cada año por el Ayuntamiento de la ciudad durante toda la época colonial y considerado uno de los festejos más importantes junto con el de Corpus Christi. De acuerdo con María del Carmen León Cázares:

Consistía en dos cabalgatas encabezadas por las autoridades municipales que enarbolaban el pendón, rojo y blanco, de la ciudad. Marchaban, el día 12 para las vísperas y el siguiente para la misa solemne, desde las casas de Cabildo hasta el templo del santo (San Hipólito). Un gran concurso de gente engalanada acompañaba al cortejo; completaban la fiesta juegos ecuestres y una corrida de toros.<sup>31</sup>

El Paseo del Pendón era la conmemoración de un triunfo, pero también era la visualización de la otredad impuesta que culminaba en una coordinada geográfica urbana que de alguna manera ha mantenido su vocación hasta el siglo XXI. San Hipólito sigue siendo el centro de peregrinaje de los otros, *otros* que ya no son los mismos: han cambiado el estandarte rojiblanco por la túnica verde, no llegan a lomo de caballo, pero sí traen al santo a cuestas; vienen de la periferia al centro para hacerse ver, han transformado el Paseo del Pendón en la Peregrinación del Perdón (por atracar, por monear, por la *vida loca*).

A pesar de que existe un templo al norte de la ciudad consagrado exclusivamente a su culto, desde la década de los setenta del siglo pasado, san Judas tiene su casa en la que durante siglos perteneció a san Hipólito. Al parecer, las obras de construcción de la estación Hidalgo del metro, en 1972, provocaron cambios en la decoración interior del templo, entre ellas la inclusión de la imagen de san Judas Tadeo que hoy es venerada por multitudes.<sup>32</sup> A su manera, san Judas fue el *otro* que llegó y se instaló y a quien no se puede echar, ya por hospitalidad cristiana, ya por *rating*. San Judas: el otro al que adoran los otros en la casa de otro. De ahí que su inclusión entre los logotipos del metro, sustituyendo a Hidalgo en el año del bicentenario

<sup>30</sup> Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554* (México: UNAM, 1993), 81-82.

<sup>31</sup> María Dolores Bravo, "La fiesta pública: su tiempo y su espacio", en *Historia de la vida cotidiana*, t. 2, 454.

<sup>32</sup> [www.indaabin.gob.mx/dgpif/historicos/hipolio.htm](http://www.indaabin.gob.mx/dgpif/historicos/hipolio.htm) (consultado el 25 de octubre, 2009).

del inicio de la guerra de independencia, no haya sido tomada como una herejía, si acaso como la reiteración de una noción territorial. No se trastoca la lógica de la señalización urbana. El santo, reconocible en la composición por un par de atributos: la flama sobre su cabeza, el halo y el medallón en el pecho, marca su presencia así en Reforma como en el subsuelo.

### *Nosotros y los otros*

Las imágenes de King Kong y san Judas que hemos analizado aluden a la otredad domesticada y territorializada, respectivamente, desde su particular contexto urbano. La imagen de Kong transita en el ciberespacio, pero es eminentemente neoyorquina. La urbe recupera sus torres y su monstruo, recupera sus símbolos para reciclarlos en un dispositivo icónico que por medio del humor pretende trasladar la tragedia real al heroísmo ficticio.

El llamado a Kong era una broma. Los atentados no. En unas horas, las dos construcciones que, como el Empire State en 1933, simbolizaban el poderío político, económico y militar de Estados Unidos, fueron reducidas a polvo. La vulnerabilidad del país más poderoso del planeta remarcaba la fragilidad de las naciones más débiles.

Como explica Judith Butler:

En la medida en que caemos en la violencia actuamos sobre otro, poniendo al otro en peligro, causándole daño, amenazándole con eliminarlo. De alguna manera, todos vivimos con esta particular vulnerabilidad, una vulnerabilidad ante el otro que es parte de la vida corporal, una vulnerabilidad ante esos súbitos accesos venidos de otra parte que no podemos prevenir.<sup>33</sup>

El enemigo era real, no era un simio que encarnaba deseos reprimidos, sino un espectro, una palabra: terrorismo, sea lo que fuere que signifique o represente el sustantivo en tanto imagen: hombres encapuchados hablando enfáticamente en un idioma desconocido: la nueva imagen de la otredad. No había fechas para un próximo ataque, no había rostros ni cuerpos, sólo amenazas. El monstruo real carecía de forma y podía manifestarse en cualquier lado, a cualquier hora. Era un espectro, otro desrealizado.

La desrealización del otro —acota Butler— quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro. La paranoia infinita que imagina la guerra contra el terrorismo como una guerra sin fin

<sup>33</sup> Judith Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez (Buenos Aires/Barcelona: Paidós, 2006), 55.

se justifica incesantemente en relación con la infinitud espectral de su enemigo, sin considerar si hay o no bases firmes para sospechar de la existencia de células terroristas en continua actividad.<sup>34</sup>

Esta paranoia también se desarrolla en México. Si bien no todos los fieles de san Judas Tadeo, los que van cada 28 de mes a su templo y los que no, forman parte de las filas de la delincuencia, es común la devoción a este santo —y a Malverde, a la santa Muerte y a la Guadalupana—, por parte de delincuentes confesos o de grupos a quienes se ha vinculado socialmente con acciones ilegales, como los cholos o los así llamados “reguetoneros”.<sup>35</sup> Estos últimos utilizan su piel, su vestimenta y sus accesorios para visibilizar su fe, son individuos perfectamente identificables. Constituyen la otredad que cada día 28 interviene el paisaje cotidiano de la urbe y que le da sentido a la intervención artística de Redretro sobre el sistema de señalización de la línea 3 del Metro: la imagen de san Judas, entre Juárez y Guerrero, es decir: entre los símbolos del laicismo y del patriotismo, constituye no sólo una trasgresión al sistema iconográfico que reivindica la adoración laica a la Patria a través de la exhibición de sus héroes y mártires, sino también una resignificación de los sistemas de orientación urbanos para marcar los límites de un territorio espiritual, que simultáneamente asciende a lo divino y se incrusta en lo *underground*.

Este territorio vertical de la otredad está poblado también por espectros, otros desrealizados: narcos, sicarios, agrupados en el concepto “crimen organizado”, otredad a la que también se le ha declarado la guerra en México, como al terrorismo en Estados Unidos, y que ha cobrado la vida de al menos 60 mil personas en los últimos seis años.

En la guerra de imágenes contra y desde la otredad se invoca al monstruo de batallas celestiales o se pide el amparo de la deidad subterránea.

<sup>34</sup> Butler, *Vida precaria*, 60.

<sup>35</sup> Se conoce como cholos a jóvenes radicados en ciudades mexicanas o centroamericanas que comparten la ideología y la moda de pandillas de jóvenes inmigrantes latinos asentados en Estados Unidos. Estos grupos continúan la tradición de resistencia racial que en los años cuarenta forjaron los “pachucos”, quienes como una manera de defensa no sólo crearon una moda, sino también un código lingüístico o *slang* (un ejemplo clásico de pachuco —en la vestimenta y en el habla— lo constituye, en el cine mexicano, Germán Valdés *Tin Tan*). Por su parte, reguetoneros es el nombre con que se conoce a los integrantes de una tribu urbana —distribuida en zonas populares o marginales— que gustan del género musical llamado reggaetón (una variación simple del *reggae* jamaicano, con ritmo monótono y letras de contenido sexual). Más que una ideología, a los reguetoneros los agrupa el gusto por la música, una moda particular y el baile conocido como *perreo*. Un análisis profundo del movimiento cholo en: José Manuel Valenzuela Arce, *¡A la brava, ése! Identidades juveniles en México: cholos, punks y chavos banda* (México: El Colegio de la Frontera Norte, 1997).

Kong protagoniza desde la ficción una batalla contra un enemigo invisible. San Judas Tadeo, por su parte, instalado en uno de los símbolos arquitectónicos urbanos de la otredad hispana, es el estandarte de la otredad urbana. El punto de intersección es la violencia pura, que definida vagamente por los términos “terrorismo” o “crimen organizado”, constituye la forma más radical de lo monstruoso: lo informe. En ambos casos la urbe es campo de combate icónico, zona susceptible de resignificaciones, superficie sobre la que se despliegan cotidianas batallas visuales contra espectros tan terribles como inasibles.



### III. PROCESOS RITUALES, MÁGICOS Y RELIGIOSOS: DEL ÍCONO AL IMAGO



## ESPACIO, LUZ Y DIMENSIÓN SAGRADA EN LA SINAGOGA MAGUÉN-DAVID

CARLOS A. MOLINA P.

Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa

Beth Haknesset Maguén-David es una sinagoga en la ciudad de México. A la distancia se la distingue por la estrella de David sostenida sobre dos columnas y tallada en piedra. Estos dos triángulos encontrados, símbolo del estado de Israel, no tienen un significado específico en la literatura sagrada de los judíos. Su lectura es cosmogónica y está documentada hasta la heráldica del rey David en el siglo x a.e.c. La adscripción vernácula con ese símbolo parece ser medieval.<sup>1</sup> En Maguén-David, hay otro hexagrama, escultura de Enrique Shor. Además de los candelabros de siete brazos a cada lado (*Menoráh's* que remiten al Tabernáculo en el desierto), en la parte posterior hay un vitral que representa un *aleph* y los caracteres hebreos —en desorden— para el nominal D\_os. Este muro translúcido, y en general el fenómeno óptico al interior de la sinagoga, es obra de Mathias Goeritz.

Aquí, la arquitectura moderna, la disposición de los objetos rituales, los juegos de luz y la narrativa fundacional del pueblo judío han de ser vistos todos como una misma y compleja imagen. Este análisis debe hacerse a contracorriente de la tradición racionalista basada en la *epísteme* occidental, escapando del conjunto de explicaciones propias de la estética después de Kant.<sup>2</sup> Si el arte es lo que la sensibilidad y la inteligencia ejercen sobre la tecnología y la materia, entonces en el templo judaico se da una hierofanía.<sup>3</sup> Lo que esta construcción y la disposición de las formas y los colores que en ella se desenvuelven permiten, desde las emociones,

<sup>1</sup> Mónica Unikel-Fasja, “Paso a la modernidad; Maguén David”, en *Sinagogas de México* (Fundación Activa, 2002), 47-56.

<sup>2</sup> Mihai Nadin, “Science and Beauty: Aesthetic Structuring of Knowledge”, *Leonardo* 24, núm. 1 (1991): 67-72.

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, trad. L. Gil (Barcelona: Labor, 1979), 19-37.



los estímulos sensoriales y el conocimiento del ritual, intuir una dimensión espiritual.<sup>4</sup>

Para el judaísmo existe una relación estricta y necesaria entre la luz y el ritual. Anterior a la creación del paisaje de la obra divina y la puesta en marcha de aquel orden, está la luz. El *Shabat*, por ejemplo, inicia con la puesta del sol cada viernes. Cuando un adolescente judío asume responsabilidades religiosas, su *Bar Mitzváh*, el fuego en el altar es cumbre para esa ceremonia. La *Havdala* que lo clausura, es una vela de varias hebras que simboliza la partición de lo sagrado y lo profano. *Jánuca* es la fiesta en la que la penumbra es contrarrestada por la *Janukiá* (candelabro de ocho brazos) y el *Shamásh* (vela accesoria que prende las otras). En la Biblia y hasta en la *Cabbaláh*, la revelación y el conocimiento están expresados con metáforas que descubren luz en las tinieblas. La luz entonces, símbolo y sustancia, es el conducto a partir del cual una estructura secular ha de leerse como esfera de la sacralidad.

Este ensayo explora tres vías: primero rastrea la lógica para construir —iniciada con el Primer Templo, hasta las adaptaciones actuales—, y su concepción peculiar del espacio; una segunda ruta ubica a los *halebis* en México hacia la construcción de la sinagoga Maguén-David en 1965; y, por último, persigue a Mathias Goeritz en su elaboración del nexo entre arte y espiritualidad al llevar a cabo este edificio. Los teóricos que vertebran mi análisis son: Paul Connerton en cuyo *How Societies Remember* recupera a la memoria como una práctica colectiva y no sólo como facultad estrictamente individual.<sup>5</sup> De allí derivó cómo opera la sinagoga para que, en la repetición de eventos articulados por pasos sucesivos y necesarios, el pasado y la identidad se recuperen constantemente. Asimismo, me baso en Pierre Nora quien en *Les Lieux de Mémoire*, ubica los sitios físicos y pretextos materiales a partir de los cuales las comunidades definen, forman y constatan, con el tiempo, su bagaje simbólico.<sup>6</sup> Finalmente sigo a Bruno Zevi, quien advierte que el único método posible para articular discursos sobre arquitectura es el historicismo;<sup>7</sup> para dar lugar así en mi trabajo a una serie que parte del

<sup>4</sup> Barbara A. Weightman, "Sacred Landscapes and the Phenomenon of Light", *Geographical Review* 86, núm. 1 (enero, 1996): 59-71.

<sup>5</sup> Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

<sup>6</sup> *Rethinking France*, eds. Pierre y David Jordan, vol. 1, *The State*, trad. M. S. Trouille (Chicago: The University of Chicago Press, 2001).

<sup>7</sup> Tal es un argumento sustentado también en el tomo enciclopédico sobre arquitectura y modernidad compilado por el historiador P. Collins, influido por R. H. Collingwood, donde las clásicas *Necessitas*, *Commoditas* y *Voluptas* (pertinencia constructiva, conveniencia funcional y apreciación estética) son cardinales. Véase Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950* (Montreal: McGill University Press, 1998). Aquella dicotomía entre lo conceptual y lo visible se halla a menor distancia en el judaísmo que en la cristiandad, véase Panayotis Tournikiotis,



1. Beth Haneset Maguén-David  
(sinagoga, exterior, ciudad de México).  
Foto: Carlos A. Molina.

Primer Templo, recoge significados para la tienda del desierto en el Éxodo, mira al paso la sinagoga en Alepo a principios del siglo xx y termina con una revisión ontológica de la luz en Maguén-David.<sup>8</sup>

Alepo es una ciudad en la actual Siria, cuyo nombre en árabe es Halab; los de ahí se dicen: *jalebis*. Sin embargo, en la celebración del ritual, muchas de las palabras están en arameo, la *lingua-franca* en Jerusalén a finales del siglo vi a.e.c. cuando se ha datado la destrucción del Primer Templo.<sup>9</sup> Dicha comunidad se caracteriza por respetar una tradición rabínico-literaria, ligada a Jerusalén, Bagdad y Sura.<sup>10</sup> El canon a seguir en la cotidianidad

---

*The Historiography of Modern Architecture* (Cambridge y Londres: The MIT Press, 1999), 240-244. De Bruno Zevi consúltese: *Saper vedere l'architettura* (Turín: Einaudi, 1948).

<sup>8</sup> Bruno Zevi, *Leer, escribir, hablar arquitectura*, trad. Roser Berdagué (Barcelona: Apóstrofe, 1991), 103-105.

<sup>9</sup> Su construcción, por otro lado, habría ocurrido bajo Salomón, entre 965 y 928 a.e.c.; véase Mónica Unikel Pupko, “La sinagoga y su importancia como centro de la vida comunitaria en la comunidad Maguén David”, tesis de maestría en Sociología (México: Universidad Iberoamericana, 1992), 12-18.

<sup>10</sup> Alicia Hamui Sutton, “Transformaciones en la religiosidad de los judíos en México: Tradición, ortodoxia y fundamentalismo en la modernidad tardía”, tesis de doctorado en Ciencias Sociales (México: Universidad Iberoamericana, 2003), 159-192.

atribuido a Moisés se conoce como Ley de Santidad y está en el Levítico (17:26). Es de entonces, de la huida de Egipto, que surge la principal característica formal para la arquitectura de los judíos: obligados al nomadismo, el edificio en sí no será valorado ante la imposibilidad de conservarlo.<sup>11</sup>

Así, tenemos a una cultura de raigambre oriental que reconoce y perpetúa discursivamente su identidad desde la representación del movimiento, ya sea como exilio geopolítico, destierro religioso y la égida como mito del origen (*Hágada* de Pascua o *Pésaj*). Tales significantes se encuentran afectados, además, por un lenguaje que al hacer referencia al espacio opera de manera distinta del nuestro y que, por un acento puesto en 1965, celebra lo que Occidente entendía por modernidad en la arquitectura. La palabra “sinagoga” designa no solamente al sitio donde se lleva a cabo el culto y a la asamblea de religiosos ahí congregados para celebrar el ritual.<sup>12</sup> A esta conjunción de creyentes y lugar para la devoción, incluyendo la posibilidad de advertir como presencia a la divinidad, los judíos la llaman *Shekináh*.<sup>13</sup> Para los rabinos la ortodoxia tiene que ver con la conducta de los suyos y la consecución de las ceremonias, no con la forma imperante del edificio. Paralelamente, la discusión que se pregunta sobre el origen de una arquitectura judía, aparece en la historiografía occidental hasta 1833, cuando se describe a la sinagoga como un edificio cuyo patrón es el de la carpintería tiria (fenicios, en el habla de los griegos; hoy Líbano), cuyo aspecto es “salomónico” (majestuoso y complejo) y ubicado en el monte Zión.<sup>14</sup> Es entonces que se distinguen tres niveles: uno inmediato y físico constituido por paredes, soportes, ventanas, etc. Otro intermedio y de índole conceptual, en el que el correlato mítico de ese pueblo preconfigura

<sup>11</sup> Liz Hamui de Halabe, “Identidad colectiva. Rasgos culturales de los inmigrantes judío-alepinos en México”, *Memorabilia* 4 (México: J.G.H. Editores, 1997), 172-176.

<sup>12</sup> Jonathan Ovseiovich Sirot, “Rescate de un edificio dentro del Centro Histórico: la primer sinagoga Ashkenazy en México”, tesis de licenciatura en Arquitectura (México: Universidad Iberoamericana, 2002) 24-27.

<sup>13</sup> Helen Rosenau, *Vision of the Temple: The Image of the Temple of Jerusalem in Judaism and Christianity* (Londres: Chartwell Books, 1979), 93-96.

<sup>14</sup> Aquel texto de principios del siglo XIX es autoría de Adam Mickiewicz y lleva por título *El Señor Thaddeus, o el último aventurero lituano: Narrativa de un noble entre los años de 1811 y 1812 en verso y doce libros* [*Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*] (París: 1834) como se cita en Sergey R. Kravtsov, “Studies of Jewish Architecture in Central-Eastern Europe in Historical Perspective”, en *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe Center for Jewish Art*, ed. Jerzy Malinowski, vol. 1 (Toruń, 2012), 183-189 —como se hallaba en [http://huji.academia.edu/SergeyKravtsov/Papers/463319/\\_Studies\\_of\\_Jewish\\_Architecture\\_in\\_Central-Eastern\\_Europe\\_in\\_Historical\\_Perspective\\_](http://huji.academia.edu/SergeyKravtsov/Papers/463319/_Studies_of_Jewish_Architecture_in_Central-Eastern_Europe_in_Historical_Perspective_) (consultado el 12 de junio, 2012).



2. Beth Haknesset Maguén-David (sinagoga, interior, ciudad de México).  
Foto: Carlos A. Molina.

cómo ha de construirse. Y, por último, un espacio positivo, en el sentido de que narrativa y construcción vuelven una realidad aquella ficción del ser.<sup>15</sup> Que existan sinagogas relevantes para la historia de la arquitectura moderna es un rasgo que habla de apertura con los gentiles y de relajamiento en la observancia talmúdica.<sup>16</sup>

La configuración intrínseca a la sinagoga ocurre como una puesta en escena que no depende de individuo alguno y en consecuencia carece de ejes que la articulen. Su definición es ambiental, totalizante, allí ha de constatarse la omnipresencia de un D\_os —que no se representa de manera alguna— al percibirse el sujeto inmerso en una atmósfera que se explica sólo desde conceptos relacionados con su fe. Como contraste, la arquitectura católica ha de leerse como la modulación a partir del cuerpo humano de

<sup>15</sup> Leland M. Roth, *Entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado*, trad. C. Sáenz de Valicourt (Barcelona: Gustavo Gili, 1999) 47-61.

<sup>16</sup> Marc-Alain Ouaknin, *The Burnt-Book: Reading the Talmud*, trad. Llewellyn Rown (Princeton: University Press, 1995), 20-23.

escala y proporción. Para el cristianismo el Creador, la Trinidad y el usuario final de la iglesia tienen una misma forma y una localización cartesiana.<sup>17</sup>

La disposición de objetos en la sinagoga no tiene tanto que ver con una técnica constructiva, como con la expresión plástica de una ideología religiosa. De lo primero se ocupó el ingeniero estructurista y miembro de esa comunidad, David Serur, del segundo asunto se encargaron el consejo de rabinos y Mathias Goeritz. Sólo algunos elementos son índice de formas arquitectónicas previas; la *Bima*, por ejemplo, es el espacio central desde el que se dirige el servicio religioso y cuya forma cuadrada es la misma cimbra de cedro que el templo primigenio debió tener en la época de David. Sobre la forma que debió tener ese Tabernáculo en el Primer Templo —desde la descripción bíblica del Éxodo (25:31 y 35:40) y de los vestigios arqueológicos— se demuestra que entre la tienda de David y la construcción de Salomón, la silueta debió ser la de un cuadrángulo simple de madera dentro de una estructura mayor.<sup>18</sup> Si los 613 preceptos en la Ley Mishnáica se adaptaron a la circunstancia helénica, aquella comunidad judía se parece a la de las *polis* griegas en las que se insertó y donde la tolerancia a la diversidad de creencias era una realidad. Así, data del siglo III a.e.c. la variedad constructiva que toma elementos de lo que observa circunstancialmente, pero conserva el patrón y módulos que en lo simbólico dicta su sistema de creencias.<sup>19</sup>

En el origen último de los judíos, el Génesis (*Bereshit*), se concibe un ámbito poblado de luz. La proposición primera con que su D\_os da inicio a su creación es justamente el mandato que ilumina las tinieblas anteriores al todo. La luz es emanación del ser supremo. Los modos en los que el creyente ha de relacionarse con esta luz son emocionales y sensuales. Esa percepción se conoce como *Shekhináh* (palabra en hebreo que gramaticalmente implica un femenino e indica la presencia de la divinidad en el templo). Es esencial considerar también, que destruido el Templo en Jerusalén por las legiones romanas de Tito en 70 a.e.c., el *Talmud* fue articulándose como la recomposición de aquella edificación demolida. El judaísmo se concibe como deliberación textual y no como tradición constructiva.<sup>20</sup> Deja de ser

<sup>17</sup> Para una útil revisión teórica sobre distinciones culturales en el uso y concepción del espacio sagrado, véase Roberta L. Klatzky, "Allocentric and Egocentric Spatial Representations: definitions, distinctions, and interconnections", en *Spatial Cognition*, ed. Christian Freksa (Berlín: Springer-Verlag, 2002), 13-57.

<sup>18</sup> Richard E. Friedman, "The Tabernacle in the Temple", *The Biblical Archaeologist* 43, núm. 4 (otoño, 1980): 241-248.

<sup>19</sup> Gabrielle Sed-Rajna, *Ancient Jewish Art. East and West* (Secaucus, Nueva Jersey y Neuchâtel: Chartwell Books Ltd. y Paul Attinger, 1985), 9-13.

<sup>20</sup> Mitchell Schwarzer, "The Architecture of Talmud", *Journal of the Society of Architectural Historians* 60, núm. 4 (diciembre, 2001): 474-487.

una religión que se identifica con el lugar construido, para transformarse en un ritual cuya arquitectura es del tiempo, que se constituye de la verificación y realización rigorista de eventos, y no de la erección de inmuebles en correspondencia con una taxonomía estilística. En esa historia —a diferencia de las otras dos religiones monoteístas en la misma región— se volverá fundamental la repetición sistemática (*Mishnáh*) de ceremonias, y no la cartografía de sitios importantes o la peregrinación por rutas específicas. Cada sinagoga resulta ser así la topología —un arreglo de propiedades necesarias con independencia de su tamaño y forma exterior—, en la que los creyentes se disciplinan de acuerdo a un ritmo vital. Es esta relación la que marca las coordenadas entre la humanidad y su D\_os.

Mathias Goeritz salió de Alemania en 1941 para el Tetuán español (Marruecos), de ahí su primer contacto con el idioma castellano y la cultura árabe. Publica en 1948 el *Manifiesto de la Escuela de Altamira* donde especula sobre el remoto antepasado del hombre contemporáneo y autor de aquellas pinturas rupestres.<sup>21</sup> Propugna por la recuperación de aquel sentido de trascendencia y llama entonces a la aparición de “nuevos prehistóricos”, hombres para los que representación y cotidianeidad, arte y vida, no sean una contraposición irreconciliable.<sup>22</sup> Al llegar a México en 1949, Goeritz conoció a Luis Barragán y colaboró con la adecuación interiorista de la Capilla del Convento de Capuchinas Sacramentarias en Tlalpan (1955) y la Capilla Abierta de Guadalajara (1957).<sup>23</sup> De aquellas articulaciones de espacio sagrado, conversaciones con el discípulo mexicano de Le Corbusier y la consecución de lo expresado en su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* (1953) podemos colegir aquella “integración plástica” por la que

<sup>21</sup> Ricardo Guillón, “Primera Reunión de la *Escuela de Altamira*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 13 (enero-febrero 1950), Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 83-95; como se hallaba en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/primera-reunin-de-la-escuela-de-altamira-0/html/00f6c9ea-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/primera-reunin-de-la-escuela-de-altamira-0/html/00f6c9ea-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) (consultado el 22 enero, 2014).

<sup>22</sup> Goeritz glosa ideas que elaboraba al mismo tiempo Friederick Kiesler, el “Manifiesto del Correalismo” es publicado por primera vez en *Architecture d’Aujourd’hui* en París en 1949 y la crítica al pseudofuncionalismo en la arquitectura moderna aparece en el *Partisan Review* en julio del mismo año. En ambos documentos se dice que el hombre prehistórico no distinguía entre representación y realidad, su arte era siempre trascendente. Es posible además que Goeritz viera a Kiesler en la Exposición Internacional Surrealista de 1947; véase Harold Krejci, “Zum Konzept das Endless House, 1947-1961”, en *Friedrich Kiesler-Zentrum, Wien. Friederich Kiesler: Endless House MMK-Museum für Moderne Kunst* (Fráncfort del Meno: Hantje-Cantz, 2003), 11-34. Para la opinión de Goeritz en ese sentido, consúltese por ejemplo: Goeritz, Mathias “Advertencia con indiscutibles fondos filosóficos”, *Arquitectura México*, núm. 62 (junio, 1963): 120-126.

<sup>23</sup> Reconocimiento explícito de Goeritz al “deleite y continuo aprendizaje”, entre ellos está en Mathias Goeritz, “Advertencia”, Sección de Arte, *Arquitectura México*, núm. 84, año XXVI, tomo XXI (enero-marzo, 1964): 18-35.

Goeritz abogaría más tarde.<sup>24</sup> Descubre también por entonces al ebanista Romualdo de la Cruz —en quien sospecha a un “nuevo prehistórico”.<sup>25</sup> Inaugurado El Eco en septiembre de 1953, Goeritz incluye en dicha galería en un “poema plástico”, agregado al muro junto a la entrada y pintado en amarillo, esta sucesión de signos —tipografía inventada y de rasgos formales que recuerdan al hebreo, los caracteres cúficos, la escritura cuneiforme y la caligrafía como ejercicio—, es un relieve adosado cuyo ritmo, espera despertar en los visitantes a El Eco un estado introspectivo a la vez que de apreciación estética.<sup>26</sup> La “arquitectura emocional” entonces, no es un método ni una inflexión estilística, es el reconocimiento de la dimensión existencial que el espacio tiene para el ser humano. Esa posibilidad ya está dada en Maguén-David por su matriz religiosa. Ahí, el “alef” provoca a reflexionar en su desorden aparente, sobre el impronunciable nombre de D\_os. Esa completitud del ser a la que la obra de arte invita está relacionada con la obra-de-arte-total (*Gesamtkunstwerk*). Pero Goeritz piensa no solamente en la imbricación de artes cuando dice obra-de-arte-total, sino también en el entendimiento como un “entorno que incide sobre los sentidos y comprensión del sujeto”.<sup>27</sup> Laszlo Moholy-Nagy, profesor de la Bauhaus, predicaba: “toda arquitectura [...] sus partes funcionales como su articulación espacial [...] debe ser concebida como una unidad [que brinde una] emocionante experiencia”<sup>28</sup>.

Daniel Garza hace motivo central de su análisis a los efectos lumínicos y la relación de tales valores plásticos con la obra de Goeritz: los dorados, los mensajes, los vitrales, los muros de color y demás colaboraciones arquitectónicas para iglesias católicas, son señal desde entonces de su propia e indeterminada religiosidad.<sup>29</sup> Son dos las circunstancias que explican esta inflexión en el trabajo de Goeritz, personal la primera, geopolítica la otra. Afectado por la muerte de su primera esposa, explora el ámbito interno

<sup>24</sup> Louise Noelle, “La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia”, en *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. In-Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, ed. Lucero Enríquez (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999), 541-543.

<sup>25</sup> Mathias Goeritz, “Advertencia: Homenaje a Romualdo”, Sección de Arte, *Arquitectura México*, núm. 89, año XXVII, tomo XXV (marzo, 1965): 38.

<sup>26</sup> Un estupendo análisis de El Eco se encuentra en Miguel G. Álvarez Cuevas, “El Eco: El protagonismo del espacio. Estudio historiográfico acerca del espacio arquitectónico del Museo Experimental El Eco creado por Mathias Goeritz en la ciudad de México, 1953-1997”, tesis de licenciatura en Historia (México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010).

<sup>27</sup> Wolfgang Pehnt, *La arquitectura expresionista* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), 19-23.

<sup>28</sup> Laszlo Moholy-Nagy, *La Nueva Visión y reseña de un artista*, trad. M. Torrenti (Buenos Aires: Infinito, 1997), 98-99. (Ed. orig. *Von Material zu Architektur*, Múnich: A. Langen, 1929.)

<sup>29</sup> Daniel Garza Usabiaga, *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una revisión crítica (1952-1968)* (México: Vanilla Planifolia/INBA-Conaculta, 2012), 127-151.



3. Beth Haknesset Maguén-David (sinagoga, interior, ciudad de México).  
Foto: Carlos A. Molina.

vuelto posibilidad desde la plástica, aquella suerte de liminalidad inexpressable y que caracterizaría a la experiencia artística. En segundo lugar y consecuencia del trauma histórico que supone la segunda guerra mundial, la representación tiene también un acento espiritual en sus temas y preocupaciones. Goeritz cuenta a Monteforte: “A principios de 1945 todavía quedaban alemanes uniformados en Madrid; pero la derrota era cuestión de días [...] y me entraron unas ganas locas de aprender y de enseñar, de ayudar en la construcción de un mundo deseable y hermoso [...]”<sup>30</sup>

En el *Manifiesto de los Hartos*, Goeritz lamenta la “lógica”, el “funcionalismo” y la “pornografía caótica” del “individualismo” en el arte. Se refiere a la certidumbre cientificista que se contrapone a toda fe, al lenguaje post-Le Corbusier como inercia y reflejo en la arquitectura y a la trivialidad atractiva y superficial del arte en 1960.<sup>31</sup> A ese vacío conceptual es que opone lo que

<sup>30</sup> Mario Monteforte, *Conversaciones con Mathias Goeritz* (México: Siglo XXI Editores, 1993), 128-129.

<sup>31</sup> Son varias las opiniones en ese sentido. Goeritz guardaba en su propia biblioteca el volumen que Hernández Laos compilara sobre arquitectura en México. Allí se lee que lo fundamental en la obra de Barragán y la explicación de su parentesco con la de Le Corbusier, está en “el servicio



espera se convierta en el “Arte como oración plástica”. Goeritz, en una de sus *Advertencias* explica que tal amplitud de búsquedas y profundidad de visiones, era una “nueva moral [...] inventada [...] para la arquitectura [...] en el año dos mil [...]”, y constituía un deber-ser en las artes que de hecho habría que hacer derivar en una nueva religión”.<sup>32</sup> A ese respecto Goeritz explicaría: “reconozco el gobierno de una mística en lo que hago [...] Al arte lo sostiene la misma lógica que a la religión”.<sup>33</sup>

Esa que he llamado “religiosidad indeterminada” en Goeritz, ha sido ubicada por Briuolo recientemente y Zuñiga en los tempranos sesenta, como próxima al hassidismo.<sup>34</sup> Activo militante contra el régimen nazi, abogado de una causa conjunta entre árabes y judíos en Israel, Martin Buber inspira a Goeritz tras la lectura de *Die chassidischen Bücher* (1928) y *Die Erzählungen der Chassidim* (1949). Ahí se caracteriza a tal filosofía como una renovación cultural en la que la actividad diaria de los hombres, la presencia de la divinidad en esa cotidianeidad y la compenetración de instantes religiosos y mundanos haga de la existencia un devenir trascendental y no sólo el transcurso banal de la vida.

Para leer el espacio configurado por Goeritz, obedeciendo a las determinantes indispensables del judaísmo, hacen falta tres consideraciones y es

---

que ambas prestan a la metafísica, al ámbito emocional y los valores espirituales”. Israel Katzman, alumno de Goeritz en la Facultad de Arquitectura de la UNAM en 1963 explica qué habría que entender por “impacto emotivo”, “expresionismo arquitectónico” y la “metafísica” de elementos como la luz y el espacio. Véanse Pepín Hernández Laos, “Análisis crítico de la arquitectura moderna en México”, tesis de licenciatura en Arquitectura (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1955), 139-147; Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, 1963), 19-23.

<sup>32</sup> Firmado “P. G.” s/d, “Matías Goeritz, Conferencista; Tema: Las paredes”, *Lunes de Excelsior*, vol. 3, núm. 214, 11 de julio de 1966, 7-B.

<sup>33</sup> El planteamiento entonces no es mera prédica personal, sino urgente llamado geopolítico; así, cuando redacta la convocatoria para una exposición de arte mundial para la XIX Olimpiada en 1968, insiste al pedir obra “significativa en el contenido (forma, colorido, expresión y sensibilidad)”. En la última de sus obras, el laberinto y esculturas-arquitectónicas para el Centro Comunitario Alejandro y Lilly Saltiel en Talpiot, es patente la misma preocupación. Véanse: Firmado “P. G.” s/d, “Matías Goeritz, Conferencista; Tema: Las Paredes”, *Lunes de Excelsior*, vol. 3, núm. 214, 11 de julio de 1966, 7-B; y Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada; Dirección de Actividades Artísticas y Culturales; Mathias Goeritz, *Exposición de Obras Selectas del Arte Mundial* (anuncio de febrero 1967; publicación de marzo 1969), programa disponible en [http://alejandria.ccm.itesm.mx/biblioteca/digital/basesdatos/mexico68/vol2/librosup/capitulo\\_1.pdf](http://alejandria.ccm.itesm.mx/biblioteca/digital/basesdatos/mexico68/vol2/librosup/capitulo_1.pdf) (como se hallaba consultado el 6 de febrero, 2012).

<sup>34</sup> Olivia Zuñiga, *Mathias Goeritz* (México: Intercontinental, 1963), 40; Diana Briuolo, “Hitlahavut, Avodá, Cavaná, Schiflut: Religión en la obra de Mathias Goeritz”, en *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, coord. Ida Rodríguez Prampolini (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 163-165.



4. Beth Haknesset Maguén-David (sinagoga, interior, ciudad de México).  
Foto: Carlos A. Molina.

el léxico que ofrece pistas interesantes para dilucidar una noción de espacio sagrado y arquitectura. Allí se entrelazan cosmogonía, estética y semiótica. Tal imbricación es consciente y programática. La primera es un marco de referencia respecto a *D\_os*, y es absoluto, es el espacio en abstracto, aquello que en hebreo se dice *Olam*. La siguiente es relativa y sitúa a esta sinagoga orientada hacia Jerusalén —en él, habría que atender a las implicaciones del término *merhán* o área-magnitud y *knis* o templo. La última, ofrece una trama intrínseca que narra el Exilio, estudia la Torá y resulta de una historiografía posterior al siglo XIII a.e.c. cuando Ramsés II los echara de Egipto.<sup>35</sup> Interpretar como obra de arte a Maguén-David es la descripción de una puesta en escena de proposiciones cosmogónicas cuya inflexión está en el lenguaje sobre el espacio.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Guadalupe Zárate Miguel, *México y la diáspora judía* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Secretaría de Educación Pública, 1986), 30-31.

<sup>36</sup> Si toda obra de arte es un intento de afirmación para algo que es en sí, una totalidad. El arte es fragmento percibido y confirmación de un absoluto sospechado. La forma, instancia preeminente de la realización plástica, transcurre desde ejes donde el sujeto observante intuye

Mathias Goeritz decía en una entrevista en 1963 que sus ejercicios con la luz en diversas iglesias buscaban “crear una atmósfera de interioridad”.<sup>37</sup> Maguén-David en particular es un sitio que debió parecer ideal para esa búsqueda. Pensaba que: “el arte debía ser como una oración, una obra anónima y colectiva”; y el judaísmo en su decoración sinagogal nunca nombra, ni celebra a sus artistas.<sup>38</sup> La concentración y difusión de luz acentuada por toques de otros colores, el sutil drama de lo translúcido, es un oficio que Goeritz aprenderá de artesanos que trabajaban el vidrio soplado y permanecen desconocidos.<sup>39</sup> El azul elegido para la decoración en detalles arabescos del muro norte en Maguén-David tiene una raíz triple, por un lado la connotación más popular entre los usuarios del templo refiere al color común en Medio Oriente que se dice protege contra el mal de ojo.<sup>40</sup> En 1957 cuando el ingeniero David Serur hizo los primeros cálculos y trazos para edificar la sinagoga, estaba reciente la instauración del moderno estado de Israel cuya bandera es de ese tono.<sup>41</sup> Finalmente, hay un significado ritual imbricado con el *Tefilím* que se enrolla en el brazo izquierdo de los hombres en el momento del rezo. Para la iluminación en cambio, el tono elegido es el dorado.

Los vacíos, refugios, sitios para la convivencia o actividad simbólica que los edificios ofrecen, a su vez y por necesidad replican tensiones de índole socioeconómica o política para cualquier contexto observado. Serur describe el mensaje que la comunidad *jalebi* esperaba proyectar con la nueva sinagoga como medio: “tres declaraciones [...] aquí estamos, vamos bien y somos parte”.<sup>42</sup> Es decir, los alepinos recurren a la taumaturgia urbana que operaría su templo para disolver tres fantasmas recurrentes en su narrativa

---

movimiento, existe entre perfiles que ayudan a distinguir contornos o siluetas, es la proporción desde la que funcionan sus distintas partes, y resulta topografía modelable sólo desde la luz. Sólo en su materialización puede una forma pensada o intuita tener peso específico y posibilidad para la percepción, la más simple y a su vez compleja de ellas, la luz, es la que ofrece en el judaísmo determinante perceptible para lo absoluto e imponderable. Véase Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, trad. Ch. B. Hogan (Nueva York: Zone Books, 1989).

<sup>37</sup> Margarita Nelken, “Exposiciones. Renacer del arte sacro”, *Excélsior*, 14 de junio de 1963.

<sup>38</sup> Cuqui Rivas, “El arte de un hombre grande”, *El Día*, 7 de marzo de 1964, 2.

<sup>39</sup> En esa misma época Goeritz promueve colaboraciones, como la de Kitzia Hofmann —una judía— que hará el mismo trabajo pero en la iglesia de San Lorenzo y allí, no hubo polémica alguna. Véase s/d “Stained Glass: Rebirth of an Ancient Art”, *Mexico This Month*, abril de 1963, 14-17.

<sup>40</sup> Shaaré Tzión y Marcos Askenazi, “Sinagogas de Maguén David: Tradición y modernidad”, *Medio Informativo de Maguén David A.C. y Sedaká y Marpé IAP*, sección Nuestras Raíces, núm. 115, enero-febrero, 2012; H. Achar y A. Chacalo editores, 70-72.

<sup>41</sup> Entrevista con David Serur por el autor, 2 de febrero de 2012, archivo de audio anexo DS2212.wav a partir de 09’57”.

<sup>42</sup> Entrevista con David Serur por el autor, 2 de febrero de 2012, archivo de audio anexo DS2212.wav a partir de 12’12”.



5. Beth Haknesset Maguén-David (sinagoga, interior, ciudad de México). Foto: Carlos A. Molina.

propia: el nacimiento y parentesco específicamente sirio de estos emigrados ahora mexicanos, logros económicos donde la pobreza es origen común, así como el abrazo a la imagen contemporánea que la adaptación arquitectónica impondría sobre Polanco y sus habitantes a mediados de los sesenta. Pero si el espacio muestra, correspondientemente también hace por el ocultamiento, no puede sino incurrir en opacidad.<sup>43</sup> En esta construcción para una comunidad cuya pertenencia está doblemente restringida, por su origen en Medio Oriente y el culto religioso, hace falta un acento crítico que señale las relaciones del espacio con aquellos individuos, los propios y los extraños.<sup>44</sup> Maguén-David es opaca hacia el exterior. Reproduce con ese velo a la mirada, desde sus muros infranqueables, la ignorancia generaliza-

<sup>43</sup> Anthony Vidler, "Dark Space", en *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge: The MIT Press, 1992), 147-160.

<sup>44</sup> En aquel discurso sobre la modernidad y la arquitectura en el que explícitamente se incluye a la sinagoga Maguén-David, "visibilidad y transparencia" constituyen un paradigma de control que en sus inicios toma la forma del *panoptikón* de Jeremy Bentham y hacia mediados del siglo xx se ha transformado en directriz de gobierno. Es ingeniería social cuyo imperativo de estado promueve la higiene al nivel de las personas y la nación. Se asume que lo construido es un dispositivo cuya mecánica está franca a la inspección, su funcionamiento y operación se elucidan apenas se les mire, su moralidad está clara. Véase Michel Foucault, "The Eye of Power", en *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, ed. C. Gordon (Nueva York: Pantheon Books, 1980), 153-155.

da y la voluntad de exclusividad que caracteriza a la sociedad en su conjunto y a los judíos como fracción. Para esa modernidad que se justifica desde axiomas ilustrados, el sujeto es universal. En la comunidad *jalebi*, la membresía está claramente regulada. La declaración “somos parte” es unidireccional, el alepino se declara un ciudadano más, pero su ritual permanecerá privado. “Vamos bien” es reconfortante índice de bienestar para consumo interno. “Aquí estamos” territorializa una esquina del D.F. e identifica a sus colonizadores. Es por eso que Goeritz se ocupó de trabajar solamente con la luz y no con los muros, la “transparencia” es alcanzable si se materializa como atmósfera, no si se la piensa como estructura o retórica.<sup>45</sup>

Que cierta iluminación, en un espacio dado y una puesta en escena en particular sea reconocida como parte de un correlato sagrado implica la comprensión de un arquetipo; en nuestro caso el conducto en Maguén-David que de la luz lleva a advertir a D\_os.<sup>46</sup> Nuestro pensamiento organiza forma, volumetría, color y transparencia de acuerdo a imágenes similares previas. Estas imágenes que reconocemos como el nexo entre estímulos sensoriales y las cosas-ya-sabidas se llaman arquetipos. Varios arquetipos juntos suponen un mapa cognitivo o estructura ordenada que permite la conexión de variaciones.<sup>47</sup> Cada vez que uno de estos mapas es empleado para resolver una situación dada, navegar un espacio o percatarse de la secuencia en un ritual conocido, por ejemplo, tal concatenación de arquetipos en un mismo mapa o estructura, da como resultado un objeto de conocimiento que provoca placer o satisfacción justo al reconocer que era cosa-ya-sabida y que una vez más las cosas se desarrollaron como era de esperarse.<sup>48</sup> En nuestro caso ese objeto es el D\_os de los judíos, su arquetipo y percepción la luz, el mapa lo componen todos y cada uno de los elementos del ritual, la sinagoga y el cuestionamiento de índole espiritual que lleva al creyente a asistir al servicio religioso. Cuando este soliloquio ocurre admitiendo que ese otro-yo al que se habla con el pensamiento no es uno-mismo, sino una entidad divina, entonces a ese instante de apreciación de lo percibido y

<sup>45</sup> Así en lo discursivo, mientras que en lo específicamente arquitectónico, la transparencia literal es simplemente imposible de lograr, es sólo un efecto; el fenómeno óptico de inmediato confronta con otros dos de sus aspectos. Su contrario así ofrecido al sentido de la vista, la oscuridad o penumbra, aparece apenas se obliteren las fuentes lumínicas. La ineludible mirada de reflejos, el opuesto, que interpone otras imágenes a la perseguida transparencia es también consustancial al vidrio como material.

<sup>46</sup> Margot D. Lasher, John M. Carroll y Thomas G. Bever, “The Cognitive Basis of Aesthetic Experience”, special issue: Psychology and the Arts, *Leonardo* 16, núm. 3 (verano, 1983): 196-199.

<sup>47</sup> Michael I. Posner y Steven W. Keele, “On the genesis of abstract ideas”, *Journal of Experimental Psychology* 77, núm. 3, part 1 (1968): 353-363.

<sup>48</sup> Jean Piaget, *The Psychology of Intelligence*, trad. C. McAgobiann-Smith (Paterson, New Jersey: Littlefield-Adams, 1966), 107-116.

lo expresado implícitamente para un ser omnisciente se le conoce como: “recogimiento místico”. La secuencia reconocida de arquetipos que ocurren para el judaísmo y el ejercicio espiritual que su ritual requiere, toman como forma de instanciación a la obra de Mathias Goeritz: la luz y su manipulación con sentido ritual en la sinagoga Maguén-David.



## UN GIRO ALREDEDOR DEL *IXIPTLA*

EMILIE CARREÓN BLAINE

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

### *Primer punto: el giro*

Si bien el debate en torno a la imagen y sus procesos icónicos desemboca en la discusión en torno a los llamados giros (*turns*), ya sea en su modalidad de giro pictórico, giro icónico o giro visual, intentar entender el funcionamiento de las imágenes, así como el interés por las propuestas de Aby Warburg,<sup>1</sup> ha dado paso a la ciencia de la imagen, *Bildwissenschaft*, a partir de un punto de vista antropológico, para investigar la procesualidad de las imágenes —la manera en que se conciben, generan y transmiten—, para entender al ser humano como productor y receptor de imágenes.

A las propuestas metodológicas anglosajonas y germanas de J.W. Mitchell,<sup>2</sup> G. Boehm,<sup>3</sup> A. dalle Vacche,<sup>4</sup> H. Bredekamp,<sup>5</sup> H. Belting,<sup>6</sup> J. Elkins,<sup>7</sup> es decir a los estudios visuales y la antropología de la imagen y a otras teorías actuales que versan sobre las imágenes, se suman aquellas provenientes del mundo hispanohablante, como lo evidencian los estudios

<sup>1</sup> Aby Warburg, *Der Bilderatlas "Mnemosyne"*, eds. Martin Warnke y Claudia Brink (Berlín: Akademie Verlag, 2000); *El Atlas de imágenes Mnemosine*, ed. Linda Báez Rubí, 2 vols. (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012).

<sup>2</sup> James W. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

<sup>3</sup> Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?* (Múnich: Fink, 1994), 325-343; Stefan Beyst, "Gottfried Boehm and the Image. Iconic or Semiotic Turn?", <http://d-sites.net/english/boehm.htm> (consultado el 8 de marzo, 2010); Ana García Varas, *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad Salamanca, 2011).

<sup>4</sup> Angela dalle Vacche, *Visual Turn: Classical Film Theory and Art History* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2003).

<sup>5</sup> Horst Bredekamp, "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft", *Critical Inquiry*, 29 (Spring, 2003): 418-428.

<sup>6</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* (París: Gallimard, 2004).

<sup>7</sup> James Elkins, *The Domain of Images* (Ithaca y Nueva York: Cornell University Press, 1999).



de María Lumbreras,<sup>8</sup> Fernando Zamora,<sup>9</sup> Felipe Pereda,<sup>10</sup> Fernando R. de la Flor,<sup>11</sup> así como las traducciones al español y compilaciones de documentos por Ana García Varas,<sup>12</sup> y su diseminación por medios impresos y electrónicos. Al revisar estos documentos, estudios y libros, artículos, etc., lo que he podido ver hasta ahora, es que la mayoría de sus autores se han referido poco a preguntas sobre el mundo iberoamericano y su rica herencia histórico-visual.<sup>13</sup> También es evidente que han tratado apenas a las imágenes latinoamericanas, y que tratan aún menos a aquellas imágenes hechas en el mundo indígena, anterior al descubrimiento de América; es decir a lo que ahora llamamos arte prehispánico en general.<sup>14</sup> Aunque hay algunas excepciones. James Elkins<sup>15</sup> escribe de los quipu inca y acerca de las pictografías y pinturas del México antiguo, mientras que al tratar la escritura maya, mixteca y nahua, indica que la maya es “escritura” y se refiere a sus efectos pictóricos, a la vez que estima que los códices mixtecos y nahuas son “pseudoescritura”, en tanto que Fernando R. de la Flor someramente hace referencia a los jeroglíficos indígenas.<sup>16</sup>

<sup>8</sup> Conferencia dictada por María Lumbreras, “La vida social y material de las copias de la Virgen de la Antigua”, en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte: Los estatutos de la imagen: creación, manifestación, percepción* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012).

<sup>9</sup> Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación* (México: UNAM-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008).

<sup>10</sup> Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia: Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos* (Madrid: Marcial Pons, 2007).

<sup>11</sup> Fernando Rodríguez de la Flor, *Giro visual* (Salamanca: Delirio, 2009).

<sup>12</sup> Ana García Varas, *Filosofía* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011).

<sup>13</sup> Felipe Pereda, “La vida secreta de las imágenes”, *Revista de Libros*, núm. 171 (marzo, 2011): 25-26. Pereda se refiere específicamente a la versión en castellano de la obra de Hans Belting, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Madrid: Akal, 2009), y explica que “los ejemplos buscan ajustar la cultura visual española —y la de toda Latinoamérica— a un modelo de evolución histórica [...]”, y lo que cabe destacar es que sus palabras son semejantes a aquellas de Esther Pazstory, *Thinking with Things. Toward a New Vision of Art* (Austin: University of Texas Press, 2005), 29-39, cuando escribe acerca del desarrollo de las teorías que explican de la evolución del arte precolombino.

<sup>14</sup> No obstante, recordemos algunas excepciones: el temprano ensayo del ritual de la serpiente de Aby Warburg (1900), los estudios acerca de las *world pictures*, los que tratan imágenes no occidentales y los estudios poscoloniales.

<sup>15</sup> Elkins, *The Domain*, 5, 139-141, 161.

<sup>16</sup> Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas: Lecturas de la imagen* (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 313-323. Ignacio Gómez de Liaño en su estudio de Athanasius Kircher, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de una saber universal*, vol. 2 (Madrid: Siruela, 1985), 30-31 explica que Kircher observó similitudes entre los ídolos americanos (mexicanos) y los egipcios, a la vez que Rodríguez de la Flor emplea el término jeroglíficos. Como elementos constitutivos del arte de la memoria véase Linda Báez, *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVII* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005).

Por su parte Hans Belting,<sup>17</sup> para explicar en sus investigaciones la manera en la que el europeo, conquistador o clero entendió las imágenes de los nativos —a las cuales llamó ídolos porque “refutaban su propio concepto de imagen”—, hace referencia también a los manuscritos pictográficos de México y a los objetos rituales taíno llamados *ceñi* por los españoles, así como a la imagen de la Virgen de Guadalupe para ejemplificar cómo entraron en conflicto dos tradiciones de la imagen que discrepaban y para introducir a la discusión de la *Bildwissenschaft*, a la ciencia de la imagen, el concepto indígena *ixiptla*.<sup>18</sup> Un concepto que los religiosos europeos transpusieron a la imagen de culto cristiana para obligar la simetría entre sus propias imágenes y las de los otros al implantar imágenes nuevas para desplazar a las viejas, como explica Belting, cuando usa el término en su análisis, quizá debido al interés por reformular el arte prehispánico y situarlo junto con el arte occidental, pese a que parece deliberar que al hacerlo se aleja del tema de la imagen. A estos estudios que se han referido poco al arte precolombino, se suma el de Fernando Zamora Águila<sup>19</sup> quien desde la perspectiva de la filosofía de la imagen ha logrado insertar la palabra *ixiptla* y la imagen prehispánica al interior de la discusión que busca entender las imágenes y su manera de funcionar en una realidad lejana a la europea. Para lograr su cometido, entender las imágenes indígenas que los españoles llamaron ídolos, por ejemplo la gran escultura de piedra identificada como Coatlicue, Zamora recurre al concepto náhuatl *ixiptla*. Resume que en el mundo náhuatl se tenía una concepción muy distinta de la europea respecto a las esculturas y pinturas. La imagen no tenía como principal función representar las cosas del mundo y las entidades divinas, sino presentarlas, y propone que entre los nahuas *ixiptla* era utilizada en referencia a dicha presentación. Zamora sustituye la palabra ídolo por el término *ixiptla* que a su vez contrapone a la palabra imagen. Explica que su designación se debe a que la palabra ídolo es peyorativa y porque la palabra *ixiptla*, “en vez de imagen para entender el arte indígena/mexicano, es ventajosa porque no está lastrada con ninguna noción moral judeocristiana ni aristotélica, y que por tanto la palabra no implica juicio de valor”.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Belting, *Pour une anthropologie*, 72-74, 93 n., 94, 95.

<sup>18</sup> Belting, *Pour une anthropologie*, 73, fig.10.

<sup>19</sup> Zamora Águila, *Filosofía de la imagen*, 330-334.

<sup>20</sup> Zamora Águila, *Filosofía de la imagen*, 332-333, parte de la consideración de las imágenes religiosas como presencias milagrosas por su origen; explica que una de las diferencias entre el ídolo y la imagen es que el ídolo no es una representación sino una presencia. Agrega que el *ixiptla* es divino por estar hecho por la mano de dios, afirmación que como mostraré no es del todo acertada debido a que la imagen prehispánica está hecha por el hombre embebido en sacralidad. El *ixiptla* tradicional indígena está hecho por la mano humana en el interior de alguna acción ritual. Los textos indígenas mencionan con frecuencia el acto humano de hacer.

*Segundo punto: la vuelta*

Este breve ejercicio historiográfico que busca establecer cómo los estudios visuales, la antropología de la imagen y la historia del arte<sup>21</sup> se han enfrentado a las imágenes y al arte del hombre prehispánico, y que sobre todo intentará darle un giro al *ixiptla*, hace evidente que —pese a que es necesario situar el arte prehispánico a la par del arte occidental del Viejo Mundo y reformular su comprensión para entender sus imágenes y representaciones a partir de nuevos acercamientos— es igualmente necesaria la exploración del arte prehispánico en sí mismo, desde sus propios límites.<sup>22</sup>

De otro modo, una vez que descartamos la palabra ídolo y enfrentamos a la imagen de los hombres prehispánicos al considerarla bajo un vocablo, *ixiptla*, cabe determinar las implicaciones detrás del uso del concepto principalmente debido a que el término *ixiptla* es muy complejo.

El estudio de Serge Gruzinski ha sido detonador en el uso de la palabra *ixiptla* en la historiografía de los estudios visuales y la antropología de la imagen; es el transmisor de su uso en los antes mencionados trabajos, por lo que es necesario detenerse brevemente a analizar sus propuestas. Pensemos solamente: Gruzinski,<sup>23</sup> como cita Zamora, indica que el *ixiptla*<sup>24</sup> “se situaba en las antípodas de la imagen: subrayaba la inmanencia de las fuerzas que

<sup>21</sup> También véase la historiografía de la historia del arte prehispánico en México. Para mayor información véanse: Justino Fernández, *Estética del arte mexicano: Coatlícue. El retablo de los reyes. El hombre* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972); George Kubler, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art* (New Haven: Yale University, 1991); Dúrdica Ségota, “Un punto de partida para el estudio del arte mexicana”, en *De la Antigua California al Desierto de Atacama*, ed. María Teresa Uriarte (México: UNAM-Coordinación de Difusión Cultural-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2010), 255-264; Marie Areti Hers, “El estudio del arte prehispánico y las ciencias auxiliares”, en *De la Antigua California*, 21-28.

<sup>22</sup> Dúrdica Ségota, “Apuntes sobre algunos problemas de la investigación del arte prehispánico de Mesoamérica”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13, núm. 47 (1977): 23-30.

<sup>23</sup> Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner 1492-2019* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 60 y 61-62; Serge Gruzinski, *Man God's in Mexican Highlands. Indian Power and Colonial Society 1520-1800* (Stanford: Stanford University Press, 1989) emplea el término *ixiptla*, véanse: 195, 15n y 22, 24, 29, 37-39, 83-85, 96, 104, 138-139, 221; Zamora Águila, *Filosofía de la imagen*, 332-333.

<sup>24</sup> Cabe señalar que la propuesta de Gruzinski ha sido detonadora en la introducción del término *ixiptla* en los estudios orientados al análisis de los programas y políticas de la imagen y las funciones que ha desempeñado en las épocas novohispana y barroca. Véase: Rocío Olivares Zorrilla, “Las santas reliquias en Europa y la tilma americana. La imaginación histórica en la Nueva España”, en *A través del espejo. Viajes, viajeros y la construcción de la alteridad en América Latina*, coords. Ita Rubio y Sánchez Díaz (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas, 2005), 163-175; Carlos Rincón, *De la guerra de las imágenes a la mezcla barroca* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007), 42-43, 24 n.

nos rodean. Mientras que la imagen cristiana, por un desplazamiento [...] de ascenso, debe suscitar la elevación hacia un dios personal, [el *ixiptla*] es un vuelo de la copia hacia el prototipo guiado por la semejanza que los unía”, a la vez que resume que son *ixiptla* la estatua del dios, el sacerdote que lo representa, la divinidad que aparece en la visión, la víctima que se convierte en el dios destinado al sacrificio y las diversas semejanzas del dios. La noción nahua *ixiptla*, sostiene Gruzinski, “designó la envoltura que recibía, la piel que recubría una forma divina [...] era receptáculo de poder, la presencia reconocible [...] una fuerza imbuida en un objeto”.<sup>25</sup> Para llegar a lo anterior, retoma la propuesta que adelanta Alfredo López Austin en un análisis respecto a la composición de la palabra en el cual propone que *ixiptla* tiene como componente principal la partícula *xip* y asienta que dicho concepto corresponde a la idea de piel. Así, el término *ixiptla* se refiere a piel, cáscara o cobertura, corteza, envoltura.<sup>26</sup>

En su uso de la palabra ambos estudiosos le dan preeminencia a los seres humanos que son *ixiptla*. Indican que representan o personifican al dios en el ritual como cobertura y vinculan el término mayormente al concepto de Hombre Dios o a los nahuales, personas que tienen el poder de transformarse, a los seres humanos quienes son los representantes del dios durante los rituales o bien a quienes portaban los atributos que correspondían a cada divinidad. A propósito de este punto, hay que decir que la formulación de modalidades ligadas a esta propuesta se repite en varios estudios, por ejemplo en las propuestas de Burr Brundage Cartwright,<sup>27</sup> Eric Wolf,<sup>28</sup> Jorge Félix Báez,<sup>29</sup> y en aquéllas de Margaret Greer, Walter Mignolo *et al.*,<sup>30</sup> y no menos importante es la valoración del término por

<sup>25</sup> Gruzinski, *Man God's*, 22; Serge Gruzinski, *The Mestizo Mind: The Intellectual Dynamics of Colonization and Globalization* (Nueva York: Routledge University, 2002), 173.

<sup>26</sup> Alfredo López Austin, *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1973), 118-119. Los antiguos nahuas se referían a las imágenes de los dioses como *teixiptla* y *toptli*. También véase Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana* (México: UNAM, 1996), 178.

<sup>27</sup> Burr Cartwright Brundage, *The Jade Steps: A Ritual Life of the Aztecs* (Salt Lake City: University of Utah Press, 1985), 47, señala que algunos individuos seleccionados participaban de la fuerza divina y se volvían una réplica del dios o el hombre dios (*ixiptla*). Subraya que *ixiptla* es también la piel o la corteza, lo que lo remite a la idea de la representación del hombre-dios como la imagen sagrada.

<sup>28</sup> Eric R. Wolf, *Figurar el poder: ideologías de dominación y crisis* (México: CIESAS, 2001), 220-221.

<sup>29</sup> Jorge Félix Báez, *El lugar de la captura: simbolismo de la vagina teúrica* (México: Gobierno del Estado de Veracruz, 2008), 107-108.

<sup>30</sup> Greer, Mignolo *et al.*, *Rereading the Black Legend*, 155.

David Carrasco,<sup>31</sup> Enrique Florescano,<sup>32</sup> John Monogham,<sup>33</sup> quienes además de enfatizar el uso antropomorfizado y ligar el concepto *ixiptla* a la noción de despellejar y cubrir, se refieren en menor grado a las esculturas de madera, masa o piedra y lo vinculan a la víctima sacrificial y a la práctica del sacrificio humano, ejemplificando generalmente a partir de los sucesos que se desarrollaban a lo largo de las ceremonias que se llevaban a cabo en las fiestas del año ritual del Templo Mayor de Tenochtitlan y que se registran en el *Códice Florentino* y los *Primeros memoriales*, en tanto que se registra que en un año, “se sacrificaban 57 *ixiptla* de dioses en Tenochtitlan, cifra que no incluye a quienes se sacrificaba en grupos, *v. gr. cihuateteo, centzonhuitnahua*, dioses del fuego, tlaloque”.<sup>34</sup>

Al usar el término y examinar el concepto de *ixiptla*, los investigadores advirtieron en él primordialmente una representación humana, física del dios y coincidieron en que *ixiptla* es un vocablo central que debe ser comprendido para conocer las nociones ligadas al sacrificio humano.<sup>35</sup> En sus propuestas, algunos, remiten al estudio de Inga Clendinnen en el que hace ciertas observaciones respecto al término,<sup>36</sup> y como ella, reconocieron que la muerte no necesariamente es parte de la definición del mismo, en tanto que determinaron que el *ixiptla* no era forzosamente humano; los personajes humanos con las características de los dioses eran *ixiptla* como

<sup>31</sup> David Carrasco y Scott Session, *Daily Life of the Aztecs* (Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2011), 62 y 95. También véase David Carrasco, estudio introductorio a Bernal Díaz del Castillo, *The History of the Conquest of New Spain* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2008), 460-463 y 549 donde presenta una definición del término y lo liga con el sacrificio humano.

<sup>32</sup> Enrique Florescano. “Sobre la naturaleza de los dioses de Mesoamérica”, *Estudios de Cultura Náhuatl* 27, (1997): 41-67.

<sup>33</sup> John Monogham, “Theology and History in the Study of Mesoamerican Religions”, en *Supplement to the Handbook of Middle American Indians Ethnology*, ed. Bricker, vol. 6 (Austin: University of Texas Press, 2000), 24-49.

<sup>34</sup> Burr Cartwright Brundage, *The Jade Steps: A Ritual Life of the Aztecs* (Salt Lake City: University of Utah Press, 1985), 47; véase también Wolf, *Figurar el poder*, 220-221.

<sup>35</sup> Al parecer se lleva a cabo la antropomorfización y la victimización del *ixiptla* y explicaría la manera en la que el término se volvió equiparable, casi sinónimo, con imagen sagrada. Véanse David Carrasco en su estudio de Bernal Díaz del Castillo (2008), 460-463, y David Carrasco, “Sacrifice/Human Sacrifice in Mesoamerican Religious Traditions”, en *The Oxford Handbook of Religion and Violence*, eds. Michael Jerrryson, Mark Juergensmeyer et al. (Oxford: Oxford University Press, 2013), 222; Dirk R. Van Turenhout, *The Aztecs-New Perspectives* (Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005), 282 escribe que *ixiptla* refiere al estatus que adquieren las víctimas sacrificiales como representantes del dios al cual son sacrificadas.

<sup>36</sup> Inga Clendinnen, *Aztecs: An Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 252-253.

también las estatuas del dios, las figuras antropomorfas y las efigies del dios hechas en piedra, madera o masa,<sup>37</sup> o sus manifestaciones en la pintura.<sup>38</sup>

Ha sido Arild Hvidtfeldt,<sup>39</sup> quien tempranamente utilizó la palabra *ixiptla* para referirse a las manifestaciones materiales de los dioses. En su estudio pionero asienta que el concepto es de importancia central y que podría usarse como un término histórico-religioso para referirse a las diferentes manifestaciones de lo sagrado. Hvidtfeldt comprendió que el vocablo *ixiptla* es para referirse a todas las expresiones de los dioses; en su extenso estudio vincula el significado de *ixiptla* sobre todo con seres antropomorfos y encuentra que está fuertemente asociado al sacrificio y a la presencia del dios a través de la forma humana: es el sacerdote que representa al dios y es el sacrificado que se convierte en el dios en el momento del sacrificio por llevar las insignias y rasgos de los dioses. Desarrolla su propuesta; explica que es la imagen misma, el *ixiptla*, la que constituye el dios y que *ixiptla* ha de entenderse en el sentido de máscara, carátula y ropajes que cubren, que visten, o pintan y adornan al dios para constituirlo, y como indica Hvidtfeldt, lo sagrado está en ellos y a través de ellos se puede acceder a él.

Hvidtfeldt también se refirió a la composición de la palabra *ixiptla*, pero a diferencia de los estudiosos antes citados, quienes la ligaron a la noción de piel, llegó a la conclusión de que el término está ligado a rostro, faz, palabra que en lengua náhuatl es *ixtli*. Un análisis filológico del término y la discusión en torno a las palabras *xipe* e *ixtli* o sea piel o rostro como raíz de *ixiptla* rebasa los objetivos de este texto,<sup>40</sup> y por ahora es preferible

<sup>37</sup> Salvador Reyes Equiguas, “El *huauhli* en la cultura náhuatl”, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos (México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006), 85-101.

<sup>38</sup> Monogham, “Theology and History”, 29, explica que no solamente las imágenes de madera y de piedra eran *ixiptla* y que de igual modo lugares, como cuevas, altares, lagos, abrigos rocosos y la cima de las montañas son *ixiptla*, lo cual trae a la mente la discusión acerca de la relación entre los conceptos *ixiptla* y *wa’aka*. Como indica María Alva Bovisio, *Algo más sobre una vieja cuestión: arte vs. artesanías* (Buenos Aires: FIAAR, 2002), y sus observaciones en José Emilio Burucúa, *Historia y ambivalencia: ensayos sobre Arte*, Colección Paisajes (Buenos Aires: Biblios, 2006), 201, 7n. También es necesario examinar la relación entre la *wa’aka*, el *ixiptla* y el *cemi*. Véase Alessandra Russo, “Zemes, Cimini, Cemies. Categories as ‘Objects’ in the Iberian worlds”, en *Questioning the Object of Art History, 33<sup>rd</sup> Congress of the International Committee of the History of Art* (Núremberg: Germanisches Nationalmuseum, en prensa).

<sup>39</sup> Arild Hvidtfeldt, *Teotl and Ixiptlatli: Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion. With a General Introduction on Cult and Myth* (Copenhague: Munksgaard, 1958), 78-100, 81 y 98.

<sup>40</sup> Wolf, *Figurar el poder*, 220-221, registra que *ixtli* significa “cara, superficie” y, por extensión, también el “ojo”, mientras que Salvador Reyes Equiguas, “El *huauhli* en la cultura náhuatl”, tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos (México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2006), 88, complementa dicha propuesta y abunda en el significado del término a través de un análisis de las palabras para “ojo” y para “rostro”. Explica que denota la idea de persona y también de conocimiento.

intentar una posible conciliación entre ambas lecturas. No son nociones tan distantes y es posible entender lo anterior si se considera que las ideas de corteza/piel fluyen con aquellas de rostro/cara/cabeza y que son transferibles a aquellas de persona, imagen y representación.

El análisis de los campos semánticos y sentidos ligados al concepto de persona, ser e identidad en lenguas mayas hecho por Stephen D. Houston y David Stuart,<sup>41</sup> revela algunas de las creencias mayas acerca de la cabeza y el rostro, y su relación con la identidad individual en tanto permite vincular aspectos de la apariencia, del rostro reconocible o de la faz en general. Explican que existe tal semejanza entre la imagen y el dios, que las formas visibles cargadas de fuerza sagrada se consideran los dioses mismos, y remarcan la posibilidad de que la idea de representación e imagen maya y la de otros pueblos mesoamericanos es bastante similar, al hacer uso de la esencia compartida entre las imágenes y lo que representan, en tanto que se refieren al estudio de Hvidtfeldt, y definen *ixiptla* como la representación física del dios; debido a la esencia compartida entre las imágenes y lo que está representado éstas son presencias.<sup>42</sup>

Todo lo anterior permite mostrar que si bien el vínculo entre las palabras, *xip* e *ixtli* se debe abordar, la palabra *ixiptla* merece mayor conceptualización, como también manifiesta que es necesario referirse a su traducción. Los estudiosos la han traducido como “imagen”, “imagen del dios”, “delegado”, “delegado de los dioses”, “sustituto” o “representante”, “personificador”, “apoderado” y como “lugarteniente”.

<sup>41</sup> Stephen D. Houston y David Stuart, “The Ancient Maya Self: Personhood and Portraiture in the Classic Period”, en *Res Anthropology and Aesthetics* (Cambridge, Mass.) 33 (primavera, 1998): 75-77, 86; Erik Velásquez García, “Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según las fuentes epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas”, en *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, eds. Andrés Ciudad Ruiz y Ma. Josefa Iglesias Ponce de León *et al.* (Madrid/México: Sociedad Española de Estudios Mayas Grupo de Investigación/Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas/Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales-UNAM, 2010), 203-233.

<sup>42</sup> Las propuestas de David Freeberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989) y de Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), consideran la relación entre la imagen y la entidad que representa; se refieren a las imágenes que fusionan imagen y prototipo, capaces de acción y que tienen poder sagrado.

*Tercer punto: el rodeo*

Al referirse al significado del término *ixiptla*, Hvidtfeldt le dio preeminencia a la noción de imagen. Sostenía que sería precario usarlo entendido como representante y sugiere que se elimine de la palabra *ixiptla* esta atribución.<sup>43</sup>

No obstante, tradicionalmente la palabra *ixiptla* ha sido traducida y considerada sinónimo de las palabras imagen y representación. Véase por ejemplo la obra sahuaguntina, *Primeros memoriales y Códice Florentino*,<sup>44</sup> donde se registra y entiende el término como imagen, semblanza, representación, a la vez que la traducción del mismo por Charles Dibble y Arthur Anderson a “image” o “impersonator”, aunque ha de contrastarse con la aportación de Thelma Sullivan quien entiende el término como imagen y representación,<sup>45</sup> y sumarla a la de Elizabeth Boone, quien traduce *ixiptla* como *Abbild*, copia.<sup>46</sup>

En general parecería que los estudiosos coinciden en que los nahuas del siglo XVI usaban la palabra *ixiptla*, como representación de e imagen de para referirse a todas las “manifestaciones materiales de los dioses”, ya sea en la forma humana, de masa o de palo. Recordemos que físicamente *ixiptla* puede ser un número de cosas, y el término debe ser entendido como

<sup>43</sup> Hvidtfeldt, *Teotl and ixiptlatli*, 97-98.

<sup>44</sup> Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales* (Norman: University of Oklahoma Press, 1997); Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, ed. Garibay (México: Porrúa, 1985); Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, eds. López Austin y García Quintana (Madrid: Alianza, 1988). *Códice Florentino*, edición facsimilar del manuscrito 218-220 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana (México: Secretaría de Gobernación-AGN, 1979); *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*, eds. Charles E. Dibble y Arthur J. Anderson, 13 vols., Monographs of the School of American Research (Santa Fe/Salt Lake City: School of American Research/The University of Utah, 1950-1982).

<sup>45</sup> *A Scattering of Jades: Stories, Poems, and Prayers of the Aztecs*, compiled and intro. by Timothy J. Knab, trans. by Thelma Sullivan (Tucson: University of Arizona Press, 1994), 209, remiten también a la palabra tepatillo, que a su vez se ha de analizar.

<sup>46</sup> Elizabeth Boone, *Incarnations of the Aztec Supernatural: the Image of Huitzilopochli in Mexico and Europe*, Transactions of the Philosophical Society 79, part 2 (Filadelfia: The American Philosophical Society, 1989), 4. En el índice de *The Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, eds. Eduard Seler, Francis B. Richardson *et al.*, 6 vols. (Culver City, California: Laberyntos, 1991-1993), Seler no registra el término; asimismo véase *Sprachliches, Bildschriften, Kalender und Hieroglyphenentzifferung*, vol. 1 de *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprache und Alterthumskunde*, ed. Eduard Seler (Berlín: A. Asher, 1902), 436, usa el término *Abbild*; Hvidtfeldt, *Teotl and ixiptlatli*, 98-99, explica que al traducir *ixiptla* el significado imagen debe de subrayarse (*Abbild*), mientras advierte que es la imagen misma y que se ha de recordar que en este caso la palabra imagen se caracteriza por la idea de máscara. Por su parte, Zamora Águila, *Filosofía de la imagen*, 325, concibe la imagen prehispánica, *ixiptla* como *Urbild*, una imagen arcaica o protoimagen, en la que otras realidades destacan y en la que otras realidades merecen igual valoración. Apuesta hacia la necesidad de ir más allá de las apariencias, entendido de manera literal y acceder a las esencias.



imagen y objeto, en tanto como imagen y persona. Hvidtfeldt, en su análisis de las fiestas fijas del calendario ritual de los nahuas de Tenochtitlan, enfatizó que el término *ixiptla* además de usarse para referir a los seres humanos quienes personifican al dios durante los rituales, también se utilizó para nombrar las esculturas fabricadas de pasta de amaranto con ojos de frijol negro y dientes de pepitas de calabaza, es decir al *ixiptla* de la montaña, a una figura conformada de masa o a un bulto sagrado, o bien para referir a figuras de deidades, del dios del fuego, cuyo *ixiptla* está fabricado de palo y vara con una máscara, y mostró que las diversas presentaciones del *ixiptla* podían yuxtaponerse en los rituales, por ejemplo el sacerdote que representaba al dios X se colocaba a lado de la estatua que representaba al mismo dios X, por lo que encontramos el *ixiptla* compuesto de una sustancia o material a la par de o contrapuesto al *ixiptla* hecho de otro. Así, el humano que personificaba a un dios se pintaba la cara, usaba los atavíos de ese dios y caminaba con un paso distintivo para representarlo mejor, mientras cargaba la efigie del dios hecha en piedra, madera o masa.<sup>47</sup>

Hvidtfeldt advirtió que lo anterior es posible, porque el *ixiptla* es la encarnación del *teotl*. Es decir el *ixiptla*, que se traduce como imagen, representación, esencialmente es la encarnación del *teotl*, palabra que fue traducida por los españoles como dios o santo pero que significa un poder sagrado o una concentración de poder. En otros términos la relación entre la palabra *ixiptla* y la palabra *teotl*, es que el *ixiptla* es lo material del *teotl*, de lo sagrado, los conceptos están sujetos el uno al otro. El *ixiptla* conforma el *teotl* debido a que sus características determinan su identidad.<sup>48</sup>

Hvidtfeldt y sus seguidores principalmente Inga Clendinnen, Elizabeth Boone y Cecelia Klein proponen que la forma física, traje e indumentaria que conforma el *ixiptla* define a la deidad y la crean, y es la razón por la que al describir a las deidades en el *Códice Florentino*, por ejemplo se señalan su indumentaria y su atuendo; es debido a que éstos son los que contienen la energía y no son meramente atributos, son parte de ellas.<sup>49</sup>

Los mitos nahuas registran que los dioses que se habían sacrificado en la creación del Quinto Sol, dejaron atrás su vestimenta y atuendos para

<sup>47</sup> Boone, *Incarnations of the Aztec supernatural*, 4-5; Clendinnen, *Aztecs*, 250-251; Wolf, *Figurar el poder*, 220.

<sup>48</sup> “Entre imagen y dios hay tal semejanza, que algunas formas visibles cargadas de poder sagrado son consideradas dioses. La creencia en la irrupción de la fuerza divina en la imagen.” López Austin, *Los mitos del tlacuache*, 179.

<sup>49</sup> Clendinnen, *Aztecs*, 252-253; Boone, *Incarnations of the Aztec supernatural*, 4-5; Cecelia Klein “Masking Empire: The Material Effects of Masks in Aztec Mexico,” *Art History* 9, núm. 2 (1986): 136-167; Cecelia Klein, “Impersonation of deities,” en *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central Mexico*, ed. David Carrasco, vol. 2 (Oxford y Nueva York: University Press, 2001), 33-36.

que las personas los recordaran. Igualmente sostenían que sus poderes se podían obtener a través de sus vestidos, máscaras y otros elementos que los conforman y que la persona u objeto que vestía estas ropas quedaba embebida con la fuerza sagrada, *teotl*. Como existe tal semejanza entre él y el *ixiptla*, la imagen y lo sagrado, las formas visibles cargadas de poder sagrado se consideran dioses.<sup>50</sup>

#### *Cuarto punto: el desvío*

Todo lo anterior es para señalar que el concepto *ixiptla* es mucho más que únicamente imagen/representación. Ha sido utilizado para llamar a la naturaleza física de lo sagrado, y para describir los atributos visuales que lo alojan y que conforman a los humanos quienes personifican y encarnan lo sagrado en los rituales así como a las efigies de piedra, arcilla, madera, semillas o figuras de varas y palos. Para profundizar lo anterior es preciso considerar una manera distinta de mirar a las imágenes. Es necesario destacar las otras realidades que merecen igual valoración e ir más allá de las apariencias, entendidas de manera muy literal, y acceder a la factura y a los materiales que conforman el *ixiptla*.

Arild Hvidtfeldt y otros ya habían señalado esta posibilidad.<sup>51</sup> En el acto de fabricar el *ixiptla* la hechura misma le transfiere su poder y sacralidad (*tonalli*, maná, fuerza), puesto que lo sagrado es llamado por su creación y si bien lo sagrado es nombrado a partir de la creación del *ixiptla*, cuando se fabrica su forma física y se determinan los atributos que lo conforman, también es cierto que el *ixiptla* es el conjunto de los elementos que lo constituyen y se conforma por los atributos que corresponden a

<sup>50</sup> López Austin, *Los mitos del tlacuache*, 179-180. También véase Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, vol. 1 (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984), 403.

<sup>51</sup> López Austin, *Los mitos del tlacuache*, 179-180; Doris Heyden, "Las diosas del agua y la vegetación", *Anales de Antropología* 20, núm. 2 (1983): 129-145; Clendinnen, *Aztecs*, 252-253, explica que un *ixiptla* era un objeto que era fabricado y construido; era nombrado como un poder sagrado particular y compuesto en un lento proceso. Armarlo era un acto de invocación y la imagen ya terminada era un potencial vehículo para la fuerza sagrada; a la vez que David Carrasco en su estudio introductorio a Bernal Díaz del Castillo (460-463), observa que en este acto se lleva a cabo el cambio ontológico a partir del ritual, el vestir, pintar, peinar, el cansancio y la embriaguez, a lo cual agregaría el proceso mismo de hacer. Hace referencia a la ceremonia como trabajo ritual que se lleva a cabo para transformar al ser humano en la imagen del dios y subraya que estas acciones rituales pueden ser muy prolongados. También véase Alberto Morales Damián, "La creación de las imágenes en la cultura maya", *Estudios Mesoamericanos*, núms. 3-4 (enero 2001-diciembre 2002): 111-119.

cada divinidad, cuando una fuerza sagrada es llamada y convocada por la creación del soporte material que contiene la esencia divina.<sup>52</sup>

La forma física, vestimenta y elementos, aditamentos y equipo que comprenden y conforman el *ixiptla* y los rituales de su fabricación, el darles forma, llevaban a su consolidación. Ya sea que la imagen se manufacture con un cuerpo humano o con semillas, a partir de este proceso de elaboración y de los materiales utilizados en su creación el *ixiptla* es la sustancia de lo sagrado. Ha de considerarse que entre los nahuas las montañas eran consideradas los lugares donde se almacenaban las semillas y los mantenimientos, y que los *ixiptla* de los *teotl* de la montaña están hechos de masa de semillas, y que la imagen de la diosa del maíz estaba hecha de la pasta llamada *tzoalli*,<sup>53</sup> para entender que es a través del material que conforma la escultura y este proceso de fabricar y hacer los *ixiptla* de las montañas de semillas, que la escultura de semillas es tanto la imagen como la sustancia de la deidad representada.<sup>54</sup> En otros términos se asemeja a y es la entidad, es su presencia. Mientras varios estudiosos han mencionado la importancia de la factura y de los materiales que componen el *ixiptla*, algunos se refieren a las superficies,<sup>55</sup> y a la posibilidad de que el significado del *ixiptla* se formaba a través de la conceptualización de los materiales que lo conformaban.<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Hvidtfeldt, *Teotl and ixiptlatli*; Klein, "Impersonation of deities", 33-36; Florescano, "Sobre la naturaleza de los dioses", 41-67.

<sup>53</sup> Sahagún, *Historia general*, ed. Garibay, 80, 88-89, 91.

<sup>54</sup> *Florentine Codex*, vol. 2 (1970), 132: "Mayahuel ixipla metl; ixiptlancoatl."

<sup>55</sup> Monogham, "Theology and History", 29; Carrasco, estudio introductorio a Bernal Díaz del Castillo, 460-463; Greer, Mignolo *et al.*, *Rereading the Black Legend*, 155.

<sup>56</sup> Un ejemplo singular se encuentra en la obra reciente de Yishai Jusidman, *The Prussian Blue Series*, 2010-2012, que armoniza la interacción entre lo que el artista llama "el plano pictórico" y el "efecto plástico" de una pintura. De este modo, "la materialidad de las pinturas" y la práctica del artista se definen explícitamente por el uso de materiales que indican el contenido en sí y refuerzan en las obras "la condición artesanal". "La fuente de las catorce pinturas de la serie *Azul de Prusia* son fotografías que muestran la arquitectura de las cámaras de gas en varios campos de concentración utilizados durante la segunda guerra mundial. Algunas fueron tomadas poco después del final de la guerra y otras son imágenes más recientes de los campamentos ahora convertidos en monumentos públicos. Para el desarrollo de sus cuadros, Jusidman utiliza exclusivamente tres materiales cromáticos que superponen el proceso de la pintura y el método de funcionamiento de las cámaras de gas genocidas. El primer color es el pigmento azul de Prusia (ferrocianuro) que involuntariamente apareció en las paredes de las cámaras de gas como un subproducto del gas Zyklon-B. El artista no sólo replica estas manchas de color en su materialidad real, sino que también delimita el conjunto de espacios de sus cuadros en azul de Prusia. El segundo material es un polvo de dióxido de silicio que usa para representar los gránulos que suministraban el gas a las cámaras selladas, y al mezclarlo con el medio pictórico, Jusidman logra el aspecto de una cortina de vapor. Como una tercera sustancia, seleccionó pinturas utilizadas convencionalmente para lograr los tonos de piel (es decir, tono de piel, tono carne, rubor, etc.) para referirse a los millones

Los dioses están en las imágenes porque lo semejante va hacia lo semejante. Se reconocen en ellas, y las porciones de fuerzas divinas se vierten en sus recipientes invisibles,<sup>57</sup> por lo que parecería que la imagen prehispánica no es una representación, como posiblemente tampoco es vehículo para comunicarse con el cosmos. Debido a que la imagen está extractada, alimentada y motivada por las fuerzas que la conforman, cabe pensar que cada elemento de la imagen y cada parte del proceso de su fabricación y puesta en marcha componen su significado. Es parte de su complejidad iconográfica.

#### *Quinto punto: la rotación*

La materialidad de la imagen se ha de tomar en consideración ya que la esencia compartida entre la imagen y el material del cual está fabricada las convierte en presencias,<sup>58</sup> en el sentido de que es también el apoyo material el que de igual modo contiene la esencia divina. La relación entre el soporte material de la imagen y la entidad representada fusiona lo que se ha dado en llamar la imagen y el prototipo, y hace del *ixiptla* capaz de acción porque contiene poder sagrado. Otro ejemplo proviene del cenote sagrado de Chichén Itzá del cual se extrajeron y dragaron esculturas antropomórficas cuyos cuerpos y manos están fabricados de madera con una superficie modelada de copal y hule, a la vez que con una delgada capa azul como pintura en la superficie.<sup>59</sup>

Éstas no son simplemente esculturas fabricadas de madera y resinas de especies vegetales; de acuerdo con mi propuesta, el hecho de que fueron fabricadas con hule y copal es significativo, ya que la superficie no solamente copia algunos aspectos sino que los encarna. En este caso

---

de personas asesinadas dentro de la arquitectura que se muestra en su obra". Véase <http://www.as-coa.org/prussian-blue—memory-after-representation-yishai-jusidman>

<sup>57</sup> López Austin, *Los mitos del tlacuache*, 179. También véase López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, 396-403, donde explica que las plantas y las joyas pertenecientes al dios tienen fuerza divina.

<sup>58</sup> Como menciona Horst Bredekamp en "Body Geology and the question of the Livingness of Things", en *Ilana Halperin New Landmass*, eds. Sara Barnes y Andrew Patrizio (Berlín: Berliner Medizinhistorischen Museum der Charité/Schering Stiftung, 2012), 38-45, la existencia material es relevante en tanto que logra generar una semántica adicional.

<sup>59</sup> Clemency Coggins y Orrin C. Shane, *Cenote of sacrifice: Maya Treasures from the Sacred Well at Chichen Itza* (Austin: University of Texas Press, 1984); Clemency Coggins and Gordon Randolph Willey, *Artifacts from the Cenote of Sacrifice, Chichén Itzá, Yucatan*, *Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* 10/3 (Cambridge, Mass.: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University Press, 1992), 293-302, 298, figs. 8.68 y 8.69.

las cualidades se deben considerar, sobre todo la naturaleza física de los materiales. Ello permite entender porqué la madera es el hueso, el copal es la carne,<sup>60</sup> mientras que el hule resultaría ser la piel, igual en textura,<sup>61</sup> cuando se hacía la imagen y se embebía de sacralidad mediante el proceso de hechura. Pintar de azul también es relevante. Este color impregnaba de sacralidad la imagen<sup>62</sup> (fig. 1).

La imagen se parece tanto que es la entidad que reproduce, encarna más de lo que representa. Por ello, la mano que fabriqué, hecha con madera, copal y hule pretende ser una copia, ya que está hecha de los mismos materiales, pero no es igual a aquella del cenote, principalmente por la circunstancia de su fabricación (figs. 2 y 3). Intenté replicar las texturas, los colores y aromas en un ensayo para percibirlos, a manera de una arqueología experimental.

Es muy probable que estas esculturas fueran fabricadas en una ceremonia semejante a la que describe Diego de Landa en su *Relación de Yucatán* y a la cual se refirió Alfred Tozzer,<sup>63</sup> cuando describió los rituales de los grupos lacandones que presencié, y se avocó a entenderlas en su estudio: las esculturas eran dioses debido al trabajo del proceso de creación y consagración, y lo mismo sucede con las figuras de masa de semillas llamadas *tepiçtoton*. Bernardino de Sahagún registra las ceremonias que se llevaban a cabo en la veintena Tepeilhuitl, cuando sus imágenes se elaboraban,<sup>64</sup> y se ha de considerar que en la actualidad la factura de la imagen es relevante. Se reporta que en la preparación y hechura del tigre en Acatlán, Guerrero,

<sup>60</sup> Aurora Montúfar López, *Los copales mexicanos y la resina sagrada del Templo Mayor de Tenochtitlan*, Colección Científica (México: INAH, 2007). También véase Munro Edmondson y Victoria Bricker, "Yucatecan Mayan Literature", en *Literatures*, supplement to the Handbook of Middle American Indians 3 (Austin: University of Texas Press, 1986), 44-63, véase 51.

<sup>61</sup> Cualidades táctiles, olfativas, visuales, auditivas, véase Emilie Carreón, *El olli en la plástica mexicana. Los usos del hule entre los nahuas del siglo XVI* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006).

<sup>62</sup> Constantino Reyes Valerio, *De Bonampak al Templo Mayor: el azul maya en Mesoamérica* (México: Siglo XXI, 1993); Coggins y Willey, *Artifacts from the Cenote*, 353; Merle Greene Robertson, "Painting Practices and Their Changes Through Time of the Palenque Stucco Sculptors", en *Social Process in Maya Prehistory: Studies in Honor of Sir Eric Thompson*, ed. Hammond (Nueva York: Academic Press, 1977), 397-326, véase 322.

<sup>63</sup> Alfred Tozzer, *Chichén Itzá and its Cenote of Sacrifice: A Comparative Study of Contemporaneous Maya and Toltec*, Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology 11/12 (Cambridge, Mass.: Peabody Museum, 1957); Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán* (México: Porrúa, 1959), 72, 101-102; Robert Bruce, "Figuras ceremoniales lacandonas de hule", *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 5 (1973): 25-34.

<sup>64</sup> Sahagún, *Historia general*, ed. Garibay, 138; *Florentine Codex*, vol. 1, (1950-1982), 47-49; y vol. 2, 212, donde se refiere a quien tenía a cargo los cantares que se hacían en la casa de quien fabricaba las figuras. También véase vol. 2, 132.



1. Objetos del cenote. Clemency Coggins, *Artifacts from the Cenote of Sacrifice, Chichén Itzá, Yucatan Textiles, Basketry, Stone, Bone, Shell, Ceramics, Wood, Copal, Rubber, other Organic Materials, and Mammalian Remains*. Tomada de: *Peabody Museum Memoirs*, Peabody Museum, vol. 10, núm. 3, 298, 8.68.



2. *La mano*. Foto: Miguel de la Torre, octubre de 2012.



3. *La mano*. Foto: Miguel de la Torre, octubre de 2012.

para la fiesta del tigre que se lleva a cabo durante el mes de mayo, se requiere del ayuno tanto de quien hace la máscara del tigre como de aquel que la vestirá y llevará.<sup>65</sup>

En la operación ritual que debe ser perfecta,<sup>66</sup> y que corresponde al proceso de hechura de la imagen, la escultura se fabrica de diversos materiales, y si otro conjunto de significados ligados a cada uno de los componentes, en este caso las semillas, el copal y el hule, se toman bajo consideración, se reconoce que la imagen puede ser una creación multiforme, un conjunto organizado de materiales y sustancias, que en el pensamiento mesoamericano tiene un sentido, que se reconocen en la imagen por su color, textura y procedencia, y la conforman al otorgarle su significado,<sup>67</sup> lo cual apunta a que la procedencia, el modo de extracción, los usos que se le dan, la textura y el color de cada componente que lo conforma es relevante.

La posibilidad de que el hule así como el copal en el pensamiento nahua también sea sangre vegetal, líquidos vitales, es viable; y el hecho de que en lugar de ofrecer copal muy bueno como Tecuciztécatl, Nanahuatzin ofrendó las costras de sus llagas, o bien que los huesos y las cenizas de los soles anteriores hayan sido molidos y mezclados con la sangre de los dioses para formar los hombres del Quinto Sol, da lugar a considerar también las materias que se sustituyen entre sí, debido a que comparten valores.<sup>68</sup> Y cuando las múltiples ramificaciones relativas a cada componente y sustancia se revelan al reconocerlos en la conformación del objeto, se entiende que la sustancia material es parte integral de la hechura de la imagen y de su procesualidad.

<sup>65</sup> Lo que menciona Beatriz Isela Peña Peláez, “Construcción del espacio. Análisis del uso actual de la pintura rupestre de Acatlán, Guerrero” (manuscrito, febrero de 2013), da lugar a considerar la implicación y la naturaleza del tiempo que toma hacer la imagen. También véase Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus. Where Art Comes from and Why* (Seattle y Londres: University of Washington Press, 1995), 39-63.

<sup>66</sup> Como señala Dúrdica Ségota, “Arte mexica”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 14, núm. 54 (1984): 17, la hechura y su fábrica son reflejo de las prácticas culturales; presuponen las ceremonias y la preparación de una manera preescrita y atendida por actos institucionalizados que la asimilan. Véase también Clendinnen, *Aztecs*, 252.

<sup>67</sup> Serge Gruzinski, “From Baroque to the Neo Baroque: The Colonial Sources of the Postmodern Era (The Mexican Case)”, en *El corazón sangrante=The Bleeding Heart*, ed. Debroise Sussman y Matthew Teitelbaum (Boston, Mass., Washington: Institute of Contemporary Art/University of Washington Press, 1991), 63-89, véase 81; Carrasco, estudio introductorio a Bernal Díaz del Castillo, 460-463, remite a la manera en la que cada elemento que conforma la industria de una deidad revierte una cadena, o constelación de significados. También véase Clendinnen, *Aztecs*.

<sup>68</sup> Sahagún, *Historia general*, ed. Garibay, 432; *Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles*, trad. Primo Feliciano Velázquez (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1975), 119-142. Véase López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, 271.



Como se destaca en el Apéndice del libro primero del *Códice Florentino*<sup>69</sup> en el que se rechaza la idolatría, al comparar la versión en latín escrita de puño y letra de Bernardino de Sahagún y la versión en náhuatl, que no es una traducción al náhuatl de los cuatro capítulos (12-16) del Antiguo Testamento, Libro de la Sabiduría, sino una versión paralela, es que los pasajes no son iguales.<sup>70</sup> Sahagún escribe:

Como si algún obrero hábil cortase del monte algún madero derecho, y con destreza le rayase toda la corteza, y empleando su arte hiciese con esmero un mueble útil para uso de la vida. Y gastase los residuos de aquella obra en aparejar la comida: Y lo que sobra de esto, que para ningún uso es útil, un madero torcido y lleno de nudos, fuese a ratos desocupados desbastándolo cuidadosamente, y con pericia de su arte le diese figura y lo hiciese a semejar a imagen de hombre [...] A la vez que el tlacuilo al escribir en lengua náhuatl [omite la línea 14 y agrega] [...] considera la elaboración. Explica que obrero hábil, El fabrica un tronco, un cilindro de madera. Y mientras es un tronco, lo empieza a cavar. Le provee la cabeza, ojos, una un rostro, un cuerpo, mano, pies.<sup>71</sup>

A las palabras del fraile se les omite y anexa información, como lo demuestra el examen de las versiones. En náhuatl el texto agrega la manera del árbol, la forma en la que se corta, en tanto manera como se hace la imagen. Un rápido cotejo subraya que en buena medida su sacralidad radica en el proceso de su hechura (fig. 4). Apunta que en el mundo indígena se valoraban los procedimientos de fabricación y que ha de considerarse al enfrentar la imagen indígena y prehispánica, y a que la concepción de imagen/representación entre los pueblos indígenas de América y la de los conquistadores y religiosos ibéricos era muy distante, pero cambiar el nombre de esta manifestación, imagen/representación a *ixiptla* encubre la complejidad que está atrás, alrededor y entorno de ella.

<sup>69</sup> *Códice Florentino* (ed. facsimilar), t. 1, lib. 1, apéndice 1, caps. 13-16, véase cap. 13, fol. 24v-27r.

<sup>70</sup> *Florentine Codex*, vol. 2, lib. 1, 55-59, nota 165.

<sup>71</sup> *Florentine Codex*, vol. 2, lib. 1, 57 G: "He maketh a log, a cylinder of wood. And while it is still a log, well doth he carve it; carefully doth he continue to carve it. He giveth it a head, eyes, a face, a body, hands, feet." También véase Sahagún, *Historia general*, ed. Garibay, 53-57; López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, 396, remite a los honores que se le hacían al árbol al derribarlo, consignados en varios documentos.

4. *Códice Florentino*, manuscrito 218-220 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana. Tomada de la edición facsimilar de la Secretaría de Gobernación, AGN, México, 1979, tomo I, libro 1, apéndice 1, folio 26.



#### *Sexto punto: el vuelco*

Evidentemente existe tal dependencia entre lo sagrado y la imagen que hace que las formas visibles sean consideradas como los dioses mismos, pero generalizar este tipo de interpretación y entender la palabra *ixiptla* como una manifestación sagrada y traducir el término como imagen del dios, no es lo idóneo. Me explico: como mencioné, los estudiosos que han mencionado el tema del *ixiptla*, en sus análisis, le han dado preeminencia a la figura antropomorfa, al sacrificio humano así como a la noción de lo sagrado, no obstante parecería que cuando López Austin y Gruzinski primero consideraron el término, no lo concibieron de tal modo. Su propuesta inicial acerca de los hombres-dios y de los que denominaron encarnaciones de los dioses a lo largo de la época colonial, acarreó conclusiones que favorecen un uso de la palabra que le otorga preeminencia a este sentido —los seres humanos que representan o personifican al dios en los rituales— y en cierta medida no obstante que el término *ixiptla* es importante para definir

la relación entre un hombre-dios y la deidad que encarna,<sup>72</sup> no se debe de comprender como sinónimo de imagen de dios. Ahora la palabra ha pasado al vocabulario de la historia del arte y a la de la *Bildwissenschaft*, a ser imagen sagrada.

Es probable que antes de la llegada de los europeos la palabra se empleara con esta acepción a la vez que posiblemente había *ixiptla* de muy diferentes ídoles y de muchos tipos. El análisis de la obra sahuaguntina,<sup>73</sup> donde se registran las ceremonias y los rituales del Templo Mayor de Tenochtitlan ha mostrado los usos de la palabra, para referirse a personas y a objetos de materiales perecederos, a partir de los sucesos que se llevaban a cabo en las veintenas Tlacaxipehualiztli, Uey Tozoztli, Toxcatl, Xocotlhuetzin, Tepeilhuitl, Panquetzaliztli, Tititl e Izcalli, a la vez que también se mencionan otras ceremonias y otras deidades: Chicomecóatl, Chalchiuhtlicue, Tlazoltéotl-Toci. Las *cihuateteo*, los *centzonhuitnahua*, los dioses del fuego y los tlaloque. Se menciona el *ixiptla* de Tonatiuh, Nanáhuatl, Cintéotl, Yacatecutli, Xipe Totec, Huitzilopochtli, Yaoaltecútl, así como el de Macuilxochitl Xochipilli.<sup>74</sup>

Tanto los seres humanos que son los representantes del dios durante los rituales o bien las esculturas de semillas o palo que reunían los atributos que correspondían a cada divinidad eran *ixiptla*. Y en la época prehispánica, las imágenes preocupaban y suscitaban conflicto. En los *Anales de Cuauhtlán* se registra que en el año 7 Calli entraron los huexotzincas, cuando reinaba Toltecatzín en Chiyauhtzinco. En presencia de Axayactzín anunció que el motivo por el que entró a México fue que había movido la guerra en Huexotzinco, a causa de que pretendía mudar la imagen de Mixcóatl a Chiyauhtzinco, donde no había templo, solamente tenían una

<sup>72</sup> Federico Navarrete en su edición de Cristóbal del Castillo, *Historia de la venida de los mexicanos y de otros pueblos e historia de la conquista*, Colección Divulgación (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-INAH, 1991), 119, n. 24.

<sup>73</sup> El registro de todas las menciones de la palabra *ixiptla* en el *Códice Florentino* y los *Primeros memoriales* muestra que está en las descripciones de varias veintenas y al hablar de varios dioses. Véase Lista de menciones. Resta considerar las referencias de personas que se autoproclaman *ixiptla*. Ha de considerarse los usos del término antes y después de la conquista y el cambio de registro y las necesidades, así como la temática de los registros y documentos escritos en náhuatl y preguntar de qué manera la palabra *ixiptla* se usaba.

<sup>74</sup> *Florentine Codex*, vol. 3 (1951), lib. 2, 47-54, 64-65, 66-7, 112, 131-133, 146-147, 175, 155, 168, 181-212.

sala grande,<sup>75</sup> y que cuando Moctezuma ataca a Atenchicalan se llevan la imagen de Teuhcatl y no la de Mixcóatl.<sup>76</sup>

Si bien el término *ixiptla* aquí puede ser entendido como imagen sagrada, en los anteriores ejemplos también parecería que tiene dicha intención cuando se describen la exequias del gobernante y el término se utiliza para referir a la efigie que se fabrica del gobernante muerto que recibe mucho del ceremonial,<sup>77</sup> y cuando en el mes Izcalli se menciona la factura del *ixiptla* de Moctezuma.<sup>78</sup> No obstante cabe destacar que en tanto se menciona el *ixiptla* del tlatoani, ya sea vivo o muerto, que el esclavo quien toma el lugar de aquel que se fugó,<sup>79</sup> también es un *ixiptla*.

Al revisar éstos y otros documentos es evidente que hay distintos elementos que se deben de considerar. No siempre es el caso que la palabra *ixiptla* es concordante con la noción de lo sagrado, puesto que su significado no es estático como bien registró Alonso de Molina en su *Vocabulario de lengua castellana a mexicana y mexicana a castellana*. Los usos del término apuntan hacia que existe algo que el representante o la imagen representa. La palabra *ixiptla* es un sustantivo en el que la *i* no es un posesivo, como en la palabra *icnihuitl* (amigo), pero que obviamente implica que la imagen o la representación es de algo o alguien, como el amigo es amigo de alguien. “Es decir la palabra *ixiptla* se ha de traducir no como la imagen, sino que como la imagen de [...]; no como la representación sino como la representación de [...]” “su *ixiptla*”, “*ixiptla* de”; en otros términos, es incorrecto utilizar la palabra *ixiptla* sin un referente.<sup>80</sup>

En una construcción gramatical los usos del vocablo *ixiptla* apuntan que la traducción única como sinónimo de imagen no es la más acertada y

<sup>75</sup> *Códice Chimalpopoca, Anales de Cuautitlán*, 56.

<sup>76</sup> *Códice Chimalpopoca, Anales de Cuautitlán*, 51. Tomar y destruir los ídolos significaba apoderarse del enemigo. En esta ocasión también se toma el bulto, y cabe pensar en la relación entre el *tlammimimi* bulto e *ixiptla* imagen.

<sup>77</sup> Sullivan, trad. de *A Scattering of Jades*, 209; Sahagún, *Primeros memoriales*, 177-179: “mizquicauhuitl. ca mizquicauhuitl, in tlaxintli, in *ixiptla* mochipa catca, in oquipepechoque.”

<sup>78</sup> *Florentine Codex*, vol. 2, libro 1, 29.

<sup>79</sup> *Códice Florentino* (ed. facsimilar); *Florentine Codex*, vol. 2, lib. 32.

<sup>80</sup> David Tavares, *The Invisible War: Indigenous Devotions, Discipline and Dissent in Colonial Mexico* (Stanford: Stanford University Press, 2011), 40-44, 299, n. 103 indica “The nominal root *ixiptla* is an alienable possession and as such has no absolute ending: it is either ‘someones substitute’ (*te ixiptla*) or, X’s substitute (*i ixiptla*).” Stephen D. Houston y David Stuart, “The Ancient Maya Self: Personhood and Portraiture in the Classic Period”, *Res Anthropology and Aesthetics*, núm. 33 (primavera, 1998): 73-101, esp. 75-77.

los diccionarios anteriores señalan que ninguno de los términos, imagen y representación, se pueden deslindar del término *ixiptla*.<sup>81</sup>

**ixiplatoyua:** recompensarse o satisfacerse algo. *oixiptlayouac*.

**ixiplayoua:** recompensarse o satisfacerse algo. *oixiptlayouac*.

**ixiptlayotia. nic:** hacer algo a su imagen y semejanza. *onicnixiptlayoti*.

**ixiptlayotia. nicn:** hazer algo a su imagen y semejanza. (*onicnixiptlayoti*).

**ixiptlati. nite:** asistir en lugar de otro, o representar persona en farsa. *oniteixiptlatic*.

**neixiptlatiliztli:** sustitución de oficio que se haze al que es sustituido de otro.

**quauhteixiptla xinqui:** el que haze o labra imágenes de bulto en madera.

**quauhteixiptla:** estatua, figura de madera, imagen de bulto de madera.

**teixiptla:** imagen de alguno, sustituto, o delegado.

**teixiptla copinaloni:** molde de imagen de vaziadizo.

**teixiptlatini:** representador de persona en farsa.

**teixiptlatiliztli:** representación de aqueste.

**tlaix iptlayutilli:** cosa restituida en otra especie, o cosa que se da en lugar de otra.

**tlaixiptlayotl:** imagen pintada.

**tlaixiptlayutl:** imagen pintada. *idem*.

**tlatocateixiptla:** visorrey, presidente. &c.

¿Qué puede ser *ixiptla*? es una palabra en lengua náhuatl que puede ser comprendida como imagen de, representación de y como delegado, remplazo, sustituto, y representante de, según cada uno de los diversos contextos en los que se presenta. Varios usos del término en su diverso contexto gramatical confirman lo anterior como lo podemos constatar al revisar documentos varios redactados en lengua náhuatl y español de

<sup>81</sup> Alonso de Molina, *Vocabulario de lengua castellana a mexicana y mexicana a castellana*, facsimilar de la ed. 1555, estudio preliminar de Miguel León-Portilla (México: Porrúa, 1977). También véase Rémi Simeón, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana* (México: Siglo XXI), 1988 quien agrega las entradas: *Ixiptlatia*. Entregar su cargo a alguien, sustituir a alguien; *Ixiptlatl*. Representante, delegado como en *nixiptla*, mi delegado, y *nixiptauan*, mis representantes, y se explica la palabra como delego a alguien y representante de. Como demuestra Maricela Dorantes Soria, "Los conceptos de imagen y estética en la historiografía mesoamericana del siglo XVI. Los títulos primordiales", manuscrito, agosto de 2012, la palabra imagen es frecuente en las crónicas escritas por los castellanos a lo largo de la colonia, y la búsqueda de correspondencias entre la imagen indígena y la imagen española es común, evidentemente en detrimento del reconocimiento de las cualidades de la lengua náhuatl y la escritura pictográfica. Véase *tlaixiuiltzli*: perspectiva, arte.

diferentes épocas.<sup>82</sup> Aquí solamente enumeraré algunos ejemplos, a partir de los cuales resulta clara la necesidad de eventualmente estudiarlos de manera sistemática, puesto que cada uso y contexto diferente del empleo de la palabra permite comprenderla mejor.

Se registra que Tziuacpopocatzin, a quien Moctezuma envió en su lugar al primer encuentro con Hernán Cortés<sup>83</sup> es el *ixiptla* del tlatoani y, pasada la conquista, ante nuevas necesidades, la palabra *ixiptla* se emplea al mencionar al delegado del nuncio papal y al representante del obispo, al escribir “obispo *ixiptla*”,<sup>84</sup> y cuando los documentos se refieren al papa en Roma quien es el *ixiptla* (con el reverencial *-tzin*),<sup>85</sup> es decir al reconocer a las altas figuras y autoridades religiosas, también se refiere para indicar que “los nobles [son] imágenes (*ixiptla*) de nuestro señor”,<sup>86</sup> y en cierta medida es incierto si se refiere a las ideas cristianas del hombre como imagen de Dios. Principalmente debido a que el término también se registra en el *Teatro de la evangelización, teatro náhuatl*, por ejemplo en la obra “El sacrificio de Abraham”.<sup>87</sup> En la obra el Ángel le dice a Abraham: “Has de saber que en lugar de tu amado hijo has de ofrecer un corderito”, a la vez

<sup>82</sup> *Códice Florentino, Primeros memoriales. Anales de Quautitlan*, y algunos escritos de Tezozomoc y Chimalpaín, así como los *Cantares mexicanos*, los *Anales de Juan Bautista*, Cristóbal del Castillo, las *Actas de Cabildo de Tlaxcala*, así como *Actas testamentarias* y algunas obras incluidas en el *Teatro náhuatl*.

<sup>83</sup> *Códice Florentino* (ed. facsimilar de 1979); *Florentine Codex*, vol. 13 (1975), lib. XII, cap. 12, 31: “Inin tziuacpopocatzin, quimixiptlatlca in Motecucomatzin.”

<sup>84</sup> Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* (ed. facsimilar de 1571), ed. Julio Platzmann (Leipzig: Teubner, 1880); entrada a “provisor de obispo”; Rémi Simeón, *Diccionario*, 218-219: “Ititlan, ixiptla ipatillo in sancto Padre. ¿has adorado la imagen de Nuestro Señor Jesucristo y las imágenes de los santos?” Explica que en los conceptos prehispánicos del gobernante, éste se convertía en el *ixiptla* —o sustituto— del dios protector y la viva manifestación de su esencia divina.

<sup>85</sup> *Códice Florentino* (ed. facsimilar), tomo I, apéndice del libro I, f. 24v.; *Florentine Codex*, vol. 1, lib. 2, 55: “no iehoatzin in ixiptlatzin Dios Sancto padre, in roma moyetzica. God’s vicar the Holy Father, who dweleth in Rome.”

<sup>86</sup> *Anales de Juan Bautista ¿Cómo te confundes? ¿Acaso no somos conquistados?*, ed. Luis Reyes García (México: Biblioteca Lorenzo Boturini-Insigne Nacional Basílica de Guadalupe/CIESAS, 2001), f. 20r. Como indica Justyna Olko en un texto que habla del estatus de gobernantes y nobles indígenas se emplea la expresión “in pipiltin yxiptlahuan in t[o]t[eucy]o” – “los nobles [son] imágenes (*ixiptla*) de nuestro señor”, en su texto “Supervivencia de la terminología náhuatl prehispánica relativa al poder y al rango en los siglos XVI y XVII”, OLKO\_SOMEHIL.doc, 2 (consultado el 17 de marzo de 2013).

<sup>87</sup> Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna* (México: UNAM, 2004), 250, 264-265; 570 y 593.

que en los *Cantares mexicanos* el *ixiptla* que se menciona es de san Juan,<sup>88</sup> y cabe mencionar que la palabra también se usa para remitir a las imágenes del diablo.<sup>89</sup> Se describe así a la anciana que en Xochitlan tostaba el maíz, que representa al diablo.<sup>90</sup>

El contexto del uso de la palabra es variable y se aplica a personas de diversos rangos e importancia. Se utiliza de igual modo para referir a figuras y actividades de diversa autoridad civil. Se emplea el término cuando se menciona a los jueces que remplazan a otros,<sup>91</sup> a la vez que para registrar que fueron a España los *tlahtoque* Pablo de Galicia, Antonio de Pedroso, Alonso Gómez y Lucas García y los *pipiltin* Gabriel Izcueyetzin y Lorenzo Cabrera, como *ixiptla*, es decir en lugar de los *tlahtoque* de Quiahuiztlan,<sup>92</sup> así como para anotar que Baltasar Cortés, regidor de Tizatlán será el sustituto del gobernador Pablo de Galicia, durante su ausencia.<sup>93</sup> El término se

<sup>88</sup> *Cantares mexicanos*, ed. León-Portilla, t. 2 (México: UNAM), 829-885. Canto de Riego LXIX. Segundo atabal, véase 853. Tia xoconyacaquican anhuexotzinca can hual ixiptla y Xan Jihuan pahayn huey citlali.

<sup>89</sup> *Vidas y bienes olvidados: Testamentos en náhuatl y castellano del siglo XVII*, eds. Teresa Rojas Rabiela, Elsa Leticia Rea López et al., vol. 2 (México: CIESAS, 2002), 332-333; Juan Buenaventura Zapata y Mendoza, *Historia cronológica de la Noble Ciudad de Tlaxcala*, transcripción, trad., y notas de Luis Reyes García y Andrea Martínez Baracs (Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala-Secretaría de Extensión Universitaria y Difusión Cultural/CIESAS, 1995), 296-297. Las imágenes del diablo que mencionan los textos, siempre tienen el significado de deidad indígena prehispánica y los dioses indígenas nunca se llaman de otra manera en la narrativa de la conquista como analiza James Lockhart, *We people here. Nahuatl Accounts of the Conquest of Mexico*, Repertorium Columbianum (Berkeley, Los Ángeles: University of California Press, 1993), 31. También véase *The Tlaxcalan Actas. A Compendium of the Records of the Cabildo of Tlaxcala (1545-1627)*, eds. James Lockhart, Frances Berdan et al. (Salt Lake City: University of Utah Press, 1986), 95, donde se registra que entre las preparaciones para un festejo religioso en Tlaxcala en 1555, se han de hacer algunas imágenes de diablos, a la vez que alas de ángeles y cabello amarillo: “Auh yuan mochivaz cequi angel ahttapally yvan tzoncozotli yvan nechichiuhtli yvan cequi tlecatecolotl yxiptla [...], and some devil’s images.”

<sup>90</sup> *Florentine Codex*, vol. 4 (1978), lib. 3, 3: “Auh ce illamato (quitoa quil yeh in tlecatecolotl ipan omixeh, commixiptlati in ilamato) ompa motlalito in xochitla.”

<sup>91</sup> *Anales de Tecamachalco, 1398-1590*, eds. Eustaquio Celestino Solís y Luis Reyes García (México: CIESAS, 1992), 32 (90). El juez Diego Ramírez, “Entonces a ocho personas las hizo sus lugartenientes, las hizo jueces: dos tlaxcaltecas: Diego Sánchez y Benito Muñoz/ Auh yn ihquac chicuey tlatatl quin m’ixiptlayotl jueces qui chiuhtin omentin tlaxcalteca.” Véase también “Anales de Tecamachalco”, en *Colección de documentos para la historia mexicana*, ed. Antonio Peñafiel, vols. 3-6 (México: Tip. de la Secretaría de Fomento, 1903), 15: “Cuando ocho hombres que remplazaron jueces...”; y además 83 y 85.

<sup>92</sup> Juan Buenaventura Zapata y Mendoza, *Historia cronológica*, 162-163: “Quiahuiztlan yn ixptlahuan tlatoque.”

<sup>93</sup> John Sullivan, “Construcción de dos enunciados colectivos en el Cabildo de Tlaxcala”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 32 (2001): 297-322, véase especialmente 303. El mismo gobernador Pablo de Galicia nombró a Baltasar Cortés, regidor de Tizatlan para ser su sustituto: “yn

refiere al que tomará el lugar de otro en las registros. Ytzocohuatzin, tlatoani de Quauhnahuac, murió y quedó sin sustituto durante dos años.<sup>94</sup> A la vez que encontramos la palabra en documentos civiles y se utiliza como representante, apoderado, para nombrar aquel que queda en lugar del otro,<sup>95</sup> igual en los documentos testamentarios el término es muy frecuente para registrar las imágenes —pinturas y esculturas—, que se heredan. En su testamento se registra que Agustín Aiaquica mandó que una imagen de lienzo, la han de tener sus hijos,<sup>96</sup> a la vez que en el suyo Miguel Jerónimo dejó un pequeño solar y una imagen de Dios.<sup>97</sup> Por su parte Martín Cerón de Alvarado dejó dos imágenes a sus deudos,<sup>98</sup> y Alonso Juárez dejó una imagen con una mesa y dos sillas, a los suyos como hace constar en su testamento.<sup>99</sup>

Los individuos las heredan y las cuidan, a la vez que disponen de espacios para guardarlas. Ysabel Luisa mandó que la sala donde están las de los santos siempre sirva de oratorio,<sup>100</sup> y en su testamento Ygnacio Antonio Carrillo afirma que ya se contentó su corazón y que ya no le apura nada, con haberse acabado la casa, donde están siempre las imágenes, ya que se acabó y son las caseras las imágenes de dios,<sup>101</sup> a la vez que las autoridades civiles registran su destrucción y se ocupan de encomendar la hechura de nuevas. El cabildo autorizó pagar por un retablo para los frailes franciscanos con los

---

aquin gobernadortiz mixiptla yezqui auh niman yuh mochiuh in gobernador Pablos de Galicia ynohma quixquetz in ixiptla yezqui yehuatl Baltasar Cortes regidor Tizatlan.” Eustaquio Celestino Solís, Armando Valencia R. *et al.*, *Actas de Cabildo de Tlaxcala: 1547-1567* (México/Tlaxcala: Archivo General de la Nación/Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 1985), 198, 199, 201. Es curioso considerar que los tlaxcaltecas buscan un *ixiptla* para sustituir al gobernador en el viaje a España para entregar la *pintura* que ilustra el apoyo que los tlaxcaltecas dieron a los conquistadores.

<sup>94</sup> Juan Buenaventura Zapata y Mendoza, *Historia cronológica*, 128-129; *The Tlaxcalan Actas*, 115-116: “moquetzaz yn yxiptla gobernador.”

<sup>95</sup> En *Vidas y bienes olvidados*, vol. 2, 140-141, se dice por ejemplo: pues queda en lugar de mi propia persona; así como en páginas anteriores, 128-129 (171): “Yn iuh nixplatzin; sean ansimesmo sujetos al que dejo en mi lugar/ Auh inica teisuiuh notatzin quiapiaya çan no nican ytech pouiz yn ixiptlah.”

<sup>96</sup> *Vidas y bienes olvidados*, vol.1, 268-269 (321): “nitlanahuatia macuiltel xicaltecomatl niqinomaquilia nopilhuan in techiazque yoan centetl noteyxiptla tilmahti çan no quiapiazqueh ynopilhuan.”

<sup>97</sup> *Beyond the Codices*, eds. Anderson, Berdan y Lockhart (Los Ángeles: UCLA Latin American Center, 1976), doc. 6, 74-75: “caltzintli muchica Solar Yhuan Yxiptlayotz[in].”

<sup>98</sup> *Vidas y bienes olvidados*, vol. 3, 240-241 (588): “tohueytlatocatzin yxiptlatzin yhuan ychpotzin.”

<sup>99</sup> *Vidas y bienes olvidados*, vol. 2, 298-299 (691): “marcos yhuan teyixiptla yhuan y mesayo yhuan ontetl xilla nochí quimopiliz.”

<sup>100</sup> *Vidas y bienes olvidados*, vol. 2, 332-333 (780): “Yoan niqihthohua in nocal mexicopahuic yzticac in oncan momaniltia in ixiptlatzin totecuyo dios inin calli. La traducción del registro y de la palabra como hechuras requiere de revisión.”

<sup>101</sup> *Vidas y bienes olvidados*, vol.1, 125 (87); no se tiene original en náhuatl.



fondos del hospital,<sup>102</sup> y registró cuando el río Záhualt se desbordó y cubrió el agua a un Santo Cristo grande y a las imágenes de muchos santos,<sup>103</sup> en tanto que las actas registran la imagen, un crucifijo, que las autoridades carcelarias entregan, con otros menesteres como grilletes, sillas, mesas y baúles, cuando se nombra un nuevo carcelero.<sup>104</sup>

A la vez que la palabra *ixiptla* se traduce como imagen, en los documentos que se generan a lo largo de la colonia, la palabra imagen se inscribe en los documentos y testamentos, redactados en lengua náhuatl.<sup>105</sup> Juana Francisca deja a sus hijas una imagen y un crucifijo, y dos imágenes de Nuestra Señora Santa María.<sup>106</sup>

El rápido cotejo de los usos del término *ixiptla* en los documentos coloniales muestra la frecuencia de su empleo en los sucesos y eventos que se llevaron a cabo después de la llegada de los conquistadores, y de igual modo permite determinar que en el contexto anterior a la conquista y la evangelización, la palabra no necesariamente se usa de manera específica para referirse a la imagen y a la imagen sagrada.

Un último ejemplo es el más elocuente: un texto redactado en lengua náhuatl por Cristóbal del Castillo a finales del siglo xvi utiliza el término *ixiptla* en el apartado en el que registra los lugares conquistados por los mexica indica que “están escritos en el malacate de piedra circular, la piedra de rayamiento”, que está junto a la iglesia Mayor de México, y que “Aquel que está primero de pie, que tiene [al otro] por el cabello, es la imagen de los mexica, y el otro hombre que está arriba, inclinado, ése es el poblador de los lugares que fueron conquistados, que es hecho cautivo. Agrega, “allá está grabado sobre la piedra el nombre de cada población; en cada punto está esculpido, por todas partes alrededor del lomo de la piedra discoidal y que ya nadie sabe los que eran los nombres de nuestros lugares,

<sup>102</sup> *The Tlaxcalan Actas*, 58, núm. 159, indican que el término náhuatl *letaplo yeyixiptla*, está abierto a la interpretación, que los dos términos son un par de equivalentes, el sentido quizás siendo como “un altar con imágenes” “an altarpiece with images” o un conjunto de imágenes que constituyen un altar.

<sup>103</sup> Juan Buenaventura Zapata y Mendoza, *Historia cronológica*, 96-297: “oquihualtocti ce huey Santo Cristo yhuan miec santotin yxiplatitzinhuau.”

<sup>104</sup> *The Tlaxcalan Actas*, 44 no.70. El carcelero Gaspar Daniel entrega los objetos a Juan Maixcatzin, el nuevo carcelero el 6 de enero, 1550.

<sup>105</sup> “notepantlatocanantzín asumptio maje [...] crucifixu maje.” *Beyond the Codices*, doc. 17; y “ce caxa Michhuacayotl yancuic tzacayo yhuan ytic moyetztcate maje ome [la]mina. una caja de Mechoacan nueva con su llave, y también se registran tres imágenes, las dos de lámina.” *Vidas y bienes olvidados*, vol. 3, 240-241 (587).

<sup>106</sup> *Vidas y bienes olvidados*, vol. 2, 174-175 (312): “yhuan ynmagen centetl cruzifixu yhuan hontetl totlaçonantzín Sancta Maria yntech pohui yn nopilhuan yhuan hontetl caxa yntech pohui yn nopilhuan yhuan home metlatl yhuan chicontetl tecomatl yntech pohui yn nopilhuan.”



5. *Piedra de Tizoc*. Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología (inv. 10-162): Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.” Foto: AFMT-IE-UNAM.

pues en verdad han muerto todos los ancianos que sabían las historias de la escritura de la piedra”.<sup>107</sup>

De notar es el hecho que la palabra *ixiptla* no versa en el texto en náhuatl. La obra de arte maestra no es *ixiptla* (fig. 5). Como señala Inga

<sup>107</sup> Cristóbal del Castillo, *Historia de la venida de los mexicanos y de otros pueblos e historia de la conquista*, ed. Federico Navarrete (México: Conaculta, 2001), describe la piedra en 136-137: “Auh ca in yehuatl in acachto icac in icpac in itzontitech catuca ca yehuatl innezca in mecitin. Auh in occe tlacatl in icpac onotiac ce yehuatl in canin altepehua in opehualoc in malli mochiuhtica ca oncan icuiliuhtica in tetlacuilolitech. In itoca in cana altepetl ceceeni cacallotiac, nohuian quiyahualotica in patlahuac temalacachtli ca aocac quimati in tlein totocayocan, ca nel omochmicque in huehuetque in oquimatia in itlatlatollo in tetlacuilolli.” Cabe destacar que se utiliza el término *ixiptla* en la página 119. Oquimixiptlati. “Pero el guía era un valiente guerrero de nombre Huitzilopochtli. Y era el gran cuidador, el servidor del gran tlacatecólol Tetzauhtéotl, que continuamente le hablaba como persona y se le aparecía. Pero sólo hasta después cuando se hizo su imagen, el tlacatecólol Tetzauhtéotl, se hizo su nombre Huitzilopochtli.” Muere y hacen bulto de sus huesos que se deposita en una altar. Véase 155, n. 100. Y a diario te servirán, te sahumarán con copal, incensarán ante ti, porque tu serás la imagen de nuestro teáchcauh Tetzauhtéotl, yeica ca iixiptla in toteachcauh.

Clendinnen, las grandes imágenes adentro de los templos del recinto principal no se describían como *ixiptla*.<sup>108</sup> Para finalizar, si bien los estudios visuales se refieren a la imagen prehispánica bajo el término *ixiptla*, en tanto que significa imagen sagrada, y dejan de lado la acepción que remite a representaciones e imágenes más seculares como delegado, reemplazo o sustituto, también es cierto que es fundamental responder a sus propuestas que parecen partir de la búsqueda por la correspondencia y simetría entre los conceptos, y modificar los malos entendidos que pueden circular por los medios académicos. Me recuerda una discusión de la que tuve noticia y en la cual por no nombrar a la ciudad mesoamericana con el término de ciudad se decidió nombrarla *altépetl*. Esto sería una posible solución siempre y cuando no se pierdan de vista los factores que interactúan en el momento de emplearlo, sobre todo por el simple hecho de que no todo *ixiptla* es una imagen o representación sagrada, y no toda representación o imagen sagrada, resulta ser un *ixiptla*.

<sup>108</sup> “The great images within the shrines of the main temple precinct were not described as *ixiptlas*, nor were they processed or publicly displayed.” Clendinnen, *Aztecs*, 252.

## IMAGEN ESCULTÓRICA Y RETRATO

PABLO F. AMADOR MARRERO

Y PATRICIA DÍAZ CAYEROS

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Esta ponencia parte de dos preguntas muy generales aplicadas a ciertas imágenes de culto escultóricas: ¿Cómo y por qué se *copiaron* durante el periodo virreinal? Sin desear encontrar fórmulas o patrones de comportamiento demasiado rígidos, y sin pretender generalizar, nos dimos a la tarea de analizar un *corpus* —sobre todo pictórico— que presenta *retratos* de esculturas a partir de una serie de convenciones plásticas que resaltan su carácter de iconos tridimensionales con el objetivo de esbozar posibles rutas de análisis. En ocasiones, estas pinturas van acompañadas de cartelas que confirman la intención retratista. Nos interesó abarcar tanto piezas cuya devoción surgió en Nueva España, como el Cristo de Santa Teresa, el de Chalma y el Nazareno del Hospital de Jesús así como otras cuyo prototipo escultórico sólo se conoció en Nueva España a partir de sus reproducciones, como la Virgen de la Soledad de los Mínimos de Madrid, el Cristo de Burgos, las vírgenes canarias de la Candelaria y del Pino así como la de las Angustias de Granada, por citar algunos ejemplos destacados. Asimismo, nos resultó relevante abarcar devociones como la de la Virgen del Rosario que, por un lado, adquirió iconografías particulares en América (como, por ejemplo, la Virgen de la Rosa de Guadalajara y la de Guanajuato, ambas en México)<sup>1</sup> y, por otro, respondió a criterios tan generales que, en ocasiones, resulta difícil reconocer el modelo escultórico (por ejemplo, el caso de la Virgen del templo de Santo Domingo representada por Cristóbal de Villalpando o las pinturas del templo de la misma orden pero en la ciudad de Puebla). Lo cierto es que cuando éstas no portan una cartela es complicado identificar la referencia escultórica si no se cuenta con evidencia colateral que nos

<sup>1</sup> Véase Luis Serrano Espinoza, *El templo parroquial de Santa Fe* (Guanajuato: Ediciones La Rana, 2001) y Patricia Díaz Cayeros, “Huellas de escultura y devoción en la catedral de Guadalajara: la Virgen de la Rosa y el Señor de las Aguas”, en *La catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, coord. Juan Arturo Camacho Becerra (Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2012), 89-128.

permita, por ejemplo, reconocer las vestimentas o joyas, más allá de la tipología morfológica o de la iconografía.<sup>2</sup> De algunas piezas, como es el caso del Cristo de Santa Teresa, encontramos una enorme cantidad de reproducciones mientras que de otras, como la Virgen de Izamal, apenas una o dos. Sin embargo, no resulta todavía claro si esto responde, o no, a una intención. Es decir, si este aparente desequilibrio cuantitativo pudiera deberse —por ejemplo— al celo de una comunidad en torno a la reproductibilidad de su imagen, más allá de ser un índice del grado de difusión del culto.

En 1990, Alfonso Pérez Sánchez se interesó en lo que consideró un tipo de pintura dentro del género del trampantojo (o *trompe l'oeil*) que representa imágenes de devoción generalmente escultóricas que han sido sustraídas del hecho narrativo.<sup>3</sup> Según su parecer, éstas aparecían tal como se veneraban en sus altares y consideró que su objetivo fue la efectiva sustitución, una idea que se ha repetido en la historiografía.<sup>4</sup> Pérez Sánchez consideró que con ellas se pretendía ofrecerle la imagen devota al fiel, como si éste se encontrara frente al original escultórico o pictórico. Asoció el fenómeno con el culto tridentino a las imágenes y destacó que testimoniaban una actitud de apasionamiento localista y milagrero. Consideró que los devotos las mandaron a hacer para llevar consigo sus objetos de devoción, de modo que insertó el tema también dentro del ámbito privado y no sólo institucional. Asimismo, lo vio como una devoción casi idolátrica en la que era posible también incluir estampas que mostraban las disposiciones originales de las piezas de culto. Aunque ambos soportes (papel y lienzo) portaban la leyenda de que se trataba de verdaderos retratos consideró que sólo en el caso de las pinturas fue posible suplir perfectamente la realidad corpórea de la imagen. Paradójicamente, lo distinguió del fenómeno de aquellas pinturas que, más que acontecimientos, parecen representar la corporeidad de las esculturas. Es decir, casos como el famoso Cristo de Zurbarán elaborado en 1624 para la sacristía del convento dominico de San Pablo (y que hoy se localiza en Chicago) por su carácter

<sup>2</sup> Tal es el caso de la Virgen de la Defensa de la catedral de Puebla. Para el tema de su vestimenta, véanse Patricia Díaz Cayeros, “Vestir lo sagrado. Sobre el atavío de las imágenes escultóricas novohispanas”, ponencia presentada en el *III Coloquio Internacional Encrucijada* que tuvo lugar en Cádiz en el año 2012 (en proceso de publicación).

<sup>3</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, “Trampantojo a lo divino”, *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte* 3 (1992): 139-155.

<sup>4</sup> Por ejemplo, en un reciente artículo dedicado específicamente al tema, al referirse a los *verdaderos retratos* de imágenes de devoción, su autor apunta: “en estas otras obras que copian una escultura o pintura de reconocida veneración se puede ver una vocación más clara de suplantación al hacerlo tanto de la persona sagrada, a quien veneran, como de la obra artística que pretenden emular”. Sergi Doménech García, “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los *verdaderos retratos* marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, núm. 18 (2011): 79.

escultórico así como el ambiguo Cristo de Velázquez para San Plácido de Madrid, hoy en El Prado. Recordemos que del primero el propio Palomino escribía: “Hay un crucifijo de su mano [la de Zurbarán], que lo muestran cerrada la reja de la capilla (que tiene poca luz) y todos los que lo ven y no lo saben, creen ser de escultura”.<sup>5</sup>

Al respecto no podemos dejar de señalar con base en nuestra experiencia que, en efecto, en ocasiones este singular “engaño” visual sí se produce. Nos detenemos en un caso que volverá a mencionarse en este ensayo y que se refiere a la —por todos conocida— imagen de la madrileña Virgen de la Soledad, obra destruida por la contienda civil de los años treinta del siglo pasado, pero que por varias causas alcanzó gran difusión en el panorama devocional hispano, principalmente por el carácter milagroso que aconteció en su manufactura, y el patronato y promoción que la casa real le brindó.<sup>6</sup>

Aunque podríamos enumerar algunos más, dos son los ejemplos que ilustran esta efectiva sustitución, en los que consideramos que, haciéndonos eco de lo apuntado por Palomino, el entorno se convierte en un elemento fundamental. Al deambular por las catedrales de México y Puebla de los Ángeles, frente al protagonismo de las imágenes de bulto que presiden las devociones de muchos de sus retablos, las pinturas pueden pasar desapercibidas, como lo hemos podido constatar en un particular *juego* ilustrativo, en el que sendos retratos de la efigie doliente peninsular llega a no ser percibida como pintura. Ello es, como adelantábamos, no sólo un efecto del trabajo del pintor cuando busca engañar al espectador, utilizando diferentes recursos, sino una correcta simbiosis de la tela en cuestión con los elementos que configuran su entorno, especialmente el de su relación con los efectos de luz y penumbra. Así, no sería de extrañar que el mismo lienzo que trabajara Villalpando y que en la actualidad se encuentra descontextualizado en el museo angelopolitano de San Pedro, fuera, mejor que ninguno, y puesto en un ambiente adecuado, un efectivo engaño pictórico/escultórico, donde el cuidado *realismo* que siempre se le ha alabado, se convierta en uno de sus argumentos esenciales (fig. 1).

Como se ha anunciado, paradójicamente y retomando a Pérez Sánchez, su propuesta distinguió pinturas *naturalistas* del tipo de engaño que

<sup>5</sup> Citado en Xavier Bray, “The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700”, en *The Sacred Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, eds. Xavier Bray, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Daphne Barbour *et al.* (Washington: National Gallery, 2009), 15. El autor igualmente remite a la discusión que sobre este ilusionismo se hace en Víctor I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art* (Londres: Reaktion Books, 1995), 71-72.

<sup>6</sup> Al respecto, véase Elena Sánchez de Madariaga, “La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco”, en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, eds. María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda *et al.* (Madrid: Casa de Velázquez, 2008), 197-218.



1. Cristóbal de Villalpando, *Nuestra Señora de la Soledad*, óleo sobre lienzo, ca. 1690. Puebla de los Ángeles, Museo de Arte San Pedro, Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.” Tomada de: *Cristóbal Villalpando*, eds. Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini *et al.* (México: Fomento Cultural Banamex/UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Grupo Modelo/Conaculta, 1997), 187.

le interesaba: imágenes de altar en las que se insiste en la artificialidad de la imagen a partir de las cuales —repetimos— el historiador del arte interpretó un deseo de sustitución. El hecho no deja de sorprender pues, como analizaremos a continuación, este carácter sustitutivo pese a los ejemplos empleados, en ocasiones resulta mucho más contundente en pinturas que, como la Virgen de Guadalupe, se limitan a copiar la reliquia en sí y no el contexto local donde ésta se exhibía de manera cotidiana. De hecho, recientemente lo vivíamos en carne propia en la ciudad de Quito, Ecuador, cuando al pasar por la Basílica del Voto Nacional en un taxi, el chofer nos preguntaba si esta imagen, recién llegada a la ciudad y a la que no es posible acceder sin esperar largo tiempo en la fila para entrar al santuario, era el ayate original del Tepeyac.

Gracias a los trabajos de Luisa Elena Alcalá hoy es posible entender por qué, aunque llegó al Colegio de San Gregorio de Nueva España una copia de la Virgen de Loreto traída de Italia, la apariencia de la Virgen de acá fue muy distinta de la de su prototipo.<sup>7</sup> Sin embargo, la autora también

<sup>7</sup> Véase Luisa Elena Alcalá, “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras”, en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica*, 171-193.

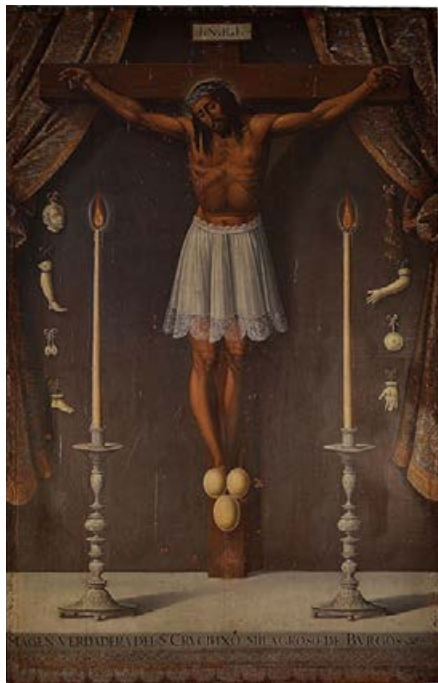
es consciente de que lejos de ser un caso único parecería tratarse de una constante. En cualquier caso, la gama de variaciones así como las razones a las que éstas responden son muy diversas y no han sido abordadas de manera sistemática. De este modo, aunque en ocasiones la tipología escultórica puede funcionar para reconocer a la retratada, en general este reconocimiento deriva de la presencia de referentes que debieron ser evidentes para los contemporáneos como las características detalladas de su lujoso atuendo (como en el caso de Nuestra Señora de la Defensa),<sup>8</sup> de la información añadida en un texto, de la precisión al representar el modo en que las esculturas eran exhibidas (como evidencia, por ejemplo, la representación de la Virgen de las Angustias de Granada localizada en el Museo Regional de Guadalajara), y/o de una exitosa codificación iconográfica (como sucedió con el Cristo de Burgos aunque muchas de las copias disten de la apariencia física del original).<sup>9</sup> Gracias a su última restauración, se han desvelado muchos de los elementos que la hacen tan especial desde los puntos señalados. Se trata de una pieza mixta, en la que por partes encontramos maderas, rellenos para los recubrimientos de piel animal que presenta el cuerpo y simula la propia carne humana, cabello postizo, además de varios recursos para la imitación de las cruentas llagas. Como nexo entre este tema y la pintura a la que ahora damos espacio, destacamos que el original posee un sistema que hacía que sangrara, “sudara”, por la llaga del costado y que de igual forma queda recogido en la historiografía.<sup>10</sup> Ello explica, en el cuadro poblano, las gotas de sangre que manchan el tradicional faldellín o los huevos dispuestos al calce, y que forman parte de la particular iconografía del crucificado burgalés, y hace de esta tela un raro y destacado cuadro votivo (fig. 2). Es más, otro de los aspectos que Pérez Sánchez rescata respecto a esta “subespecie de la pintura de naturaleza muerta”, a la que denomina *trampantojo a lo divino*, es que se distingue

<sup>8</sup> Véase nota 2.

<sup>9</sup> Sobre este tema ya hemos realizado algunas propuestas en Patricia Díaz Cayeros y Pablo F. Amador Marrero, “Verdaderos retratos o imágenes evocadas: devociones entre la Vieja y la Nueva España”, texto introductorio de *Verdaderos retratos o imágenes evocadas: devociones entre la Vieja y la Nueva España*, exposición en el Museo de Arte Religioso ex Convento de Santa Mónica, dentro del programa Piezas en Diálogo, Puebla de los Ángeles, México, 2012. Al respecto del tema concreto del crucificado burgalés y sus versiones novohispanas, véase como parte de los textos de la referida exposición: Pablo F. Amador Marrero, “Cristo de Burgos” (en proceso de publicación).

<sup>10</sup> Estudios de referencia sobre el tema son: Luis Cristóbal Antón, “Conservación y restauración de escultura en madera: Tratamiento de la imaginería de la Capilla del Condestable y de la figura del Santísimo Cristo de Burgos”, en *Actas del VII Curso monográfico sobre el patrimonio histórico*, ed. Juan Manuel Iglesias Gil, tomo II (Cantabria, España: Universidad de Cantabria y Ayuntamiento de Reinosa, 1997). María José Martínez Martínez, “El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 69-70 (2003-2004): 207-246.





2. Anónimo angelopolitano, *Cristo de Burgos*, finales del siglo XVIII. Puebla de los Ángeles, Museo de Arte Religioso ex Convento de Santa Mónica, Conaculta-INAH-Mex. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.” Foto: Pablo F. Amador Marrero.

de la pintura que humaniza las imágenes veneradas y que se separa de su contexto de altar para aproximarse al espectador.<sup>11</sup> Sin embargo, lo que hemos visto con varios ejemplos y, vemos de nuevo con aún más fuerza en la Virgen Dolorosa del templo de San Felipe Neri, es justo lo contrario. Estas copias no cesan de recordarnos que retratan lo que es posible copiar de *presencias* y nos traen a la mente lo que Francisco de Florencia afirmara en 1757 respecto a las vírgenes de San Juan de los Lagos y Zapopan:

Esta imagen (y lo mismo se puede decir de la de Tzapopan) no se ha de considerar solamente como Imagen, sino como de MARIA, y no solamente como Imagen de MARIA, sino como la misma MARIA Virgen y Madre de Dios. Y como MARIA Madre de Dios es Inefable, etc. esta imagen lo es, como MARIA por Madre de Dios es incompreensible, etc. Entiendo aquellas celebres palabras de S. Pedro Crysologo:... Vino MARIA, y vino otra MARIA. Assi habla de una MARIA Imagen de la Madre de Dios, y dice, que vino otra, y la misma... La misma en su Original, y otra en la representación. ... era la misma, porque la imagen y el original son la misma cosa, en cuanto al poder,

<sup>11</sup> Pérez Sánchez, “Tramantojo a lo *divino*”, 139 y 154.

aunque distintas en cuanto al ser. Es la misma, porque la Religión católica nos enseña, que para no errar, la imagen ha de tener el mismo culto y veneración que su original.<sup>12</sup>

Si bien, el trampantojo estaría en el siguiente nivel de copia, al tratarse de *una imagen de la imagen*, parecería materializar una tensión entre la poderosa presencia del original que comunican los rostros y el artificio de su contexto ornamental frecuentemente intervenido por los fieles.

Ejemplo de esta diversidad entre las copias de un mismo original y reflejo de la devoción trasatlántica es —por ejemplo— la presencia de la Virgen de la Candelaria, patrona de las islas Canarias en tierras americanas. Dos son los ejemplos en los que vale la pena detenernos. Si bien ambos tienen una misma raíz: la del deseo de que los insulares asentados en Venezuela contaran con una copia de la titular insular, los resultados son muy diferente pero de igual manera ilustrativos, más aún cuando se trata de versiones escultóricas, donde pese a no contar con la efigie original, diversas fuentes nos permiten corroborar para los ejemplos que expondremos cómo se realizó la copia. El primero obedece a los fundadores de la parroquia de la Candelaria, “la de los isleños”, en Caracas, que fuera encargada a principios del siglo xvii y realizada en Tenerife muy probablemente por Lázaro González de Ocampo, del que sabemos que a su vez laboró en el gran retablo que poco tiempo antes se había erigido para entronizar a la patrona.<sup>13</sup> Lo interesante es que la efigie, con puntuales adaptaciones que deben ser licencias del autor, copia casi literalmente el modelo sin vestimentas sobrepuestas, acorde con la solicitud americana (fig. 3). Por el contrario, en el otro ejemplo, ya bien avanzado el siglo xviii, el nieto del imaginero anterior, Sebastián Fernández Méndez *el mozo*, para satisfacer el encargo procedente de la localidad de Coro, atiende a lo perceptible de la imagen, siempre revestida, por lo que copia de manera libre, la cabeza y manos de la Virgen y el Niño, y resuelve el resto tomando un recurso en boga en las islas para aquellos momentos, realizar un candelero adecentado a modo de falda y corpiño (fig. 4). Ello, si bien insiste en la antigüedad de la obra, se aleja sustancialmente de la intención de recuperar la talla antigua original.<sup>14</sup> De ambos casos lo importante es la recepción y aceptación de la variación

<sup>12</sup> Francisco de Florencia, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia, obispado de Guadalajara en la América septentrional*, estudio introductorio por Miguel Mathes (Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1998), 48-49 (ed. orig., México: Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1757.)

<sup>13</sup> Pedro Tarquis Rodríguez, “El gran retablo de Candelaria”, *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), s/n (16 de febrero de 1957).

<sup>14</sup> Pablo F. Amador Marrero, “Candelaria indiana. Devoción y veras efigies en América”, en *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de la Candelaria*, eds. Carlos Rodríguez Morales, Álvaro Marcos Arvelo (San Cristóbal de la Laguna: Obra Social de Caja Canarias, 2009), 75-91.



3. Lázaro González de Ocampo (atribuido), *Virgen de Candelaria de Tenerife*, madera tallada y policromada, ca. 1700; antigua titular de su iglesia en Caracas, Venezuela, paradero desconocido. Tomada de: *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, eds. Carlos Rodríguez Morales, Álvaro Marcos Arvelo (San Cristóbal de la Laguna: Obra Social de Caja Canarias, 2009), 77.



4. Sebastián Fernández Méndez, *Virgen de Candelaria de Tenerife*, madera tallada y policromada, tercer cuarto del siglo XVIII. Coro, Venezuela, Museo Diocesano Lucas Guillermo Castillo. Tomada de: *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, eds. Carlos Rodríguez Morales, Álvaro Marcos Arvelo (San Cristóbal de la Laguna: Obra Social de Caja Canarias, 2009), 78.

de las copias que, aunque ciertamente muy dispares, sí son percibidas o recibidas como eso, la primera hacia el original primigenio, y la segunda en función de la tradición que marcan los gustos en el revestido de las tallas.

La idea de dedicar hoy una ponencia a los retratos escultóricos tiene dos antecedentes ubicados en el año 2010 que es importante mencionar porque permitirá entender sus límites así como que somos conscientes de la amplitud del tema: por un lado se encuentra la exposición *La imagen retratada* curada por Pablo Amador en el museo de El Carmen de la ciudad de México<sup>15</sup> y, por otro lado, la ponencia presentada por Patricia Díaz en el II Coloquio Internacional Encrucijada que paralelamente tuvo lugar en la ciudad de Puebla.<sup>16</sup> Mientras que la muestra reunió un *corpus* importante de obra tradicionalmente catalogada como *trampantojo*, *verdadero retrato* o *vera efigie* de muy diversas obras escultóricas que hemos empleado como punto de partida, la ponencia planteó aspectos relacionados con el problema de la copia, el retrato y el simulacro girando alrededor de la escultura y sus contextos ornamentales y, en particular, del estudio de la Virgen de Zapopan.

Uno de los aspectos que enfatiza la ponencia de 2010 es la necesidad de atender a la terminología para referirse a diferentes formas como lo sagrado fue reproducido. Mientras los términos retrato y copia aparecen frecuentemente para referirse a las reproducciones pictóricas, el de simulacro se usa para el original escultórico en total sintonía con las dos maneras posibles planteadas por Platón en un pasaje del *Sofista* para fabricar imágenes: la copia y el simulacro.<sup>17</sup> Victor Stoichita ha señalado que mientras la primera está sometida a las leyes de la mimesis, la segunda tiene un estatuto borroso, no imita, simplemente existe.<sup>18</sup> Es importante destacar que es en este ámbito de los retratos de los simulacros en el que hemos centrado nuestra atención. La ponencia de 2010 cuestiona el enorme énfasis que desde la aparición, en 1990, del texto de Pérez Sánchez en torno al *trampantojo a lo divino* se ha hecho al considerar estas copias como sustitutos de los simulacros. Si bien como hemos dicho en muchos casos, en efecto, funcionaron de ese modo, lo cierto también es que las inscripciones que median entre las copias y el observador (que en muchos

<sup>15</sup> *La imagen retratada. Íntima devoción del Templo a la Casa*, exposición curada por Pablo F. Amador Marrero en el Museo de El Carmen, ciudad de México, 14 de octubre de 2010 al 3 de enero del 2011.

<sup>16</sup> Patricia Díaz Cayeros, "Imágenes escultóricas en sus contextos ornamentales: simulacros y verdaderos retratos entre velos y cortinas", II Coloquio Internacional de Escultura Encrucijada, Puebla, 2010 (en proceso de publicación).

<sup>17</sup> Se trata del pasaje 236c, citado en Victor I. Stoichita, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, trad. Anna María Coderech, Biblioteca de Ensayo 47 (Madrid: Siruela, 2006), 11.

<sup>18</sup> Stoichita, *Simulacros*, 11.

casos son verdaderamente prominentes) nos recuerdan lo contrario: que esa imagen ese “verdadero retrato” sólo es eso, una copia, un retrato de un simulacro pero no el simulacro original. Como hemos dicho con anterioridad, curiosamente, en el caso de la Virgen de Guadalupe mexicana de la cual se elaboraron tantas copias que funcionaron como sustitutos que, por ejemplo, fueron a nutrir los retablos principales de las capillas laterales de los templos catedrales, son escasos los casos en que este lienzo milagroso aparece representado en su contexto devocional local. Lo común fue, en cambio, la presentación aislada del lienzo o dentro de contextos más o menos narrativos. Asimismo, en varios casos se añade (en una zona visible u oculta) que las reproducciones han sido tocadas a la original. De nuevo, aunque este acto dignifica la imagen y le otorga poder, la necesidad de llevarlo a cabo también evidencia que los objetos lo necesitan.

Las inscripciones también recuerdan otro tema que ha interesado a diversos historiadores: la capacidad o incapacidad de que las copias se asemejen a los originales. Paradójicamente, las inscripciones suelen recordarnos que no estamos frente al original (aunque sea lo más cercano al original). En este sentido es pertinente recordar la serie de leyendas recuperadas por Javier Portús en relación a la incapacidad de los artistas para reproducir imágenes sagradas y que no es suficiente el poder del arte, sino que es necesaria la intervención divina.<sup>19</sup> El intento de cumplir con los parecidos y los fracasos que acontecen, al interpretar el relativo éxito final como milagroso, nos sirve para retomar la imagen de la Soledad de Madrid, ya que en su propia ejecución no fue sino hasta la intercesión divina cuando Gaspar Becerra logró cumplir con el deseo de la reina.<sup>20</sup> Son muchas y variadas las versiones que de la imagen podemos encontrar en la plástica hispánica (tema que merece un tratamiento aparte), aunque las más frecuentes están en lienzo (tan sólo en la zona de Puebla es posible encontrar un buen número de ellas).<sup>21</sup> Se sabe que las copias provocaron las críticas de los custodios en Madrid aunque en vista de la difusión alcanzada, parece que las protestas de los mínimos no llegaron a ser efectivas.<sup>22</sup>

En nuestra nómina de piezas escultóricas y pictóricas encontramos, a diferencia de la tradicional representación genuflexa de la Soledad peninsular, variaciones que nos la muestran de pie. Uno de los casos más llamativos sería el de la patrona de Oaxaca, la cual no coincide con el

<sup>19</sup> Javier Portús, “Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas”, en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica*, 241-251.

<sup>20</sup> Véase nota 6.

<sup>21</sup> Dichos retratos fueron exhibidos y analizados con motivo de la exposición *Verdaderos retratos o imágenes evocadas: devociones entre la Vieja y la Nueva España*, véase nota 9.

<sup>22</sup> Véase nota 6.

magnífico relieve del dintel de la puerta principal de la fachada, en la que sí se mantiene la iconografía madrileña aunque también es cierto, y apuntamos aquí, que se trata de una nueva y singular versión de las que consideramos *naturalistas*.<sup>23</sup> Es más, a ello se añade que se trata de una inusual e ilustrativa versión de la Virgen ante la Cruz como parte de una visión del Calvario tal y como se expresaba y entendía en origen la talla primigenia. Este fenómeno, en donde la obra pierde el carácter escultórico pero conserva los referentes de la imagen devocional local para insertarse en una escena pasionaria lo volveremos a ver al final de esta presentación con el también famoso Cristo de Ixmiquilpan.

Otras de las variaciones que hemos mencionado son los retratos en los que la Soledad aparece de pie, al igual que la escultórica de Oaxaca o también de la titular de su templo en Puebla. O bien, el caso que exponemos de la colección del Museo de El Carmen, San Ángel, en donde a la tradicional vestimenta y señas de identidad de las viudas de la corte en la segunda mitad del siglo XVI, se añaden otros elementos propios como cintas que las decoran y concluyen en sendos galeones insertados en una ornamentación vegetal a modo de filigrana dorada calada.<sup>24</sup>

La última variación que podemos considerar novohispana sobre el mismo modelo, es el caso particular de una pequeña talla expuesta en el Museo Amparo de Puebla, en la que ya hemos reparado, donde el cromatismo tradicional del blanco y negro se modifica por azul y rojo a base de vistosas decoraciones esgrafiadas y punzonadas, que hemos puesto en relación con los debates que por ejemplo refiere para el siglo XVIII, Jacobo Pignateli, quien indica que la Virgen doliente no debía vestir de negro y sí con colores como es el caso que exponemos. En consecuencia, vemos como la codificación del retrato una vez más se inserta en nuevos contextos y reinterpreta o corrige. Es decir, seguimos frente a la Virgen madrileña por la morfología de su vestido pero ha desaparecido el código del luto hispano.<sup>25</sup>

A los ejemplos anteriores añadimos ahora otras vertientes en las que consideramos que el tema aquí tratado tiene otro caudal. El primero de los ejemplos es otra devoción canaria trasladada a la Nueva España, concretamente el retrato de la Virgen del Pino, patrona de la Isla de Gran Canaria, España, que se conserva en la iglesia de la Soledad de Tzintzuntzan, Michoacán (fig. 5). Al respecto fue primero el profesor canario Jesús Pérez

<sup>23</sup> Sobre este tema oaxaqueño se encuentra trabajando para su tesis de grado Selene García Jiménez.

<sup>24</sup> El lienzo formó parte de la exposición *Verdaderos retratos o imágenes evocadas: devociones entre la Vieja y la Nueva España*, véase nota 9.

<sup>25</sup> Pablo F. Amador Marrero, "Virgen de la Soledad", en *Acervo escultórico* (Puebla de los Ángeles: Museo Amparo, 2010), en prensa.



5. Juan de Dios Mercado, *Verdadero retrato de Nuestra Señora del Pino de Gran Canaria*, óleo sobre lienzo, últimas décadas del siglo XVIII, iglesia de la Soledad, Tzintzuntzan, Michoacán. Foto: Pablo F. Amador Marrero.

Morera quien llamó la atención sobre esta pintura signada y fechada en Valladolid, Michoacán, en 1790 por Juan de Dios Mercado, autor del que se tienen aún pocas noticias, y anotada su ejecución como posible encargo por parte de Juan de Dios Betancourt, cuyo nombre igualmente aparece al calce de la tela.<sup>26</sup> Réplica a escala del grabado encargado en 1788 por el benefactor de la basílica de Teror, Antonio de Rocha al importante grabador y protegido del rey, Manuel Salvador Carmona, quien sigue un dibujo de José Rodríguez de la Oliva (fig. 6).<sup>27</sup>

En principio, además de darla a conocer, Pérez Morera se percató de algunos cambios en la ornamentación del traje y color pardo del pelo —no dorado como en la talla original—, licencias del pintor quizá también condicionado por la tradición de plasmar motivos similares a los de la túnica de la Virgen de Guadalupe, ícono casi obligatorio en la producción de cualquier artífice novohispano.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Jesús Pérez Morera, “Devociones isleñas en América. Un retrato de la Virgen del Pino de Gran Canaria en Michoacán (México)”, en *Actas del XIII Coloquio de Historia canario-americana (1998)* (Gran Canaria: Museo Casa de Colón, 2000), 2887-2890.

<sup>27</sup> Véase nota 14.

<sup>28</sup> Véase nota 26.

6. *Virgen del Pino*, dibujo de José Rodríguez de la Oliva, grabó Manuel Salvador Carmona, grabado sobre tejido de seda, 1783. Islas Canarias. Tomada de: *Arte en Canarias siglos XVI-XIX. Una mirada retrospectiva*, tomo II (Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2001), 365.



Como hemos apuntado en un estudio anterior, en el segundo cuerpo del retablo moreliano se ubica una pintura del Crucificado que pretende también ser un verdadero retrato, en este caso del Cristo del Buen Fin de la ermita capitalina gran canaria del Espíritu Santo. Respecto a la efigie del Crucificado queda claro, al contrario que con la Virgen, que no se dispuso de una fuente directa de la talla canaria, para lo cual se debió valer de otro grabado o representación de Cristo en la cruz, ya que el pintado es más acorde a la plástica del momento que a la pieza original, y es la cartela la que le configura la identificación de retrato.<sup>29</sup>

A la par del hecho de ser una devoción canaria fuera de las islas, otra de las singularidades de la Virgen del Pino michoacana radica en su representación, alejada del tradicional gusto por revestir y ataviar ricamente de joyas, en la que prima ahora la talla original, recurso vinculado con el pensamiento ilustrado en el cual se debe insertar no sólo el lienzo, sino todo su retablo, y cuyo único ejemplo insular en el ámbito religioso lo encontramos en el relieve ubicado sobre la hornacina de la propia Virgen en Gran Canaria.

<sup>29</sup> Véase nota 14.



Si atendemos a la realidad del promotor insular de la lámina, al contexto ilustrado del que la dibujó, y al propio momento en el que se realiza la misma, es factible entender como ésta es un perfecto alegato de índole ilustrada hacia la recuperación de la imagen primigenia (original y antigua), acorde con los mandatos y críticas que por ese entonces se efectuaban y de los que se cuenta con múltiples ejemplos.<sup>30</sup> Es más, para el caso de Morelia, ya no sólo contamos con la cartela que la identifica y le confiere antigüedad, sino que en esa misma línea argumental de recuperar lo original y antiguo, el discurso formal se complementa con situar la obra también en el contexto idealizado donde se concibió su aparición; sobre un pino y apoyada en dos pequeños dragos, planta endémica de Canarias, nacidos en las ramas del anterior. Lo anterior es muy diferente de lo que sucede con la representación de la aparición de la Virgen de los Remedios de la pinacoteca de La Profesa o de la Virgen de Aranzazú del Colegio de las Vizcaínas, ambas en la ciudad de México, pero en sintonía con lo que sucedió con las representaciones de la Virgen de Ocotlán y la de Valvanera que, al parecer, nunca fueron tan revestidas como las anteriores. Además, de nuevo y acorde con lo que se ha señalado, el supuesto retrato va más allá y mantiene ese carácter humanizado sobre el que hemos llamado la atención.

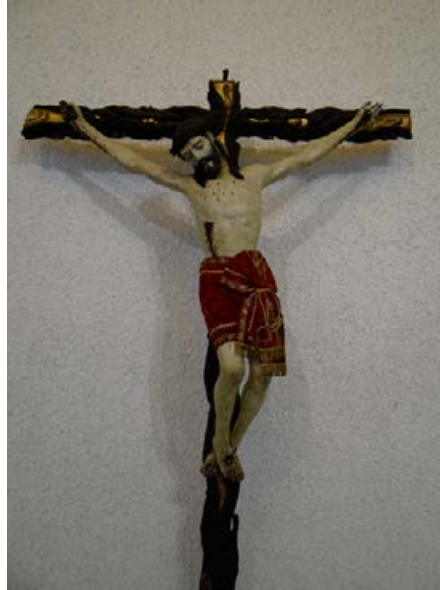
Dejamos al Cristo de Santa Teresa al final de este recorrido por la gran variedad en que las esculturas fueron retratadas por tratarse de un caso singular que, al igual que la Virgen de Guadalupe, excepcionalmente sufrió una inspección en el siglo XVII por parte de diversos artistas la cual dejó documentación y,<sup>31</sup> con ello, abrió toda una gama de posibilidades para el proceso de su reproducción. Asimismo, el caso es relevante porque existen varios retratos elaborados por uno de los pintores más destacados de la centuria siguiente, José de Ibarra, un autor que realizó copias de la imagen de Guadalupe y del Cristo de Chalma, y que promovió cambios en torno a la posición social del artista.<sup>32</sup> Por lo anterior, nos dimos a la tarea de preguntarnos por las medidas del Cristo original y por su posible traslado hacia las pinturas (fig. 7). Por el momento, sólo hemos podido inspeccionar una de las tres copias pictóricas conocidas de Ibarra. Se trata de la versión que posee el Museo Nacional del Virreinato, en Tepozotlán y no parece

<sup>30</sup> Juan Alejandro Lorenzo Lima, "Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias [1755-1850]", tesis de doctorado en Historia del Arte (Granada: Universidad de Granada, 2010).

<sup>31</sup> Véase Alonso Alberto de Velasco, *Historia de la milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo nuestro Señor crucificado que se venera en la iglesia del convento de Santa Teresa la Antigua* (México: Imprenta de Andrade y Escalante, 1858).

<sup>32</sup> Paula Mues Orts, "El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados", tesis de doctorado en Historia del Arte, tomo 1 (México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2009), 191-192 y 132-133.

7. Anónimo novohispano, *Cristo de Santa Teresa*, escultura en papel y caña de maíz modelado, moldeado y policromado, segunda mitad del siglo XVI. México, Museo del Carmen, San Ángel. Conaculta-INAH-Mex. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.” Foto: Patricia Díaz y Pablo F. Amador Marrero.



tratarse de una copia que reproduzca las medidas reales sino,<sup>33</sup> en todo caso, las proporciones en consonancia con el aspecto que más se destacó en la respectiva descripción que arrojó su análisis en el siglo XVII y que resulta un elemento fundamental en el quehacer escultórico. De cualquier forma, no es posible descartar que este tipo de copias se hicieran sin antes medir, por lo menos, la versión que conserva el Museo de las Intervenciones y cuya inscripción es especialmente sugerente para el tema que nos ocupa:

Verdadera copia [ya no retrato] de la vellissima, y maravillosa imagen de NS Crucificado; milagrosamente renovado el miércoles 19 de mayo de 1621 entre 3 y 4 de la tarde y tocada en las 5 llagas de su ermosisimo original lunes 5 de agosto de 1737 a las 12 del día por el DD Antonio de Chaves capellan del convento antiguo de Sras Carmelitas descalzas de México donde se venera: presente el Sr fiscal melgarejo a cuya devoción se sacó por el Maestro Ibarra.

De este modo, no sólo queda pendiente el problema de las medidas sino también el análisis del término copia a diferencia de retrato que aparece de nuevo en la versión que conserva el Museo de Denver aunque en este caso junto con el de retrato: “Vro. Rto. del SXPTO. de Ixmiquilpan,

<sup>33</sup> Queremos agradecer el apoyo de nuestro compañero el doctor Pedro Ángeles Jiménez, quien atentamente logró aportarnos las medidas correspondientes.



8. José de Ibarra, *Verdadera copia de la milagrosa Imagen del Santísimo Cristo que se venera en el Santuario de Chalma*, óleo sobre lienzo. México. D.R. © Archivo Museo de la Basílica de Guadalupe. Foto: Pablo F. Amador Marrero.

colocado por el Illmo. Sr. Arzobispo Dn Juan de la Serna, en el Convento antiguo de Carmelitas descalzas d Sr. Sn. Joseph de México. Se renobo dicha Sagrada imagen el año de 1621, y se hizo esta copia el de 1731”.<sup>34</sup> De igual forma, el término copia vuelve a aparecer en la reproducción que el mismo Ibarra hiciera del Cristo de Chalma de un formato más pequeño: “Verdadera copia de la milagrosa imagen del Smo Xpto que se venera en el Santuario de Chalma”, en el que por detrás se lee: “Tocado a la original en 15 de Jullio de 1738” (fig. 8).

Por último, el Cristo de Ixmiquilpan deja otro gran tema pendiente que ya se vislumbra en el caso de la Virgen de la Soledad pero que en el Crucificado es por demás contundente. Hemos localizado por lo menos dos interesantes pinturas en las que el Crucificado de Santa Teresa ha perdido su carácter escultórico pero ha sido a tal grado codificado que es inconfundible (figs. 9 y 10).<sup>35</sup> El primero es una visión del *Calvario con el Cristo*

<sup>34</sup> *Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, eds. Donna Pierce, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar et al. (Denver: Denver Art Museum, 2004), 200-202.

<sup>35</sup> Véase, por ejemplo, su parecido con el *Cristo de Santa Teresa con santos* (1746) de Miguel Cabrera que se conserva en el Museo Casa de la Zacatecana en Querétaro. Agradecemos a nuestra colega la doctora Paula Mues Orts el habernos indicado la existencia de este interesante lienzo y los apuntes correspondientes.

9. José de Ibarra, *Calvario con el Cristo de Santa Teresa*, óleo sobre lienzo, mediados del siglo XVIII. México, Convento de Madres Capuchinas, Guadalupe. Foto: Pablo F. Amador Marrero.



10. Francisco Antonio Vallejo, *Calvario con el Cristo de Santa Teresa*, óleo sobre lienzo, 1758. México, Museo del Colegio de las Vizcaínas. Foto: Leonor Labastida Vargas.



*de Santa Teresa*, del pintor José de Ibarra, que se conserva en el Convento de Madres Capuchinas de Guadalupe —que conocemos y expusimos en la muestra *La imagen retratada...* gracias a Paula Mues Orts. El segundo es un lienzo con el mismo tema conservado en el Museo del Colegio de las Vizcaínas de México, rubricado por Francisco Antonio Vallejo y realizado en 1758.<sup>36</sup> El fenómeno nos sugiere que aunque la historia del arte virreinal tiene una extensa reflexión en torno a las fuentes que nutrieron los retratos de Cristo fundamentalmente bidimensionales, no se ha puesto suficiente atención en la manera como ciertos simulacros escultóricos funcionaron como modelo para la representación del Dios encarnado.

<sup>36</sup> Sobre este lienzo, véase Elisa Vargaslugo, “Los tesoros artísticos”, *Los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*, coord. Josefina Muriel (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987), 214.

## THE ROYAL IMAGE AND MODERN SPANISH ICONOCLASM

JEFFREY SCHRADER  
University of Colorado, Denver

In modern Spain, royal portraits suffered a number of iconoclastic affronts. These events, marking the ebb and flow of monarchical authority, first occurred regularly in politically turbulent moments of the nineteenth century. For example, people effaced portraits in the critical years of 1868 and 1873, with varying degrees of order or violence.<sup>1</sup> Alongside this hostility to ruler portraits, attacks on sacred images began to figure in domestic politics. With incremental steps through the reign of Alfonso XIII (1886-1931), religious art was a joint victim of attacks and progressively surpassed portraiture as the principal target of iconoclastic fury. What had developed as a method of opposing royalty ultimately outlasted the dynasty and culminated with extraordinary violence against sacred imagery during the Second Republic (1931-1939).

The history of early modern Spain (c.1500-1750) would not have suggested a path toward iconoclasm. Royal portraiture captured the essence of the monarchs and commanded the respect of audiences. Juan Bautista Maíno (1581-1641) illustrated this principle in *The Recapture of Bahía*, which depicts a portrait of Philip IV, ruling 1621-1665, presiding at a military victory in Brazil in 1625. The Dutch enemy troops have joined their Portuguese and Spanish captors in deference to the image surmounted by an elaborate canopy. Although Maíno here illustrated a fictional account of the triumph, he evoked actual methods of honoring royal portraits.<sup>2</sup> For

<sup>1</sup> "Iconoclasm" generally refers to the breaking of images, yet here the term also encompasses their orderly removal from public view. The notion that this phenomenon may develop violently or peacefully has found support in studies about, for example, the Netherlands, where the destructive outbreaks of 1566 were followed in Antwerp by the *Stille Beeldenstorm*, or quiet iconoclasm, of 1581. See David Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566-1609* (New York and London: Garland Publishing, 1988), 18.

<sup>2</sup> Jonathan Brown and John H. Elliot, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV* (New Haven: Yale University Press, 1980), 184-187; and Javier Portús, "El retrato vivo.

instance, Diego Velázquez (1599-1660) composed a painting of Philip IV victorious after a battle at Fraga. The canvas promptly went to Madrid and received honors underneath a gold-embroidered canopy at the church of San Martín on August 10, 1644. Viewers beheld the portrait alongside an image of the Virgin of Montserrat, thereby perceiving a political and sacred alliance in the pairing.<sup>3</sup>

In this spirit of veneration for princely imagery, Spaniards also opposed the mistreatment of religious art. In one of his rare references to Spain, Giorgio Vasari narrated an act of destruction and its aftermath. Pietro Torrigiano (1472-1528), a Florentine sculptor active in Seville, had made a statue of the Virgin Mary for the Duke of Arcos. The patron reportedly angered the artist with an unusually low payment, which spurred Torrigiano to destroy his own work. Instead of entering the judicial system as a contractual dispute, the case of the ruined Virgin went to the office of the Inquisition. Torrigiano, now an alleged heretic, refused the authority of this court and starved himself to death. The veracity of this account, like so many others by Vasari, has been reasonably called into question, yet it suggests that Spain had an international reputation for protecting the integrity of religious art.<sup>4</sup> Moreover, by highlighting the misdeed of a foreigner in Seville, this episode conforms to a pattern of blaming outsiders for the destruction of images. For example, around 1630 authorities in Madrid charged members of a crypto-Jewish family of Portuguese descent for desecrating a crucifix. Although they were nominally Catholic, the perpetrators stood outside the norms of Spanish identity and unity. Their public punishment in an *auto de fe* in 1632 helped to reinforce the notion that mistreating images was fundamentally alien to Spain.<sup>5</sup>

Fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio,” in *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, ed. Fernando Checa (Madrid: Comunidad de Madrid and Nerea, 1994), 115-117. The regal painting of 1634-1635 by Maíno is today at the Prado Museum (catalogue no. P00885).

<sup>3</sup> José Pellicer [de Ossau y Tovar], *Avisos históricos*, ed. Antonio Valladares de Sotomayor, vol. 3 (Madrid: Blas Román, 1787-1788), 215. The portrait by Velázquez is at the Frick Collection in New York City (accession no. 1911.1.123).

<sup>4</sup> Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, trans. Gaston Du C. de Vere, vol. 2 (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1979), 862. I thank Daniel Puertas Márquez for bringing this account to my attention and offering his thoughts on its significance.

<sup>5</sup> A large painting of c.1647-1651 by Francisco Rizi in the Prado Museum (catalogue no. P03775) depicts the abuse of the crucifix; Juan Ignacio Pulido Serrano studies the incident in *Injurias a Cristo. Religión, política y antijudaísmo en el siglo XVII: análisis de las corrientes antijudías durante la Edad Moderna* (Alcalá de Henares: Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes, Universidad de Alcalá and Servicio de Publicaciones, 2002). In Jeffrey Schrader, *La Virgen de Atocha: los Austrias y las imágenes milagrosas*, trans. Teresa Sans and Fabián Chueca (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006), 16, 17, 56, 57, 113, I analyze the ascription of attacks on sacred images to culprits

Ascribing iconoclasm chiefly to foreigners did not remain tenable in the nineteenth century. In the first Carlist War of 1833-1840, Spaniards unequivocally took part in destroying images. The conflict arose from a dispute over whether Ferdinand VII (d.1833) would bequeath the throne to his brother or daughter. The former, the *infante* Carlos (1788-1845), advanced a conservative vision of the union of altar and throne. By contrast, the infant Isabel, born 1830, ruling 1833-1868, in the care of the Regent María Cristina, became identified with relatively liberal causes.<sup>6</sup> Reports and rumors began to circulate, alleging that religious establishments were supporting Carlos against Queen Isabel II. On July 17, 1834, as Carlist forces were said to approach Madrid, mobs attacked several religious communities with the objective of preventing them from working against the queen. For example, at San Francisco el Grande, the assailants murdered more than forty Franciscans and specifically mutilated images of saints. The cloisters were littered with items ransacked from the cells and the church.<sup>7</sup> At Santo Tomás, seven Dominicans were killed, and the art likewise suffered damage.<sup>8</sup> An eighteenth-century *Virgin of the Immaculate Conception*, probably taken from this establishment, offers rare evidence of the vandalism. Reassembled after having been shattered, it bears an inscription on the reverse that ascribes its destruction to this rampage of murderous liberals.<sup>9</sup>

The example of Madrid inspired events in other cities, including Barcelona. Here people attacked several monasteries on July 25, 1835. Sixteen priests died; in some cases, spectators cheered their deaths while voicing support for Queen Isabel II.<sup>10</sup> Despite his attempts to restore order, the military governor of Barcelona, Pedro Nolasco Bassa, was himself killed on August 5. People immediately turned their attention to the only bronze equestrian statue in the city, namely that of Ferdinand VII in the Plaza de Palacio. The captain general Charles d'Espagnac (1775-1839), also known as the *Conde de España*, had commissioned this portrait from a French artist,

---

outside Spanish Catholicism. More recently Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2007), 354-356, has studied similar dynamics in sixteenth-century Granada.

<sup>6</sup> Gloria Martínez Dorado and Juan Pan-Montojo, "El primer carlismo, 1833-1840," *Ayer*, no. 38 (2000): 54-56, identify dynastic succession as one of several related disputes that fueled the war.

<sup>7</sup> Manuel Revuelta González, *El anticlericalismo español en sus documentos* (Barcelona: Ariel, 1999), 39-45; José Salvador y Conde, "Objetos artísticos desamortizados del Real Convento de Atocha, de Madrid," *Archivo Dominicano*, no. 26 (2005): 163.

<sup>8</sup> Salvador y Conde, "Objetos artísticos", 163.

<sup>9</sup> *Virgin of the Immaculate Conception*, ink on ivory, 27 × 17 cm, Convent of Santa Isabel, Patrimonio Nacional, Madrid (catalogue no. XX-9291P, inventory no. 00630929).

<sup>10</sup> Antonio Moliner Prada, "El anticlericalismo popular durante el bienio 1834-1835," *Hispania Sacra* 49, no. 100 (1997): 524-525.



and the ceremonial unveiling had taken place in November 1831. About three meters tall, the image towered over viewers from a pedestal of nearly equal height. Both the captain general and the king had been repressive, unpopular figures, and people gladly placed a rope around the neck of Ferdinand VII in order to tear him down. In its stead arose a portrait of Isabel II.<sup>11</sup> The removal of the equestrian statue constituted the most significant attack on an image in the city for years.

Despite the early identification of Isabel II with liberalism and the enthusiastic introduction of her portraits throughout Spain, she became increasingly conservative and reliant on the Church as a source of power. This trajectory culminated in February 1868, when Pope Pius IX conferred upon her the Golden Rose for her leadership and defense of Catholicism.<sup>12</sup> The papal award, of medieval origin, had previously gone to other distinguished figures, including the exemplar of Spanish Catholic queenship, Isabel of Castile, ruling 1474-1504.<sup>13</sup> Yet the blessing from Rome brought no lasting benefits to Isabel II; she faced growing pressure from liberals, who regarded the Golden Rose unfavorably and soon guided her into exile in September 1868.<sup>14</sup> This development took an unusual twist when no Bourbon successor assumed the throne, leaving the monarchy in an ambiguous state.

With this power vacuum, the image of the queen disappeared around the country. For instance, portraits in the *casa consistorial* and public offices of Valladolid were destroyed, and the same fate befell the royal coat of arms in other establishments in this city.<sup>15</sup> In one case here, a progressive figure at the *gobierno civil* came to “feel iconoclastic” and tossed a bust-length statue of the queen from a balcony; a rowdy mob beheld the portrait as it

<sup>11</sup> Judit Subirachs i Burgaya, *L'escultura del segle XIX a Catalunya: del romanticisme al realisme* (Barcelona: Abadia de Montserrat, 1994), 183-185; *Gaceta de Madrid*, no. 145, November 26, 1831, 642; Joaquín del Castillo y Mayone, *La ciudadela inquisitorial de Barcelona, ó las víctimas inmoladas en las aras del atroz despotismo del Conde de España* (Barcelona: Librería Nacional de D. M. Saurí, 1835), offers a representative, if polemical, viewpoint of the leadership of the captain general.

<sup>12</sup> *Gaceta de Madrid*, vol. 207, no. 45, February 14, 1868, 1-5.

<sup>13</sup> Álvaro Fernández de Córdova Miralles, “Imagen de los Reyes Católicos en la Roma pontificia,” *En la España Medieval*, no. 28 (2005): 293, 299, describes the award to Isabel of Castile. For a history of the Golden Rose, see Marina Caffiero, “L’antico mistero della Rosa d’Oro: Usi, significati e trasformazioni di un rituale della corte di Roma tra Medioevo e età contemporanea,” in *Le Destin des rituels: faire corps dans l’espace urbain, Italie-France-Allemagne*, ed. Gilles Bertrand and Ilaria Taddei (Rome: École Française de Rome, 2008), 41-72.

<sup>14</sup> Gregorio de la Fuente Monge, “El enfrentamiento entre clericales y revolucionarios en torno a 1869,” *Ayer*, no. 44 (2001): 127.

<sup>15</sup> *La Correspondencia de España*, vol. 19, no. 3,972, October 3, 1868, 1.

smashed to pieces in the plaza.<sup>16</sup> In Arenys de Mar (Barcelona), a new junta was formed at the *casa consistorial*, where the queen's portrait was thrown into the street and set ablaze.<sup>17</sup> In the city of Barcelona, people incinerated her portraits and, at different buildings, defaced crowns sculpted in stone to demonstrate "not only their hate for the woman, but also for the institution."<sup>18</sup> News of the revolution advanced from Catalonia to Menorca; the port city of Mahon celebrated the departure of Isabel II by destroying her portraits and attacking royal escutcheons on public buildings.<sup>19</sup> In Málaga, images drew violence on at least two occasions. On September 22, a group went through the *ayuntamiento* and reduced a portrait of the queen to pieces. Three days later, large groups ran through the streets and converged on the Príncipe Alfonso Theater with the intention of eliminating her image there.<sup>20</sup> For its part, the municipal government of Seville, newly reconstituted after the political turmoil had prompted resignations, quickly took down her portrait at the *ayuntamiento* and ripped the canvas.<sup>21</sup> In other places, the methods of attacking her image included beheading and stabbing.<sup>22</sup>

Evidence suggests that sacred images also experienced setbacks after the departure of Isabel II, if not with the same intensity as in the wartime disturbances of 1834-1835. For centuries, the monarchs had been the foremost defenders of the faith, yet this position now went vacant in Spain, leaving the sacred patrimony vulnerable. Municipal and provincial governments undertook a number of reforms that entailed the destruction of churches or the curtailing of ecclesiastical authority and symbols. For instance, a worker dislodged an image of the Virgin from the façade of a building in Seville but accidentally sent it smashing on the ground, prompting applause and cheers from some of the witnesses.<sup>23</sup> Sacrilegious thefts and the shooting

<sup>16</sup> Gregorio de la Fuente Monge, *Los revolucionarios de 1868: élites y poder en la España liberal* (Madrid: Marcial Pons, 2000), 110.

<sup>17</sup> *La Esperanza*, no. 7,354, October 3, 1868, 3.

<sup>18</sup> *La Discusión*, vol. 13, no. 41, November 21, 1868, 1.

<sup>19</sup> *Diario de Mahon*, vol. 1, no. 177, October 3, 1868, 2.

<sup>20</sup> José Velasco Gómez, "Federalismo republicano en la Málaga de 1868," *Revista Jábega*, no. 17 (1977): 14, 15.

<sup>21</sup> María del Carmen Fernández Albéndiz, *Sevilla y la monarquía: visitas reales del siglo XIX* (Universidad de Sevilla, 2007), 140.

<sup>22</sup> De la Fuente Monge, *Los revolucionarios*, 43, 92, 94, 97, 100-104, 106, 110, provides additional details and instances of iconoclasm.

<sup>23</sup> José María Tassara y González, *Apuntes para la historia de la revolución de septiembre del año de 1868, en la ciudad de Sevilla. Noticia de los templos y monumentos derribados y de las iglesias clausuradas, de orden de la Junta Revolucionaria, durante el mando del Ayuntamiento popular interino* (Sevilla: Gironés, 1919), 25-26.

of religious images also happened in 1868-1869.<sup>24</sup> These developments unfolded against the backdrop of an occasionally tense dialogue of national authorities with the Spanish clergy and the ecclesiastical hierarchy in Rome, all of whom were closely watching any changes to the juridical status, privileges, and possessions of the Church in Spain.<sup>25</sup>

A little more than two years passed before another king, namely Amadeo I, ruling 1870-1873, would arrive to fulfill the traditional role of defending the faith. Upon assuming the throne, one of his initial tasks had been to define his public image, which rested in part on the dissemination of portraiture.<sup>26</sup> Considerable assistance came from the machinery of state and commerce. It was an urgent mission for the Italian-born monarch, who had reached power through the unprecedented mechanism of a parliamentary vote. Even before his arrival in Spain in December 30, 1870, the central government reportedly sent portraits of him to all cities.<sup>27</sup> Newspaper advertisements subsequently named the different types of portraits for sale by photographers and lithographers. In the weeks after Amadeo I reached Madrid, the principal shops of the city, especially in areas with the greatest pedestrian traffic, were displaying a variety of his portraits.<sup>28</sup> Artists experienced a burst of productivity:

The Interior Minister ordered that all municipal governments (*ayuntamientos*) place a portrait of the king at the front of their session halls. To this end, commissions rained down on modest painters and the most advanced students of the Academy of San Fernando; in a few days in Madrid alone, more than a thousand portraits were painted of Don Amadeo in the uniform of captain general, with white breeches and riding boots, and one hand on a red velvet-covered table, on which rested a velvet cushion with the royal crown and scepter. Some municipal governments asked for the book of the Constitution of 1869 to be highlighted on the table.<sup>29</sup>

When the king began a journey in September 1871 around the nation, the ephemeral decoration at major cities and minor towns along his itinerary sometimes included his image. A canopy or structure might

<sup>24</sup> Vicente Cárcel Ortí, *La gran persecución: España, 1931-1939* (Barcelona: Planeta, 2000), 40.

<sup>25</sup> Vicente Cárcel Ortí captures some of these developments in *Iglesia y revolución en España (1868-1874): estudio histórico-jurídico desde la documentación vaticana inédita* (Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1979), 134, 135, 137-142, 150, 152.

<sup>26</sup> Alicia Mira Abad, "La imagen de la monarquía o cómo hacerla presente entre sus súbditos: Amadeo y María Victoria," *Mélanges de la Casa de Velázquez*, no. 37-2 (2007): 173-198.

<sup>27</sup> *El Combate*, vol. 1, no. 28, November 28, 1870, 2.

<sup>28</sup> *El Imparcial*, vol. 5, no. 1,313, January 13, 1871, 3.

<sup>29</sup> "Hoy hace sesenta años," *El Imparcial*, vol. 66, no. 22,109, May 10, 1931, 3.

frame his likeness, or, in the case of Castellón de la Plana, the portrait was paraded and acclaimed.<sup>30</sup> These public honors were important in light of the novel, even tenuous authority of Amadeo I. For example, many monarchists favored rule by the more familiar Bourbons rather than the Savoyard. Moreover, a significant number of Republicans were skeptical of the monarchy altogether. Then there were other parties who simply disagreed with the king's policies. By coalescing around portraiture, however, Spaniards demonstrated their adherence to a ruler at the helm of a nation democratic and monarchical at the same time.

The portraits issued throughout Spain in 1870-1871 did not enjoy their prominence for long. Despite the initial public tolerance of Amadeo I, he had little support during his brief, troublesome reign, which historians now subsume in the *sexenio revolucionario* (1868-1874).<sup>31</sup> Intractable problems weakened his authority, leading him to abdicate suddenly in February 1873. A parliamentary majority, seeking to bring forth a republic, hastened to end the monarchy altogether.<sup>32</sup> Reactions suggest widespread readiness for parting ways with the king. In Villa Carlos (Menorca), residents promptly destroyed his portrait in the *ayuntamiento*.<sup>33</sup> In Barcelona, the *casa consistorial* quickly displayed a portrait of George Washington where royal portraits previously had received ceremonial honors.<sup>34</sup> In Montilla (Córdoba), an image of Amadeo I had been on display underneath a canopy; it was swiftly thrown to the ground and ripped to pieces.<sup>35</sup> In Seville, the proclamation of the Republic led to the gathering of his portraits from the halls of the *diputación* and the *ayuntamiento* for an “*auto-de-fe*.”<sup>36</sup> These deeds anticipated the bureaucratic initiatives of the following months. For example, the *Junta Provincial de Barcelona* ordered teachers to remove portraits of Amadeo I from the schools and to leave Republican emblems in their stead.<sup>37</sup> As late

<sup>30</sup> Antonio Pirala, *El rey en Madrid y en provincias* (Madrid: Quirós and Impresor de Cámara, 1872), 198 (Mogente), 241 (Puzol), 245 (Burriana), 250 n.1 (Castellón de la Plana), 254 (Amposta), and 357 (Binefar).

<sup>31</sup> Carmen Bolaños Mejías, *El reinado de Amadeo de Saboya y la monarquía constitucional* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999), provides an account of this king.

<sup>32</sup> Francisco Martí Gilabert, *La primera República española, 1873-1874* (Madrid: Rialp, 2007), 17-24.

<sup>33</sup> *El Menorquín*, vol. 5, no. 1,073, February 14, 1873, 1. The town of Villa Carlos is today Es Castell.

<sup>34</sup> *La Flaca*, vol. 2, no. 52, February 14, 1873, 4; *La Correspondencia de España*, vol. 24, no. 5,558, February 16, 1873, 2.

<sup>35</sup> *La Época*, vol. 25, no. 7,493, April 6, 1873, 1. This account explains the developments in Montilla that began on February 12, 1873.

<sup>36</sup> *La Correspondencia de España*, vol. 24, no. 5,558, February 16, 1873, 3.

<sup>37</sup> *El Magisterio Balear: Periódico de Primera Enseñanza*, vol. 1, no. 9, March 30, 1873, 6.

as May 1873, the press reported an order to remove the remaining portraits in the offices of the Ministry of War.<sup>38</sup> A combination of violent acts and orderly procedures led to the disappearance of many of the king's images, although several survived and were later modified so that the face of Alfonso XII, ruling 1875-1885, replaced that of Amadeo I.<sup>39</sup>

No contemporaries drew up comprehensive lists of iconoclastic acts, yet this brief compilation is representative of incidents throughout Spain. These developments permit a few observations. The speed with which people responded to the changes in government is remarkable. For example, in the hours and days after the announcement of his abdication, Spaniards acted against the portraits of Amadeo I. The absence of nationwide coordination might lead historians to perceive spontaneity in these steps, yet these gestures are not without historical foundations. The simple fact that Sevillians gathered his portraits for an *auto de fe* indicates a ritualistic character to the destruction. These proceedings, derived from the memory of the Inquisition, provided Spaniards with a rich frame of references. The theatricality assured maximum visibility for a ceremony that, in the eyes of the inquisitors, reinforced the divinely established order of the world and punished transgressors.<sup>40</sup> In nineteenth-century politics, however, the collective burning of royal images suggested that the king had violated the social order. Other methods of punishing images likewise featured high visibility, yet this inflammatory technique seemingly shone more brightly than the others in the historical record. Fifty years after Isabel II had to leave Spain, a Republican newspaper approvingly cited how the revolution of 1868 had led to the massive burning of her portraits in the public square.<sup>41</sup>

Although iconoclasm gained currency in social and political discourse in the nineteenth century, there is little information on the identities or objectives of the perpetrators. Individual names are exceptionally rare, and it is difficult to develop elaborate conclusions about intellectual or political motives. It is tempting to speculate that only Republicans attacked images of the king and queen. This viewpoint finds support in the words of Francisco Pi y Margall (1824-1901), who presided briefly over the First Republic in 1873. When giving an account of the Glorious Revolution of September 1868, the statesman affirmed that monarchists initially had promoted the event as a method of placing a new ruler on the throne. The

<sup>38</sup> *La Correspondencia de España*, vol. 24, no. 5,634, May 4, 1873, 1.

<sup>39</sup> "Hoy hace sesenta años" (as in n.29).

<sup>40</sup> Francisco Bethencourt, "The Auto da Fé: Ritual and Imagery," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 55 (1992): 155-160.

<sup>41</sup> *El Luchador*, vol. 6, no. 1,518, April 17, 1918, 1.

transition between different members of the Bourbon dynasty, however, ostensibly spun out of control when the *pueblo* intervened, “Not only were portraits of the monarchs torn up everywhere, but what in earlier times had been the representation and symbol of the monarchy, namely the crown, disappeared from all the coats of arms and all the public buildings.”<sup>42</sup> This characterization depicts divided monarchists falling before a monolithic Republican *pueblo*, the unity of which Pi y Margall likely wished to exaggerate. By contrast, a historian has suggested a more limited political statement, “The fact that the people burned a portrait of Isabel II [...] could only be interpreted by politicians as a festive way of demonstrating support” for the post-Isabeline revolutionary juntas. These local and provincial authorities often featured monarchist and Republican coalitions, proving that the elimination of royal portraits did not always unfold in concert with uniformly antiroyal political institutions.<sup>43</sup>

The departure of Amadeo I in 1873, however, permits a reasonably solid interpretation of the fortunes of the equestrian portrait of Philip III, ruling 1598-1621, in the Plaza Mayor. Giambologna (1529-1608) and Pietro Tacca (1577-1640) had created the statue in 1606-1614 at the behest of Ferdinando I of Tuscany, ruling 1587-1609. It stood within a tradition of equestrian imagery featuring an “imperial theme, which suggests a dynastic right to rule by associating the sitter with emperors of the past, and secondarily by identifying the sitter with the contemporary ruling class, which made aristocratic use of the horse.”<sup>44</sup> Philip III received the portrait in 1616, upon which he sent it to the gardens of the Casa de Campo just outside Madrid. The monumental image had the ability to define the character of its environment, in this case by transforming a bucolic *villa de placer* into a *villa de poder*.<sup>45</sup> Yet this transformative power did not reach its full potential until March 1848, when Isabel II completed the transfer of the equestrian

<sup>42</sup> Francisco Pi y Margall, *El reinado de Amadeo de Saboya y la República de 1873* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1970), 105-106.

<sup>43</sup> Gregorio de la Fuente Monge, “La revolución de 1868 y la continuidad del personal político,” *Ayer*, no. 29 (1998): 170.

<sup>44</sup> Walter Liedtke, *The Royal Horse and Rider: Painting, Sculpture, and Horsemanship 1500-1800* (New York: Abaris Books in association with the Metropolitan Museum of Art, 1989), 38, 70, 204-205.

<sup>45</sup> Javier Rivera Blanco, “Juan Bautista de Toledo y la Casa de Campo de Madrid. Vicisitudes del Real Sitio en el siglo XVI,” in *A propósito de la agricultura de jardines de Gregorio de los Ríos*, ed. Joaquín Fernández Pérez and Tascón Ignacio González (Madrid: Real Jardín Botánico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Área de Medio Ambiente and Ayuntamiento de Madrid, 1991), 122; cited by Alberto Sanz Hernando, who analyzes the Casa de Campo and provides illustrations of seventeenth-century views of the statue at the estate, in *El jardín clásico madrileño y los reales sitios* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid and Área de Las Artes, 2009), 109-122.

statue from the marginal villa to the central Plaza Mayor.<sup>46</sup> Although she united the statue with the plaza that had taken shape under Philip III, she was not merely celebrating seventeenth-century art and architecture. The queen surely knew that the portrait, originally bearing a message of dynastic continuity, would assume new currency after the French Revolution of February 1848. The revolt had spurred King Louis Philippe to abdicate, raising the risk of upheaval in other European lands. Spaniards, who were debating the merits of republicanism, no longer saw the monarchy as an uncontested form of government.<sup>47</sup> With the threat of instability, Isabel II enlisted Philip III to advance her cause.

The subsequent history of the Habsburg portrait confirms the perception of an anti-Republican meaning. After Amadeo I abdicated in February 1873, the Plaza Mayor was renamed the Plaza de la República.<sup>48</sup> This step obscured the sixteenth- and seventeenth-century origins of the square as a symbol of royal government and authority.<sup>49</sup> It would have been discordant to then retain the statue of Philip III, elevated on a pedestal above the people newly free from monarchical rule. By June 21, the municipal government decided to remove the portrait, prompting a complaint about the peril to additional statues in public sites.<sup>50</sup> By the symbolic anniversary of July 7, authorities had escorted Philip III from the plaza.<sup>51</sup> On that date in 1822, Spaniards in favor of constitutional government had fought successfully against forces seeking to expand the authority of Ferdinand VII. One periodical illustrated the unceremonious removal of the king's likeness and criticized the mistreatment of images:

<sup>46</sup> *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, no. 151, March 30, 1848, [4]. *El Heraldo* (Madrid), no. 1,584, August 8, 1847, 4, reports that the pedestal was to be completed in September or October 1847. The work inexplicably dragged on into the following year, with no discernible progress until the pedestal suddenly became ready for the equestrian statue in March 1848.

<sup>47</sup> *El republicanismo en España (1830-1977)*, ed. Nigel Townson and Alicia Alted Vigil (Madrid: Alianza, 1994).

<sup>48</sup> Wifredo Rincón García, "La Plaza Mayor española, espacio para la sociedad y el poder," in *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos xv a xx*, ed. Miguel Cabañas Bravo and Amelia López Yarte *et al.* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008), 269.

<sup>49</sup> Jesús Escobar, *La Plaza Mayor y los orígenes del Madrid barroco*, trans. Mercedes Polledo (Donostia, San Sebastián: Nerea and DL, 2007), 93-101, 109-117, 125-129, 206, explains how Philip II and Philip III oversaw the development of this public square and imparted a royal character to its architecture and ceremonial life.

<sup>50</sup> *La Iberia*, vol. 21, no. 5, 128, June 21, 1873, [3]: "Los intransigentes están de enhorabuena; pronto desaparecerán de la capital cuantas estatuas adornan los paseos públicos."

<sup>51</sup> *La Correspondencia de España*, vol. 24, no. 5, 698, July 7, 1873, [2].

Why the determination to break and abolish or efface crowns and coats of arms, to vandalize or demolish monuments and statues wherever they may be found? [...]

The statues and the monuments belong to humankind. Peoples since olden times have them and conserve them as a sacred and inviolable repository, which must be handed down to future generations.

Do not humiliate or tear down statues, but rather raise them diligently and care for them with love and respect, as all civilized peoples and the most distinguished capitals of the Old World and the New World do.<sup>52</sup>

Despite this attempt to reclassify the royal monument with the neutral status of an artwork, the portrait was banished initially to a municipal warehouse. The absence from the square was brief. Following the collapse of the First Republic on January 3, 1874, the municipal government decided on January 19 to restore the statue to its pedestal.<sup>53</sup> By March 15, Philip III was back in the saddle, so to speak, although visitors to the Plaza Mayor noticed that his dagger and spurs had gone missing.<sup>54</sup>

The Habsburg king and his kin were not as fortunate in 1931. Many Spaniards viewed the elections this year as a referendum on the monarchy, which found itself in a precarious situation. After the vote of April 12 led to the declaration of the Second Republic, Alfonso XIII hastily left the country. People celebrated in the streets and public urban spaces. In contrast to the orderly developments of 1873, crowds swiftly wrecked the portrait of Philip III in the Plaza Mayor by April 15.<sup>55</sup> Shortly thereafter, the national newspaper, *ABC*, cited this act when denouncing the conduct of *iconoclastas*.<sup>56</sup> One can neatly link the removal of this image in 1873 and 1931 to Republicanism. Likewise, the responses in the press attest that such initiatives never drew universal acclaim from Spaniards. Despite the gap of nearly sixty years between these two incidents, the similarities attest to a common iconoclastic tradition in the nineteenth and twentieth centuries. Moreover, the punishment of a seventeenth-century portrait reveals that old artworks assumed fresh political meanings during their passage through the

<sup>52</sup> *La Ilustración Española y Americana*, vol. 17, no. 27, July 16, 1873, 436, 446.

<sup>53</sup> *La Época*, vol. 26, no. 7,771, January 20, 1874, [3].

<sup>54</sup> *La Época*, vol. 26, no. 7,824, March 15, 1874, [4].

<sup>55</sup> *La Voz*, vol. 12, no. 3,213, April 15, 1931, 1.

<sup>56</sup> *ABC* (Madrid), vol. 27, no. 8,844, April 30, 1931, 17. The *Ayuntamiento de Madrid* returned the statue of Philip III to the Plaza Mayor in August 1934; see "Ayer quedó de nuevo Felipe III cabalgando en la plaza Mayor," *La Libertad*, vol. 16, no. 4,500, August 24, 1934, 1-2. The Republican municipal government restored it as an artistic rather than political monument, although the return of the statue to the Plaza Mayor may have responded to the rightward turn of the national government following elections in November 1933.



centuries. Almost simultaneously with the attack in the Plaza Mayor, crowds tore down a full-length portrait of Isabel II from its pedestal near the Royal Theater. This bronze, commissioned in 1850 from José Piquer Duart (1806-1871), was itself several decades old and had no immediate bearing on the Second Republic; however, it represented the deceased grandmother of Alfonso XIII and accordingly deserved removal to the Puerta del Sol for mocking and abuse.<sup>57</sup>

Broad hostility to royal images predictably accompanied the collapse of the monarchy in 1931. On April 13 students entered the University of Valencia, flung a portrait of Alfonso XIII from a balcony, and introduced the flag of the Federación Escolar Universitaria, an organization with an antimonarchist character.<sup>58</sup> On April 14 in Barcelona, several portraits of “the ex-king who stupidly prided himself on being the heir of Philip V” were tossed into the streets amidst an outpouring of enthusiasm for the Republic.<sup>59</sup> That same day, in Las Palmas de Gran Canaria, people surged into the *Casa Consistorial* and threw the portraits of the king into the street; the crowds, however, magnanimously pardoned one painting in order to display it alongside mummies in a museum.<sup>60</sup> The destructive acts, by now a ritual in periods of upheaval, drew scorn in one Spanish newspaper as a convenient device for local leaders to preserve their own power:

The same individuals who were liberals and conservatives under the ancien régime, and then became dictatorial when the dictatorship arose, and who began the last year confusingly, because they did not perceive clarity in the politics of Madrid, now pass unashamedly to the Republic, and they transform their committees and associations, and they get rid of the portraits of Don Alfonso and deliver devastating speeches.<sup>61</sup>

Despite the passing reference to Alfonso XIII, the Republican author of this passage advanced a compelling critique of iconoclasm. Effacing royal portraits ostensibly accredited the perpetrators as agents of change, yet it

<sup>57</sup> *Heraldo de Madrid*, vol. 41, no. 14,104, April 15, 1931, 8; *Estatuas de Madrid*, ed. Gloria Esparraguera Calvo and Carmen Rojas Cerro (Madrid: Ayuntamiento de Madrid and Área de Las Artes, 2011), 56.

<sup>58</sup> *Arena numerosa: Colección de fotografía histórica de la Universitat de València*, ed. Daniel Benito Goerlich (Universitat de València, 2006), 167.

<sup>59</sup> Lluís Capdevila, “Crónica: Història del dia 14,” *L’Esquella de la Torratxa*, vol. 55, no. 2,702, April 17, 1931, 243.

<sup>60</sup> C.P., “De cómo, antes que en Madrid, se proclamó la República en Las Palmas,” *Crónica*, no. 79, May 17, 1931, 9; Pedro Almeida Cabrera, *Néstor (1887-1938): un canario cosmopolita* (Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1987), 30, 138.

<sup>61</sup> “Los pueblos y el régimen,” *La Voz*, vol. 12, no. 3,232, May 8, 1931, 1.

had become a facile enterprise that authorities had co-opted throughout Spain. Moreover, iconoclastic deeds offered the illusion of progressive action and distracted the *pueblo* from whether the local hierarchy truly had made substantive improvements. The solution to this misguided emphasis on images was to concentrate instead on replacing those leaders with authentic Republicans, thereby yielding a genuine change of government.<sup>62</sup>

The removal of princely imagery, then, required new strategies in order to continue projecting a clear message. And the Second Republic seemingly gave rise to a practice that Spaniards had not yet pursued or recorded in historical accounts. Authorities extended their reach and forced private individuals to surrender or withdraw images unwillingly. When reports of these incidents surfaced in the press, the tenor of the language suggested that such images had been criminalized.

One instance of July 1932 implicated visitors from Oviedo to José María Albiñana Sanz, a doctor whose monarchist politics had led to his recent confinement in the poverty-ridden region of Las Hurdes (Extremadura). Although his supporters were purportedly bearing charitable goods for distribution at their destination, the governor of Oviedo ordered the detention of people in at least one car and had them taken to a police station. Among the items seized were brochures and “bicolor flags, portraits of the ex-king, rosaries, a pistol and other utensils of the monarchical cult.”<sup>63</sup> The reference to worship suggested that these images retained a numinous quality, even after the departure of Alfonso XIII. Albiñana had envisioned an evangelical mission that would convert the people of Las Hurdes to his right-wing views,<sup>64</sup> so the material seized in Oviedo presumably would have supported that objective.

Other cases confirm that images remained highly polemical, either in public or private spaces. In April 1932, two passengers on a train to Vigo reportedly displayed the portrait of Alfonso XIII along with the bicolor monarchist flags above a mirror. Their offense came to the attention of another passenger who was a deputy for a Galician Republican party in the *cortes*. The politician alerted the Civil Guard, who obliged the ladies to take down the items.<sup>65</sup> In reports like these, it is not clear what law is being enforced. Speculation would lead one to suggest the Law for the Defense

<sup>62</sup> “Los pueblos y el régimen,” *La Voz*, vol. 12, no. 3,232, May 8, 1931, 1.

<sup>63</sup> The description of the confiscated items is from *Foment*, no. 384, July 6, 1932, 4. The incident received wide press coverage, including in *Heraldo de Madrid*, vol. 42, no. 14,485, July 4, 1932, 1; *La Vanguardia*, vol. 51, no. 21,328, July 5, 1932, 23.

<sup>64</sup> Jordana Mendelson, *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2005), 77-78.

<sup>65</sup> “Los enemigos de la República,” *La Libertad*, vol. 14, no. 3,763, April 10, 1932, 4.

of the Republic, implemented in October 1931, which, among other things, forbid all “apology for the monarchy or its leaders, and use of emblems or insignia associated therewith.”<sup>66</sup> This rule apparently informed extrajudicial acts as well. In Sabadell, young Republicans searched the residences of conservative figures, including a former mayor from the period of dictatorship (1923-1931). In his possession they found a large portrait of the ex-king, which they seized and took to the *ayuntamiento*. After the mayor granted permission, the young Republicans threw the portrait from a balcony into a street. The audience below trampled the figure and set it aflame, shouting their support of the Republic.<sup>67</sup> This event of April 1933, which took place two years after the fall of the monarchy, prompted a curious remark that there were still portraits of Alfonso XIII in Sabadell; presumably none would have survived the purge of 1931. According to a Republican newspaper that reported this incident, the proper course of action was to throw from balconies anything that stank of royalty as well as anyone who defended the ex-king.<sup>68</sup>

After the outbreak of the Civil War in July 1936, certain images became liabilities for their bearers. In a series of raids on right-wing figures in Madrid in September, the Linceos de la República, a security force acting on behalf of the government, seized at one residence items including “jewels, silver coins, two-hundred dum-dum cartridges, subversive propaganda destined for the army, and a portrait of the ex-king with an inscription in which he called them *amigos predilectos*.”<sup>69</sup> Another militia, known as the Escuadrilla del Amanecer, took possession of a “great quantity of silver objects, church ornaments, portraits of the ex-king, monarchist flags, reactionary books, and documentation of political nature” at the home of José Martínez de Velasco, a former minister killed weeks earlier in wartime repression. This militia group then went on to search the Madrid residence of Francisco Franco; while no compromising portraits surfaced here, the press coverage leaves no doubt that royal imagery threatened the integrity of the state and needed to be taken from the hands of individuals.<sup>70</sup> By this late date, however, Bourbon portraiture cannot have offered many opportunities for

<sup>66</sup> Stanley G. Payne, *Spain's First Democracy: The Second Republic, 1931-1936* (Madison: University of Wisconsin Press, 1993), 73, summarizes the introduction and scope of the law.

<sup>67</sup> “Unos jóvenes republicanos descubren en varios domicilios de Sabadell retratos, emblemas y banderas monárquicas,” *Heraldo de Madrid*, vol. 43, no. 14,731, April 17, 1933, 13.

<sup>68</sup> *LEsquella de la Torratxa*, vol. 57, no. 2,807, April 21, 1933, 254.

<sup>69</sup> “Milicianos y policía: nuevas detenciones y registros,” *La Libertad*, vol. 18, no. 5,134, September 12, 1936, 6.

<sup>70</sup> “Milicianos y policía: algunos simpatizantes con la subversión preparaban ya el recibimiento a los ‘triunfadores,’” *La Libertad*, vol. 18, no. 5,135, September 13, 1936, 6; *Milicia Popular: Diario del 5.º Regimiento de Milicias Populares*, vol. 1, no. 44, September 15, 1936, 4. For a brief description of

destruction. The fact that these examples came to light through forceful searches suggests that they had largely disappeared from public view.

From an art historical perspective, this iconoclastic tradition would be of limited consequence if it had not come to inform the destruction of sacred art. Despite its prevalence, royal imagery constituted a discrete subset of portraiture and, judging from the reports of mass production, generally did not feature exemplary aesthetic qualities. Few scholars, museum-goers, or collectors today will bemoan those lost portraits of Isabel II, Amadeo I, Alfonso XII, or Alfonso XIII. As indicated above, however, religious art had suffered alongside princely imagery during 1834-1835 and 1868-1869. Further incidents surfaced throughout the nineteenth and early twentieth centuries, with greater frequency in moments of change or conflict.

During the First Republic (1873-1874), when clerical figures reportedly opposed the government or otherwise favored conservative forces,<sup>71</sup> Catholic artworks sometimes assumed a political charge and provoked a variety of responses. Incidents in Catalonia deserve further research, in light of events that began on March 30, 1873. A troubling Carlist military victory at the town of Berga prompted some residents of Barcelona to occupy numerous churches, for the sake of preaching against the Carlists and punishing conservative Catholics. While the reports coincide on the fact that the crowds had disrupted liturgical services, differences arise on whether the protestors were armed, whether they threatened arson by soaking churches with oil, or whether they looted.<sup>72</sup> These inconclusive accounts suggest that sacred images might have been targets; efforts were simultaneously underway in Barcelona to withdraw portraits of Amadeo I,<sup>73</sup> so some Catalans may have cast a critical eye on religious art as well. Later that month in Seville, the Virgin of La Macarena allegedly went on procession in Holy Week wearing not her crown but rather a Phrygian bonnet, which was symbolic of the French Revolution.<sup>74</sup> Although denials

---

the Linces de la República and the Escuadrilla del Amanecer, see Pedro Montoliú Camps, *Madrid en la Guerra Civil: la historia*, 2 ed., vol. 1 (Madrid: Sílex, 2000), 96-97.

<sup>71</sup> Francisco Martí Gilabert, "La cuestión religiosa en la I República," *Hispania Sacra* 50, no. 102 (1998): 742-743.

<sup>72</sup> *La Época*, vol. 25, no. 7,487, March 31, 1873, 2; *La Esperanza*, vol. 29, no. 8,698, April 3, 1873, 3; *El Imparcial*, vol. 7, no. 2,110, April 3, 1873, 3.

<sup>73</sup> *El Magisterio Balear: Periódico de primera enseñanza*, vol. 1, no. 9, March 30, 1873, 6 (as in n. 37).

<sup>74</sup> The report surfaced in *El Imparcial*, vol. 7, no. 2,115, April 8, 1873, 1. See Isidoro Moreno Navarro, "Las cofradías sevillanas en la época contemporánea: una aproximación antropológica," in *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología, arte*, 3 ed. (Seville: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla and Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1999), 43-44.

quickly spread throughout the press, this anecdote may have reflected contemporary developments. Other complaints circulated, for example, about how “on the divine head of the Son of God has been placed not the crown of thorns but rather the Phrygian bonnet.” This blasphemy was one of several that motivated a polemical response, “Anathema upon the new iconoclasts and every kind of enemy of our holy religion!”<sup>75</sup> This imprecation did not perturb the newly anathematized iconoclasts in Cádiz, who were then toppling prominent, centuries-old images of the Virgin Mary as well as the patron saints Servando and Germán. The sacrilege shocked some viewers, including the author of a plea for the heavens to pardon the port city.<sup>76</sup> Shortly after the First Republic expired in January 1874, the ecclesiastical hierarchy of Toledo circulated a comparable prayer to seek the forgiveness of the Virgin for, among other things, the profanation of her images throughout Spain.<sup>77</sup>

Nineteenth-century Spaniards had developed closely related traditions of hostility to religious art and royal portraiture, and the destruction persisted in the absence of any consensus against it. For instance, military defeats and the death of Spanish conscripts in Morocco provoked anger against the authorities in July 1909. The ensuing disturbances of the *Semana Trágica* in Barcelona caused significant harm to sacred images, since attacks on ecclesiastical establishments constituted an indirect method of vengeance against the monarchy. Violence at churches overshadowed other developments of the Tragic Week, yet town halls and courts also suffered in the rebellion in Catalonia.<sup>78</sup> It was therefore newsworthy that a portrait of the king had escaped damage in a courtroom at Sabadell;<sup>79</sup> presumably some of its counterparts had disappeared in assaults on civic buildings elsewhere. Likewise, after royal portraiture experienced setbacks with the birth of the Second Republic in April 1931, a monarchist assembly in Madrid on May 10 provoked reactions that spiraled into a crisis through several cities. Málaga featured the most remarkable *quema de conventos* of these disorders, which,

<sup>75</sup> “¡Anatema!” *El Semanario Católico: Revista Religiosa, Científica y Literaria*, vol. 4, no. 126, April 19, 1873, 189.

<sup>76</sup> *La Esperanza*, vol. 29, no. 8,713, April 22, 1873, 1; *El Semanario Católico: Revista Religiosa, Científica y Literaria*, vol. 4, no. 131, May 24, 1873, 243-247; José Gras y Granollers, *El honor de María Inmaculada: solemne desagravio nacional a nuestra patrona la Santísima Virgen infernalmente injuriada en Cádiz*, 2 ed. (Lérida: Imprenta de Carruez, 1873).

<sup>77</sup> “Oración a la Santísima Virgen,” *El Consultor de los Párrocos*, no. 5 extraordinary, January 30, 1874, 36.

<sup>78</sup> Gemma Rubí, “Protesta, desobediencia y violencia subversiva. La Semana Trágica de julio de 1909 en Cataluña,” *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, no. 10 (2011): 245, 257.

<sup>79</sup> *El País*, vol. 23, no. 8,0[9?], August 9, 1909, 2.

according to a document of May 30, precipitated the burning of nineteen churches and the looting of twenty-two others. Assailants cast a wide net and included sacred images among the principal targets. At least five major statues by Pedro de Mena (1628-1688) disappeared during the destruction of a stunning quantity of artworks.<sup>80</sup>

In the tense years of the Second Republic, attacks on churches continued intermittently until the start of the Civil War. Despite the palpable concerns about royal portraiture, attention turned to religious art as the primary victim of iconoclasts throughout Spain. In March 1936, for example, the town of Yecla (Murcia) experienced the burning of several churches and the destruction of hundreds of images.<sup>81</sup> Around the same time, a similar attack on images occurred in Logroño (La Rioja).<sup>82</sup> Many additional incidents could lead one to affirm that, prior to the military rebellion of July 1936, the nation had already defined its political discourse in part around church-burning and the attendant iconoclasm.

Francisco Franco likely alluded to this phenomenon among the justifications for the fateful uprising of his forces. Selected newspapers circulated a manifesto, originally broadcast on radio on July 18, 1936, in which he charged that “monuments and artistic treasures are subject to the most bitter attacks by revolutionary hordes, who obey the instructions that they receive in foreign directives.”<sup>83</sup> When interpreting this statement, it is hard to sidestep the issue of iconoclasm, especially in light of the historical practice among Spaniards of blaming outsiders for the phenomenon. José Calvo Sotelo, a monarchist leader, had spoken recently in parliament about the need for public order under the leadership of Manuel Azaña. In his appearance of April 16, three months before the start of the war, Calvo Sotelo described dozens of religious buildings among the sites attacked throughout the country from February 16 to April 2. The parliamentary *Diario de las Sesiones* recorded this itemization, which some newspapers then published for their national readerships. Numerous sacred images figured

<sup>80</sup> José Jiménez Guerrero, *La quema de conventos en Málaga, mayo de 1931* (Málaga: Argual, 2006), 47-49, 342-343. This publication includes abundant information on the losses of religious art.

<sup>81</sup> José Ramón Hernández Figueiredo, *Destrucción del patrimonio religioso en la II República (1931-1936) a la luz de los informes inéditos del Archivo Secreto Vaticano* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009), 204-207.

<sup>82</sup> Roberto Germán Fandiño Pérez, “Logroño, 1936. La quema de conventos, mitos y realidades de un suceso anticlerical,” *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, no. 2 (2001-2002): 2a parte.

<sup>83</sup> The text of the manifesto is included in, for example, “Información de la Comandancia Militar,” *La Prensa*, vol. 26, no. 9,897, July 23, 1936, 4; “La patriótica alocución del general Franco al iniciar el movimiento,” *ABC* (Seville), vol. 32, no. 10,342, July 23, 1936, 1-2.

among the casualties, yet the list included no royal portraits.<sup>84</sup> Although Spaniards had not completely forgotten about Bourbon portraiture, religious art had moved to the forefront of an urgent political debate on image-breaking and public order. It seems likely that this parliamentary session informed the concern of Franco for the artistic patrimony of Spain.

With his address to the Spanish people, Franco based the military uprising in part on these “artistic treasures.” In his view, the democratically elected government had squandered its legitimacy through its failure to preserve public order, at great cost to the cultural patrimony of Spain. By imparting a new political dimension to art, however, Franco may have increased the risk for religious images. Moreover, the public would have associated his rebellion with the monarchists, who were seething at the assassination of Calvo Sotelo on July 13. Under the monarchy, there had been tight bonds between the crown, the church, and sacred images. A combination of factors drew fresh attention to religious art as symbolic of the historical union of altar and throne. Iconoclasm then reached unprecedented levels in the Civil War. Even with incomplete records, one could readily speculate that the sheer scale of destruction in the year-long period beginning on July 18, 1936, surpassed all combined previous nineteenth- and twentieth-century incidents within Spain.

Modern royal portraiture, although generally not known for artistic brilliance, had surprisingly consequential roles in Spanish visual culture. Paintings and statues stood as proxies for royalty in public sites and governmental buildings, often receiving honors or occupying ceremonial settings. The political character of these images, however, exposed them to peril in times of discontent with the monarch or the monarchy. While the ensuing outbreaks of destruction were infrequent, the practice became endemic and therefore assumed predictable, ritualistic qualities. In all likelihood, this secular iconoclasm provided crucial support for the development of comparable gestures against sacred art. This latter corpus of imagery offered a richer array of targets and ultimately bore the brunt of Spanish iconoclasm.

<sup>84</sup> *El Siglo Futuro*, vol. 61, no. 18,581, April 17, 1936, 13-14; *ABC* (Madrid), vol. 32, no. 10,265, April 17, 1936, 37-38.

**IV. DOCUMENTO Y MONUMENTO:  
“IMÁGENES HISTÓRICAS”**





## THE ENIGMA OF THE HORSE: THE IMAGE OF THE MONUMENT AS FICTION

FRANCESCO PELLIZZI

Peabody Museum of Archaeology and Ethnology,  
Harvard University

For Angelica,  
in ricordo del Poveromo

[...] O heavens! Die two  
months ago, and not forgotten yet! Then there's  
hope a great man's memory may outlive half  
a year: but, by'r Lady, 'a must build churches,  
then; or else shall 'a suffer not thinking on, with  
the hobby-horse, whose epitaph is 'For O, for O,  
the hobby-horse is forgot!'  
*Hamlet*, III, ii, 124-9

The 'enigmatic horse,' refers to a mental image, still vivid in my mind: it is that of a child's *rocking horse* in the middle of a rather dark bourgeois nursery interior, painted at some point—I thought—by Giorgio de Chirico.<sup>1</sup> Many years ago, I referred to this same image in a talk I gave at Washington's National Gallery of Art; but I have now come to suspect that this may in fact have been, from the start, a kind of 'false-recollection'—perhaps akin

<sup>1</sup> The present essay is offered here as the record of an oral presentation, in a form very close to the one that was read at the conference in Mexico City, on October 11<sup>th</sup>, 2012. I wish to thank the organizers of the Instituto de Investigaciones Estéticas of the UNAM for inviting me to participate in the conference, Rita Eder who gently moderated the session of which it was part, and Gini Alhadeff for reviewing its English form. It would be impossible to incorporate here in the text the many images that constituted a sort of parallel visual commentary on it. Hence the solution has been adopted here to post them all, in their chosen order, on a location of my website, from which, it is hoped, they can be easily viewed, at: [http://www.francescopellizzi.com/Francesco\\_Pellizzi/Enigma\\_of\\_the\\_Horse\\_-\\_Images.html](http://www.francescopellizzi.com/Francesco_Pellizzi/Enigma_of_the_Horse_-_Images.html)

to those psychologists sometime encounter in the childhood memories of their subjects—because, despite extensive searches in my library (and on the Internet), I have been unable, so far, to find any trace of its existence, either as a work by De Chirico or by anybody else.<sup>2</sup> This ‘false memory’ might be dubbed a ‘surreal experience’ (as if I had *dreamt* the image of the painting), but it so happens that De Chirico, in the winter of 1914-1915, did draw what looks like a ‘carnival’ horse, against the background of his enigmatically monumental settings, while in an important painting of that same first winter of War a rather mysterious toy-like object appears (‘upside-down’) that could well be a stick-hobbyhorse.<sup>3</sup> Be that as it may, the image of the hobbyhorse—in real or metaphorical—has a long history, even beyond the Western tradition, as a sort of *nostalgic*, mock- or make-believe-contraption associated with child-play and with masquerades, often of a bawdy and carnevalesque nature, at least since the late Middle Ages.<sup>4</sup> In fact, the very title of De Chirico’s *The Evil Genius of a King* may remind us that as a literary image the hobbyhorse famously appears, for instance, as a sarcastic reference in Hamlet’s last words of introduction to the *silent play-within-the-play* with which he aims to expose the crime of his uncle, the king, and the truth about his father’s murder: “[...] he must build churches, then; or else he will not be remembered, like the hobby-horse, whose epitaph is ‘For O, for O, the hobby-horse is forgot!’”<sup>5</sup> Both the image of his father and that of Hamlet’s honor can dissolve as the memory of a childhood toy, or of a shady dance-pantomime, unless a *monument* (a church, in this case) is promptly built ‘in its place,’ to both hide and assuage the fickle consciousness of the living.<sup>6</sup> In any event, these ‘theatrical,’ make-believe images of childhood and play (hence, also, in Freudian terms, of disillusion, negation, and disavowal), will also come very much to the fore in some key works of the Modernist avant-garde. Giorgio De Chirico stated as much, in 1913:

<sup>2</sup> Figure 1. Giorgio De Chirico, *The Apparition of the Horse*, 1914-1915; Private Collection (?).

<sup>3</sup> Figure 2. Giorgio De Chirico, *The Evil Genius of a King*, 1914-1915; MoMA, New York.

<sup>4</sup> Figure 3. *Boy on Hobbyhorse*, stoneware pillow; China, Jin Dynasty, ca. 1115-1234; Metropolitan Museum, New York.

<sup>5</sup> Hamlet may be here quoting from the words of a popular ballad, associated with the so-called “Morris dance,” which was viewed as lewd, or at least improper, in late-Elizabethan Reformation circles. See Hamlet, III, ii, 124-9.

<sup>6</sup> Laurence Sterne, in *Tristram Shandy* also echoed the quasi-post-modern ambiguity of Hamlet’s “hobby-horse,” and Nietzsche thought that in Sterne—“this most liberated writer”—the roles of “reader” and “author” were freely interchanged, just as are those of the characters in Hamlet’s play-within-the-play with those of their ‘target-characters’ in the play itself. See Figure 4. Hobbyhorse in “Morris” popular dance: Thames at Richmond, with the Old Royal Palace (detail), ca. 1620; Fitzwilliam Museum, Cambridge.

To become *truly immortal* [emphasis mine] a work of art must escape all human limits: logic and common sense will only interfere. But once these barriers are broken it will enter the regions of childhood vision and dream.<sup>7</sup>

Before returning to this “fleeting/immortal” aspect of childhood imagery in relation to that of fictional ‘monumentality’<sup>8</sup> let me now turn to a very different yet, in my mind, related image:<sup>9</sup> It is that of the epical, make-believe wooden contraption that the Ionians called *Dou̓reios Hippos*—the Wooden Horse—and we the *Trojan Horse*.<sup>10</sup> ‘Conceived by Odysseus, but actually crafted by the ‘sculptor’ Epeiòs (in some instances, under the divine guiding hand of Athena) it looms large (literally) at the beginning of our civilization’;<sup>11</sup> though from the other end of the historical-symbolic spectrum from the diminutive hobbyhorse, it represents as much of an iconic *anti-monument*, as does, say, the discarded sled—*Rosebud*—(itself a sort of hobbyhorse) burning in the cleansing fire of oblivion, in the closing image of Orson Wells’ *Citizen Kane*, also an emblem of that ‘pseudo-Paradise Lost’ that bourgeois Modern society came to identify with and locate in childhood (a world newly *separate*, hence in some way newly ‘sacralized’).<sup>12</sup> In the Greek epos, the make-believe *image* of the horse, once the emblem of Troy, became the tragic cause of its ruin. We may see it as a sort of distant counterpoint to the hobbyhorses that populated so many nurseries in modern times, whose images may have haunted the ambivalent longings of

<sup>7</sup> Giorgio De Chirico, “On Mystery and Creation” (Paris, 1913), as quoted in Richard Friedenthal, *Letters of the great artists*, vol. 1, *From Ghiberti to Gainsborough* (London: Thames and Hudson, 1963), 231. Of course, already for some time, Freud had been daringly (and famously) redirecting his scientific and personal analyses towards the unfathomable and enduring mysteries of childhood: “Freud ran the same, and in our eyes, crazy risk [as Schliemann in his childhood-born obsession with finding the ruins of Troy]: at a certain point in his life, from within the most rigid of cultural backgrounds, he began to lend credence to the prehistoric residues of his childhood, to that censured part of ourselves that resurfaces in dreams and fantasies.” Elvio Fachinelli, “Freud” (1966), in *Su Freud*, ed. Lamberto Boni, Piccola biblioteca Adelphi 633 (Milano: Adelphi, 2012), 11-62, 27. On the gap between creation and reception, doubling that between childhood and adulthood, one may recall the conclusion of Ernst H. Gombrich’s famous essay: “Meditations on a Hobby Horse” (1951): “[...] a Picasso would turn from pottery to hobby horses [...] but [...] he could not make the hobby horse mean to us what it meant to its first creator. That way is barred by the angel with a flaming sword.” Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art* (Oxford: Phaidon Press, 1985), 11.

<sup>8</sup> Figure 5. “Trojan Horse” pythos; 670 BC; Archeological Museum, Mykonos.

<sup>9</sup> Figure 6. *Stamnos*, Etruria: Epeios constructs the wooden horse, 5<sup>th</sup> c. BC.

<sup>10</sup> Figure 7. Epeiòs(?) and the “Trojan Horse”; Vulci, ca. 480 BC; Munich Museum.

<sup>11</sup> Figure 8. *Kylix* with Athena fashioning the Trojan Horse; Attic, ca. 5<sup>th</sup> c. BC Archeological Museum, Florence.

<sup>12</sup> Figure 9. Orson Welles, *Citizen Kane*, 1943; *Rosebud*; Private Collection (?).

many of their young inhabitants long afterwards. If the hobbyhorse became a new emblem of that Paradise Lost that Modern society came to newly identify with and locate in childhood—a world forever *separate* (hence in some way newly ‘sacred,’ though ‘secular’)—Ulysses’ monumental contraption on wheels, a gift with a poisonous sting, destined for deception and obsolescence, is perhaps the prototype of a unique (and hence also *sacred*), *art* offering (*agalma* or *xòanon*, as the Greeks would call it), ensconcing *invisibly*, within its *animal* form, *live* human presences (as a monument, or the theratomorph image of a Egyptian divinity, for instance, never does), intent on causing death and destruction.<sup>13</sup> Laocoön died a horrible death, with his children, for attempting to warn the Trojans against the treachery of this ‘Palladian monument’ and the Hellenistic image of his demise, rediscovered in Rome, inspired countless developments in early-Modern art, and even down to our days.<sup>14</sup> I take the fictive nature of the pre-history and history of that *wooden horse*, on many levels, as a paradigm of some of the ways in which ancient conceptions of the ‘monument,’—notably, the funerary monument—after enduring, and being transformed, throughout our history, seem to have finally drifted into a ‘monumental crisis’ (forgive the pun) which I see as symptomatically expressed in *fictional* (as opposed to mythical, or even realistic) modes.<sup>15</sup> These virtual monuments of Modernism are, from the start, pastiches of sort, hybrids themselves (and as such, like so many other Modernists innovations, *ante literam* postmodern). I am suggesting that since the time of the invention of the avant-garde, a new narrative and representational treatment superimposed itself as a secondary symbolic dimension to the old primary function of the object—monument as *memento*, or concretion of ‘material’ memory.<sup>16</sup> I shall focus on literary references because I am not dealing here, principally, with monuments as *things*, but with the *idea* of monument—and with its *image*: i.e., with the monument as an idea, first of all, but also—and here what I call the fictional aspect becomes prominent—with the Idea as *imaginal* monument. Let me then first approach this aspect of the *fictional* dimension of the modern monument, before saying something about its history and concluding with a few words about institutionalized memory (or museum-type memory, we could also call it.<sup>17</sup> I propose to do so by evoking some writings by Andrea de Chirico, Giorgio de Chirico’s younger and only brother, whose adopted

<sup>13</sup> Figure 10. El Greco, *Laocoön*, 1604-14; National Gallery of Art, Washington. The horse, at the center background, should be noted.

<sup>14</sup> Figure 11. Los Carpinteros, *Eclipse troyano*, 1998; Private Collection.

<sup>15</sup> Figure 12. Giorgio De Chirico, *I cavalli della tragedia*, ca. 1935; The Barnes Foundation.

<sup>16</sup> Figure 13. Giorgio De Chirico, *The Red Tower*, 1913; Guggenheim Museum, Venice.

<sup>17</sup> Figure 14. Giorgio De Chirico, *Autoritratto con il fratello*, 1924; Private Collection (?).

*nom de plume*—also as a painter—became Alberto Savinio. It was actually Andrea who brought Giorgio to Paris—after the well-known ‘metaphysical’ epiphany De Chirico had experienced, one day in 1906, on Florence’s Piazza Santa Croce, while standing in front of its 1865 monument to Dante,<sup>18</sup> and which eventually led, in turn, to his seminal *The Enigma of an Autumn Afternoon*, of 1910.<sup>19</sup> Andrea was also a gifted musical composer and his 1914 iconoclastic Paris performance of his *Les chants de la mis-mort, suite pour piano* was later considered by André Breton to have been a key event of the early Avant-Garde, at the very roots of Surrealism).<sup>20</sup> If Andrea came to be somewhat overshadowed by his older sibling, I hope to show how his poetic *fiction*, both in writing *and* painting, provided a sort of revealing *controcanto* to De Chirico’s ‘philosophical images,’ particularly with regard to what both brothers *saw*, I believe, as the traditional monument’s *vanishing act*, in a world of proliferating mechanical images (and propaganda).

## I

I shall draw throughout this text from a collection of stories written by Savinio—in the teens, twenties and early thirties of the last century—which were finally collected in 1938, in his book *Achille Innamorato*, or *Achilles in Love*.<sup>21</sup> The theme of the word (and sound) as manifestation of the secret “soul” of a monument that is somehow secretly “alive,” recurs throughout these texts.<sup>22</sup> The title of our first story could be rendered in English as “Song of solitude, or The shipwreck of the ‘*Commendatore*’.” It is a tale that deals, at once dialectically and, again, poetically, with the theme of ultimate, *monumental isolation*. A sort of ‘potential monument’ appears in it, at first as just a large, oddly-shaped rock, perched on the beach of a desert island, that turns out to be a singing and talking, half-sculpted image into which a French engineer (can one imagine a more ‘rational’ creature than that?) who had long been shipwrecked on the island, had finally managed to cast his own soul before dying. In a paradoxical echo of Baudelaire’s famous

<sup>18</sup> Figure 15. Monument to Dante, Piazza S. Croce, Florence, 1865.

<sup>19</sup> Figure 16. Giorgio De Chirico, *The Enigma of an Autumn Afternoon*, 1910; Peggy Guggenheim Collection.

<sup>20</sup> Figure 17. Man Ray, *A. Breton in front of De Chirico’s Enigme d’une journée* (1914), 1922.

<sup>21</sup> The book’s full titled is *Achille Innamorato (Gradus ad Parnassum: racconti)*, Prosatori italiani contemporanei (Florence: Vallecchi, 1938), and that of the story in question here is *Il Canto della Solitudine, ovvero, Il Naufragio del Commendatore*, originally published in the magazine *Il Broletto* (Como: C. Peroni, 1935). I referred to the critical edition published as Alberto Savinio, *Casa ‘la Vita’ e altri racconti*, ed. Alessandro Tinteri e Paola Italia, *La Nave Argo* 4 (Milano: Adelphi, 1999), 73-80.

<sup>22</sup> Figure 18. Alberto Savinio, *Il Sogno di Achille*, 1929; Private Collection.

verse, “*Homme libre, toujours tu chériras la mer*,” the “Commendatore” in the title of the story, himself eventually ship-wrecked on the same spot, gradually develops an intimate friendship with the spirit within the vocal monument, to the point of renouncing to be “freed” by any possible rescuers and joining his predecessor in the monolith facing the sea.<sup>23</sup> One is reminded of famous precedents of this gently haunting tale: there are living persons who turn into statues—and vice versa, effigies that come back to life—in the Biblical and Classic traditions, in Shakespeare, etc. Without going too far, however—and thinking of Savinio’s musical predilections—an obvious resonance may be with that *Statua del Commendatore* (Tirso de Molina’s *Convivado de piedra*, ca. 1615-1630)—that appeared as the *sur-real* agent (or anti-*Deus-ex-machina*) of the climactic demise of the hero-antihero at the end of Mozart’s (and Da Ponte’s) *Don Giovanni*. There too, “*l’uom di sasso*” is a funerary monument—a carved stone inhabited by a voice, but also an ominous image bringing about the annihilating clash of two states of being: that of *unlimited* desire, or of life *unbounded*, and that of the preservation of order and form, and of the memory of valor. Remember that *both* don Giovanni and the *Commendatore di Pietra* can be seen as descending into Hell, bound together by their ‘insoluble’ handshake: as if the pursuit of honor and dishonor were two faces of a common destiny, and the marble hand of the Commendatore clasped that of the Faustian count in a final spasmodic grip—pleasure principle and death wish conjoined—that is a tragic (but un-cathartic) union of *heterogeneous* elements, in some ways prefiguring Blake’s *Marriage of Heaven and Hell*.<sup>24</sup>

In Savinio’s tale, however, the solipsistic contentment of the semi-carved, *quasi-natural* monument (a sort of ‘landmark’) is infused with renewed *life* by incorporating, as if in one *flesh*, a second soul—a kind of *anima gemella*. In their dialogue within the rock-monument—the mediating element—nature itself becomes a place of memory and of memories, of hidden presences and indelible identities, and, as Savinio imagines, of “blissful wonder” (“*felici stupori*”), for those who have ears to listen.<sup>25</sup> We may be reminded of Fernando Pessoa, for whom in those same years, multiple, coexisting poetic identities, and the implicit and explicit ‘dialogue’ between them, had been the very center of *artistic* practice, as if there was

<sup>23</sup> Figure 19. Alberto Savinio, *Guerriero*, 1927-1928; Private Collection (?).

<sup>24</sup> Figure 20. Alberto Savinio, *L’ange mauvais*, 1930; Private Collection (?).

<sup>25</sup> Figure 21. Bruce Conner, *Dennis Hopper One Man Show*, volume III, Plate v, 1971; Private Collection. An echo of what I see as De Chirico’s and Savinio’s post-monumental *Weltanschauung* can be found in some of the work by the late (and in some way ‘post-Surrealist’) California artist Bruce Conner, some of whose images I have chosen for this reason as a sort of Contemporary reflection to accompany my main theme here.

great metaphysical value in actually *being* other people. Savinio, for his part, in a “Comment” to a book of his from that same period, titled *Tragedy of Childhood*, also wrote: “Human [...] stands for human solidarity, and replaces dead individuality, the dead will to greatness, the dead ‘solitude’ of man.” But fighting this “dead ‘solitude’ of man,” paradoxically, may ultimately imply taking a distance from one’s ego and ‘observing’ oneself as if from behind one’s own shoulder...<sup>26</sup>

So, this trans-individual, dual (and even *conversational*) framework of the monument, which had its roots in traditional funerary contexts, and which lingered on, under different guises, in modern ones—with their hypostases of institutional and ideological memory—here, in what came to be known as “metaphysical” and “Surrealist” Modernism, finally shed these references and connotations. This aniconic (and even *iconoclastic*, but I shall not get into that aspect, here) modern destiny of the art-monument curiously echoes certain extreme forms of archaic ancestor- and spirit-worship, where both name and image can fade, as if absorbed in time into monolithic form).<sup>27</sup> But today, it is as if the spirit could no longer *possess* the monumental object *from the inside* and were confined to its exterior, *visible*, epidermic form—i.e., to its image. Savinio, in the eerily sounding aniconic monument-rock of his “Song of solitude,” may have hinted as much, though perhaps (again not un-like Mozart) *a contrario*: the monument reduced to its (invisible) *sound*, or to its presence as *imagined*.<sup>28</sup> A similar ambivalence is reflected in Giorgio de Chirico’s ‘metaphysical’ paintings, where *monuments* appear so prominently, almost obsessively. It could be argued, in fact, that the inflation (and hence decline) of the memorial monument in our culture—to the point that, actually, almost anything at any time can now stand as a make-shift ‘monument,’ or at least a *landmark*—is what is reflected in the proliferation of their programmatically *enigmatic* images that haunt de Chirico’s cityscapes. These too are fictional objects within more comprehensive fictions, *isolated* (and insular) elements (like those in his brother’s stories) embedded in the artist’s post- or meta-Symbolist settings.<sup>29</sup> But (unlike Savinio’s literary ones) they are *mute*, devoid of one essential feature of ‘historical’ monuments—their reference to the *narration* of given individual identities, or at least to that of specific places and times, or even to isolated events and abstract values. In De Chirico, the *image* of the monument is *meta-narrative*—and its presence (as so many of his titles indicate) fundamentally *in-explicable*. For his brother, on the other

<sup>26</sup> Figure 22. Alberto Savinio, *Doppio ritratto di Sante Astaldi*, 1950; Private Collection.

<sup>27</sup> Figure 23. Menhir, “Geant du Manio,” ca. 3,000–2,000 BC; Carnac.

<sup>28</sup> Figure 24. Alberto Savinio, *Untitled*, 1929; Private Collection.

<sup>29</sup> Figure 25. Giorgio De Chirico, *The Nostalgia of the Infinite*, 1911-1913; MoMA, NY.



hand, it is as if ‘monuments,’ though equally mysterious, invariably evoked images of *personal* engagement, of one sort or another, both through their intrinsic ‘inner life,’ and their *reception* by the viewer.

When thinking then of *monuments*, still today, what immediately comes to mind are these *images* conveyed by the visual and poetic arts. They certainly haunt the imaginal world of Magritte, for whom the casting of memory into bronze and stone, and the monumental ruin as preternatural object are almost ubiquitous images.<sup>30</sup> It is well-known that the very leaders and theorists of the Surrealist movement, such as André Breton, accused de Chirico of “betrayal”—after long holding him as their ensign-bearer—when he veered ‘back’ into what they thought was a neo-classical, and hence ‘conservative’ mode: but perhaps his (literally) *statuesque* horses and youths prancing on improbable beaches where not less ‘metaphysical’ than all those empty, stylized piazzas of his, with their statues ‘lost’ in a cool light—“*forgotten monuments*” (a contradiction in terms that seemed to inspire both de Chirico and Savinio).<sup>31</sup> The monument, in this sort of cerebrally moody, *deserted*, urban setting, is often the only *trace* of human life: it is there, yet it isn’t, as though forever asking unanswerable questions about the nature, and, destiny, of our constructed space. A train may be going by, or a ship, a flag may unfurl in the wind, but, once more, all this *silently*, as if in a suspended moment—or an interrupted sentence—and in the recorded awareness of a present precariously balanced between the *nonstops*, the pain, of a haunting past and the intimations of an uncertain future.

This sense of an *abstraction of the instant* is not new in Modern Western Art, but de Chirico, and some of his contemporary, may signal a turning point in its significance.<sup>32</sup> If it may be argued (but please remember that I am not an art historian), that the representation of *reality*, at least since Rembrandt, had reclaimed ever-greater *autonomy* from its ‘subject,’ now, in early Modernism, representation came to see its ‘object’ not just as the *reflection* of a state-of-mind, but as the *positing*. From Rembrandt, through Giacomo Leopardi, to Heisenberg (and from painting, through poetry, to science) the line is unbroken, if somewhat tortuous: the “moment of reality” comes to coincide with the “moment of consciousness,” but the latter remains elusive—in its entropic, Heraclitean motion—except when *reduced*, as it finally is in De Chirico, to meta-symbolic (or “metaphysical”) *abstraction* (even in the form of the *abstracted neo-Classical*). This capital acquisition of *Modernist* Western awareness is in the end, eminently anti-monumental—it is what makes us see the monument, any monument, as somewhat

<sup>30</sup> Figure 26. Rene Magritte, *Les Dernières Habitudes*, 1926; Vaduz.

<sup>31</sup> Figure 27. Giorgio De Chirico, *Melancholia*, 1916; The Menil Collection.

<sup>32</sup> Figure 28. Giorgio De Chirico, *The Enigma of the Hour*, 1910; Private Collection.

incongruous: as a claim to a permanence—a mnemonic constancy, a fastness of remembrance—which is newly contradicted by the scientific and technological experience of both reality and the Self.<sup>33</sup> It is not by chance that *À la recherche du temps perdu* was conceived in those same years that saw the enigmatically nostalgic apparitions in Giorgio de Chirico's and Alberto Savinio's paintings and writings, as well the unfathomable indeterminacies of quantum mechanics, for which *reality* itself, it would seem, consists "only of interactions."<sup>34</sup> It was a time that also witnessed Alfred Jarry's absurdly lucid, dryly passionate "pataphysical" speculations: no *traditional* monument, of any sort, and no *identity* could possibly withstand the corrosive effect of their paradoxical order, in which the boundaries of the physical and the purely mental were 'systematically', and poetically, subverted.

A dialectics of departure and return<sup>35</sup>—in life and in memory—to the home, the site, and the tomb, as places of origin and identity, of rootedness and uprooting of the family tree (and of the "tree of life"), also insistently recurs in De Chirico's and Savinio's 'monumental' images.<sup>36</sup> The mythological brothers, *adelphoi*, or "*I Dioscuri*," as they sometimes called themselves, were at once for ever bound to and sadly removed from Volos, the small town in Thessaly where they spent their early formative years, and where their solemn, even *monumental*, but gravely missed father—a railroad engineer—had died suddenly, in their adolescence.<sup>37</sup> And Volos was also the ancient Iolkos, from where Jason and his Argonauts had started off on his journey. This is the often-recurring theme of "*The Departure of the Argonauts*," of a journey through uncharted spaces, through life, inexorably away from childhood, yet retaining childhood as an ever-present point of reference.<sup>38</sup> An ambivalent and paradoxical reference, as attested by Savinio's "Notes on the *Tragedy of Childhood*"; let me quote two sentences from this text: "Every memory, be it only the shadow of a reminiscence of what childhood was, is the pitilessly cruel confirmation that life, by law, is a defeat," and "Only in artists [...] is adult life the natural continuation of childhood. To make them behave artists are said to be grown-up children."<sup>39</sup> Brotherhood and

<sup>33</sup> Figure 29. Alberto Savinio, *Souvenir d'un monde disparu*, 1928; Private Collection.

<sup>34</sup> Carlo Rovelli, "La realtà in quanti," *Il Sole 24 Ore*, secc. Cultura Domenica, August 26, 2012, 24.

<sup>35</sup> Alberto Savinio, *I Dioscuri*, da Il Tesoretto, 1942.

<sup>36</sup> Alberto Savinio, *I Dioscuri* da Il Tesoretto, 1942.

<sup>37</sup> Figure 31. Volos Train Station, designed by Evaristo de Chirico, late 1890's.

<sup>38</sup> Figure 32. Alberto Savinio, *Le depart des Argonautes*, 1929; Private Collection.

<sup>39</sup> Alberto Savinio, *Tragedia dell' Infanzia* (Roma: Edizioni della Cometa, 1937) (originally composed around 1919-20), 461-564. I quote from the critical edition in Alberto Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi* (Milano: Adelphi, 1995), 560, 563. See Figure 33. Alberto Savinio, *Regard de l'enfant*, 1926-1927; Private Collection.

loss are celebrated again and again in the memory of the already mentioned tomb-monument in Thessaly, and de Chirico's and Savinio's surreal and metaphysical 'classicism' reflected this fundamental experience throughout their parallel lives.<sup>40</sup> Listen to this at once cryptic and visionary fragment by Savinio:

Now what happened?

Hearing talk of rediscovered forests, obscure memories awoke in the dull heads of men.

Many of them approached the gates to the forest and asked to be readmitted... A voice warned them that only poets had the right to enter.

One individual offered the suggestion that the forest of childhood and paradise lost were one and the same. The voice replied: "Yes."<sup>41</sup>

## II

In a standard dictionary of synonyms one can find four headings under "monument":

- 1) memorial, shrine, reliquary; gravestone, marker, tombstone; sepulcher, mastaba, mausoleum; crypt.
- 2) pillar, column, obelisk, shaft, slab; dolmen, megalith.
- 3) relic, remains, vestige, trace, token; enduring evidence, reminder, remembrance, memento, commemoration, eulogy, obsequy.
- 4) exemplar, model, paragon; pattern, standard, ideal.

The list of synonyms of the adjective "monumental" goes from "massive" to "monstrous," to "towering," "mountainous," "tremendous," "humongous," etc.

In Medieval Latin, the "monument" appears within two parallel constellations of meanings, attached to the three terms *munimentum/ monimentum/ monumentum*. The first derives from *munimen*, denoting, principally, an "enclosure"—which can go from fortification walls (*munimentum arcis*) to those of a sanctuary (*munimentum ecclesiae*)—from the root *munire*, which means "to defend," "to arm against," "to provide with a bastion," etc.<sup>42</sup> It

<sup>40</sup> Figure 34. Giorgio De Chirico, *L'angoisse du depart*, 1914; Albright-Knox Gallery, Buffalo.

<sup>41</sup> Savinio, *Hermaphrodito*, 563-564. See Figure 35. Alberto Savinio, *Objets dans la forêt*, 1928; Private Collection.

<sup>42</sup> See Carolus du Fresne du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, digessit G. A. L. Henschel, 7 t. (Paris: F. Didot, 1840).

is, also, the building originally rising up from the sacred enclosure that cut out, and thus separated for divination purposes, a portion of both sky and earth—the *templum*—whose walls and columns come to define the space of “con-templation.” But this is also the space where the statues in honor of a God could be erected, in archaic and classic times, and also as mementos of particular men and women. *Agalma* even stood for hieroglyphic sign, *verbum*, and was partly a synonym of *anathema*, that could denote, in the classic age, any votive offering set up in a temple; but in Homer, originally, it stood for any “delightful feature,” “ornament,” before it eventually took on the negative connotation that was transmitted to our languages—that of “dedication-as-a-curse,” or “dedication-to-evil”: collective memory can nourish an indelible record of ill deeds, as Dante, who filled his *Inferno* with such *verbal monuments*, well knew.<sup>43</sup>

The monument-as-tomb<sup>44</sup> was also a *munus*, a gift—in fact, the gift par excellence (the last services of burial were also called *munera*), just as the “walling-in” I just referred to, is also connected with actual tombs, and with representations of tombs, in many traditions, especially ours. Look, for instance, at the relief for the “Tomb of Hector,” on the lower left side of the *Tabula Iliaca Capitolina* (Rome, II-III century AD), with his shield perched within four stark high walls (almost like a gigantic open sarcophagus) surrounded by a group of mourners.<sup>45</sup> Like a *templum munitum*, this “sacred walled enclosure” is a very ancient prototype repeated in various forms through classic, and medieval times, down to the beginnings of ours. But opposite Hector’s, rises the burial monument of his slayer, Achilles: a bare, somewhat sinister, herma, that is also a prototype for the ages. All around this high marker, salient episodes of Achilles’ life are represented: the memory of his identity presented as an *image-narration* of personal history, the image of his funerary monument as emblem of that history, but also, in other cases, as a sort of portrait-monument, that can become a column, or even a *campanile*, projecting the “life-like image” of the deceased—or the emblem of his name, or both—towards the heavens.<sup>46</sup> In many tombs, and even “tombs-without-the-body” (cenotaphs, as they are called), it is as if the monument, in its vertical movement, ‘took off’ from the old seat of the *nekron* (the *site* of the cadaver, which is also the point of departure of the

<sup>43</sup> One may think of Farinata degli Uberti, the ‘heretic’, who stands up from his sarcophagus like a monument: “*Dalla cintola in su tutto il vedrai*”; Dante Alighieri, *Inferno*, x, vv. 31-6.

<sup>44</sup> Figure 36. *Tabula Iliaca Capitolina*, detail, circa 2nd c.; Musei Capitolini, Rome.

<sup>45</sup> See Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture: its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, ed. H. W. Janson (London: Thames & Hudson, 1964).

<sup>46</sup> Figure 37. Tomb-monument of Cangrande della Scala; Santa Maria Antica and Castelvecchio Museum, Verona.

soul) to become a pure image of memory, a marker of the ideal presence.<sup>47</sup> Thus this movement towards verticality is also one of *disembodiment* of the mnemonic image from the ‘magical’ presence of the remains and it prefigures the modern image of what I would call the museum-monument. And it is that “monument inside the man” that appears in several of the de Chirico brothers’ paintings (as again later in Magritte)—the mystery about “inside” and “outside” that Giorgio (in a recollection of 1921) remembered having first felt by gazing at the dead, bare-breasted woman depicted, as if asleep, within an elaborate house interior, on the Roman *Stele of Hedista* (II-III c. AD),<sup>48</sup> in the Volos museum.<sup>49</sup> What I find interesting, is the articulation of these two recurring movements—soul movements, we could call them, but, at the same time, architectural (“constructive”) and representational movements: the recurring shifts between an ‘outside’ and an ‘inside’—in chiasm with an ‘above’ and a ‘below,’ and played on the complementary registers of body vs. soul, tomb enclosure vs. tomb stele, and, occasionally, outer vs. inner surface of funerary chambers and buildings. Without invoking Ancient Egypt and the Etruscans, let me give you just one more European example: it is that of an intriguing, Roman sarcophagus found in Simpelveld, near Maastricht, also belonging to the Antonine period.<sup>50</sup> The almost unique peculiarity of this sarcophagus is that while its exterior is a bare, even rough stone, its interior is elaborately carved throughout. It represents, in bas-relief, a carefully furnished room, complete with a full-figure miniature portrait of the deceased woman comfortably reclining on her bed—and including even an image of what appears to be the house’s facade, a detail that strikingly reflects the inside/outside ‘dialectic’ I have evoked. The ‘outside’ is represented ‘inside, as if ‘visible’ to the *image* of the deceased (and to her “soul”?), that thus lays, so to speak, within a double enclosure: that of the tomb, and that of the representation of her earthly dwelling. There is, indeed, something almost Egyptian (and Etruscan) about this conception of a fictional *otherworld* that mirrors the real one while remaining completely hidden from it, but there is, also—once more—a sort

<sup>47</sup> Figure 38. Bruce Conner, *Dennis Hopper One man Show*, vol. 1, Plate 1, 1971; Private Collection (vertical ‘monument’).

<sup>48</sup> Figure 39. Painted stele of Hediste; Demetrias, 3rd-2nd century BC; Volos Museum, Thessaly.

<sup>49</sup> There may have been a darker connotation to De Chirico’s vivid memory of this distinctive funerary monument, which he had seen around the time of his father’s death: Hediste died while delivering a child that also died; on the stele, her husband gazes intently at her half-naked corpse, with eyes dilated by grief and, possibly, terror. See Rui Nakamura, *The Hediste stele in the context of Hellenic funerary art: the display of the corpse of a tragic woman*, PhD Dissertation (Cambridge, Mass.: Harvard University, 1995).

<sup>50</sup> Figure 40. Simpelveld Sarcophagus; National Museum of Antiquities, Leiden.

of monumental solipsism to the Simpelveld woman, an isolated contentment, not unlike that of Savinio's French engineer, before his soul is united with that of the Commendatore, within his rock-monument overlooking the sea (but of course without the gentle irony that infuses the Modernist tale).<sup>51</sup> Prison *and* monument, place of confinement and containment, *thesaurus*, crypt, like the tomb where the spirit (I have called it the *identity*) of the departed is bound to the site (the burial mounds, the earth), collecting the parts dispersed by its life into one point, and also projecting this focus of concentrated identity on a vertical movement. Be it heaven or hell, the "dead soul" goes up or down, but should not wander.

With a few notable exceptions, mankind has dealt with the problem of death under the two apparently opposite registers of occultation and destruction: that is, by discarding, burying, or burning the dead body (in a few instances, ingestion was also practiced). All imply a principle of *subtraction*: just when what is essential, life itself, withdraws from the body, the body is in turn taken away from the realm of life and, with it, often, *things* that were related to that life. As individual identity strives to endure, so the objects closely touched by and connected with it, enter into a play of preservation (memorization) and obliteration (forgetting) that is intimately linked to the very idea of the evanescence of individual immortality.<sup>52</sup> Paleolithic cave painting—invisible to most, or most of the time—we may consider, in this sense, *pre-* or *a-monumental* (just as the decorations of Egyptian tombs), because a true monument, even when 'funerary,' is generally meant to be visible by as many people as possible: Visible and memorable, and, possibly, *memorably visible*. But for Savinio, the invisibility of the *soul-within-(the image of)-the-monument* only became manifest through its *music*. We saw that it was the *voice*, the *singing*, of the French engineer, springing from within the rock (and remember that Evaristo, Savinio's father, was a railroad engineer), that enticed the new visitor to also enter it and become a *Commendatore di Pietra*.<sup>53</sup>

### III

Returning to that monument-in-the-picture from which I started off from and which is not only, or simply, the representation of commemorative sculpture in art, but the treatment of art as a 'monument.' It is a question

<sup>51</sup> Figure 41. Alberto Savinio, *L'isola portatile*, 1932; Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.

<sup>52</sup> Figure 42. Horses, "Hall of the Bulls", c. 15,000-13,000 BC; Lascaux.

<sup>53</sup> Figure 43. Giorgio De Chirico, *Le peintre des chevaux*, 1927; Private Collection.

that hinges, I believe, on the way in which we conceive of art itself after the modernist break with “objective” representation (fig. 44).<sup>54</sup> Thanks to an indication by Miguel Cervantes, years ago, I have come across another instance of the monument *in the picture* that I found full of this sort of Modernist *dis-placement*. It is a line drawing by Alberto Giacometti, also from the years 1917-18, which ‘reproduces’ the lone, enigmatic figure in Rembrandt’s “The Polish Rider,” at New York’s Frick Collection, in which the image of the “Rider” *materializes* as if slipping through an equally mysterious painted landscape (rider and landscape are made of the same substance of color and light), hauntingly looking at us as if from the boundary between life and death.<sup>55</sup> It is startling that in ‘copying’ it, Giacometti transformed the mysterious horseman not only into the *image* of a sculpture, a statue, but also into that of a full-fledged monument—complete with pedestal and relief decorations (*agalmata*, once more)—thus also evoking that *vacuum-of-time*, that silence of history-in-the-present, that encircles and isolates all monuments (as already in Durer’s *Memento Mei*, 1505; re-evoked, through Rembrandt, in one of Jean-Michel Basquiat’s last and most haunting pictures, *Riding with Death*, 1988).<sup>56</sup> Young Giacometti’s curious early *essay* on the *monument-in-the-picture* and the *memorable image*—well before he created his own emphatically anti-monumental sculptures—is not unrelated to de Chirico’s *proto-sur-real* suspensions of space and time—and their *malleable* interconnections—as perhaps also to what Walter Benjamin (echoing Origen) referred to as “historical apocatastasis” (something like a ‘primordial reconstitution’) in the face of the dark winds of Progress.<sup>57</sup>

According to a recent interpretation, the structure and decoration of the emperor Hadrian’s countryside villa near Rome was more than a personal art-project, a record of *res gestae* and visited places, or a travelogue in brick and marble. It embodied a sort of ‘mnemonic *objectivity*’ through the placement of significant things—*munera*—within the confines of a structured space, while this space, in turn, became like an extension of the living body of the emperor: a place where all his past ‘inspirations’ were recorded—including those related to dead beings, past states, conditions of the soul—hence a place of the Muses, a *museum*.<sup>58</sup> So, the museum, which has often been regarded, in modernity, as the very image of what

<sup>54</sup> Figure 44. Alberto Giacometti, Drawing of *The Polish Rider* by Rembrandt, as monument, 1917-8; Private Collection.

<sup>55</sup> Figure 45. Rembrandt van Rijn, *The Polish Rider*, ca. 1655; The Frick Collection, New York.

<sup>56</sup> Figure 46. Albrecht Dürer, *Memento Mei*, 1505; British Museum, London; Figure 47. Jean-Michel Basquiat: *Riding with death*, 1988; Private Collection.

<sup>57</sup> Giorgio Agamben, *Signatura Rerum: Sul metodo* (Torino: Bollanti Boringhieri, 2008), 96. See Figure 48. Alberto Savinio, *La cité des promesses*, 1928; Private Collection.

<sup>58</sup> Figure 49. Villa Adriana, Tivoli, 2<sup>nd</sup> c. AD.

is *external* and culturally stale—and an obstacle to creativity—or a *tomb-of-art*—was for Hadrian, collector of his own experiences, very much *alive*—in fact it was his very life made (again) visible (i.e. the invisibility of memory and experience displayed ‘for many’ to see). This live connection between the museum-image and its creator also applied to several of the European *Wunderkammern*, from the XVI to the XVIII centuries. As if echoing Hadrian’s vision, the modern museum—unlike the Egyptian secret chamber and even the classic Greco-Roman tomb—was also born as a sort of ‘live’ mausoleum, the display of an ‘immortality’ not of the after-life, but of the *image-of-life-itself*, as reflected in the collection of objects that represent it. And yet, from this very description, one can see that it is also like a ‘tomb,’ but as if tipped upside-down into the theatre of the world.<sup>59</sup>

It is not surprising, then, that in the collection of Savinio’s stories from the *Achille innamorato* that I chose as my starting point, the only one that speaks of a “museum” is also one that evokes “multiple identities.”<sup>60</sup> The narrator of this story makes the acquaintance of the member of a “family” within which each of the 24 children had been assigned, from the start and without need of any further qualification, a statutory social role (of “doctor,” “bishop,” “general,” etc.)—all, that is, except one, who had been accidentally “left behind” and “lost,” and whom the narrator, with his new acquaintance, now sets out to find. The story is called “Uomo Bianco,” “White Man”—and the white man in question is the lost brother, who ‘lives’ alone in a remote house turned into a museum-mausoleum of and to himself, in the middle of a forest. It so happens that this man, who is naked (and hence “white”) is already long “dead,” but still “standing upright” (like a marble statue in a museum, or a monument), but he crumbles into a small heap of white powder when his long-lost brother embraces him. The museum of the self fails: one can be given a label (like the brothers by their father), but one cannot put a label on oneself. The “white man” who museologizes himself is destined to precipitate into dust—once more, like the statue of the *Commendatore di Pietra* (that Leporello also calls, “l’uomo bianco”), while “nature” (in the form of a gigantic tree that acts as guide and guardian to the “museum”) takes over.<sup>61</sup> The fragmentation and monumentalization of identity—one could also say of the creative impulse, of energy, and of life—is seen here, in avant-garde terms, as a form of ‘white death,’ a plague of modern culture, but also as something that, blissfully and inevitably, self-destructs.

<sup>59</sup> Figure 50. Alberto Savinio, *Idylle Marine*, 1931; Private Collection.

<sup>60</sup> Alberto Savinio, “Uomo Bianco,” in *Achille Innamorato*, 141-145.

<sup>61</sup> Figure 51. Giorgio De Chirico, *The Double Dream of Spring*, 1915; MoMA, New York.



Savinio calls the “white man” figure in its “museum” a “unique model of human statuary.” This is of course a paradox: a model points necessarily to something that is not “unique,” and it is in this very contradiction that lies the whole question of what is or isn’t, of what can and cannot be, a museum, this “prison” of art, as Riegl called it, but also this *monument* of art, as I see it. Prison *and* monument, place of confinement and containment, *thesaurus*, crypt, like the tomb where the spirit (I have called it the *identity*) of the departed is bound to the site (the burial mounds, the earth), collecting the parts dispersed by its life into one point, and also projecting this focus of concentrated identity on a vertical movement. Be it heaven or hell, the “dead soul” goes up or down, but should not wander.<sup>62</sup>

*Ippokrene*, the “horse’s stream,” is what the Greeks called a water spring on Mount Helion, around which the Muses gathered to sing and dance, for its water was said to bring poetic inspiration.<sup>63</sup> By the beginning of the last century, at the time when the vision of de Chirico and Savinio was formed, one got a *sense* that something crucial was being lost—the English word for it, “*feeling*,” has become too common, and hence weak, but we have no other—and a sense that a new entrance should be found to the inner *source* of the art object—or its *pre-history*:<sup>64</sup> a sense whose workings might operate outside the confines of any representational *logic*.<sup>65</sup> It was the time that also saw the flowering of Alfred Jarry’s absurdly lucid, dryly passionate “pataphysical” speculations: no *traditional* monument, of any sort, and no *identity* could possibly withstand the corrosive effect of their paradoxical order, in which the boundaries of the physical and the purely mental were ‘systematically,’ and poetically, subverted.<sup>66</sup> It is a fictional power of this order that I have attempted to evoke through images in some of Savinio’s and de Chirico’s painted and written images, today that the ‘digital monument’—like all images—is flying away from our fingertips and up into the “cloud.”<sup>67</sup>

<sup>62</sup> Figure 52. Alberto Savinio, *Monumento Marino ai miei Genitori*, 1950; Private Collection.

<sup>63</sup> See for instance Roberto Calasso, “*La folie qui vient des Nymphes*,” *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 26 (Autumn, 1994): 125-133.

<sup>64</sup> Agamben, *Signatura*, 85-88.

<sup>65</sup> Figure 53. Alberto Savinio, *Promenade pompéienne*, 1925-6; Private Collection.

<sup>66</sup> Figure 54. Salomon Reinach, *Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, 1897; Paris.

<sup>67</sup> Figure 55. Alberto Savinio, *Untitled* (drawing of ‘Garibaldi’ on his steed, flying off onto the clouds), 1925; Private Collection.

#### IV

Margaret Mahler, a distinguished psychoanalyst once noted how many public monuments in Washington D.C.—the capital of what President John Adams had presciently warned was at great risk of becoming an “imperial democracy”—looked (pleasantly, in her view) “surreal” (“as if designed by René Magritte”).<sup>68</sup> Monuments and museums, characteristically, are reminders of *other* people (and other *times*)<sup>69</sup>—including our forebears’—so that our identification with them is as problematic as that with the hobby-horses of our early youth, but as De Chirico and Savinio showed us, just as ‘necessary.’<sup>70</sup> The metaphysical brothers at-the-end-of-metaphysics—with their fictional monuments and micro-monumental fictions, have left us wondering how our *fetish-haunted* monument-museum, within and beyond its walls, can survive the crumbling from its pedestal of the image of the “White Man,” and of his *Horse*.<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Figure 56. René Magritte, *Les Verres Fumés*, 1951; Private Collection.

<sup>69</sup> Figure 57. Alberto Savinio, *Orphée*, c. 1929; Musée National d’Art Moderne, Paris.

<sup>70</sup> Figure 58. “Monnaie des Redons”, Celtic, North-West France; Bibliothèque Nationale, Paris.

<sup>71</sup> Figure 59. Serge Lifar in *Le Bal*, scenes and costumes by G. De Chirico, choreography by G. Balanchine, Paris, 1929; and Figure 60. Bruce Conner, *The Dennis Hopper One Man Show*, vol. 1, Plate VII, 1971; Private Collection.



## VESTIGIOS DE VOLUPTUOSIDAD

LUIZ RENATO MARTINS

Universidad de São Paulo, Brasil

En memoria de David Craven

### *Exilio e interdicción civil*

Las telas del ciclo revolucionario de David (1748-1826), realizadas en el transcurso de la “revolución cultural”<sup>1</sup> que surgió de la alianza, en los años I y II de la República, entre el poder de los comités civiles revolucionarios y de las secciones populares con la burguesía media jacobina<sup>2</sup>, permanecen en lugares secundarios en los museos franceses.

Al exilio museológico de las telas republicanas se añade el envilecimiento historiográfico.<sup>3</sup> O sea, a la notoria denostación política que alcanza al igual a jacobinos regicidas como Marat (1743-1793), Robespierre

<sup>1</sup> Serge Bianchi, *La Révolution culturelle de l'an II. Élités et peuple 1789-1799* (París: Aubier Montaigne, 1982), 120-121.

<sup>2</sup> Después de Termidor, el propio pintor tomó medidas preventivas ante el disgusto y el odio que sus telas del periodo revolucionario suscitaban, y las cubrió de parafina. Véase Étienne-Jean Delécluze, *Louis David son école & son temps. Souvenirs* (1855), pref., notes Jean-Pierre Mouilleseaux (París: Macula, 1983). La destrucción del retrato del diputado Le Peletier (1760-1793), por la propia hija del retratado, que compró la obra en una subasta con la intención de destruirla, se remonta al periodo inmediatamente posterior a la muerte del pintor en el exilio en Bruselas (1826). Hoy, *La Mort de Bara* (1794, óleo sobre tela, 118 × 155 cm, Aviñón, Museo Calvet) permanece en un pequeño museo de provincia (Calvet, en Aviñón), en un aposento poco frecuentado. Para el sentido común, se trata apenas de un boceto. El *Portrait de Madame Chalgrin, dicte Madame Trudaine* (1791-1792, óleo sobre tela, 130 × 98 cm, París, Louvre) está en el Louvre, pero en una sala secundaria, en un piso distinto de aquel del circuito principal, donde se encuentran en lugar de honor otras obras de David anteriores a 1789 o posteriores a Termidor.

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, los juicios expresados sobre lo inacabado de las telas en el catálogo de las festividades pictóricas del bicentenario de la República, preparado por Antoine Schnapper y Arlette Sérullaz, *Jacques-Louis David 1748-1825* (París: RMN, 1989), 278-279 (116. *Portrait de Louise Pastoret*); 280-281 (117. *Portrait de Louise Trudaine*) y 289-291 (122. *La Mort de Bara*).

(1758-1794) o Saint-Just (1767-1794), aun privados de las honras de Estado, se suma el veto estético, justificado por el aparente aspecto inacabado de esas telas, a diferencia de las obras neoclásicas, termidorianas, bonapartistas, etc., de David.

### *Una chispa bajo el hielo*

De hecho, muy pocas fueron las obras que rompieron el cerco<sup>4</sup> contra la República regicida y la cultura *sans-culotte*. ¡Sumémos! Recurrir a la noción de “voluptuosidad” (*volupté*), formulada por Baudelaire, en conexión con la de revolución, abre nuevas perspectivas. Baudelaire la concibió fugazmente, poco antes del colapso que lo llevaría a la muerte.

Así, en los apuntes preliminares para el prefacio de una reedición de la novela epistolar *Liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos (1741-1803), fechada a finales del *Ancien Régime*, se lee la frase de Baudelaire: “la revolución fue hecha por voluptuosos”.<sup>5</sup>

¿Cuál es el sentido de tal afirmación? En la era actual, somos testigos de ejercicios individuales de voluptuosidad como los que propician las drogas y el consumismo. No obstante, la voluptuosidad revolucionaria evocada por Baudelaire —voluptuosidad colectiva y pública, que busca hacer historia, derrumbar regímenes e imaginar otros órdenes sociales—, la del frenesí de las “primaveras del pueblo”, es más difícil de entender desde fuera del torbellino.

El tono enigmático de la afirmación de Baudelaire se emparenta con las telas en cuestión. El ritmo histórico vertiginoso de la revolución rebasa nuestra percepción y nuestros modelos de comprensión. Sin embargo, una observación más de Baudelaire —ahora acerca de la rapidez de realización del *Marat* (1793, óleo sobre tela, 165 × 128 cm, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas), de David—, destaca de igual manera el problema:

<sup>4</sup> Son ejemplos de excepciones en tal sentido: David Lloyd Dowd, *Pageant-master of the Republic. Jacques-Louis David and the French Revolution*, New Series, 3 (Lincoln: University of Nebraska Studies, June, 1948); Marie-Catherine Sahut y Régis Michel, *David. L'Art et le politique* (París: Gallimard/RMN, 1988); *La Mort de Bara. De l'évènement au mythe. Autour du tableau de Jacques-Louis David*, eds. Marie-Pierre Foissy-Aufrère, Jean-Clément Martin, Régis Michel (Aviñón: Musée Calvet, 1989).

<sup>5</sup> “La Révolution a été faite par des voluptueux”. Véase Charles Baudelaire, “Notes sur *Les Liaisons dangereuses*”, en *Oeuvres Complètes*, vol. II, texte établi, prés., annoté Claude Pichois (París: Pléiade/ Gallimard, 2002), 68.

Todos estos detalles son históricos y reales, como una novela de Balzac; el drama está ahí, vivo en todo su lamentable horror, y por una hazaña extraña que hace de esta pintura la obra maestra de David y una de las grandes curiosidades del arte moderno, ella nada tiene de trivial ni de innoble. Lo que hay de más asombroso en este poema insólito, es que está pintado con una rapidez extrema, y cuando se piensa en la belleza del dibujo, hay algo ahí con qué confundir el espíritu.<sup>6</sup>

¿Sólo la instantaneidad del cine podría captar el frenesí de la revolución? En efecto, Walter Benjamin, en sus tesis sobre la historia, respecto a la dificultad de captar la imagen del pasado advierte sobre: “el verdadero rostro de la historia que se aleja al galope”,<sup>7</sup> mientras propone el desciframiento dialéctico o la redención interpretativa,<sup>8</sup> decisivos para el historiador materialista.<sup>9</sup>

### *Percepción y supervivencia*

Para nosotros, contemporáneos del “fin de la historia” (según Fukuyama),<sup>10</sup> la pintura revolucionaria de David se encuentra muy lejos, en lugar remoto y casi inaccesible. Hay que reconocer esa dificultad. Nos es más fácil entender su pintura termidoriana: los dos retratos de la pareja Sériziat, bien a la vista en el gran salón del Louvre destinado a las piezas mayores de la pintura francesa; misma que nutrió, por ejemplo, lo mejor de Ingres (1780-1867), como el *Retrato de M. Bertin* (1832) (*Portrait de M. Bertin*, óleo sobre tela, 116 × 95 cm, París, Louvre).

<sup>6</sup> “Tous ces détails sont historiques et réels, comme un roman de Balzac; le drame est là, vivant dans toute sa lamentable horreur, et par un tour de force étrange qui fait de cette peinture le chef-d’oeuvre de David et une des grandes curiosités de l’art moderne, elle n’a rien de trivial ni d’ignoble. Ce qu’il y a de plus étonnant dans ce poème inaccoutumé, c’est qu’il est peint avec une rapidité extrême, et quand on songe à la beauté du dessin, il y a là de quoi confondre l’esprit”. Véase Baudelaire, “Le Musée classique du bazar Bonne Nouvelle”, en *Oeuvres Complètes*, 409-410. Publicado en *Le Corsaire-Satan*, el 21 de enero de 1846, a cincuenta y tres años de la ejecución de Luis XVI.

<sup>7</sup> Véase Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, tesis V, en Michael Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”* (Walter Benjamin. *Avertissement d’incendie*, París, 2001), trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003), 71.

<sup>8</sup> Véase Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, Tesis II, 54-55.

<sup>9</sup> Véase Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, Tesis IV, 66-67.

<sup>10</sup> Véase Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (1989) (Nueva York: Free Press, 2006).

En los retratos Sériziat (1795), realizados pocos meses después de 9 Termidor, se evidencia el rechazo del pintor a lo que había constituido la “revolución cultural”, o lo que tal vez podamos denominar como el “plan de fuga” de David.

Autocrítica o astucia, ¿quién podrá descifrarlo? No nos interesa aquí discutir la biografía del autor,<sup>11</sup> sino examinar lo que subyace a un nuevo modo de pintar. Las primeras señales de “autocrítica” de David datan de su encierro en una celda de la prisión de Luxemburgo. Era éste el segundo encarcelamiento postermidoriano del pintor. En el primero, en las Fermes Générales, ubicadas en la calle de Grenelle Saint Honoré, cerca del Louvre, a donde fue trasladado el 15 Termidor (2 de agosto de 1794), tras reaparecer cuatro días después del golpe del día 9 (27 de julio) — y después de que alrededor de cien (106, se dice) de sus allegados, los principales jacobinos y dirigentes del gobierno de la Montaña, hubieran sido guillotinado—, David pintó un autorretrato. Se lo regaló a un visitante, un antiguo discípulo, a quien le comentó que sería la última imagen que dejaría con la cabeza sobre los hombros.<sup>12</sup>

### *Pintura en la antesala del cadalso*

La luz pálida y amarillenta contra el fondo tenue, que distingue y recorta la imagen del pintor, posiblemente obedece al trauma ante el nuevo terror termidoriano. Sin embargo, esto no le resta su nota de altivez, mezclada con el aire atónito de la escena. Bajo tal luz, David se figura como un “hombre nuevo”, o sea, próximo a la naturaleza y, con pinceles y paleta en las manos, también como un pintor.<sup>13</sup>

En el autorretrato, con “la mirada perdida”<sup>14</sup> (la del retratado, no la del pintor), lo vemos rejuvenecido, muy distinto al David que frecuentaba las huestes liberales burguesas y vestía con la elegancia y la laxitud de un caballero.<sup>15</sup> Enfrentado a la inminencia de la muerte, David se representa a sí mismo, para los futuros observadores, como “próximo a la naturaleza”: con aire juvenil, el cabello al natural, con vestimentas discretas. El cuadro

<sup>11</sup> Para la biografía de David, véase Delécluze, *Louis David*.

<sup>12</sup> Véase Régis Michel, “David. L’Art et le politique”, en Sahut y Michel, *David*, 96.

<sup>13</sup> Véase David, *Autorretrato*, 1794 óleo sobre tela, 81 × 64 cm, París, Louvre; véase también Michel, “L’Art”, 93; véase además T. J. Clark, “Gross David with the Swollen Cheek: An Essay on Self-Portraiture”, en Michael S. Roth, *Rediscovering History. Culture, Politics, and the Psyche* (California: Stanford, 1994), 243-307.

<sup>14</sup> Véase Michel, “L’Art”, 93.

<sup>15</sup> Véase David, *Autorretrato*, 1790, óleo sobre tela, 64 × 53 cm, Florencia, Uffizi; véase también Michel, “L’Art”, 93.

mismo deja ver en los rasgos de su factura la realidad del momento, la posibilidad de una interrupción inminente. ¿Acaso será la conciencia trágica de lo efímero una de las claves para entender el compás de la volupuosidad revolucionaria?

No se evidencian en este autorretrato señales de rechazo o “autocrítica”, pues su economía pictórica es aún similar a la de las telas del ciclo revolucionario. Tampoco en la tela siguiente se distinguen otras señales que no sean sino las de la perentoriedad inminente de su muerte: el aspecto grisáceo otoñal de la vista aérea de una esquina del Jardín de Luxemburgo —una escena visible desde la celda a la que David fuera transferido en septiembre.

### *La salvación por el arte*

Las señales de rechazo o autocrítica tardan en convertirse en pintura y las palabras las preceden. Éstas aparecen en una carta fechada el 26 Brumario año III (16 de noviembre de 1794), escrita al diputado Boissy D’Anglas (1756-1828). Los argumentos maduros, propios de una estrategia de conducta, se combinan con los razonamientos generales que funcionan como una nueva clave histórica para el arte. Alrededor de éste se supone un nuevo proceso histórico del cual el pintor pretende ser connatural.

David y D’Anglas se conocían desde los primeros tiempos de la revolución de 1789, bajo la hegemonía de la “burguesía censitaria”. Pero D’Anglas, a diferencia de David, no había acompañado el proceso de radicalización de los jacobinos y se tornará en un hombre fuerte (o en uno de los hombres fuertes) del nuevo orden posjacobino. Presidente de la Convención termidoriana y feroz defensor de la libertad de los precios —luego muy popular entre las clases propietarias—,<sup>16</sup> fue apodado por el pueblo como *Boissy-Famine* (Boissy-Hambre).<sup>17</sup> Para David, que le escribe en tono confesional, es un aliado valioso.

La carta reviste interés histórico objetivo de carácter extrabiográfico.<sup>18</sup> Implica un aspecto que será propio del nuevo régimen para las artes después de Termidor: la configuración del arte y del artista como entes especiales o “fetiches” sociales, según el término de la antropología, que Marx

<sup>16</sup> Véase Albert Soboul, *Dictionnaire historique de la Révolution Française*, dir. Jean-René Suratteau (París: Quadrige/PUF, 2005), 127-128.

<sup>17</sup> Lo que en francés suena aproximadamente como “beba aquí hambre”.

<sup>18</sup> Véase J.-L. David, “À Boissy d’Anglas. (Paris, 16 novembre 1794)”, en M.-C. Sahut, “Témoignages et documents”, en Sahut y Michel, *David*, 142-143.



(1818-1883) y Freud (1856-1939), cada uno a su modo, harían corriente y ampliamente aplicable.

En cuanto a David, quien durante la revolución empleaba un discurso muy diferente, se trata de un cambio de 180 grados. Hipostático y divinizado como verdadera fantasmagoría salvífica, el arte es invocado por David en su protección. Análogamente, el nuevo David reclama para sí el papel del artista como ser misterioso y de otra naturaleza: exaltado y apasionado, sensible, excéntrico —frente al “*honnête homme*”,<sup>19</sup> disciplinado y juicioso.

La noción de “alma sensible”, que David atribuye, como vínculo de identidad, tanto a D’Anglas como a sí mismo, se despliega en dos facetas complementarias y funcionales: la del burgués protector, “verdadero amigo de las artes”, único “que puede apreciar en su justo valor el corazón y el intelecto de un artista”; y, éste, a su vez, un ser de “imaginación exaltada”, arrebatado por ésta, “casi siempre más allá de su objetivo”.<sup>20</sup>

Surge así una reciprocidad entre polos opuestos: por un lado, *ethos* y el arrebatamiento del artista; por otro, juicio y *ethos* sensible, del burgués “amigo de las artes”. El artista depende para realizarse del juicio mediador del otro. Ello se entiende como un resultado de la división social del

<sup>19</sup> El término “*honnêtes gens*” (gente honesta) fue largamente empleado en el curso de la revolución y sus diferentes acepciones son a su modo ilustrativas de las fases del proceso revolucionario. El término fue registrado por Furetière (1619-1688) como “hombre de bien, gentilhomme, de aires cosmopolitas, quien sabe vivir”. Ya en 1775, Rétif de la Bretonne (1734-1806) designó con este término a todos los ricos (*Le Paysan Perversi*, 1775). Análogamente, en 1789 y 1790, el término designaba la burguesía liberal favorable a la revolución, pero contraria a la violencia popular *sans-culotte*. Ya en el discurso del 1 de abril de 1791, Robespierre innovó al aplicar el término para designar a “los más viles y corruptos”. La acepción inaugurada en los discursos oficiales por Robespierre se difundió durante los debates acerca de la ocupación de las Tullerías por el pueblo el 20 de junio de 1792. A partir del año II, el término adquirió plenamente el sentido de contra-revolucionario, aristócrata e incluso de bandido. En el año IV, el término cayó en desuso y fue sustituido por el de “notable” (“*notable*”) —ni noble ni popular— utilizado para designar el poder político de los “*honnêtes gens*”, nuevamente en el poder después del golpe de 9 Termidor. Véase M. Dorigny, entrada “*Honnêtes gens*”, en Soboul, *Dictionnaire historique*, 555-556. En el caso de David, es ilustrativa de su estrategia la reanudación en su correspondencia termidoriana, a D’Anglas y a Mme. Huin, de las significaciones del inicio de la revolución, y hasta el empleo expreso del término en la última, enviada a Mme. Huin (véase adelante).

<sup>20</sup> Este 26 Brumario año III de la República francesa. Cárcel de Luxemburgo. Véase David, “À Boissy d’Anglas”, 142. “Nadie sino un verdadero amigo de las artes puede apreciar en su justo valor el corazón y la cabeza de un artista. Sabe mejor que ningún otro que su imaginación exaltada lo entrena casi siempre más allá del objetivo. Yo mismo lo sabía, yo creía haberme garantizado, cuando el abismo abierto bajo mis pies estaba listo para tragarme./ Los perversos, cuanto me han abusado! No vayas sin embargo a creer que yo haya jamás podido participar en sus infames complots. No, no, mi corazón es puro, mi cabeza sola ha fallado./ La pintura no enrojecerá de contarme en el número de sus niños y la elección de mis asuntos probará a los artistas que vendrán después de mí cuanto tengo el alma sensible [...]”. Véase David, “À Boissy d’Anglas”, 142.

trabajo; acepta de buen grado la repartición de las especializaciones y responsabilidades por las cuales el arte es instituido como mercancía especial y actividad estética supuestamente autónoma.<sup>21</sup> Esta dualidad continúa presentándose en la *commedia del' arte* contemporánea.

### *Larga jornada en pos de las virtudes privadas*

Queda pues en el pasado la combinación del artista con el legislador civil ejercida por David, al lado de otros artistas como el actor Collot d'Herbois (1749-1796) y de los artesanos en general que habían constituido una de las bases del jacobinismo y una de las fuerzas del movimiento *sans-culotte*.<sup>22</sup>

En diciembre de 1794, 42 días después de la carta a D'Anglas, David es puesto en libertad. Será encarcelado nuevamente el 28 de mayo de 1795, a raíz de los levantamientos populares de abril y mayo contra el hambre, que se habían diseminado desde la liberación de los precios de los alimentos en diciembre de 1794, según exigían los victoriosos de Termidor. De hecho, la onda represiva de mayo alcanzó a los comités de mujeres, muy activos en la lucha contra la carestía, y a los miembros que quedaban de la Montaña, como David. ¿Recidiva revolucionaria?<sup>23</sup> Pero ¿cómo medir las convicciones y la sinceridad de David? Nos interesa en contrapartida observar la gestación durante este proceso de una nueva economía estilística, en la cual calidades y función de la imagen pictórica cambiarán radicalmente.

Sin embargo, el pintor, encarcelado en mayo, obtiene libertad provisional en agosto y el derecho de esperar en ese régimen el desenlace del juicio. Bajo la custodia del magistrado Pierre Sériziat (1757-1847), su cuñado y hombre del orden posjacobino, David, una vez fuera de la cárcel, se retira en la propiedad rural de su benefactor.

<sup>21</sup> Véase David, "À Boissy d'Anglas", 142.

<sup>22</sup> David atribuye a la disputa corporativa con sus pares —o sea, a disputas y rivalidades que un librecambista y "*honnête homme*" puede entender de modo inmediato— las acusaciones que aún le son hechas. Y para asegurar al interlocutor de su conversión, jura fidelidad filial a la pintura, que celebra como misión y a la cual atribuye naturaleza hipostática. Otrora, en respuesta a una misiva de pintores académicos, que recelaban el cierre de la Academia, atacada duramente por David desde la tribuna, respondió afirmando que "ya no era pintor, sino diputado", que desdeñaba el oficio de pintor "como al lodo". Véase David, "À Boissy d'Anglas", 71. Se encuentra aquí un juego de palabras pues lodo ("*boue*", en francés) era el término que, en el argot de los pintores, designaba la mezcla de los colores en la paleta.

<sup>23</sup> Se había encontrado, según se dice, su nombre en la lista de suscriptores del periódico de Gracchus Baboeuf (1760-1797), del movimiento "de los iguales", que combatía la propiedad privada y predicaba el trabajo común. Alguien apuntó entonces haber oído que esta vez David difícilmente escaparía. Véase Michel, "L'Art", 96.

Desde allí escribe a Mme. Huin, protestando ser un nuevo hombre, y es allí que irá a forjar un nuevo estilo pictórico, precisamente el de los retratos de la pareja anfitriona Sériziat, mostrados en el salón de gala del Louvre de hoy. El magistrado Sériziat es su defensor y David es también un nuevo pintor. En la carta a Mme. Huin, contemporánea de los retratos, no sólo se explica a sí mismo, sino también a su nueva pintura. Declara no tener más tiempo ni cabeza para el género histórico, pero sí para dedicarse por entero a la pintura que le vale de “consolación” y “remedio infalible”.<sup>24</sup>

### *Libertad, ambigüedad, autonomía*

La estrategia se mostrará exitosa e incluso magistral, pues ejemplifica un nuevo tipo de arte y de artista. El programa de reforma del arte, de David, con la crudeza visceral con que el pintor lo explicita, tiene interés extrabiográfico e histórico. De hecho, demuestra que la nueva estética de pintor-rehén de un protector burgués, técnicamente en libertad provisional o condicional, reside en construir y alcanzar la ambigüedad.

La excelencia en esta forma de arte, de la que David construirá nuevos ejemplos a continuación, revelará el reverso real de aquello que pasará a ser proclamado como “autonomía estética” en la sociedad de la división del trabajo y de saberes especializados.

En síntesis, la supervivencia de David y su amnistía política señalan, en lo que concierne al tenor del arte, la superación del proyecto diderotiano-rousseauiano que preponderó en la revolución y del cual David fue ejemplo, del culto a la simplicidad y a la verdad o del retorno a la naturaleza,<sup>25</sup>

<sup>24</sup> En la carta a Mme. Huin (23 de septiembre de 1795), David ensalzará temas de la conducta privada, adecuados a una interlocutora, cuya condición de madre, además, es llamada a escena por el pintor. Mme. Huin no sólo era madre de una antigua alumna de David, como amiga de su ex esposa —de quien el pintor se había divorciado en 1792 al hacerse diputado y regicida y con quien David volvería a casarse al año siguiente— Huin sería así pieza clave en el tablero de ajedrez y en la jugada de la vuelta al matrimonio —cuya razón no nos interesa. Para su interlocutora, el pintor, que exaltaba otrora la universalidad de la Naturaleza y de la Humanidad, ahora multiplicaba exhortaciones de los valores privados de la familia y de los aspectos individuales de los oficios, de profesor y pintor. Véase David, “À Mme. Huin” (Saint-Ouen, Seine-et-Marne, 23 septembre 1795), en M.-C. Sahut, “Témoignages et documents”, 143-144.

<sup>25</sup> “La naturaleza no hace nada incorrecto. Toda forma, bella o fea, tiene su causa, y, de todos los seres que existen, no hay ni uno que no sea como debe ser” (“*La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être*”). Véase Denis Diderot, “Essais sur la peinture. Pour faire suite au Salon de 1765”, en D. Diderot, *Œuvres. Tome IV. Esthétique-Théâtre*, éd. établie Laurent Versini (París: Robert Laffont, 1996), 467.

en favor del enlace entre la imagen pictórica y la ambigüedad, o de la refuncionalización de la imagen como máscara. Esto en su turno instituirá la función del juicio del perito, como especie de jurisconsulto de las artes, maestro a su modo en disimular o enmascarar con palabras.

### *Glaciación y narcisismo*

El nuevo estilo pictórico de los retratos Sériziat es el del “realismo helado” o glacial, como lo nombra Régis Michel.<sup>26</sup> El destinatario y el objeto de la nueva pintura pertenecen a la burguesía termidoriana. En la nueva escena histórica, el pintor de la nación fundada en la naturaleza cede lugar a un maestro cuyos talentos afinan la representación de la máscara social y psíquica mediante la cual el burgués termidoriano se presenta a los demás. El “realismo glacial” incluye por supuesto la división de funciones sociales y papeles sexuales. De este modo, Pierre Sériziat, benefactor del pintor, abogado, magistrado y propietario rural, aparece como jinete, portando sus *culottes*, botas de montar y látigo; y, *last but not least*, también como redentor, visto desde abajo, con el cielo (de las ideas) al fondo.<sup>27</sup> Análogamente, la cuñada, Émilie Pécoul Sériziat (ca. 1770-1804), objeto del primer retrato, combina las vestimentas blancas, propias del estilo neoclásico de moda, con ornamentos que la designan como propietaria rural: toques campestres en el sombrero, en la cinta, en el ramo de flores. El hijo pequeño, llevado de la mano, remata la imagen de la familia de “*honnêtes gens*”.

Otrora declaradamente lírica y ferviente, y buscando estar al nivel de la filosofía bajo la revolución, como la describía David,<sup>28</sup> la pintura, ahora helada y de precisión esmerada, si aún reproduce algún sentimiento será quizá el de la ironía recatada y silenciosa.

En suma, puestos al servicio de la máscara de sus retratados o del narcisismo, como decimos después de Freud, los actos del pintor y los elementos de la pintura se reordenan. Todo rastro del trabajo y del sentimiento es

<sup>26</sup> Véase Michel, “L’Art”, 110.

<sup>27</sup> La propiedad rural en el período termidoriano era objeto de una disputa candente entre la nueva burguesía, enriquecida con la revolución y que se adueñó de las tierras (subastadas como “bienes de la Nación” después de ser expropiadas a la nobleza emigrada y al clero), y los antiguos dueños, que las reclamaban como bienes de familia arraigados a la tradición de los linajes. Véase Jean-Paul Bertaud, *Le Premier Empire, legs de la Révolution* (Vendôme: Presses Universitaires de France, 1973), 7-8, 10-21. Sobre la apropiación de las tierras expropiadas, subastadas en grandes lotes en lugar de ser divididas en pequeñas parcelas accesibles al campesinado, véase Albert Soboul, *La Révolution Française, avant-propos* Claude Mazauric (París: Gallimard, 2000), 208-209.

<sup>28</sup> Véase J.-L. David, “David. Rapport à la Convention nationale, sur le jury national des arts, 1793”, en M.-C. Sahut, “Témoignages et documents”, 159-160.

eliminado, la naturaleza aparece domada, la pintura se regirá por la función de espejo o tendrá por objetivo la duplicación de la máscara. Reproduce lo que los retratados juzgan de sí mismos. La economía limpia y sucinta de la tela, producto final, celebra el triunfo del artífice magistral sobre la naturaleza.

En términos de función, la pintura-rehén es puesta como servicio. Pone talento y cuidado para convertir la tela en superficie pulida y exacta, luego, en tela-espejo. Tal es, en dos palabras, el sentido de la promesa estética o del programa pictórico vertido en los retratos Sériziat, como también en otros.<sup>29</sup>

Toda una página, la del programa estético de las Luces, será traspasada. Se puede contraponer el programa de la tela-espejo o de la búsqueda, pretendida por David, de precisión y de determinación específica de cada individuo como particular u otro de la naturaleza, no sólo en tanto que opuesto a las poéticas de Diderot (1713-1784) y Rousseau (1712-1778), sino también en cuanto a la definición winckelmanniana de la belleza —como estado por encima de toda particularidad.<sup>30</sup> Tal fue, recordemos, el modo o programa que había nutrido el idealismo con que David había representado otrora las figuras de los mártires revolucionarios, Le Peletier, Marat (1743-1793) y Bara (1779-1793), o aun su autorretrato rejuvenecido, en la prisión. No obstante, estos cuadros recogieron también muchos aspectos diderotianos derivados de la observación directa, que no cabe ahora detallar, pero que sirven para señalar que se referían a la naturaleza o a formas universales y no a trazos particulares.

De todos modos, lejos del “estado de naturaleza” de Rousseau, y próximo al “observador imparcial” de Adam Smith (1723-1790), el David termidoriano actúa —al observar con agudeza los detalles de la situación o el papel funcional de los retratados— según un nuevo “principio de realidad” —¿prenuncio del “desencantamiento del mundo”?— y no abandonará tal clave, engendradora en y para el ejercicio privado, ni siquiera cuando se ponga simultáneamente a servicio del bonapartismo.

<sup>29</sup> Véase, por ejemplo, *Mme. Verninac* (1799, óleo sobre tela, 145 × 112 cm, París, Louvre).

<sup>30</sup> “Otra característica de la belleza elevada es su indeterminación (*Unbezeichnung*): es decir que sus formas no pueden ser descritas por otros puntos y otras líneas sino los que forman solos la belleza; resulta una forma que no es propia a una persona determinada y que no expresa ni cierto estado de alma, ni el sentimiento de una pasión, que mezclarían a la belleza rasgos que a ella serían extranjeros y romperían su unidad”, véase Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982), 149-150, en Édouard Pommier, “Rêver devant l’antique un Winckelmann a la main”, en Sahut y Michel, *David*, 78.

El “realismo glacial” va a la par de la concepción de la pintura como talento proveído, no por la naturaleza, sino “por el cielo”.<sup>31</sup> De modo análogo, la pintura vuelve a ser un oficio, del cual saca provecho en términos privados y para el bien de la familia. Funciona aún como terapéutica en la esfera del individuo.<sup>32</sup>

A fin de cuentas, el pintor obtendrá la amnistía definitiva el 26 de octubre de 1795. ¿Augurio histórico o sincronía de procesos similares de rehabilitación? De hecho, el mismo día y, además, con la atribución de un mando estratégico, se consuma la rehabilitación de otro ex jacobino salido de la prisión: el joven general Bonaparte (1769-1821), héroe jacobino en Tolón (noviembre de 1793), amigo cercano de Augustin Robespierre (1767-1794), hermano menor de Maximilien y guillotinado también, junto con el primero, en Termidor. El mismo 26 de octubre de 1795, cerca de 15 meses después de 9 Termidor, Bonaparte se vuelve comandante en jefe de los ejércitos del interior.<sup>33</sup>

### *Gloria, prosperidad, cesarismo*

A mediados de 1797, vencedor de los Habsburgo y victorioso en Campo-Formio (1797), el nuevo conquistador de Italia visita el taller de David y posa para el pintor. El dibujo termidoriano del general, esbozado por David, evocará aires romanos.<sup>34</sup> Más tarde, el pintor actuará decisivamente para la construcción del carisma cesáreo de aquel que, después del golpe

<sup>31</sup> “Ya no quiero ocuparme a partir de ahora sino de mi salvación y *si el cielo me ha dotado* de algunas calidades quiero de ellas sacar partido, y pensar un poco también en hacer el bien de mis hijos sin no obstante olvidar la gloria [...]”. Véase David, “À Mme. Huin”, 144.

<sup>32</sup> “Que el bien se haga que las gentes honestas sean felices y yo no tendría nada más que desear”, afirma. David profesa otras formas de hedonismo análogas. El “placer de vivir” se traduce en la práctica de la jardinería: estar en medio de la naturaleza, rodeado por ella —entiéndase por la propiedad rural—, pero sin confundirse con la Naturaleza, paradigma de los revolucionarios de antes. La jardinería, así como la dedicación a los hijos y alumnos, hace par con la dedicación subjetiva al arte, cuyo potencial universal y objetivo no es evocado más. Véase David, “À Mme. Huin”, 143-144.

<sup>33</sup> El recién amnistiado general Bonaparte “presentó sus armas” y mostró su utilidad al Directorio termidoriano al reprimir el 13 Vendimiario (6 de octubre de 1795) a tiros de cañón, en pleno centro de París, delante de la iglesia de Saint-Roch, el intento monarquista de un *putsch*. Véase Michel, “L’Art”, 96.

<sup>34</sup> Véase David, *Boceto de perfil del general Bonaparte*, 1797-1798, lápiz sobre papel, 9.7 × 8 cm, ubicación desconocida (trae una anotación abajo, de la mano del autor: “El general de la grande nación”). Véase también David, *General Bonaparte*, 1797-1798, óleo sobre tela, 81 × 65 cm, París, Louvre.

del 18-19 Brumario (9-10 de noviembre de 1799), será sucesivamente primer cónsul y emperador.<sup>35</sup>

Pero dejemos de lado el ángulo de Estado, de los servicios de David al bonapartismo,<sup>36</sup> para fijarnos en la problemática particular específica que, nacida en el periodo termidoriano, también acompañará el ciclo bonapartista: la del artista como emprendedor liberal y productor privado de servicios.

La pintura profesional, que negocia por su cuenta servicios y remuneración, independientemente de la Academia (cerrada por la revolución), pertenecía al núcleo del nuevo orden burgués y permanecerá, más allá de las varias rupturas de régimen, en la historia atribulada de Francia después del Primer Imperio. Así, David, como pintor titular de la representación pictórica oficial del Estado bonapartista, no dejará por esto de portarse también como profesional privado. Incontables disputas, verificables en la correspondencia del pintor o de su entorno con los responsables de las finanzas del Imperio, evidencian el cambio de modelo de conducta en relación con el pintor de la revolución, que declaraba asumir el servicio para la nación exclusivamente en clave política.<sup>37</sup>

Detengámonos entonces en el aspecto privado de la cuestión. Cuando presta los primeros servicios al general, aun antes de Brumario, David está preparando *Les Sabines* (1799, óleo sobre tela, 385 × 522, París, Louvre), *revival* de la pintura neoclásica prerrevolucionaria, de “género histórico”.

El cuadro recurre a un episodio de la historia clásica, el secuestro de mujeres sabinas por los romanos, para tratar un aspecto de la actualidad. El tema clásico como alusión al presente pertenece a las normas del género.

<sup>35</sup> David será nombrado en 1800, justo después del golpe de Brumario, “Pintor del Gobierno”, título que rechazará. En 1801, pintará el apologético *Bonaparte en el Gran San Bernardo* (260 × 221 cm, óleo sobre tela, Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau), que presenta a Bonaparte, mediante inscripciones en primer plano, como sucesor histórico del cartaginés “Annibal” (247-183) y del emperador de los francos “Karolus Magnus” (ca. 747-814). Así, en 1804, para la ceremonia de consagración, la espada y la corona serán imitadas de aquellas del emperador de los francos. También en 1804, David será nombrado “Primer Pintor del Emperador” y realizará la inmensa tela *Le Sacre de Napoléon* (1806-1807, óleo sobre tela, 621 × 979 cm, París, Louvre). Véase Michel, “L’Art”, 103-104.

<sup>36</sup> Véase Luiz Renato Martins, “La Fabrication d’un totem: David, Freud et le bonapartisme”, en *Savoirs et Clinique – Revue de psychanalyse*, núm.12 (Lille, 2010): 137-145.

<sup>37</sup> Sobre las negociaciones, frecuentemente atribuladas, entre el pintor y la administración del régimen, véase Philippe Bordes, “In the Service of Napoleon”, en Philippe Bordes, *Jacques-Louis David. Empire to Exile*, exposición/catálogo (Feb. 1-Abr. 24, 2005, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, California y Jun. 5-Sep. 5, 2005, Williamstown, Massachusetts, Clark Institute) (New Heaven y Londres: Yale University Press, 2005), 34-35.

Aquí, el primer aspecto es atendido por las referencias a la iconografía,<sup>38</sup> mientras que el segundo destaca por medio de las murallas trazadas al fondo de la escena mediante un perfil, que se hace reconocer de inmediato como el de La Bastilla. En el centro, pues, la historia francesa del último decenio y el pasaje de una generación, pues los bebés en brazos, nacidos después del origen de la disputa, aparecen en primer plano.

David atribuye el protagonismo de la escena a las mujeres que apartan a los combatientes mientras protegen y exhiben a los niños. El sentido buscado por la escena es claro: el tiempo pasó, la historia dio frutos y es la hora de la concordia o, más precisamente, de sellar la conciliación en torno al nuevo orden.

Ahora bien, el programa del partido del nuevo orden es precisamente aquel conducido por el vencedor de Brumario. ¿Qué hay en su núcleo? Los victoriosos de 9 Termidor, nuevos propietarios de los llamados “bienes nacionales” —las tierras expropiadas a la aristocracia y al alto clero, y adquiridas en subastas por la burguesía ascendente—, pretenden confirmar su propiedad contra los emigrados que retornan y que quieren recuperarlos. De modo análogo, las mujeres de origen sabino, presentadas en la tela, protegen a sus niños, nacidos de los romanos, contra los sabinos sedientos de venganza.

En cuestión estaban, pues, el nuevo estatuto de las tierras y su legitimación. Ratificación y conciliación en torno a la nueva prosperidad constituyen el eje del programa de los nuevos propietarios que ascendieron con la asignación de precios a los bienes contra el derecho nobiliario de la causa, llamada “legitimista”, de los emigrados.

Luego, el programa político de la gran tela, al presentarse como imbuido de una cierta naturalidad —simbolizada por los jóvenes cupidos, del pincel del maestro—, enuncia un proyecto nacional, aunque sin referirse explícitamente a Bonaparte. De manera análoga, el conquistador de Italia encabezará como un acto natural el “apoderamiento” del 18 Brumario y atraerá para sí los poderes “romanos” del cónsul.

Aunque, si bien Roma es el pretexto, la ratificación de la propiedad de las mejores tierras del país es la verdadera cuestión. Él “no da marcha atrás”

<sup>38</sup> Según la praxis del género, elementos del cuadro fueron extraídos de “Episodios de la vida de Aquiles”, el anverso de una tapa de un sarcófago de origen desconocido, pero perteneciente a la antigua colección Borghese, y empotrada en paredes de la Villa Borghese, donde David estudió cuando fue becario de la Academia, en Roma. El conjunto entró en la colección del Louvre en 1808. Véase entrada “165/ *Cuve de sarcophage: épisodes de la vie d'Achille/ Ma 2120'*”, en *Musée du Louvre: catalogue des sarcophages en pierre d'époque romaine et paléochrétienne*, eds. François Baratte, Catherine Metzger, avec la collaboration de Heidrun Alaoui *et al.* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1985), 252-256.



es el mensaje del pincel, así como de las tropas del cónsul.<sup>39</sup> La pintura es, pues, bonapartista *avant-la-lettre*, o en plena sincronía con el proceso. Por lo demás, uno de los primeros actos del primer cónsul recién investido fue visitar la muestra de la tela de las sabinas.<sup>40</sup> ¿Reconocimiento recíproco, proyecto urdido en común? Dos estrategias negociables de éxito, al frente de intereses corporativos y curtidas por la travesía de varias crisis políticas, que de ese momento en adelante aparecerán asociadas.

Elevado, justo después de Brumario, al círculo de consejeros directos del primer cónsul, y llamado incluso para concebir la residencia Bonaparte en Malmaison, David elabora, en diciembre de 1799, un proyecto con las líneas generales de una política de conservación, inspección y vigilancia “de los monumentos nacionales, manufacturas y artes”, responsable de la “dirección de las escuelas de arte, de los establecimientos y manufacturas nacionales que tienen por base las artes del dibujo, los edificios públicos cuando sometidos a embellecimientos o a nuevas construcciones”.<sup>41</sup>

Detengámonos en el modelo precursor y ejemplar de la tela de las sabinas. Su exhibición en el Louvre, en la gran sala de la antigua Academia de Arquitectura, fue abierta el 21 de diciembre de 1799, siete semanas después de la toma de posesión (a los treinta años de edad) del primer cónsul y “protector principal” de la República.

¿Pintura oficial del Consulado o arte autónomo aclamado? Al instituir el cobro de entrada —algo que, aunque ya se daba en Holanda e Inglaterra, era inédito en Francia— por el valor de 1.80 francos por persona, David recaudará en esta exposición cerca de 65,000 francos, lo que le permitirá comprar una propiedad rural. El cuadro permaneció en exhibición pública en el Louvre prácticamente el tiempo que duró el régimen consular, que precedió el Imperio.<sup>42</sup> El régimen de Brumario abre la era de las “repúblicas censitarias”, en las cuales Estado y mercado comulgan en armas y alma.

<sup>39</sup> En el opúsculo que acompañó de modo inédito la presentación de la pintura, David afirmaba: “La naturaleza y el curso de nuestras ideas cambiaron desde la revolución; y no volveremos, yo espero, a las falsas delicadezas que han por tan largo tiempo comprimido el genio”, una sentencia que suena como música para los nuevos propietarios de los “bienes nacionales”. Véase J.L. David, *Le Tableau des Sabinas. Suivi de “Note sur la nudité de mes héros” (an VIII, 1799)* (La Rochelle: Rumeur des Ages, 1997), 15.

<sup>40</sup> Véase Michel, “L’Art”, 103.

<sup>41</sup> Véase Bordes, “In the Service of Napoleon”, 30 y nota 22, 339.

<sup>42</sup> La exposición duró cinco años y tuvo 36,000 visitantes, el doble que los Salones de la época. Véase Michel, “L’Art”, 99.

*La era de las ventas o “la gran escuela de los pintores modernos”*<sup>43</sup>

El impacto de la paradoja, la unión sorprendente de dos términos alejados —“Antigüedad” y “moderno”— o la carencia de identidad de una clase —la de los “notables” o “*honnêtes gens*”—, he ahí los elementos con los cuales David, propagandista magistral ya reconocido por los jacobinos,<sup>44</sup> forja el inicio del opúsculo que acompañó la tela.

Retorno astuto al gusto prerrevolucionario y claro avance en las relaciones con el público, *Les Sabines* es a su modo un “18 Brumario” al óleo. Cuadro osado y agigantado, pero con aire de naturalidad. Golpe de magia del *revival* que combina la sorpresa y el reconocimiento, lo inventado y lo esperado. Obra que captura el gusto, apoyado en los clichés de los “notables” y que innova porque tiene la ciencia de la venta, conoce el corazón del mercado.

El pintor reconoce su poder específico y no teme perder el control del efecto al admitirlo en el texto. Antes lo instituye como ciencia fundamental a la nueva riqueza (proveniente de los negocios): “Es un gran secreto el de tocar el corazón humano; y ese medio puede dar un gran impulso a la energía pública y al carácter nacional”.<sup>45</sup>

En síntesis, pintor y general trazan estrategias estrictamente paralelas y sincrónicas, en sus respectivos planes de actuación. Coinciden las estrategias posiblemente porque ambos perciben la nueva fuerza en ascenso: la mercancía y su modo de encantamiento.<sup>46</sup> Así, pintor y general, ambos traen la ciencia “de los caprichos” de cada uno y de todos,<sup>47</sup> de disponerse como mercancía, observadores hábiles que son de los sortilegios de la forma y de los movimientos de las cosas.

David, a la vez que predica la “*pax des notables*” (“paz de los notables”) y la legitimación de los nuevos grandes propietarios, propone en su opúsculo un nuevo régimen para las artes. Éste se articula en torno al pintor como emprendedor privado y del mercado como juez. La adquisición, o no, emite

<sup>43</sup> “La Antigüedad no ha cesado de ser la gran escuela de los pintores modernos [...]” Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 7.

<sup>44</sup> Véase David Lloyd Dowd, “An Artist Becomes a Propagandist”, en *Pageant-Master of the Republic*, 24-44.

<sup>45</sup> Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 11.

<sup>46</sup> “La riqueza de las sociedades en las cuales prevalece el modo de producción capitalista aparece como una ‘inmensa colección de mercancías’; la mercancía individual aparece como su forma elemental”. Así iniciaba la obra ensayística más influyente del año de 1867. Véase Karl Marx, “The Commodity”, en Karl Marx, *Capital. A Critique of Political Economy*, intr. Ernest Mandel, trad. Ben Fowkes, vol. I (Londres y Nueva York: Penguin Classics/New Left Review, 1990), 125.

<sup>47</sup> Véase Marx, “The Fetishism of the Commodity and its Secret” en Marx, *Capital*, 163-177.

un juicio de valor, afirma ahí el pintor.<sup>48</sup> De la subasta nace la verdad, ¿qué podría sonar mejor para los nuevos propietarios?

El menú liberal para las artes no podría ser más explícito, como tampoco, en el plan de los hechos, la alianza del pintor con el poder de las armas. El primer cónsul, por su lado, de vuelta de Marengo ordena la constitución de una comisión específica para dirigir las artes según las necesidades de la propaganda del régimen.<sup>49</sup> La tela que consumió el deseo recíproco, *Bonaparte en el Gran San Bernardo*, marcaría la época.<sup>50</sup>

### *El autor, la clientela y la antífrasis*

Más allá “de conquista de los ricos [...] favoreciéndose el sistema de las exposiciones públicas, el pueblo, por [medio de] una ligera retribución, podrá entrar en el reparto de las riquezas del genio”,<sup>51</sup> discurre David en defensa de la iniciativa de cobro de ingresos para la exhibición de *Las sabinas*.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> “Hoy día, esta práctica es observada en Inglaterra, donde es llamada *exhibition* [en inglés en el original]. Los cuadros de la muerte del general Wolf y del lord Chatam, pintados por West, nuestro contemporáneo, le han valido en este país sumas inmensas. La *exhibition* existía ahí desde mucho tiempo antes, y había sido introducida, en el siglo último, por Van Dyck, cuyo público venía en masa a admirar las obras; él llegó por este medio a una fortuna considerable. ¿No es una idea tan justa cuanto sabia la que procura a las artes los medios de existir por sí mismas, de sostenerse por sus propios recursos, y de gozar de la noble independencia que conviene al genio, y sin la cual el fuego que lo anima pronto se apaga? Por otro lado, ¿qué medio más digno de sacar un partido honorable del fruto de su trabajo que someterlo al juicio del público, y no esperar recompensa sino la recepción que éste le quisiera hacer? Si la producción es mediocre, el juicio del público pronto habrá hecho justicia. El autor, al no recoger ni gloria ni compensación, se instruirá, por una severa experiencia, acerca de los medios de reparar sus faltas, y de cautivar la atención de los espectadores por más felices concepciones.” Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 8-10.

<sup>49</sup> La comisión fue compuesta por Lucien Bonaparte (1775-1840), hermano del general y ministro del Interior; por el general Berthier (1753-1815), presente en Marengo, y por el director del Louvre, Vivant Denon (1747-1825), encargados de proveer la documentación pictórica de seis batallas específicas: Rivoli (14 de enero de 1797) y Marengo (14 de junio de 1800), respectivamente, de la primera y segunda campañas de Italia; Moskirch (5 de mayo de 1800), de la campaña alemana; y Pyramids (21 de julio de 1798), Aboukir (25 de julio de 1799) y Mont-Thabor (16 de abril de 1799), de la campaña de Egipto. La relación es indicada por el propio Bonaparte, en carta de 27 Mesidor, año VIII (16 de julio de 1800), precedida de la orden a la comisión, según el primer cónsul, de “escoger los mejores pintores para pintar las batallas siguientes [...]”. Véase Bordes, “In the Service of Napoleon”, 31-32 y nota 28 a 339-340.

<sup>50</sup> Véase notas 35 y 36 y Bordes, “In the Service of Napoleon”, 33-34.

<sup>51</sup> Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 12.

<sup>52</sup> “¿Cómo me sentiría feliz si este uso [de la exposición no gratuita] podía ofrecer a los talentos un medio de sustraerlos a la pobreza, y si, a consecuencia de esta primera ventaja, yo

Al tiempo que intercambia así la apología de la naturaleza por la del mercado, David conserva la manera, de las Luces y de la práctica política, de presentar sus operaciones en clave programática. Recicla la elocuencia y el razonamiento consonantes con la nueva supremacía:

Por mí, no conozco honra por encima de aquella de tener el público por juez. No recelo de su parte ni pasión ni parcialidad: *sus retribuciones son donaciones voluntarias que prueban su gusto por las artes*; sus elogios son la expresión libre del placer que él experimenta; y tales recompensas valen bien, sin duda, aquellas de los tiempos académicos.<sup>53</sup>

A pesar del nuevo discurso, subsiste alguna reticencia al nuevo orden en el pintor, que reaparecerá (además de en comentarios al margen citando a terceros)<sup>54</sup> de modo transversal en su pintura, como se verá en seguida.

---

podría contribuir a devolver las artes a su verdadero destino, que es el de servir la moral y de elevar las almas, haciendo pasar a aquellas de los espectadores los sentimientos generosos evocados por las producciones de los artistas! Es un gran secreto el de mover el corazón humano; y este medio puede dar un gran impulso a la energía pública y a la índole nacional. ¿Quién podrá negar que hasta el presente el pueblo francés no haya sido extranjero a las artes, y que vivió en medio de ellas sin participar? La pintura o la escultura ofrecía una producción rara, luego se tornaba la conquista de un rico que de ella se apoderaba a menudo a un precio mediocre, y que, celoso de su propiedad exclusiva, no admitía a verla sino a un pequeño número de amigos: mirarla era prohibido al resto de la sociedad. Al menos, favoreciéndose el sistema de exposiciones públicas, el pueblo, por una ligera retribución, tomará posesión de las riquezas del genio: él se esclarecerá sobre las artes, a las cuales no es tan indiferente cuanto se lo cree; sus luces aumentarán, su gusto se formará; y, aunque no sea suficientemente experimentado para decidir sobre las finuras o las dificultades del arte, su juicio, siempre dictado por la naturaleza, y siempre producido por el sentimiento, podrá a menudo halagar, e incluso esclarecer un autor que sabrá apreciarlo.” Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 11-13.

<sup>53</sup> Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 15 [las cursivas son más]. Sin embargo, no sólo el favor amplio del público en general, sino también los de su categoría profesional y del gobierno, están en la mira de David. De este modo, remata: “Las reflexiones que he propuesto, y el sistema de exposición pública, del cual daré el primer ejemplo, me fueron sugeridos principalmente por el deseo de procurar a los artistas que profesan la pintura el medio de ser compensados del empleo de su tiempo y del sacrificio de sus gastos, y de asegurarles un recurso contra la pobreza, que es muy a menudo su triste reparto. Yo fui impulsado y ayudado en estas visiones por el gobierno, que, en esta ocasión, me dio una gran prueba del amparo impresionante que concede a las artes, al proporcionarme un local para mi exposición, con otros accesorios considerables: pero recibiré una recompensa muy agradable, si, cuando venga el público a disfrutar mi cuadro, pueda abrir a los artistas una vía útil, que, excitando su ánimo, contribuya al avance del arte, y a la perfección de la moral, que debemos sin cesar tener por objeto.” Véase David, *Le Tableau des Sabines*, 16-17.

<sup>54</sup> “Yo había siempre pensado que no éramos lo bastante virtuosos para ser republicanos”. Y también “la victoria les gusta a los Dioses”, dice citando a Plutarco, “pero la derrota a Catón”. Véase David, en Michel, “L’Art”, 102.

El punto de vista oblicuo de David acerca de ciertos aspectos del nuevo orden interesa en la medida en que, llevado a la pintura, señala nuevas contradicciones y suscita, de modo análogo, una nueva dialéctica entre el pintor y el modelo, la pintura y el cliente, etc., en suma, una nueva economía de la autoría del trabajo, en la cual la contradicción y la elaboración en correlación con los desplazamientos de signos adquieren características de formas conscientes y de disimulo. En síntesis, en la sociedad atomizada y fraccionada a partir de los choques de intereses y las luchas individuales omnipresentes, las prácticas defensivas de enunciación y negociación se hacen generalizadas y estructurales, es decir, son la condición para cualquier deliberación o acción, incluso de tenor poético.

Así, en el primer año del consulado y a caballo de su prestigio y poder específico en el corazón del gobierno, David inicia el retrato de Juliette Récamier (1777-1849), esposa del banquero Jacques Récamier (1751-1830), el articulador financiero del esquema para el golpe de Brumario.

Sin embargo, en septiembre, el pintor suspende la realización del trabajo, resistiendo las presiones de la retratada para que modificara la pintura. Narra la leyenda a propósito que el pintor habría replicado a Récamier: “Mi señora, las damas tienen sus caprichos; los artistas también [...] yo guardaré vuestro retrato en el estado en que se encuentra.”<sup>55</sup>

Más allá de la curiosidad del episodio, en el cual la iniciativa del autor no se deja subsumir ante la lógica individual de la cliente, interesa el hecho de que el autor ahora convierte concretamente su intransigencia en pintura o en una cierta economía pictórica. ¿Marco de la iniciativa del autor (que se resiste a los términos de la venta o alienación de su trabajo) en tiempos parcialmente adversos? La cuestión se traduce en el plano del cuadro en una aparente dualidad o dicotomía enigmática de los procedimientos pictóricos utilizados.

Desde luego se destaca que la tela desentona del estilo del “realismo glacial” postermidoriano del pintor, pues comprende, al lado de un aspecto ciertamente definido y gélido —como en los retratos postermidorianos ya referidos—, también otro, de tenor diverso y con algo de inacabado y de instantaneidad en las pinceladas.

¿Reviviscencia de qué? ¿Resurrección de ritmos pasados? Participar de la toma del Estado, ver el gobierno de nuevo de cerca, ¿habría despertado al pintor otras posibilidades? ¿Cómo explicar la intransigencia de David, la insistencia contradictoria del pintor en resistir el juicio de la cliente y reducirlo a un capricho, contra el cual antepone el suyo, para mantener la pintura en el estado en que se encontraba?

<sup>55</sup> Véase David, en Michel, “L’Art”, 112.

De hecho, mientras las pinceladas explícitas y el trabajo cromático en el entorno destacan —como si respiraran o pulsaran— a la retratada, la vestimenta y el mobiliario, que simbolizan sus propios criterios y definen su modo de ser —motivos supuestamente centrales del retrato—, aparecen como si fueran examinados fríamente, con ironía y lupa, como un ejemplar de cierta especie social.

De este modo, la pintura sitúa a la retratada a distancia, mientras, a la vez, invierte la supuesta prioridad y hace aparecer el espacio alrededor en términos próximos, en proceso de construcción a golpe de pinceladas. ¿Cómo combinar perspectivas tan divergentes y contradictorias, que hacen oscilar el punto de vista?

¿Qué explica la dualidad o heterogeneidad de las perspectivas? La modelo era, en el decir de Regis Michel, la “reina incuestionable de una sociedad de *parvenus* [nuevos ricos], el propio símbolo del ascenso social”.<sup>56</sup> Esto vale tal vez para la frialdad o distancia entre el pintor y la retratada. Pero, ¿qué decir respecto del otro aspecto del cuadro, o sea, de sus elementos de proximidad?

#### *Un hechizo y su negativo o una hipótesis y su dialéctica*

El retrato *Récamier* es, sin duda, un acto de excepción en la retratística termidoriana de David, de la cual son característicos los retratos Sériziat y también el *Portrait de Madame de Verninac* (1799, óleo sobre tela, 145 × 112 cm, París, Louvre). Pienso que para investigar la suspensión del “realismo glacial” ahí, es útil retornar a la influencia precedente de Rousseau sobre David.

La consulta del párrafo final del Libro IV de las *Confesiones* (1782-1789), de Rousseau, esclarece el sentido atribuido por éste a su estrategia narrativa. Y puede quizá ayudar a dilucidar la cuestión al indicar un recurso posible para el pintor, es decir, una razón para oponerse a su cliente y preservar el estado de incoherencia, tal vez sólo aparente, de la tela. Así lo explica Rousseau al presentar la disparidad de momentos y de sentimientos del narrador:

pero al detallar a él [el lector] con sencillez todo lo que me ha sucedido, todo lo que he hecho, todo lo que he sentido, yo no puedo inducirlo a un error, a menos que yo lo quiera; y aunque lo quisiera, no lo lograría fácilmente de

<sup>56</sup> Véase Michel, “L’Art”, 114.

este modo. Le toca a él reunir y determinar el ser que ellos componen: el resultado debe ser su obra [...].<sup>57</sup>

Autenticidad e igualdad en el diálogo con el lector —al atribuir a éste la misma condición en el proceso de pensar— son, entonces, las razones de Rousseau. ¿Se puede, pues, considerar que, para un pintor que proceda análogamente a Rousseau, el acto de deshacerse en fragmentos narrativos, desmenuzando las sensaciones una a una, a golpe de pincel, equivaldría a someter la pintura a la verdad de la naturaleza, experimentada en el sentimiento de cada instante, al entregarla sencillamente a los ojos de otros, poniendo en detalles *cómo es hecho cada acto* de ver y de pintar?

¿Se trataría pues análogamente de “una confesión” en pintura? ¿Con qué objetivo y qué confesar en tales circunstancias? Sin embargo, podemos también especular: ¿y si la pintura pretendiera la construcción de una tensión o polaridad entre, por un lado, una práctica de verdad, la de pintar, y, por otro, el arte mundano del disimulo y del exhibicionismo, o sea, de capturar la atención y la percepción de los demás sin revelar nada de sí?

En síntesis, dos prácticas, una de la verdad o de la exposición de la naturaleza en la pintura, según Rousseau, y otra, la de exhibirse sin revelarse —como se volvería cada vez más usual en la sociedad crecientemente regida en consonancia con los intereses del mercado, imperantes entre los “notables”—, chocarían entre sí sencillamente en el cuadro, si vale la hipótesis.

La escena es contradictoria, pero, *deliberadamente* enigmática, se puede suponer, tratándose de un pintor dueño de sus medios.

Sin embargo, ¿por qué?, ¿con qué finalidad? Lo responde a su modo René Magritte (1898-1967), quien, además de pintor, fue un propagandista profesional del día a día, y luego un experto en modos y técnicas de exhibicionismo y disimulación.<sup>58</sup> Él rehizo el cuadro de David, sustituyendo la imagen de la Récamier por un féretro mortuario (Magritte, *Perspective: Madame Récamier by David*, óleo sobre tela, 60.5 × 80.5 cm, Ontario, National Gallery of Canada). ¿Qué quiso evocar por medio de la muerte?

Al colocar un símbolo o imagen de la muerte en lugar de la figura femenina, el *Portrait... Récamier* se descifra, sugiere Magritte, a partir del

<sup>57</sup> “*mais en lui détaillant (au lecteur) avec simplicité tout ce qui m’est arrivé, tout ce que j’ai fait, tout ce que j’ai senti, je ne puis l’induire en erreur, à moins que je ne le veuille; encore même en le voulant, n’y parviendrai-je pas aisément de cette façon. C’est à lui d’assembler et de déterminer l’être qu’ils composent: le résultat doit être son ouvrage [...]*”. Véase Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions. Livres I à VI*, ed. Alain Grosrichard, IV (París: GF Flammarion, 2002), 215-216.

<sup>58</sup> Véase David Craven, “René Magritte and the Spectre of Commodity Fetishism”, en Jonathan Harris, *Value: Art: Politics. Criticism, Meaning and Interpretation after Postmodernism* (Liverpool: Liverpool University Press, 2007), 219-244.

enfrentamiento entre la imagen glacial de una señora mundana como figura menos expresiva que su entorno, y un entorno pictórico, más vivo, y opuesto a ella. Evoca, así, para el observador, una dialéctica, la cual presenta, en síntesis, la verdad de la naturaleza convertida en pintura, frente a su negación, como se ofrecía concretamente en aquellas circunstancias, o sea, en la forma del hechizo mortífero, secreto y tortuoso del dinero, encarnado en la seducción de la reina mundana de las finanzas.

En la dualidad de su apariencia contradictoria o incoherente, dividida entre modos pictóricos opuestos, semejante régimen de significación se presenta como polarizado y enigmático. En efecto, su significación no se delinea sino en la dialéctica, más allá de las apariencias opuestas, establecida por la visión mediada por el contraste frente al término opuesto. De este modo, sólo se distingue la verdad de la pintura mediante la falsedad del personaje Récamier y, a su vez, sólo se distingue la falsedad de este último mediante la verdad de la pintura (de los golpes de pincelada o de los detalles del proceso inacabado de su realización).

¿Se habrá así delineado —en una visión mediada por su negación— una respuesta mayor, en términos rousseauianos, imposible de ser puesta en palabras en aquel contexto? ¿Una visión acerca de la situación del arte en el orden de la antinaturaleza, o de la supremacía del mercado? ¿Residirá en la dialéctica ambigua de la antífrasis la clave de la libertad para la pintura apartada de la naturaleza? ¿Habrá encontrado ahí el pintor el margen para decir oblicuamente lo que pensaba del nuevo orden posrevolucionario?

### *La oposición entre la máscara o el despotismo y la naturaleza*

Establecida tal oposición, esto es, planteado el orden estético de Brumario y Termidor a partir de la máscara o de la antinaturaleza, en lo tocante a la expresión de la libertad, como necesariamente indirecto y oblicuo —en síntesis, caracterizándola como un orden estético estructuralmente contradictorio— se entrevé, con mayor nitidez y mediante tal contraste, la diferencia constitutiva de la cultura —*de expresión natural, directa y transparente*— del breve periodo revolucionario republicano. Fue entonces precisamente, para volver al problema inicial, cuando David realizó sus pinturas, hoy “exiliadas” y no comprendidas, “aconsejándose sólo de la naturaleza”, según decía, como ya veremos.

Volvamos, pues, a las palabras de David, ante la Convención Nacional, cuando fue encargado de concebir la fiesta en honor de los jóvenes héroes Joseph Bara (1779-1793) y Joseph Agricol Viala (1780-1793):



Los hombres son sólo lo que el gobierno los torna: esta verdad fue de todos los tiempos. El despotismo atenúa y corrompe la opinión pública, o, mejor dicho, allí donde él reina, ella no puede existir; él proscribía con minuciosidad todas las virtudes, y para asegurar su imperio, se hace preceder del terror, se envuelve del fanatismo, se aprovecha de la ignorancia. Por todas partes la traición de ojo turbio y pérfido, la muerte y la devastación lo siguen; él arrastra también atrás de sí el envilecimiento [...]

Bajo las leyes bárbaras del despotismo, los hombres envilecidos y sin moral *no conservan ni siquiera la forma activa que les dio la naturaleza*. [...] su yugo es tan pesado que sofoca en los corazones hasta el deseo de ser padre, y la esposa maldice su fecundidad; el amor a la patria es borrado, su voz no se hace más sentir, y el frío egoísmo reemplaza entre los hombres las virtudes que los abandonan: entonces su desgracia es consumada: se tornan cobardes, feroces y pérfidos como su gobierno. ¡Oh, Verdad humillante! Así era el francés de antaño.

Desviemos, representantes del pueblo, nuestras miradas de este abismo [...] y saquemos a la luz las ventajas del gobierno republicano.

*La democracia no toma consejo sino de la naturaleza, a la cual ella sin cesar lleva a los hombres*. [...] Es ella la que les inspira este noble desinterés que eleva sus almas y los torna capaces de emprender y de ejecutar las más grandes cosas. Bajo su reino, todos los pensamientos, todas las acciones se remiten a la patria: morir por ella, es adquirir la inmortalidad; las ciencias y las artes son alentadas; ellas concurren a la educación y a la felicidad pública; ellas engalanan la virtud de los encantos que la hacen cara a los mortales e inspiran el horror del crimen: la tierra, fecunda y generosa, esparce sobre su frente radiante los tesoros que encierra su seno [...]. Bajo un cielo tan puro, bajo un gobierno tan hermoso, la madre entonces, la madre da a luz sin dolores y sin arrepentimientos; ella bendice su fecundidad, y hace la verdadera riqueza consistir en el número de sus hijos. El comercio florece a la sombra de la buena fe, la santa igualdad planea sobre la tierra, y de una inmensa población hace una numerosa familia. [...] ¡Oh, Verdad consoladora! Tal es el francés de hoy.

Pueblos, escuchad; y ustedes, tiranos, leed y palideced [...] <sup>59</sup>

<sup>59</sup> Véase J.-L. David, “Rapport sur la Fête Héroïque. Séance du 23 messidor, an II de la République/ Imprimé par ordre de la Convention Nationale”, en Michèle Faure y Régis Michel, “Corpus des textes cités”, en *La Mort de Bara*, 158-159 [las cursivas son mías].

*Las formas voluptuosas o de las imágenes vivas*

Desde tal perspectiva, ¿qué tendrán que decir las “formas voluptuosas”? El retrato de Mme. Pastoret, hoy en Chicago, es de fecha dudosa. El museo atribuye la tela (*Portrait de Madame Pastoret*, 1791-1792, óleo sobre tela, 113 × 100 cm, Chicago, The Art Institute) a una fecha anterior a la República. Sin embargo, esto no coincide con la caracterización de una dama de la burguesía o nobleza de toga, con una simplicidad incompatible con la hegemonía, previa a 1792, de la burguesía censitaria —basta ver el *Autorretrato* de David, del periodo (1790, Florencia, Uffizi).<sup>60</sup> Además, ella vela por su hijo como si fuera una madre del pueblo. Es más probable que David represente ahí a una madre, aunque burguesa, según la “revolución cultural” del año II.<sup>61</sup>

La retratada es presentada en el acto de coser, aun cuando le falten en las manos, prontas para la acción, aguja e hilo. Se trata de un efecto “delicioso” del pintor. La mirada *voluptuosa* completa *naturalmente* la imagen. No es necesario que el pintor represente la escena al detalle, para delinear la acción, según la tradición de la pintura de género.

En otros términos, sólo después de un examen y segunda revisión, se concluye que el hilo y la aguja no fueron pintados. ¿Vivirá la imagen apenas cuando esté incompleta? ¿Rematarla y matarla serán lo mismo?

De todos modos, lo no acabado, ahí, no es sólo la imagen, sino la propia pintura, traspasada por tensiones y procedimientos antitéticos. En un campo cromático alrededor de la figura, las pinceladas sobresalen mucho más que los colores y los tonos, que tienden a la unidad y uniformidad.

Son, pues, elementos que revelan la libertad —exuberante en la vivacidad de cada pincelada— y, a la vez, tienden a la unidad o interacción cromática. Se perciben los dos: las pinceladas y la trama natural e indivisible de las relaciones pictórico-alegóricas también en la unidad madre-hijo, que no necesita ser visible para ser evidente. ¿Qué quieren decir?

Es probable que no sólo la pintura sea objeto de tal práctica reflexiva, sino también la idea de la Nación, “una e indivisible”, unidad superior a las partes, pero a la vez idealmente viva en cada uno de sus ciudadanos. Así, la figura tierna y cuidadosa de la madre aludiría al poder protector y mantenedor de la Nación, a garantizar la subsistencia popular, reivindicación en la que el movimiento de mujeres había ejercido protagonismo.<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Véase nota 15.

<sup>61</sup> “La primera propiedad es la existencia: es necesario comer a cualquier precio”, decía entonces Hébert/ *Père Duchesne* (1757-1794), en Bianchi, *La Révolution culturelle*, 124.

<sup>62</sup> El gobierno, presionado por el movimiento popular, estableció tabulaciones (el llamado *maximum*) contra el libre-comercio de los géneros de primera necesidad, en febrero de 1793. Las

Si procede, el retrato de Mme. Pastoret comportaría también una imagen del gobierno de la Montaña, aliado con el movimiento popular, durante el proceso de nacionalización de la economía del año II. La tela, en tal caso, sería anterior a la primavera de 1794, cuando el Comité de Salvación Pública suspendió el control económico y se consumó el divorcio del gobierno con el movimiento popular. Tal vez, el cuadro sería incluso anterior a octubre de 1793, cuando el gobierno de la Montaña rompió con las organizaciones de mujeres y pasó a la represión de los *sans-culottes*.

De todos modos, el sentido proveedor y optimista de tal imagen —¿quizá en convergencia con el ideal de una República social?— es opuesto, como mujer que teje, al significado de las Parcas. En la tradición pictórica, como figuras femeninas que tejen, éstas poseen en general un significado tétrico; evocan destinos nefastos. Véase de Goya (1746-1828),

---

primeras demandas de tasación del azúcar y del jabón, de 48 secciones populares, datan del 25 al 27 de febrero de 1793 (año 1), pues enfrentaban duras crisis de abastecimiento y carestía. En 13 Pluvioso (1 de febrero de 1793; Pluvioso es el quinto mes del calendario republicano francés, véase DRAE) la Convención votó créditos de diez millones para los necesitados.

En 8 Ventoso (26 de febrero de 1794; Ventoso es el sexto mes del calendario republicano francés, véase DRAE): “[...] Saint-Just hizo decretar el secuestro de los bienes de los sospechosos; en el 13 [3 de marzo de 1793], un segundo decreto encarga al Comité de Salvación Pública presentar un informe ‘acerca de los medios de indemnizar a todos los infelices con los bienes de los enemigos de la República’. ‘La fuerza de las cosas’, había declarado Saint-Just, ‘nos conduce tal vez a resultados sobre los cuales no habíamos pensado. La opulencia se encuentra entre las manos de un número bastante grande de enemigos de la Revolución, las necesidades ponen al pueblo que trabaja en la dependencia de sus enemigos [...]. Los desgraciados son las potencias de la tierra, ellos tienen el derecho de hablar como señores a los gobiernos que los descuidan.”

Véase Soboul, *La Révolution*, 349. El primer *maximum* gubernamental en relación con los cereales data del 4 de mayo. Una ley del 26 de julio de 1793 establece la pena de muerte contra los especuladores, impone a productores y comerciantes la declaración de sus existencias e instituye comisiones de control contra los evasores. Véase Soboul, *La Révolution*, 362. Sin embargo, también tienen fuerza propia las contradicciones de la alianza jacobino-popular. La inversión de tal tendencia entre los jacobinos, que dominan el Comité de Salvación Pública, se cristalizará, de acuerdo con el *laissez-faire* deseado por las clases propietarias, después de varias crisis que llevaron a la eliminación de “*enragés*”, hebertistas y otros. Culminará en el divorcio con las organizaciones populares el 22 de julio de 1794, cuando el gobierno de la Montaña fija un *maximum*, esta vez para los sueldos. La Comuna de París baja autoritariamente los sueldos diarios en 5 Termidor (23 de julio de 1794). El gobierno de la Montaña corta ahí sus vínculos con las clases populares. Cuatro días después, en 9 Termidor, se desencadena en la Convención el golpe antijacobino. Robespierre esperó en vano en el Hôtel de Ville. El pueblo no vino a las calles a defender el gobierno. Para la ascensión del poder popular y las medidas de control económico, véase Bianchi, *La Révolution culturelle*, 121-135, 153-154, 238-241; para el fin de la alianza entre la Montaña y los *sans-culottes* y el relajamiento en el control del comercio ilegal, y también de los precios, véase Bianchi, *La Révolution culturelle*, 243-259; véase también Soboul, *La Révolution*, 364-365.

*Las Parcas* (1820-1823, óleo sobre muro transportado a lienzo, 123 × 266 cm, Madrid, Museo de El Prado).

*Negro y rojo, azul, blanco y tierras: la felicidad, una idea nueva...*

En efecto, la pintura francesa no conocía tal disposición de colores tanto en términos de intensidad como en cuanto a la insolencia de su dimensión, más allá de toda limitación lineal. Y tardaría en reencontrar algo similar. Van Gogh (1853-1890), Gauguin (1848-1903), Matisse (1869-1954) parecen, se diría, proceder directamente del retrato de Mme. Chalgrin o Trudaine, de David.

Las pinceladas y características cromáticas en torno al negro —color contra el cual todos los demás parecen ganar luz— realzan con nitidez el rojo, el blanco, el azul y las tierras. La construcción sólida y vigorosa de las formas en la tela, por medio de los colores, presiona el orden racional del dibujo y denota, como a través de su propia voz y en tono personal, la alegría del artesano pintor, su experiencia placentera de las circunstancias del hacer. En suma, la nitidez y el placer de las sensaciones de la factura enuncian una figura femenina, de mirada directa, expresión explícita y franca, como sugiriendo alguna promesa de realización inminente.

¿Qué experiencia, más allá de la potencia formativa del artesano, sería evocada en tal celebración? La figura femenina, surgida de una paleta esencialmente tricolor (en la que el negro y el azul se avecinan, así como el blanco y las tierras), ¿no evocaría —en la disposición inmediata y pura de los colores, con la sinceridad de una expresión natural o infantil—, el efecto del estandarte nacional ante cada ciudadano y por ende el amor a la Patria? ¿Imagen de la República como forma deseable y franca?<sup>63</sup> ¿Pasión del artesano-ciudadano?

Así, no se trata, en estos términos tan próximos, de la Patria como horizonte o bien lejano —por ejemplo, como la figuró Delacroix (1798-1863) en *La Liberté guidant le peuple* (1830, óleo sobre tela, 325 × 260 cm,

<sup>63</sup> Agradezco y aprovecho aquí una observación de mi alumna, en la USP, Juliana Faleiros, distinguiendo la fuerza subyacente de la tónica tricolor en la estructura cromática del cuadro, que claramente rechaza los medios tonos en favor del recurso explícito de los colores crudos. La precisión y la pertinencia, a mi juicio, de su hallazgo visual se confirmaron, no sólo en el plano perceptivo, sino al entrecruzar el cuadro con algunos elementos de la parte V del *Émile* (1762), en los que Rousseau establece nexos del derecho político con aspectos de las relaciones personales entre los géneros. Sin embargo, sus consideraciones no se limitaban a esto y, contra ciertos aspectos del texto de Rousseau, miraban simultánea y dialécticamente el papel del activismo femenino en la radicalización del proceso revolucionario.

París, Louvre),<sup>64</sup> acerca de las Jornadas Gloriosas de la Revolución de 1830. Ya la proximidad de la imagen y la intensidad de los colores del cuadro de David sugieren más bien la República como naturaleza, vista como promesa de felicidad, paz cotidiana y convivencia intensa.

¿Alguna experiencia histórica correspondería, por hipótesis, a tales formas? En efecto, la constitución republicana del año II reconoció la paz como legítima aspiración humana y la fijó como objetivo universal. En la era de los pueblos que parecía abrirse, se reconocía en la constitución “la tendencia universal para el bien”, y Saint-Just elabora la idea de la felicidad como derecho general y “...una idea nueva en Europa”.<sup>65</sup>

Ante los ojos del observador, la exuberancia y la vivacidad de los colores —incluyendo el negro, que era el color principal de las vestimentas de los miembros del Tercer Estado, y la potencia mayoritaria del campo rojo— sugieren intensidad y la realización de diferentes deseos. ¿No sería la forma republicana —o de la “nación del contrato social” y de la “voluntad general”, imaginados por Rousseau— el desfogue natural de tales deseos?

De una forma u otra queda, para el observador, la experiencia de que la intensidad de los colores comprueba, ante las sensaciones despertadas, la realización del estado de transparencia y felicidad sensible.

#### *Un desnudo singular: origen, función y estructura*

El objetivo de atribuir un papel estructurante a la factura de las pinceladas, o un significado prioritario y duradero a su ritmo propio, pronto se nota en la tela *La mort de Bara* (1794, óleo sobre tela, 118 × 155 cm, Aviñón, Musée Calvet).

Se evidencia además una dependencia intrínseca del tejido de las pinceladas con la luz ambiente. La tela, en un todo convulsivo, varía como si respirase, se abriese y se cerrase, como las hojas de los árboles en un bosque, delante de los pasos de su observador.

Así, el cuadro se muestra pronto *traspasado*, *vulnerable* a la luz física o ambiente y pasajera, o *estructurado* por ésta, en sus muchas variaciones. Desde luego, sugiere, pues, una dialéctica entre lo contingente y lo duradero.

¿Qué permite al observador distinguir el volumen del cuerpo de Bara del espacio a su alrededor? Nada, a no ser la luz reflejada en las porciones de la tela, pues ésta no suministra otro indicador de espacio. Análogamente,

<sup>64</sup> Véase Dolf Oehler, “Liberté, Liberté Chérie. Fantasías masculinas sobre a Liberdade”, trad. José Bento M. Ferreira en Dolf Oehler, *Terrenos Vulcânicos*, trad. Samuel Titan Jr., Márcio Suzuki, Luis Repa *et al.* (São Paulo: Cosac& Naify, 2004), 195-216.

<sup>65</sup> Véase S. Bianchi, *La Révolution culturelle*, 157; véase A. Soboul, *La Révolution*, 349.

la torsión del cuerpo, que lo aproxima y lo hace casi palpable, enfatiza el enraizamiento de la pintura en el ámbito de la factura. El estrechamiento o achatamiento de la profundidad de la caja es otra marca estructural de la obra, al igual que en el *Marat...* y en los retratos, que vimos antes. La tinta resalta en tanto-materialidad. De hecho, percibir y reflexionar no son dissociables frente a esa tela. Se trata, en suma, de una representación única ante las innumerables estampas de entonces en honor del niño héroe.

¿En qué circunstancias surgió el cuadro y con qué finalidad? Robespierre trajo el caso de Bara a la tribuna de la Convención.<sup>66</sup> Propuso la “panteonización” del joven de catorce años como héroe de la Patria y que David realizase la tela en su honor.

El líder jacobino presenta a Bara despojado de particularidad alguna; lo prepara así como objeto de empatía general. Atento a esta operación de propaganda, David la sigue de cerca. Elabora su cuadro mediante la supresión de todos los detalles anecdóticos.

*Bara...* estaba destinado a una función votiva y a gran escala: a una procesión pública vinculada al acto de “panteonización”, y para la cual dos alumnos de David iban a preparar dos inmensos estandartes a partir de la tela.<sup>67</sup>

El énfasis de Winckelmann (1717-1768) en un ideal de belleza, alejado de cualquier particularidad, sirvió probablemente a David. Habrá contribuido para su decisión de presentar a Bara desnudo, al contrario de muchas estampas de la época. Sin embargo, la referencia clásica aquí, antes de definir un modelo estético, responde a la función de propaganda, dirigida al *pathos* del espectador. El desnudo, otrora propio de la representación visual de los dioses, sirve ahora a la valoración de un héroe *plebeyo* o popular.<sup>68</sup>

A la desnudez del joven se suma la suspensión evidente de su género sexual. Las formas desnudas son las de un ser hermafrodita o andrógino. ¿Cómo explicarlas? Todavía aquí la función dicta su razón. Según Régis Michel:

La gracia asexuada de Bara no hace sino sumarse a su desnudez abstracta. Hay algo de Rousseau en esta búsqueda radical de la pureza primitiva. Bara desnudo es el retorno a la infancia de la humanidad, antes de su corrupción

<sup>66</sup> Véase Régis Michel, “Bara. Du martyr a l'éphèbe”, en *La Mort de Bara*, 60. Véase Robespierre, “Séance du 8 nivôse an 11” (28 de diciembre de 1793), Convention Nationale, en *Moniteur Universel* du 10 nivôse an 11 (30 de diciembre de 1793), 403, en Faure y Michel, “Corpus des textes”, 142-143.

<sup>67</sup> David presentó el proyecto del acto a la Convención, pero el golpe de Termidor ocurrió antes y la fiesta se canceló. Para el proyecto, véase David, “Rapport sur la Fête”, 158-161 y nota 59, arriba. Sobre las correspondencias, después de la cancelación, de los dos alumnos de David, Gérard y Serangeli, véase Michel, “Bara. Du martyr”, 60-65.

<sup>68</sup> Véase Michel, “Bara. Du martyr”, 60-68.

social. Es la promesa de un mundo libre de despotismo, donde la naturaleza por fin se reconcilió con ella misma, es decir, con la democracia, en palabras de David. Es la *virtud* del hombre nuevo.<sup>69</sup>

Otra vez surge la cuestión del proceso inacabado o abierto y, de nuevo, cabe notar que David declaró oficialmente la tela concluida. Después la conservó en su taller al lado de dos piezas emblemáticas de su precedente trayectoria: *El juramento de los Horacios* (1784, óleo sobre tela, 330 × 425 cm., París, Louvre) y *Los lictores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos* (1789, óleo sobre tela, 323 × 422 cm, París, Louvre).<sup>70</sup> ¿Por qué dudar de la conclusión de la tela?

### *Historia e instantes: hechos por las manos*

Pero ¿cómo se combinan la voluptuosidad del proceso —abierto y preponderante frente a la forma— y el juicio que miraba la funcionalidad propia de la tela? El despojamiento y estado de la factura responderían a la estrategia de negar tanto el cuadro de género histórico, de formas e imágenes concluidas, como el cuadro de escenas sentimentales, por ejemplo, de Greuze (1725-1805).<sup>71</sup>

En efecto, la operación de propaganda jacobina, al implicar el recurso del desnudo, podía aproximarse indeseablemente a la frialdad clásica. Que David no desease tal frialdad es lo que resulta evidente en el tipo de pinceladas. Estas últimas constituyen el verdadero asunto del cuadro. Su vibración insistente e incluso ostensible vehicula una doble metáfora. La primera es directa: la idea del *combate*. El trazo del pincel restituye su animación —se diría casi, su aliento. Ella evoca por sí misma el desorden de la batalla sin caer en el género inferior de la pintura militar. La segunda es más general, y casi metafísica: la idea de *Historia*. El dinamismo de la pincelada satura la tela de una especie de inmediatez: torna la Historia en algo vivo, al revés de su congelamiento habitual por la frialdad de la veladura (*glacis*).<sup>72</sup> En otros términos, la Historia se conjuga con el presente: se vuelve visual y

<sup>69</sup> Véase Michel, “Bara. Du martyr”, 68.

<sup>70</sup> Véase Foissy-Aufrère, “Bara: ou la belle mort”, 18.

<sup>71</sup> Véase Michel, “Bara. Du martyr”, 67.

<sup>72</sup> El Diccionario Petit-Robert explica: “*Glacis* [glasi]. n.m. (1757; de *glacer* (helar)). Delgada capa de color, transparente como un hielo, que se extiende sobre colores ya secos para armonizar los tonos y darles más resplandor”. Véase Paul Robert, *Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la Langue Française*, red. dir. A. Rey y J. Rey-Debove (París: Société du Nouveau Littré, 1979), 868. Dicha entrada constituye por sí misma una explicación, más bien involuntaria, del modelo académico de la pintura de género histórico como modo de enmascaramiento de conflictos.

táctil, al contrario del acabado liso que la aprisiona en la inmovilidad de un pasado acabado.<sup>73</sup>

David utilizó la técnica del frotis (*frottis*) o del tejido raído de pinceladas en varios retratos. Y a tal técnica, asociada a la idea de un instante vívido y quizá de proximidad ante lo retratado, también recurrían Fragonard (1732-1806) y Mme. Vigée-Lebrun (1755-1842), la retratista favorita de María Antonieta.

Sin embargo, la utilización potenciada de este procedimiento por David, en un cuadro de género histórico, constituye un hecho nuevo. Ahí explicita una nueva concepción de la historia, perseguida desde el *Juramento del Jeu de Paume* (1791): aquella de la vivencia del momento histórico y de su consagración como algo sublime.<sup>74</sup> La conducta heroica, que es el tema del *Bara...*, se traza en lo imponderable del instante vívido en el que el coraje y el amor a la República se afirmaron más allá de toda medida. En otras palabras, el desafío de la pintura consiste, ahí, en sintetizar en su acto estructurante el aspecto duradero de la conducta memorable y de manera simultánea el tono abierto del instante.

¿Qué pinta pues, David, al pintar el joven Bara? No un cadáver inanimado, sino un republicano revolucionario y virtuoso y, como dice a la Convención, a alguien muy próximo a la naturaleza.<sup>75</sup> Pinta, en síntesis, la inmortalidad y la eternidad históricas. David: “él [Bara] muere, para revivir para siempre en los fastos de la historia”.<sup>76</sup>

Voluptuosidad.

#### Traducción del portugués de David Bonet

<sup>73</sup> Subrayados del autor. Véase Michel, “Bara. Du martyr”, 67.

<sup>74</sup> Véase Luiz Renato Martins, “Nación por revolución o el poder concreto de la forma”, en *El futuro. XXXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Alberto Dallal (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 268.

<sup>75</sup> Véase David, “Rapport sur la Fête”, 158.

<sup>76</sup> Véase David, “Rapport sur la Fête”, 159.

N.B. Agradezco el apoyo de la beca CAPES (AEX-11364/12-2) para participar en el XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: *Los estatutos de la imagen: creación-manifestación-percepción*, ciudad de México, 9 de 11 octubre de 2012, Mesa 4: Documento y Monumento: “Imágenes históricas”; y también de la beca PRPG-USP que me permitió, después de un coloquio en Londres, un viaje a París, para una visita al Louvre. Ahí quiero agradecer de manera especial a Marie-Catherine Sahut, curadora en jefe del Departamento de Pintura, del Louvre, que me ayudó decisivamente en la búsqueda y documentación visual de los cuadros del museo. Agradezco también especialmente a los profesores Jean-Philippe Chimot y Régis Michel, con quienes tuve el placer de discutir las telas —y que no son responsables por los juicios aquí emitidos.





## IMÁGENES EN EL AGUA. ESTRATEGIAS DEL ARTE EN UNA ERA DE CATÁSTROFES

MARÍA ANGÉLICA MELENDI  
Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

...si somos de hecho sinónimo de agua, que es plenamente sinónimo de tiempo, entonces nuestro sentimiento en relación a este lugar mejora el futuro, contribuye para que ese Adriático o Atlántico de tiempo almacenen nuestros reflejos cuando hayamos partido. [...] A partir de ellos, como a partir de retratos en sepia desgastados, el tiempo tal vez será capaz de hacer, de modo semejante un collage, una versión del futuro mejor de lo que sería sin ellos.

Joseph Brodsky, *Marca-d'agua*.<sup>1</sup>

Enamorado de Venecia, Joseph Brodsky sugiere que el principal trazo estilístico del mundo sería el agua, porque el pensamiento tiene como modelo el agua: “Así se da con la escritura de una persona; con las emociones; con la sangre”.<sup>2</sup> Algunos de estos monumentos —al margen del agua, sobre el agua, en el agua— reinventan la relación entre el paisaje y la memoria y, a pesar de ser marcos de lo memorable, lo ocultan, lo escamotean, lo subvierten. Metonimias —precisas o imprecisas, perdurables o efímeras—, ellos nos envuelven en una trama en la cual actúan como detonadores de historias, de preguntas sin respuesta, de advertencias, de amenazas.

<sup>1</sup> Joseph Brodsky, *Marca-d'agua* (São Paulo: Cosac & Naify, 2006), 81-82.

<sup>2</sup> Brodsky, *Marca-d'agua*, 82.

*Monumento y memoria*

En el ruido y por él, hacer oír ese silencio.  
Jean-François Lyotard, “Los judíos”.<sup>3</sup>

## I. Discurso y origen

En el siglo XIX, las revoluciones política, económica e industrial pusieron en duda las certezas de los tiempos precedentes tornando imprescindible la re-creación de un discurso sobre el origen. La afirmación del concepto de nación, imaginada y legitimada a través de la construcción de recuerdos localizados en un pasado distante, exigía una materialización simbólica que sirviese para su propagación en un futuro pensado como ilimitado. Entre los emblemas que contribuyeron a construir la cultura moderna del nacionalismo, Benedict Anderson destaca los monumentos —túmulos o cenotafios— de los soldados desconocidos.<sup>4</sup> Estos monumentos serían los símbolos paradigmáticos del nacionalismo, pues reforzarían la profunda afinidad existente entre la iconografía nacionalista y la religiosa: “Aunque estas tumbas estén despojadas de restos mortales identificables o de almas inmortales, están saturadas de imaginarios nacionales fantasmales.”<sup>5</sup>

Pensar en la fuerza de esos *imaginarios nacionales fantasmales* nos lleva, a veces, a confundir de modo reduccionista el monumentalismo con el fascismo. Sin duda, la identificación peyorativa de lo monumental con lo arquitectural, en la actualidad, tiene que ver con los delirios arquitectónicos de los totalitarismos de la primera mitad del siglo XX, de las dictaduras latinoamericanas y de los gobiernos autoritarios del Oriente Medio. Las indagaciones que esa identificación propone son, al mismo tiempo, éticas y estéticas, políticas y sociales y, para responderlas es fundamental reflexionar sobre el monumento como categoría, sobre sus presupuestos espaciales y, sobre todo, temporales.

La palabra latina *monumentum* deriva de la raíz indoeuropea -men, “pensar”, que designa, por oposición *corpus*, “cuerpo”, la actividad del pensamiento; -men es mantener presente en el espíritu y, por lo tanto, recordar. Así el imperativo *memento*, “recuerda”, apunta para una de las funciones esenciales del espíritu, *memini*: la memoria. Monumento sería, entonces, una obra visual o escrita con el objetivo de contribuir para la perpetuación de personas o acontecimientos relevantes en la historia de una comunidad

<sup>3</sup> Jean-François Lyotard, “Los judíos”, *Revista Confines*, núm.1, año 1 (1995): 44.

<sup>4</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

<sup>5</sup> Anderson, *Comunidades imaginadas*, 26.

o de una nación. Desde siempre el monumento escultórico o arquitectural estuvo impregnado por los deseos de continuidad de las sociedades históricas que, a través de él, reenviaban para el presente el legado de la memoria colectiva: los relatos no escritos o escritos fragmentariamente de aquello que no debía ser olvidado. Los monumentos canónicos se construían siguiendo un modelo de expansión vertical, poblados de alegorías afirmativas. La búsqueda y el deseo de lo monumental en la modernidad parecen haber sido siempre la búsqueda y el deseo de los orígenes que acompañan a la formación de las nuevas identidades nacionales. Andreas Huyssen, sin embargo, nos recuerda que la monumentalidad es históricamente tan contingente e inestable como cualquier otra categoría estética: “Si lo monumental siempre podrá ser grandioso e impresionante, trayendo sugerencias de eternidad y permanencia, es claro que diferentes periodos históricos tienen experiencias distintas sobre lo que sería abrumador, y su deseo por lo monumental será diverso tanto en cualidad cuanto en cantidad.”<sup>6</sup>

Aceptar nuestros deseos de monumentalidad e historiar esa categoría nos permitiría avanzar en el camino que se propusiese iluminar la “doble sombra del monumentalismo *kitsch* del siglo XIX y del belicoso antimonumentalismo común al modernismo y al posmodernismo”.<sup>7</sup> Si aceptamos que la fascinación ejercida sobre la sociedad por las formas de monumentalidad del siglo XIX —diseminadas a lo largo de la primera mitad del siglo XX—, parece haber perdido, para nosotros, todo su poder; debemos también considerar que la noción de monumento, sea como memorial, sea como evento conmemorativo anuncia desde las últimas décadas, un retorno triunfante.<sup>8</sup> El desprecio por lo monumental, que se diseminó después del final de la segunda guerra mundial, está calcado en las fantasmagorías modernistas de los estados autoritarios. En consecuencia, la seducción de lo monumental que aún persistía y persiste en muchos lugares, sobre todo en los países emergentes, aparece como un residuo del fascismo, que encubriríamos secretamente, y que nos llevaría a amar el poder y a desear precisamente lo que nos subyuga y domina. Andreas Huyssen argumenta que lo monumental es estéticamente sospechoso porque se identifica con el *kitsch* y la cultura de masa del siglo XIX; es, también social y políticamente sospechoso al ligarse a los nacionalismos totalitarios del siglo XX y al modo de expresión de los movimientos políticos demagógicos: “Por fin, es éticamente sospechoso porque en su preferencia por la grandeza, cede a una escala mayor que la humana, para oprimir al espectador individual.”<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Andreas Huyssen, *Seduzidos por la memória* (Río de Janeiro: Aeroplano, 2000), 45.

<sup>7</sup> Huyssen, *Seduzidos*, 53.

<sup>8</sup> Huyssen, *Seduzidos*, 52.

<sup>9</sup> Huyssen, *Seduzidos*, 29.

## II. Monumentos a la derrota

El discurso de la memoria que se intensificó a partir de los años ochenta, sobre todo en Europa y en los Estados Unidos, se concretó en la construcción de varios museos y memoriales inaugurados en el mundo occidental como el Holocaust Memorial Museum en Washington (1993), el Holocaust Memorial en Miami (1990) y el Memorial to the Murdered Jews of Europe en Berlín (2004).<sup>10</sup> Esos memoriales se caracterizan por no poder inscribirse en el paradigma tradicional del monumento como celebración del triunfo heroico de un pueblo o de la glorificación de un individuo de vida o muerte ejemplares. Al contrario, se yerguen para conservar viva la memoria de catástrofes, de atentados, de genocidios, de masacres. Como lugares de denuncia de crímenes contra la humanidad, su función es conservar el recuerdo del sufrimiento de los muchos que atravesaran esas terribles experiencias. Monumentos a la derrota, los memoriales de nuestro tiempo, siempre en proceso de desaparecer y desagregarse, se conforman, casi siempre, a través de articulaciones alegóricas de restos, residuos o vestigios. Por eso, es recurrente el uso de imágenes imprecisas, fotografías vernáculas y familiares, nombres, vestimentas y objetos de uso común. Lo que debe ser recordado no se presenta como una imagen fija, apenas se manifiesta a través de un impulso de impermanencia que parece negar cualquier posible destrucción y señala, apenas, para una epifanía inestable y huidiza.

El arte contemporáneo se ve forzado a responder a las demandas de una sociedad que exige memoriales y monumentos que mantengan vivos y activos los recuerdos del pasado reciente y que luchen contra la amnesia generalizada. Es simple constatar que los memoriales y monumentos legitimados por la sociedad contemporánea se apropian de un paradigma formal (*un estilo, una escritura*) que puede ser caracterizado como residuo de las tradiciones minimalista y conceptualista nacidas en los años sesenta.<sup>11</sup> Los monumentos que, de acuerdo con el canon retórico, debían ser contruidos en un *stilus gravis*, plenos de representaciones figurativas alegóricas o narrativas, se metamorfosearan hoy en muros lisos o en simples volúmenes prismáticos arañados, apenas, por breves inscripciones.

El esencialismo minimalista, con su *pietas* alegórica, parece ser el mejor espejo de la memoria para el mundo contemporáneo, pues consigue advertirnos sobre el sentido constantemente fluctuante y mutable de la

<sup>10</sup> Véase Huyssen, *Seduzidos*.

<sup>11</sup> María Angélica Melendi, "Memoriais e monumentos: do estilo canônico à não representação", en *O estilo na contemporaneidade*, coords. Ana Maria Clark Peres, Sérgio Alves Peixoto *et al.* (Belo Horizonte, MG: Faculdade de Letras, 2005); Graciela Silvestri, "El arte en los límites de la representación", *Punto de Vista*, 68, año XXIII (diciembre, 2000): 18-24.

historia. Si las prácticas artísticas tradicionales se demostraron ineficientes en la tarea de recordar y, sobre todo, de representar las catástrofes de nuestro tiempo, esas paredes desnudas con sus inscripciones fragmentarias son las lápidas apagadas donde conseguimos proyectar nuestras memorias más profundas y más oscuras.

### III. Monumentos efímeros

El antagonismo entre el deseo por lo monumental y la necesidad de monumentos renace con la fuerte identificación de un segmento de la sociedad con los recursos de la representación naturalista referencial o de la mimesis simbólica abstracta, en oposición a las prácticas efímeras, conscientemente escamoteadas o dispersas en el espacio individual y social. Estas últimas obras atribuyen valor de memoria a acciones que se repiten, a veces de manera ritualista, en determinadas fechas o ante determinados acontecimientos. El concepto de memoria activa o activada, elaborado en Argentina por Eva Giberti, apunta para la necesidad de renovar año tras año, los nombres y los recuerdos de las catástrofes, sin depositarlos en lugares fijos.<sup>12</sup>

Entre estos trabajos podemos citar acciones como *El siluetazo* (fig. 1), iniciativa de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, en acuerdo con las Madres de Plaza de Mayo, que propusieron durante la Tercera Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo bajo el lema “Por la aparición con vida de los detenidos-desaparecidos”, marchar con siluetas de papel en tamaño natural y, más tarde, pegarlas en los muros de la ciudad. El evento fue realizado el 22 de septiembre de 1983, en Buenos Aires, tuvo enorme repercusión en la prensa y fue reiterado en las marchas subsecuentes anticipando las prácticas del arte callejero de los años noventa.<sup>13</sup>

Invitado a construir un monumento para recordar a las víctimas de la Shoah, en el centro de Berlín, Christian Boltanski propuso una obra que consistía en la lectura permanente, en voz alta, en una plaza pública de esa ciudad, de la lista completa de los nombres de los millones de víctimas de

<sup>12</sup> <http://www.evagiberti.com/derechos-humanos/memoria-activa/> (consultado el 16 de febrero, 2014).

<sup>13</sup> Véase Roberto Amigo Cerisola, “Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos”, en *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y Violencia*, ed. Arturo Pascual Soto (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995), 259-288. Gustavo Buntix, “Desapariciones forzadas/ Resurrecciones Míticas”, en *Arte y poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires: CAIA/Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 1993), 236-255.



1. Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, *El siluetazo*, Buenos Aires, 1983. Tomada de <http://siluetazo.blogspot.com.br/>

aquel genocidio.<sup>14</sup> Durante 24 horas al día, todos los días, una persona leería durante quince minutos después de los cuales sería sustituida por otra. El monumento sería construido por ese discurso interminable, por esas presencias permanentes de aquellos que estarían dispuestos a recordar y nombrar a las víctimas y demostrar su solidaridad para con los asesinados. El momento en que los nombres dejaran de ser pronunciados marcaría el agotamiento de la memoria y, entonces, el silencio reinaría para siempre. Sin embargo, la propuesta no fue aceptada.

#### IV. Contra-monumentos

La agenda contemporánea apoya proyectos que se presentan como inscripciones críticas de la memoria. En ese sentido, podemos acudir a los

<sup>14</sup> Marcelo Brodsky, "Memorias distantes. Relato acerca de la convocatoria que en su momento le hicieron Pablo Reinoso y el autor de esta nota al artista Christian Boltanski para participar del Parque de la Memoria en Buenos Aires", *Ramona: Revista de Artes Visuales*, 19-20 (diciembre, 2001): 79-80; disponible en [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHdc3d/1d8e88e3.dir/r19-20\\_16nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHdc3d/1d8e88e3.dir/r19-20_16nota.pdf) (consultado el 16 febrero de 2014).



2. Horst Hoheisel, *Aschrott-Brunnen*, 13<sup>a</sup>.  
Documenta de Kassel, 1987. Tomada  
de <http://viscultblog.wordpress.com/2010/10/08/horst-hoheisel/>

conceptos de contra-monumento, anti-monumento o monumento horizontal, creados por artistas y arquitectos durante las últimas décadas del siglo pasado.

La memoria negativa, concepto asociado al trabajo de artistas alemanes como Horst Hoheisel o Jochen Gertz, consiste en activar el espacio de modo negativo, de manera tal que la ausencia de lo que alguna vez estuvo allí se torne presente con más fuerza. El monumento negativo de *Aschrott-Brunnen* en Kassel (1987)<sup>15</sup> es uno de los mejores ejemplos (fig. 2): la fuente Aschrott fue donada por el empresario judío Sigmund Aschrott en 1908. En 1939, durante el régimen nazi, la “fuente judía”, como era conocida, fue destruida. En 1984, Hoheisel propuso que la pirámide de la fuente fuera rehecha y colocada en un lugar público por algunas semanas; después de un tiempo ella sería invertida y enterrada en el mismo lugar en que antes estaba la fuente original. Finalmente, la escultura fue inundada con agua recreando la imagen perdida, ahora dentro de la tierra. Una lastra de vidrio cubre el monumento. Hoy, la fuente puede ser vista y, sobre todo, oída desde el nivel de la calle. Ante la gruesa placa de cristal, escuchamos el sonido del agua que destila lentamente hacia las profundidades: en esa ausencia la pirámide aparece y desaparece como un espejismo.

<sup>15</sup> Véase [http://www.knitz.net/index.php?Itemid=3&id=30&option=com\\_content&task=view&lang=en](http://www.knitz.net/index.php?Itemid=3&id=30&option=com_content&task=view&lang=en) (consultado el 16 de febrero, 2014).



El arte y la sociedad contemporáneos parecen proponer otra monumentalidad, donde lo que debe ser recordado se manifiesta a través de un impulso de impermanencia que niega tanto la espectacularidad como la posibilidad de destrucción violenta, e incita la experiencia de lo fugaz y lo inestable. Trabajos que, efímeros o no, se configuran como imágenes nómadas que, antes de determinar lugares permanentes, detonan procesos de recordación espacio-temporal.

Siendo la sociedad quien optaría por la continuidad o ruptura del paradigma formal es posible reflexionar sobre la paradoja contemporánea que exige monumentos y, al mismo tiempo, abomina de la monumentalidad. Pensar en los memoriales de concreto y de piedra, en relación con los discursos memorialísticos que están implícitos en acciones tan frágiles como *El siluetazo* o el monumento que Boltanski propuso para el centro de Berlín, es un desafío para el arte y la sociedad contemporáneos. Edificados en un mundo que muda rápidamente, esos monumentos intentan, paradójicamente, fijar recuerdos que no son fijos.

En nuestros días el impulso para preservar la memoria de la tragedia es inmediato, mas se sigue a una más rápida obliteración del lugar de la tragedia. En ese proceso se destruyen las ruinas —del Murrah Building, en Oklahoma, del World Trade Center, en Nueva York, del Carandiru, en São Paulo— para construir el memorial. La cuestión persiste: ¿apagar los rastros es olvidar? Para Lyotard:

Sólo se puede olvidar, en el sentido corriente, lo que pudo inscribirse, porque podrá apagarse. Pero lo que no está inscrito [...] eso no se puede olvidar, no se expone al olvido; eso sigue presente “sólo” como una afección que ni siquiera se logra calificar, como un estado de muerte en la vida del espíritu.<sup>16</sup>

El autor cree en la inscripción —en palabras, en imágenes—, como única forma de restauración. Nos advierte, sin embargo, que una cosa es representar —escribir, dibujar, construir, filmar, fotografiar— para salvar la memoria, y otra el intento de preservar el resto —lo olvidable de lo inolvidable— en la escritura o en el arte.<sup>17</sup>

### *Agua y memoria: historias de espectros*

En el canal de San Crisóforo, que une Venecia a Murano, está la isla de San Michele. En esa isla, protegido por un alto muro de ladrillos rojos que deja

<sup>16</sup> Lyotard, “Los judíos”, 42.

<sup>17</sup> Lyotard, “Los judíos”, 42.

aparecer solamente las cimas de los cipreses y que se interrumpe entre una iglesia y una capilla de fachadas muy blancas, está el cementerio de Venecia. Sobre el agua, no muy lejos de la puerta principal, parece flotar una barca en la cual Dante y Virgilio se aproximan a la ciudad de los muertos. El monumento de bronce, que participó en la 52ª Bienal de Venecia, en 2007, es de Georgy Franguljan, escultor ruso de origen armenio.<sup>18</sup>

Relucientes al sol, casi invisibles entre la niebla del amanecer, los poetas simulan navegar en dirección a la isla a donde nunca llegarán. Imágenes espectrales que permanecen, que retornan, una y otra vez, para encontrar sus mensajeros: los que escucharán las palabras pronunciadas por los espectros y las repetirán para los que no saben o no pueden escucharlas. La imagen enrarecida de la escultura de bronce se adivina desde el *vaporetto*. Nunca está próxima, jamás vemos los detalles de los rostros, de las vestes; solamente sombras que derivan, próximas y distantes, a las puertas de la ciudad de los muertos.

### *Al margen del agua: Monumento alla Partigiana Veneta*

#### I. Las mujeres, la resistencia, la historia

“Como ven, la mía no es una historia —dice Lina Berion, estafeta de Padua, torturada en el Palazzo Giusti— apenas un pequeño episodio sin valor”,<sup>19</sup> o bien: “Estas pobres páginas no tienen más que una virtud —afirma Mirelia Tamassia— son rigurosamente verdaderas. Vida vivida y vivida con muchas lágrimas.”<sup>20</sup> Por su parte, Ida D’Este confía a la escritura la necesidad de afirmar la verdad no sólo contra las pesadas y odiosas críticas de los adversarios políticos, sino también de los hombres de su partido, que dudaban de su internación en el *lager* de Bolzano.<sup>21</sup>

Giovanna Zangrandi intitula su relato autobiográfico sobre la experiencia de la resistencia “Los días verdaderos” y advierte en el prefacio: “Personas, lugares, acontecimientos, palabras narradas en este diario son verdaderas, no se trata de una reconstrucción romanceada”.<sup>22</sup> El libro de

<sup>18</sup> Véase <http://lelephotographer.wordpress.com/2012/11/04/dantes-barge-arte-a-venezia/>

<sup>19</sup> Lina Berion en Silvia Pasqualotto, “Passaggi di memoria. Le done, la Resistenza, la storia...”, *Venetica. Revista di storia contemporanea*, terza serie: Memoria della Resistenza, núm. 11 (2005), s.p; disponible en <http://www.padovadonne.it/2009/04/passaggi-di-memoria-le-donne-la-resistenza-la-storia-dove-sono-finite-le-partigiane-venete/> (consultado el 28 de febrero de 2010).

<sup>20</sup> Mirelia Tamassia en Silvia Pasqualotto, “Passaggi di memoria”.

<sup>21</sup> Ida D’Este en Silvia Pasqualotto, “Passaggi di memoria”.

<sup>22</sup> Giovanna Zangrandi, *I giorni veri. Diario della resistenza* (Milán: Isbn Edizioni, 2012 [1962]), 2.

Zangrandi fue publicado en 1962,<sup>23</sup> año en el que se retomó la narrativa sobre la segunda guerra; año en el que se siente la urgencia del testimonio: porque es necesario poner un hasta aquí al silencio, porque ciertas experiencias no deben ser perdidas. En el lanzamiento del libro reivindicará: “políticamente es humilde, pero es claro y es mi reposicionamiento”, convencida de que “de la cruda limpieza de la realidad brotase un testimonio y un ejemplo moral” ignorado por los jóvenes.<sup>24</sup> Para éstos, sobre todo, había recuperado su diario, para aquellos jóvenes de los años 1960, ignorantes del pasado y poco atentos al retorno del fascismo en el presente.

En Venecia, en la Riva dei Sette Martiri,<sup>25</sup> al contemplar las aguas de la laguna, vemos, boca abajo sobre un resto de playa, a merced de las mareas, el cuerpo de una mujer. El agua bate una y otra vez sobre sus cabellos desgreñados, sobre sus ropas empapadas. El *Monumento alla Partigiana Veneta* es uno de los más intrigantes monumentos del siglo pasado y el más oculto: la mujer nos es mostrada en su momento de mayor desamparo, de mayor soledad; un cadáver que el mar abandonó sobre la arena, quién sabe cuándo. Las aguas turbias de la laguna expulsaron de sus entrañas ese cuerpo muerto, pero nadie lo reconoció. Tirado en la arena, el cadáver de bronce quiere permanecer allí para siempre. En la marea alta, el cuerpo abandonado estará sumergido bajo las aguas verdes. En la marea baja, a la luz del sol, se extenderá largamente sobre los escalones de piedra. Permanecerá siempre expuesto al frío de la noche, al sol de mediodía, barrido por las olas inconstantes. Sin embargo continúa siendo el cuerpo de una mujer y ninguna otra imagen puede contar mejor esa historia escamoteada.

El *Monumento alla Partigiana Veneta*, de Augusto Murer (1922-1985) y Carlo Scarpa (1906-1978) (fig. 3), fue inaugurado en 1969 en sustitución del monumento del mismo nombre, de Leoncillo Leonardi (1915-1968), de 1957, de terracota policromada, que había sido destruido en 1961 durante un atentado fascista. Al conocer la escultura de Murer, primer lugar en el concurso realizado en 1964, Scarpa decide colocarla en un nivel inferior al del observador. Para eso, proyecta un cajón flotante de hierro y cemento revestido con placas de cobre, sobre el que se apoya la figura yacente, de modo que la estatua aparece casi acostada sobre la superficie del agua, liberada al movimiento de las olas. En el borde de la *Riva*, una interrupción

<sup>23</sup> Giovanna Zangrandi, *I giorni veri. Diario della resistenza* (Milán: Isbn Edizioni, 2012 [1962]).

<sup>24</sup> Según lo refiere Pasqualotto, “Passaggi di memoria”.

<sup>25</sup> Durante la segunda guerra mundial aconteció, en ese lugar, un episodio trágico contra las fuerzas *partigianas* después de la desaparición de un soldado alemán, el Alto Comando decidió ejecutar, como represalia, a siete prisioneros políticos. El 3 de agosto de 1944, los invasores convocaron a la población para asistir al fusilamiento. Con el fin del régimen fascista y la constitución de la República Italiana, la Prefectura de Venecia cambió el nombre de la antigua Riva dell'Imperio por Riva delle Sette Martiri.



3. Augusto Murer y Carlo Scarpa, *Monumento alla Partigiana Veneta*, Venecia, 1969.  
Foto: María Angélica Melendi.

en el muro deja al paseante entrar en el monumento descendiendo por varias pilastras de concreto y piedra de Istria, de sección cuadrada y alturas variables, que van en dirección a la laguna. Scarpa quiere que el monumento participe “de los acontecimientos como un elemento vivo de la ciudad. La oscilación de las mareas y el movimiento continuo de las aguas provocarán surgimientos y desapariciones [...]”<sup>26</sup> Graciela Silvestri concluye su ensayo, *La presencia del ausente. Problemas de la representación pública en las artes plásticas*,<sup>27</sup> con el análisis de la *Partigiana*, que interpreta como una obra perteneciente a un periodo en el que el arte “renegaba de la forma para sumergirse en la vida.”<sup>28</sup> Para la arquitecta, la obra se opone totalmente a los monumentos tradicionales, pues no está a la altura de la vista, en movimiento ascendente hacia el cielo, al contrario, sólo se perci-

<sup>26</sup> Carlo Scarpa en Paolo Pradolín, “Venezia: Napolitano alla Partigiana restaurata. Nota storico-tecnica”, *Rasegna stampa agenzie monumento partigiana*, Venecia, 6 de junio de 2009; disponible en <http://www.lavocedivenezia.it> (consultado el 12 de febrero de 2014).

<sup>27</sup> Graciela Silvestri, “La presencia del ausente. Problemas de representación pública en las artes plásticas”, disponible en <http://www.bazaramericano.com> (consultado el 12 de julio de 2002).

<sup>28</sup> Silvestri, *La presencia del ausente*, s.p.

be cuando el observador baja la mirada hacia el nivel del agua, de donde surge, “en un extraño equilibrio entre permanencia y disolución.”<sup>29</sup> En el proyecto de Murer y Scarpa, el formalismo modernista parece retroceder, “inestable, dependiente de los elementos mínimos, como si no quisiese ni pudiese imponer su violencia.”<sup>30</sup> Ante la *Partigiana*, la síntesis formal no acontecerá jamás. Ella, solamente nos depara ambigüedad y oscuridad: el desconuelo de un trabajo luctuoso que nunca acaba.

El cadáver está ahí y, a pesar de los esfuerzos de la marea por ocultarlo, continuaremos sabiendo que es ése el lugar donde permanecerá, como tantos otros. El discurso estético de Murer y Scarpa atraviesa el discurso político y apunta hacia el problema de la representación literal de la memoria de los vencidos. En 1968, en plena crisis de la representación, el monumento apuesta a un concepto que parecía extinto para siempre. Aborda, sin embargo, una cuestión urgente: la de mantener vivas y activas los recuerdos de un pasado que aún amenaza al presente.

Símbolo de dolor y de sacrificio, la *Partigiana* da testimonio, pero también, esboza una advertencia ante el panorama político de la década de 1960 en Italia: al activar el recuerdo de las mujeres que lucharan en la resistencia contra el fascismo toma posición contra las amenazas del resurgimiento de aquella ideología que se pensaba derrotada para siempre.

## II. Sobre el agua: Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez

Testimonio de Lila Pastoriza, sobreviviente de la ESMA: Pablo Míguez fue un adolescente de 14 años secuestrado en la madrugada del 12 de mayo de 1977, en una casa de Avellaneda, provincia de Buenos Aires, con su madre, Irma Beatriz Sayago, alias Violeta, y el compañero de ella, Jorge Antonio Capello. Pablo pasó varios meses en el Vesubio<sup>31</sup> y, probablemente el 10 de agosto de 1977, fue llevado a la ESMA<sup>32</sup> —dijo Lila—, donde estuvo aproximadamente un mes y medio. Al lado de Lila, escuchando los gritos de la sala de torturas, Pablo pedía que lo llevaran con su padre, que no era militante político. Él contó también que en el Vesubio podía andar por ahí, pero no sabía por qué. No pudo despedirse de su madre. Lila contó, también, que

<sup>29</sup> Silvestri, *La presencia del ausente*, s.p.

<sup>30</sup> Silvestri, *La presencia del ausente*, s.p.

<sup>31</sup> Uno de los centros clandestinos de detención durante la dictadura militar en Argentina (1976-1983).

<sup>32</sup> Escuela de Mecánica de la Armada, centro clandestino de detención.

un día le dijo: “Allá matan a las personas” y, concluyó: “Era un muchacho muy alegre, tremendamente vivaz.”<sup>33</sup>

En Buenos Aires, en el Parque de la Memoria,<sup>34</sup> distante 60 metros de la costa del Río de la Plata, se levanta el monumento *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, de Claudia Fontes (fig. 4). Anclado a una plataforma flotante en el río, de modo tal que las olas le presten un leve movimiento, una escultura de acero inoxidable de cuerpo entero surge sobre las aguas como un espejismo o un espectro. Distante, la imagen de Pablo Míguez se levanta sobre la piel de las olas, de cara al horizonte: unas veces se confunde entre los reflejos del sol en el agua, otras es una sombra oscura en busca de justicia.

Pablo Míguez fue secuestrado, torturado y asesinado a los 14 años de edad, durante la última dictadura militar en la Argentina. La artista, que no

<sup>33</sup> Alejandra Dandan, “Testimonio por la desaparición de Pablo Míguez, secuestrado en 1977, a los 15 años”, *Página 12*, lunes 11 de octubre de 2010; <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-154722-2010-10-11.html> (consultado el 12 de febrero de 2014).

<sup>34</sup> El proyecto del *Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado*, creado por el Escritorio Baudizzone, Lestard y Varas ganó el concurso promovido en Buenos Aires, en 1998, para construir un monumento e instalar en él un parque de esculturas que serviría de homenaje a los desaparecidos. Sin duda, el monumento argentino dialoga con los otros dos monumentos —el de los Maya Lin en Washington y el del Museo Judío de Berlín—, paradigmáticos de la arquitectura memorialista del siglo xx. El proyecto busca localizar en un punto específico, entre la tierra y el río, el recuerdo de los desaparecidos. El Parque se encuentra próximo de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada, notorio centro de detención y tortura), frente al Río de la Plata, un sitio cargado de sentidos históricos y simbólicos. Si el mítico estuario fue la vía fluvial por la cual llegaron a la región no solamente los conquistadores españoles sino también, los aluviones inmigratorios europeos que constituirían la mayor parte de la población de la Argentina, hoy, es el túmulo donde yacen los cuerpos de miles de argentinos, arrojados, con vida, desde los aviones de la Fuerza Aérea Nacional. Un camino recto, de bloques de cemento, rodeado de árboles, separa el Parque de la margen del río y de los edificios próximos a la Ciudad Universitaria, el campus de la UBA. El monumento corta drásticamente, en zigzag, la ladera semicircular que cae sobre el río y recorre toda la longitud del espacio, desde la entrada subterránea hasta la costa. Estilizado y simple, parece ofrecerse como un lugar de reflexión y oración que enlaza el río con la ciudad, el pasado reciente con los deseos de memoria. La trayectoria sinuosa está estructurada por muros discontinuos en los cuales fueron inscritos los nombres de los desaparecidos. Sobre las paredes de pórfido patagónico, están ordenados cronológica y alfabéticamente los nombres de los desaparecidos. Los muros con los nombres son las lápidas de las tumbas escamoteadas y otorgan, a los vivos, un lugar para el luto personal, familiar, nacional. Andreas Huyssen afirma que “la inscripción del nombre es una vieja estrategia de la memoria, mas la nominación, en este caso, no es tradicional, ni heroica, ni triunfalista”, porque los que están siendo recordados no son soldados heroicos ni mártires inmolados en el altar de la patria. Los que están siendo recordados en los muros de pórfido eran hombres y mujeres comunes, amas de casa, estudiantes, profesionales, operarios que creían en un mundo diferente del propuesto por las élites económicas y militares del país y que, por causa de esa creencia, fueron secuestrados, violentados, torturados y asesinados.



4. Claudia Fontes, *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, 2000/2010, Parque de la Memoria, Buenos Aires. Foto: María Angélica Melendi.

lo conoció, eligió recordarlo porque Pablo nació en el mismo año que ella. El trabajo de Claudia Fontes fue minucioso; era esencial para ella reconstruir el retrato del joven. Como no había imágenes de Pablo en la época de su desaparición, Claudia hizo una investigación, con ayuda de diversos programas utilizados en antropología forense, para deducir informaciones tridimensionales de imágenes bidimensionales, y utilizó, también, referencias de diversos cuerpos para la reconstrucción de la imagen perdida. La posición de la escultura, de espaldas para el espectador, fue extraída de una foto del padre de Pablo, cuando tenía la edad del hijo desaparecido. El padre donó —como se dona un órgano— una imagen de su propia infancia para reconstruir la imagen extraviada del hijo.<sup>35</sup>

El rostro de Pablo, el cuerpo y la actitud fueron representados y materializados de modo preciso para que la escultura fuese lo más semejante posible a la apariencia del adolescente cuando vivo. Paradójicamente, esa semejanza no puede ser verificada por los espectadores, ya que la contemplación del rostro del joven está vedada debido a su posicionamiento

<sup>35</sup> Claudia Fontes, “Comisión del Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado”, en *Escultura y Memoria: 665 Proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos, desaparecidos y asesinados por el Terrorismo de Estado en la Argentina* (Buenos Aires: Eudeba, 2000), 250.

de espaldas al espectador y por su localización definitiva, a 60 metros de la costa.

Para Claudia Fontes, las personas desaparecidas están, de alguna manera, presentes, “pero nosotros estamos impedidos de verlas”.<sup>36</sup> Ésa es la figura el *pathos* de la obra: vemos, podemos ver la imagen sustraída de Pablo Míguez porque creemos en ella. En esa casi nada de reflejos y nieblas, en el río, Pablo aparece porque deseamos su aparición. La imagen distante y fugitiva de un cuerpo ausente entrelaza memoria e historia con ficción, ética con estética, olvido con rememoración. Al penetrar en el territorio de la memoria, de lo que ya no es más visible, desvelamos los invisibles que reverberan ante nuestros ojos: “Participo de este concurso con este proyecto porque quiero recordar que el día 12 de mayo de 1977, a las tres de la mañana, Pablo Míguez, de 14 años de edad, fue privado de su libertad y de su futuro [...]”.<sup>37</sup>

La cita anterior, extraída del proyecto presentado para el Concurso de Esculturas “Parque de la memoria”, aprobado por los legisladores de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en 1998, refuerza el énfasis que la artista coloca sobre su propia memoria recuperada —ella también tenía 14 años cuando Pablo fue secuestrado y no sabía o no se acordaba de lo acontecido en esa época. Como su propia infancia, Pablo le da la espalda: está lejos, mirando hacia el mar.

Pablo Míguez, *non unum sed multum*, es ahora una luminosidad ocasional sobre el Río de la Plata, un destello melancólico en la memoria de los otros, una imagen no identificada que se puede identificar, apenas, a través de vestigios. La *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, como un faro sin luz, advertiría a todo viajante desprevenido sobre las cosas que acontecían de este lado del río.

### III. En el agua: *Momentary Monument (Swamp)*

Bas Jan Ader nació en Holanda, en 1942.<sup>38</sup> Su padre fue ejecutado por los nazis por ayudar a refugiados judíos cuando Ader tenía dos años. Estudiante rebelde, fracasó en el curso de arte de la Gerrit Rietveld Academie. Un amigo suyo, Ger van Elk, recuerda que Ader usaba una hoja de papel durante todo el semestre, borrando sus dibujos después de terminarlos. En 1970, comenzó su primera película que lo mostraba sentado en una

<sup>36</sup> Fontes, “Comisión del Monumento”, 250.

<sup>37</sup> Fontes, “Comisión del Monumento”, 250.

<sup>38</sup> Para su biografía, véase <http://www.basjanader.com/>.



silla cayendo del segundo piso de su casa.<sup>39</sup> En 1975, Ader se embarcó en lo que denominó “un viaje de barco muy largo”.<sup>40</sup> Ese viaje sería la parte central de un tríplico llamado “En busca de lo maravilloso”: una peligrosa tentativa de cruzar el Atlántico en un barco de vela de menos de cuatro metros de eslora. Seis meses después de su partida, su barco fue encontrado casi sumergido en la costa de Irlanda. Bas Jan había desaparecido.<sup>41</sup>

Ante nuestros ojos se extiende una amplia superficie oscura e inundada donde charcos lodosos se alternan con plantas rastreras y musgos acuáticos. A veces, delicadas garzas blancas sobrevuelan la superficie y se detienen sobre la lama negra. En el Giardino delle Vergini, atrás del Arsenal, durante la 53ª Bienal de Venecia, en 2009, parte de los canteros simétricos del jardín francés ceden su lugar a un pantano. Un “arca de tumbas extraviadas”,<sup>42</sup> *Momentary Monument (Swamp)* (*Monumento transitorio* [Pantano])—, de la artista Lara Favaretto (fig. 5), evoca los espectros de personas perdidas, cuyo destino final se desconoce y que no poseen ni tumba ni lápida que recuerden su lugar de reposo.

Para criar ese pantano, Favaretto desparramó turba, arena volcánica, material vegetal en descomposición, hierro, madera y agua sobre un prado arado en el Giardino delle Vergini. Ese pedazo de terreno inundado, informe, en descomposición —tan húmedo y desordenado en contraste con el prado ordenado del Giardino— sería, para la artista: “Un cementerio. Un paisaje que es un tesoro de tumbas vacías, donde los enterrados y los muertos permanecen sin nombre, sobreviviendo en una simbiosis de misterio y deseo, de salvación y perdición, de refugio y resignación.”<sup>43</sup>

La obra de Favaretto remueve el paisaje construido y coloca en su lugar otro: la ciénaga, aspecto primordial del paisaje veneciano. La ciénaga —o *pântano*, *la palude*, *le marais*, *the swamp*, *das Moor*— es el lugar donde la naturaleza prolifera y se ahonda. Ni tierra ni agua; un reino intermedio de miasmas y animalias, de lodo original en el cual todo crece, se arrastra, se ahoga, se pudre.

Opuesto tanto a la verticalidad amenazadora del bosque cuanto a la naturaleza ordenada del jardín, el pantano es lo oscuro, lo ineluctable, la morada de las almas extraviadas, el reposo de los cuerpos silenciados.

<sup>39</sup> Bas Jan Ader, *Fall I* (Los Ángeles, 1970), 16mm, 24 seg.; disponible en o bien [http://www.ubu.com/film/ader\\_selected.html](http://www.ubu.com/film/ader_selected.html).

<sup>40</sup> Véase Lara Favaretto, *Momentary Monument (The Swamp)* (Berlín: Archive Books, 2010), 374.

<sup>41</sup> Favaretto, *Momentary Monument*, 374.

<sup>42</sup> Giorgio Verzotti, “Lara Favaretto”, *Artforum International* 42, núm. 9 (mayo de 2004); disponible en <http://www.questia.com/library/1G1-117041657/lara-favaretto> (consultado el 20 de enero de 2014).

<sup>43</sup> Verzotti, “Lara Favaretto”, s.p.



5. Lara Favaretto, *Momentary Monument (Swamp)*, 53a Bienal de Venecia.  
Foto: María Angélica Melendi.

La fiebre y la locura rondan sus abismos húmedos donde cuerpo y mente, debilitados, sucumben al llamado de las profundidades. El pantano es lento, paciente y repetitivo; es un espacio perturbado que permanece el mismo mientras muda; que puede desorientar y ofuscar. Puede ser, sin embargo, un lugar encantado, un lugar hechizado, el jardín de un palacio real o el volcán que exuda cenizas desde el centro de un desierto acuático.

Negado por la cultura como lugar prístino de origen, el pantano apunta para un final en el cual materia animal y vegetal se metamorfosean, se deshacen y renacen alteradas. Por eso, todo pantano tiene que ser corregido, drenado, canalizado. Se separan las aguas de la tierra, se crea un lago, un riacho, se extiende un puente. Porque, en la imaginación humana, ese lugar de sombras y de efluvios tiene que ser exterminado, excluido, borrado de cualquier paisaje. Sobre esos pantanos, los hombres construyen jardines que, al alejarse de la naturaleza, crean un paisaje para tornarlo en escenario de fantasías que se incorporan al mundo natural como si fueran parte de él.

Ambroise Bierce y Antoine de Saint-Exupéry, escritores; Bas Jan Ader, artista; Christopher Johnson McCandless, viajante; Bobby Fisher, campeón de ajedrez; François Villon, poeta; Glenn Miller, músico; Amelia Earhart, aviadora... Aunque la artista haga una larga lista de los rememorados en

el monumento, éste parece ser la metáfora perfecta de los desaparecidos en las catástrofes del siglo xx.

*Momentary Monument (Swamp)*, paisaje creado en el Giardino delle Vergini, es, también, un espectro que emerge del pasado a través de infinitos y antiguos relatos. Evocaremos apenas dos: el pantano de Grendel, de la tradición anglosajona —descrito en el *Beowulf* como refugio de los monstruos, un lugar donde nada ni nadie deja rastros—, y el Estigia (Styx o Stige), el río de la invulnerabilidad, uno de los ríos del infierno que, de acuerdo con la mitología griega, se extendía por nueve amplios meandros que formaban un pantano —la laguna Estigia— que debía ser atravesada para llegar al Hades.

En la *Divina Comedia* Dante transforma el río Estigia y su ciénaga en el quinto círculo del Infierno, donde son precipitados los coléricos y los indolentes. El pantano impregna con sus fétidas exhalaciones la ciudad de Dite. En el Canto IX del Infierno, al llegar a la ciudad, el poeta atraviesa el Estigia y evoca el pantano: “Questa palude che ‘gran puzzo spira / cigne dintorno la città dolente / u’non potemo intrare ormai sanz’ira.”<sup>44</sup> Dite, la ciudad en el centro del pantano, el sexto círculo del Infierno, es un cementerio abandonado, una ciudad poblada solamente por muertos, iluminada por las llamas que salen de los sepulcros profanados. Nada se ve a través de la humareda, apenas se escuchan los lamentos de los herejes, de los que no creían en la vida después de la muerte. En el Infierno, Dante crea la analogía entre el pecado y el castigo —*contra-pathos*—: los que negaron la existencia de la vida después de la muerte permanecerán eternamente muertos entre los muertos.

Como el pantano de Dante, la ciénaga de Favaretto encierra un cementerio donde vagan, no las almas de los herejes, sino las almas de los transgresores, de los que se aventuraron a lo desconocido, de los que desaparecieron persiguiendo una utopía. Para la artista, sin embargo, el pantano es también un archivo de deseos irrealizados, en el cual los muertos continúan protegiendo sus sueños y los nuestros, donde podemos imaginarlos envejeciendo en una especie de vida en la muerte. Lo que une a esos seres es casi una herejía: el deseo de una vida que los precipite en la aniquilación sin restos, sin un cuerpo para enterrar. La ausencia del cuerpo pospone el luto y deja siempre un espacio para las dudas, alimenta la esperanza de que los desaparecidos continúan vivos en algún lugar, perdidos, amnésicos. Favaretto les ofrece un lugar de reposo.

<sup>44</sup> “Este pantano que horrible olor exhala/ Rodea la ciudad doliente/ Donde ya no podemos entrar sin ira.” Dante Alighieri, “Inferno”, canto 9, 3, en *La Divina Commedia*, La Nuova Italia (Florencia: La Nuova Italia Editrice, 1963), 103.

La artista dice haber sumergido en el lodo del pantano, en la putrefacción constante que se disemina bajo su superficie inundada, algunos objetos que cuestionarían su relación con el tiempo y sus mudanzas. Esos objetos estarían impregnados de ideas de desilusión, de olvido, de fantasías tan vívidas que se sentirían como reales, con vida eterna, con la posibilidad de restaurar el mundo cambiante o de re-encantarlo. Para Lara Favaretto: “El pantano oscila entre lo patético y lo trágico a la búsqueda de una nueva manera de actuar sobre la realidad. Es una forma de demencia vista como un lenguaje que investiga lo sentimental. La laguna de los insanos, el cementerio subterráneo o sumergido. Un archivo de documentos escritos en caracteres tan oscuros que parecen garabatos.”<sup>45</sup> En la exposición *Out of it*, de 2010, en la galería Klosterfelde, en Berlín, Lara Favaretto mostró tres instalaciones que evocan a personas desaparecidas y el libro de la artista intitulado *Momentary Monument* que documenta y amplía el trabajo de Venecia. El volumen consta de tres partes: la primera es un prólogo escrito por la artista, donde explica cómo el pantano fue creado<sup>46</sup>; en la parte central,<sup>47</sup> en ocho capítulos se relatan las historias de veinte desaparecidos y se describe el pasaje a través del pantano y, finalmente, el epílogo “La desaparición de la desaparición”, escrito por Chris Sharp.<sup>48</sup> En el Anexo, entre otros textos y fotos, Lara Favaretto incluye una larga lista de casi cuatrocientos desaparecidos —personas que querían renacer o que querían escapar, o que querían desaparecer o que desaparecieron sin querer—<sup>49</sup>. El libro es una de las formas más consagradas de archivar la memoria. El pantano es *un archivo de documentos escritos en caracteres tan oscuros que parecen garabatos*; el libro no decodifica los garabatos, agrega, sin embargo, otros al archivo de los que procuraron la soledad o de los que fueron forzados a ella. El pantano y el libro coexisten en la memoria. Por un tiempo, el desorden de la lama primordial, sustrato inquieto de la vida en expansión, se impuso sobre el orden paisajístico del Giardino delle Vergini. Con la conclusión de la Bienal, el pantano desapareció y la tierra, arada nuevamente, volvió a abrigar el jardín francés (capas de pantanos y de jardines construidos y destruidos sobre la tierra inundada de las islas venecianas). El libro no perpetúa la existencia del pantano ni la de su tesoro de tumbas alegóricas; en el libro, la línea del agua traza una escritura finita, o interminable, que enumera y relata las vidas de los desaparecidos sobre las páginas-sepulcros. Podríamos sumar, tantos otros a los desaparecidos que Favaretto enumera:

<sup>45</sup> Favaretto, *Momentary Monument*, 11.

<sup>46</sup> Favaretto, *Momentary Monument*, 7-36.

<sup>47</sup> Favaretto, *Momentary Monument*, 37-352.

<sup>48</sup> Favaretto, *Momentary Monument*, 353-360.

<sup>49</sup> Favaretto, *Momentary Monument*, 361-375.

Ofelia Giugni, Erminia Mattarelli, Enrichetta Cabassa, partisanas muertas por los fascistas, Pablo Míguez, su madre, sus compañeros.

El pantano de Lara Favaretto —jardín al revés, simulacro de la naturaleza intocada, territorio propicio para la proliferación y el desvanecimiento, efímero e interminable, limitado e infinito— guarda en sí el germen de lo perecible, un punto de corrupción y de muerte. Antijardín, contrapaisaje, el *Monumento momentáneo*, habitado por recuerdos espectrales, es receptáculo y archivo de memoria: un paisaje construido como simulacro del paisaje originario.

Desde tiempos lejanos, las fuentes elevan las aguas en dirección al cielo o las despeñan en rumorosas cascadas. El agua es fuente de vida, alimento precioso que renueva la tierra y el aire en celebraciones interminables. En las obras de Murer y Scarpa, de Fontes y de Favaretto, sin embargo, el agua permanece en su estado natural: lenta y constante en la Riva dei Sete Martiri, lodosa en el Río de la Plata, inmóvil en el falso pantano. Esas aguas no celebran la vida, mas mitigan el dolor de la muerte porque propician apariciones súbitas de imágenes espectrales. Giorgio Agamben, hablando también de Venecia, cree que el espectro “es un muerto que de pronto aparece [...] envía mensajes, a veces habla, pero no siempre de un modo inteligible.”<sup>50</sup> El espectro sería el estado que sigue a la muerte y a la descomposición del cadáver, hecho, de acuerdo con el filósofo, de marcas —*signature*—, signos, cifras, fechas, todo lo que el tiempo deja sobre los seres y las cosas.

Esas obras —al margen del agua, sobre el agua, en el agua— surgen como espectros. Materializadas en bronce, en acero, en turba, en lodo, en papel, hacen visible la presencia de los vencidos para aquellos que quieren verlos, pero no saben o no pueden hacerlo.

<sup>50</sup> Giorgio Agamben, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 56.

# LA HISTORICIDAD DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO. LA PRESERVACIÓN DEL CINE ANTES DE LOS ARCHIVOS FÍLMICOS

DAVID M.J. WOOD

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Las historias de la preservación del cine suelen empezar durante la década de 1930, cuando se establecieron y consolidaron los archivos filmicos nacionales de cuatro de los países que eran, o habían sido, los principales productores del cine hasta la época: Francia, el Reino Unido, Estados Unidos y Alemania,<sup>1</sup> y con la fundación por estas cuatro naciones de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en 1938. México hizo su primer intento de institucionalizar la preservación cinematográfica por los mismos años, con la fundación de la Filmoteca Nacional por Elena Sánchez Valenzuela bajo los auspicios de la SEP, aunque la efímera institución mexicana fue mucho menos duradera, y ciertamente está menos documentada e investigada, que sus contrapartes de Europa y de Estados Unidos.<sup>2</sup> El capítulo mexicano del “movimiento archivístico” internacional cobró fuerza tardíamente, con la fundación de la Filmoteca de la UNAM por Manuel González Casanova en 1960 a partir de la intensa actividad cineclubística durante los años cincuenta: el primer proyecto de largo aliento

<sup>1</sup> Sobre la fundación de la FIAF, véase, por ejemplo, Penelope Houston, *Keepers of the Frame: The Film Archives* (Londres: British Film Institute, 1994); Caroline Frick, *Saving Cinema: The Politics of Preservation* (Nueva York: Oxford University Press), 2011.

<sup>2</sup> Existe poca investigación sobre la historia de la Filmoteca Nacional; véanse Fernando del Moral González, “La infraestructura técnica y la preservación del material filmico en México”, en *Hojas de Cine*, vol. 2 (México: SEP/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988), 167-175; Patricia Torres San Martín, “Elena Sánchez Valenzuela”, *Dicine*, núm. 48 (1992): 14-16; Carlos Bonfil, “El patrimonio filmico”, en *El patrimonio nacional de México*, coord. Enrique Florescano, vol. 2 (México: Conaculta/Fondo de Cultura Económica, 1997), 130-143; Raúl Miranda e Itzia Fernández, “La investigación en la Cineteca Nacional”, ponencia presentada en el Seminario Cine y el Archivo: Investigación, Exhibición, Creación, 24 de octubre de 2012. Existe desacuerdo sobre las fechas de operación de la Filmoteca; Del Moral y Miranda concuerdan al afirmar que se estableció en 1942.

de este país en proponerse rescatar, conservar y difundir el patrimonio fílmico nacional.<sup>3</sup>

Una actitud (quizá merecidamente) celebratoria hacia las hazañas de las figuras fundacionales de la preservación fílmica en los años treinta, aunada a la pérdida de la gran mayoría de las películas producidas en el ámbito mundial en las primeras décadas después de su surgimiento a finales del siglo XIX, parecerían confirmar la percepción de que, durante la época muda (hasta finales de los años veinte, aunque para muchos países, entre ellos México, se extendió hasta los años treinta), el cine era visto como algo transitorio y desechable: los realizadores, productores y exhibidores del cine eran ignorantes de su valor patrimonial y por lo tanto destruyeron, perdieron, abandonaron o reciclaron el delicado y altamente inflamable nitrato de celulosa que formaba la base material de las películas. A ello se debe la tragedia patrimonial que constituye la pérdida irreversible de la mayor parte de todo el cine producido en sus primeras décadas.<sup>4</sup> La destrucción y pérdida de la gran mayoría de la producción fílmica de las primeras décadas es un hecho, y no deja de ser lamentable, por supuesto, la imposibilidad de recuperar la producción de una época vital de la historia del cine. Sin embargo, esta ponencia cuestiona la postura que delineé arriba en dos sentidos. Primero, incluso en México, país de relativamente escasa producción del cine en sus primeras décadas, y en el cual la preservación se institucionalizó adecuadamente apenas en los años sesenta del siglo XX, la lógica subyacente que veía el cine como algo que valía la pena guardarse para generaciones posteriores estuvo presente, primero en términos discursivos y después como práctica, desde finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Segundo, como bien lo señala Caroline Frick en su libro reciente *Saving Cinema*, la propia noción del cine como “patrimonio” colectivo (nacional o universal) —es decir, como un objeto con un valor intrínseco que automáticamente merece ser resguardado y archivado—, no se debe entender como algo natural, sino como una

<sup>3</sup> Véase Manuel González Casanova, *¿Qué es un cine-club?* (México: UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, 1962).

<sup>4</sup> Un estudio reciente de la Biblioteca del Congreso ha encontrado que, de los largometrajes de ficción producidos en Estados Unidos durante el periodo silente, 14% existe en su versión original en 35mm y 30% sobrevive en alguna forma (copias de versiones extranjeras, copias en 28mm, 16mm u otros formatos de menor de calidad que 35mm, o fragmentos). Véase David Pierce, *The Survival of American Silent Feature Films: 1912-1929* (Washington, D.C.: Council on Library and Information Resources/Library of Congress, 2013), [http://www.loc.gov/film/pdfs/pub158.final\\_version\\_sept\\_2013.pdf](http://www.loc.gov/film/pdfs/pub158.final_version_sept_2013.pdf). En cuanto a México, la directora de la Filmoteca UNAM, Guadalupe Ferrer, estima que se conserva algo menos de 2% de toda la producción fílmica mexicana del periodo silente; conferencia dictada en la mesa redonda “Instituciones”, en Diplomado Patrimonio Cinematográfico y Audiovisual, México, Cineteca Nacional, 7 de marzo de 2011.

construcción ideológica que se volvió hegemónica (y sigue siéndolo) en el lenguaje internacional de la preservación del cine en la segunda mitad del siglo xx, como parte de una tendencia más general en la esfera cultural en la época de la posguerra.<sup>5</sup> Si bien existieron discursos y prácticas de preservación fílmica desde mucho antes, solían responder a otros intereses y preocupaciones, desde el deseo práctico y económico de seguir obteniendo renta de los materiales viejos hasta el idealismo positivista de querer usar el cine como un registro fidedigno del mundo real. Es en este contexto que trataremos de entender los alcances limitados de las iniciativas archivísticas de la primera mitad del siglo.

### *Los primeros cronistas y el cine como archivo*

Las investigaciones hemerográficas de los historiadores del cine Aurelio de los Reyes, Ángel Miquel y Juan Felipe Leal revelan una serie de actitudes hacia el nuevo fenómeno de la imagen fotográfica en movimiento de parte de cronistas y periodistas en México hacia finales del siglo xix: posturas que reflejan las mismas preocupaciones que las de escritores contemporáneos de otras latitudes.<sup>6</sup> Al leer las crónicas recopiladas e interpretadas por dichos investigadores, se hace evidente el valor de registro que tenía el cine para muchos observadores de la época: una capacidad para captar y reproducir la vida, el movimiento y la actualidad que respondía al deseo positivista de comprender, catalogar y controlar la realidad. No pocos observadores del cinematógrafo en sus primeros años celebraban la exactitud, la precisión, la fidelidad y el gran detalle con el cual la máquina era capaz de “fijar escenas fugitivas”, según la descripción de un cronista en agosto de 1896, poco después de la llegada del aparato al país.<sup>7</sup> Varios escritores propusieron que tales propiedades documentales del cine fueran aprovechadas

<sup>5</sup> Frick, *Saving Cinema*, 5.

<sup>6</sup> Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México, 1896-1900* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983); del mismo, *Vivir de sueños (1896-1920)*, vol. 1 de *Cine y sociedad en México, 1896-1930* (México: UNAM/Cineteca Nacional, 1981); Ángel Miquel, *Los exaltados: antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992); del mismo, *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine* (México: Universidad Pedagógica Nacional, 1991); Juan Felipe Leal, Carlos Arturo Flores et al., *Anales del cine en México, 1895-1911* (México: Voyeur, 2007). Véase también Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo: programas y crónicas del cine mudo en México, (1895-1920)*, tomo 1 (México: UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, 1968); Helena Almoína, *Notas para la historia del cine en México*, vol. 1 (México: UNAM, 1980).

<sup>7</sup> Crónica publicada en *El Mundo (Ilustrado)*, 23 de agosto de 1896, reproducida en De los Reyes, *Los orígenes*, 218.



con fines didácticos para la enseñanza de la historia: debate que persistiría, en distintas formas, hasta la época actual.<sup>8</sup> Pocos días después de la llegada del cinematógrafo a México en agosto de 1896, un cronista llegó a plantear que “con un aparato así, se hará la historia y nuestros postreros verán vivos y palpitantes, los episodios más notables de las naciones, suprimiéndose el libro [...] por inútil”.<sup>9</sup>

Aunque hoy día nos puedan parecer pura hipérbole, estas afirmaciones resultan muy interesantes por lo que revelan sobre los estatutos filosóficos, epistemológicos e historiográficos que estos primeros espectadores atribuyeron a la imagen fotográfica en movimiento. La celebración de la precisión científica con la cual el cinematógrafo reproducía la vida era de esperarse, dados los orígenes de la nueva tecnología en la experimentación por figuras como el fotógrafo británico Eadweard Muybridge (fig. 1) y el fisiólogo francés Étienne-Jules Marey en las décadas de 1870 y 1880.<sup>10</sup> Estas pesquisas en las últimas décadas del siglo XIX estaban destinadas a lograr una profunda comprensión del fenómeno del movimiento mediante la nueva capacidad de la tecnología fotográfica de producir un registro indicial y automatizado (no una semejanza) de un *instante* en el tiempo: algo que antes no había sido posible debido al largo tiempo de exposición que requería la fotografía fija.<sup>11</sup>

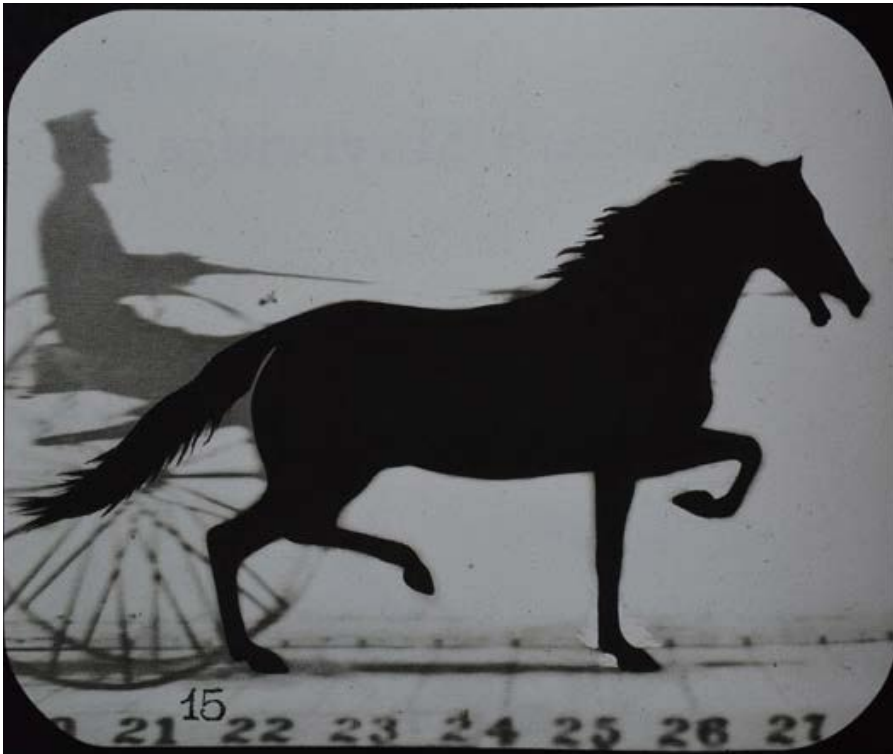
Unos pocos años más tarde, a raíz de estos experimentos, surgió una tecnología que llegaría a considerarse como un receptáculo del conocimiento histórico superior al codificado en el lenguaje escrito. Para algunos de sus primeros espectadores, el cinematógrafo ofrecía algo que no podían ofrecer los libros: la oportunidad no simplemente de contar la historia, sino de mostrarla. A consecuencia de ello, al poderse capturar los eventos históricos en celuloide, las generaciones futuras tendrían la posibilidad

<sup>8</sup> Véase De los Reyes, *Vivir de sueños*, 52; Almoína, *Notas para la historia*, 33, 62; Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 47.

<sup>9</sup> Crónica publicada en *El Nacional*, 19 de agosto de 1896, citada en De los Reyes, *Los orígenes*, 111.

<sup>10</sup> Sobre Muybridge, véase Philip Brookman *et al.*, *Eadweard Muybridge* (Londres: Tate Publishing, 2011); sobre Marey, véase Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1992). Para un panorama del llamado “precine”, véase Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumière* (México: UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1993).

<sup>11</sup> Sobre la historia del llamado “precine”, véase, por ejemplo, Tosi, *El cine antes de Lumière*. Algunos historiadores consideran que los orígenes del cine son mucho más antiguos, encontrándolos en la linterna mágica de Athanasius Kircher del siglo XVII o incluso, muchos siglos atrás, en las sombras chinescas o las cavernas de Altamira; véase, por ejemplo, Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Lumen, 1995).



1. Eadweard Muybridge, *Edgington-Fast (Phase 15)*. Tomado de: Philip Brookman, *Eadweard Muybridge* (Londres: Tate Publishing, 2010), 6. Smithsonian Institution, National Museum of American History, Kenneth E. Behring Center.

de entrar en una relación no sólo cognitiva sino también afectiva con los grandes acontecimientos del pasado.

He aquí una paradoja clave en la conceptualización de las propiedades historiográficas del cinematógrafo entre sus observadores positivistas: su celebración de la capacidad de esta tecnología de registrar la verdad positiva dependía de un reconocimiento del valor del cinematógrafo en tanto agente de lo subjetivo y de lo intangible (“nuestros postreros verán *vivos y palpitantes*”)<sup>12</sup> en la comprensión del pasado. Esta preocupación dual, por un lado con el registro y por otro con lo que se resiste a registrarse, se refleja ampliamente en las crónicas de los primeros años del cine.

En una de las primeras crónicas sobre el cine en México, publicada en agosto de 1896, Luis G. Urbina compara al cinematógrafo Lumière

<sup>12</sup> De los Reyes, *Los orígenes*, 111.

favorablemente con dos tecnologías que precedieron a, y según Urbina fueron superadas por, el cinematógrafo: el kinetoscopio de Edison (fig. 2) (que también mostraba imágenes en movimiento junto con sonido, pero para un solo espectador que debe mirar adentro de una caja), y la Exposición Imperial (espectáculo de linterna mágica de vistas estereoscópicas).<sup>13</sup> Urbina hace una analogía entre aquellas tecnologías precinematográficas y un curioso aparato ficticio descrito en un cuento escrito por Erckmann-Chatrion en 1849: *La lunette de Hans Schnaps*.<sup>14</sup> Esta *lunette*, nos dice Urbina, era una “especie de telescopio de la felicidad, [...] que hacía contemplar a quien le aplicaba la vista todos sus sueños realizados, todas sus esperanzas cumplidas, [...] su dicha, en fin, tal como la imaginación la había tejido, enhebrando las cosas reales con el hilo de oro de la locura”.<sup>15</sup> El kinetoscopio y la Exposición Imperial se parecían a la *lunette* porque producían un mundo fantástico limitado y encerrado: “Es necesario ponerle espejuelas a la fantasía para que mire. Está cerrada la puerta del encanto, pero la fantasía, chiquilla traviesa, se pone de puntillas para ver por el ojo de la cerradura”.<sup>16</sup> Se trata, para Urbina, de una fantasía “muert[a]”, “falsa, como prestada, como de imitación”.<sup>17</sup> En cambio, con el nuevo invento, “la fantasía, cansada de buscar, entró al salón [...] y se puso a ver el *Cinematógrafo*.”<sup>18</sup> En cambio, la imagen cinematográfica, proyectada en una pantalla gigante en vez de una pequeña caja de madera, oculta la mediación de la lente entre el ojo del espectador y la imagen, de tal manera que “están tomados los gestos y la mímica con tanta exactitud que el sentimiento de la realidad se apodera del espectador y lo domina por entero. Se encuentra uno frente por frente de un fragmento de vida, clara y sincera, sin *pose*, sin fingimientos, sin artificios.”<sup>19</sup>

<sup>13</sup> “El cinematógrafo”, *El Universal*, 23 de agosto de 1896; reproducida en Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 57-62.

<sup>14</sup> Erckmann-Chatrion, “La lunette de Hans Schnaps” [1849], *Contes fantastiques* (París: Hachette, 1973). Urbina se refiere al personaje de Schnaps simplemente como “aquel del cuentecillo alsaciano” (Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 57), sin dar mayor información, lo cual sugiere que el escritor mexicano supondría cierta familiaridad con el cuento entre sus lectores. Según Miquel éstos serían principalmente miembros de la aún pequeña pero creciente clase media intelectual porfiriana; Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 21-36.

<sup>15</sup> Urbina citado en Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 57.

<sup>16</sup> En Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 58.

<sup>17</sup> Urbina citado en Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 60.

<sup>18</sup> Urbina citado en Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 60; énfasis original.

<sup>19</sup> Citado en Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 61. Miquel observa que esta actitud romántica se contrasta con las crónicas posteriores de Urbina que criticaban los efectos moralmente dañinos que podría ejercer el cine sobre sus espectadores; Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 41.



2. Edison's greatest marvel—the Vitascope. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540.

En la crónica de Urbina, la precisión con la cual el cinematógrafo captura el movimiento no se limita a ser el resultado de un puro registro científico de la realidad. Urbina es un espectador circunspecto: está más que consciente del poder que le ejerce la imagen cinematográfica. Este poder reside no en la creación de una fantasía momentánea y suspendida, separada de la realidad, como en el kinetoscopio, la *Exposición Imperial* o la *lunette* de Hans Schnaps, sino en la capacidad del cinematógrafo para dejar que la realidad y la fantasía se compenetren. Estamos, pues, ante la emoción de hallar lo fantástico de la autenticidad.

Si bien Miquel señala la clara diferencia entre el romanticismo de Urbina, interesado en lo fantástico y lo onírico, y el positivismo de la mayoría de los cronistas de la época,<sup>20</sup> la angustia provocada por la capacidad de las nuevas tecnologías de la imagen en movimiento para registrar la vida parece ser una sensibilidad que compartían varios de sus contemporáneos. Un cronista de Guadalajara comentó, en octubre de 1896, que el vitascopio

<sup>20</sup> Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 41-42.

(otra tecnología que proyectaba imágenes en movimiento sobre una pantalla, distribuida por la empresa de Edison) “reproduce la vida real con una exactitud que da pasmo; [...] todo se encuentra allí, y es tal á [*sic*] veces la ilusión, que la realidad se confunde”.<sup>21</sup> En 1898 el poeta Amado Nervo, otro escritor cuyas crónicas, para Miquel, están infundidas por el espíritu mortífero y antimoderno del modernismo literario mexicano,<sup>22</sup> vio en el registro cinematográfico una posibilidad de cumplir con el deseo de los románticos de alcanzar la posteridad.<sup>23</sup> Para Nervo, “el fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces extinguidas; el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas”.<sup>24</sup> Pero su sensibilidad romántica también se hace evidente en su anhelo por una plenitud inalcanzable, en el siguiente lamento: “¡Oh!, si a nosotros nos hubiese sido dado reconstruir así todas las épocas, si merced a un aparato pudiésemos ver el inmenso desfile de los siglos como desde una estrella, asistir a la marcha formidable de los mortales a través de los tiempos [...]”.<sup>25</sup> Implícita en esta crónica está la gran responsabilidad que pesaba sobre Nervo y sus contemporáneos de asegurarse de que las generaciones futuras tuvieran la posibilidad de presenciar las vistas cinematográficas contemporáneas.<sup>26</sup> En el mismo texto, Nervo se hace eco del cronista de agosto de 1896, citado arriba, al plantear que por lo tanto, en el futuro los libros de historia serían obsoletos.<sup>27</sup>

Los mismos intereses, angustias y esperanzas que expresaban Urbina, Nervo y sus contemporáneos en México en los últimos años del siglo XIX también caracterizan un panfleto publicado en París por el camarógrafo polaco Boleslas Matuszewski titulado “Une nouvelle source de l’histoire” (Una nueva fuente de la historia), el 25 de marzo de 1898, cinco días después de la crónica de Amado Nervo en México mencionado arriba.<sup>28</sup> En

<sup>21</sup> Citada en Leal, Flores *et al.*, *Anales del cine*, 110.

<sup>22</sup> Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 25-28.

<sup>23</sup> Sobre la noción de la posteridad en el romanticismo, véase Andrew Bennett, “On Posterity”, *The Yale Journal of Criticism* 12, núm.1 (1999): 131-144.

<sup>24</sup> Citado en De los Reyes, *Los orígenes*, 111.

<sup>25</sup> Citado en De los Reyes, *Los orígenes*, 112.

<sup>26</sup> De los Reyes observa que el deseo de Nervo de preservar en el celuloide “los grandes hechos y desfile de personajes notables” se contrasta con la posibilidad que detecta su contemporáneo José Juan Tablada de registrar “los pequeños hechos de la vida ordinaria”. De los Reyes, *Los orígenes*, 112. Tablada se imaginaba que los recuerdos vivos impresos en el cinematógrafo podrían reemplazar “un álbum fotográfico donde las imágenes palidecen como los cadáveres de los ataúdes”, citado en De los Reyes, *Los orígenes*, 112.

<sup>27</sup> De los Reyes, *Los orígenes*, 111.

<sup>28</sup> Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l’histoire: création d’un dépôt de cinématographie historique* (París: Imprimerie Noizette et Cie., 1898).

este texto, y en otro publicado el mismo año, “La photographie animée”,<sup>29</sup> Matuszewski también propone que el valor de registro del cinematógrafo proveería a los historiadores del futuro de una fuente histórica con una precisión y fiabilidad sin precedentes. Matuszewski, como Nervo, se imaginaba cómo las generaciones futuras gozarían de una comprensión de los grandes eventos históricos mediante los registros cinematográficos; y como más de un cronista mexicano, vislumbraba un futuro en el cual los libros serían obsoletos.<sup>30</sup> Y al igual que los cronistas citados arriba, Matuszewski expresa una fascinación romántica con la muerte y las posibilidades de vencerla mediante la creación de índices cinematográficos de la realidad que durarían para la posteridad.<sup>31</sup> El polaco, sin embargo, fue un paso más allá que sus contemporáneos mexicanos al convocar a las autoridades francesas a crear un “museo” o “depósito” cinematográfico: un acervo de materiales cinematográficos resguardado por uno de los grandes archivos históricos de París.<sup>32</sup> Las ideas de Matuszewski sobre la fundación de un depósito cinematográfico no tuvieron mayores repercusiones prácticas en su tiempo y, que yo sepa, ni siquiera fueron articuladas tan abiertamente por los cronistas o camarógrafos mexicanos finiseculares. Pero es esencial comprenderlas para entender los orígenes intelectuales del impulso de archivar el cine en México.

<sup>29</sup> Reproducido en Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques. une nouvelle source de l'histoire. La Photographie animée*, ed. Magdalena Mazaraki (París: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/Cinémathèque Française, 2006).

<sup>30</sup> En “La Photographie animée”, texto posterior y más extenso, Matuszewski matiza algunas de las propuestas algo esquemáticas del panfleto “Une nouvelle source”. En aquel texto, el camarógrafo sugiere que el cinematógrafo *enriquece* el conocimiento verbal en vez de suplirlo del todo: “Je sais bien qu’ailleurs, que des différents domaines de l’Histoire, il n’en este guère qu’un seul qui appelle impérieusement la Cinématographie [...]. Ce qu’elle enregistre et sauve de l’oubli, c’est avant tout *le côté pittoresque des choses*, la matérialité des faits extérieurs et visibles”; Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, 39 (énfasis original). También señala las posibilidades de registrar las costumbres locales y los eventos familiares, más allá de los grandes acontecimientos de la Historia, véase Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, 40.

<sup>31</sup> Véanse Magdalena Mazaraki, “Boleslas Matuszewski: de la restitution du passé à la construction de l’avenir”, en Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, 11-46; David M.J. Wood, “Film and the Archive: Nation, Heritage, Resistance”, *Cosmos and History* 6, núm. 2 (2010): 162-174, <http://www.cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/viewFile/208/307>.

<sup>32</sup> Luc Lebart escribe sobre los vínculos entre la actividad archivística y la vigilancia (*surveillance*) de la población: observa que Matuszewski concebía la biblioteca como un monumento al orden: una metáfora de la estructura ideal del estado, véase “Archiver les photographies fixes et animées: Matuszewski et l’international documentaire”, en Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, 47-66.

*La compilación histórica como archivo*

En 1976, Carmen Toscano publicó una biografía de su padre, don Salvador Toscano, pionero de la exhibición y realización cinematográficas en México, pero también, para doña Carmen, antecedente de la preservación filmica en el país.<sup>33</sup> Antes de y durante la revolución, Toscano fue uno de los empresarios de cine más prominentes de México. Su negocio, como el de contemporáneos como Jesús H. Abitia y los hermanos Alva, consistía en filmar, comprar y exhibir vistas de acontecimientos importantes, principalmente para su consumo inmediato por un público ávido por presenciar en la pantalla los eventos políticos de su país. Pero Toscano también se dio cuenta de que sus vistas podían tener cierto valor más allá del presente inmediato, y fue formando una colección de imágenes en movimiento de los grandes sucesos de la vida política de México, las cuales logró explotar compilándolas en películas históricas cada vez más extensas. Los ingresos que surtía la exhibición de estas compilaciones les daban un valor económico agregado a las actualidades cotidianas, y le daban a Toscano la oportunidad de elaborar con ellas discursos históricos cada vez más complejos, aunque casi siempre ideológicamente parciales.<sup>34</sup> Como lo han observado varios historiadores, esta práctica común de compilación histórica de parte de Toscano y de algunos de sus contemporáneos ha contribuido a la poca supervivencia de actualidades de las primeras décadas del cine mexicano en su estado original, pero al mismo tiempo las propias películas de compilación han constituido valiosos vehículos para la preservación de una parte, ya sea reducida y fragmentada, de la realización documental de la época.

En su libro de 1976, Carmen Toscano cuenta cómo, durante el gobierno de Victoriano Huerta en 1914, su padre Salvador fue perseguido por un gobierno reaccionario que temía que su colección de películas le pudiera

<sup>33</sup> Carmen Toscano, *Memorias de un mexicano* (México: Fundación Toscano, 1993 [1976]).

<sup>34</sup> Para más detalles sobre las prácticas de compilación histórica de Salvador Toscano, véanse Ángel Miquel, *Salvador Toscano* (Guadalajara y Puebla: Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Puebla, 1997); *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano Barragán, 1900-1930*, ed. Pablo Ortiz Monasterio (México, Guadalajara: Conaculta/Incine/Universidad de Guadalajara, 2010); David M.J. Wood, "Revolución, compilación, conmemoración: Salvador Toscano y la construcción de caminos en el México posrevolucionario", en *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y ocaso*, coord. Aurelio de los Reyes y David Wood (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas), de próxima publicación. Toscano no era el único en realizar este tipo de filmes: otro ejemplo muy importante es el de Jesús H. Abitia, quien al final de la Revolución realizó el filme *8 mil kilómetros de campaña* para obsequiarlo a su mecenas el general Álvaro Obregón. En la década de 1960 dos versiones recortadas y, eventualmente, censuradas de este filme fueron realizadas bajo el título de *Epopéyas de la Revolución*; véase Aurelio de los Reyes, *Vivir de sueños*, 15-16.

perjudicar. Cuenta que Salvador, avisado de las intenciones de Huerta, huyó de su casa con sus negativos, dejando en su lugar muchas copias de exhibición reemplazables:

Los soldados del disciplinado ejército de Huerta, enviados a la casa particular de Toscano, encontraron allí muchas películas, que sacaron a la mitad de la banqueta y les prendieron fuego divirtiéndose al verlas arder, retorcerse y desaparecer casi instantáneamente. Nunca imaginaron que el testimonio se les había escapado de las manos y que, en algún lugar, muchos años después, habrían de sobrevivir aquellos momentos dramáticos de México que el usurpador trataba de ocultar. [...] Lo que quedó ha sido suficiente para sacar a flote las memorias del audaz cronista.<sup>35</sup>

Dejando de lado la cuestión de la veracidad de esta anécdota, lo que interesa aquí es la manera en la cual doña Carmen construye la imagen de su padre como un héroe instintivo de la preservación cinematográfica antes de su tiempo. Cuando escribió estas palabras Carmen ya llevaba varias décadas esforzándose contra viento y marea por salvaguardar y difundir lo que aún quedaba del archivo de su padre,<sup>36</sup> y hay que entender sus palabras en el contexto del discurso patrimonial de su época que venía movilizándolo con este fin desde los años cuarenta.

Pero al hablar de cómo en estas películas “sobrevivi[eron] aquellos momentos dramáticos de México”, Carmen Toscano también nos remite a los debates sobre la función historiográfica del cinematógrafo que discutí en la primera parte de esta ponencia, que venían desarrollándose en México desde el inicio de la carrera cinematográfica de don Salvador en los últimos años del siglo XIX: el cine era una tecnología para capturar (idealmente para la posteridad) instantes fugaces del tiempo. Las compilaciones históricas que hicieron Toscano y sus contemporáneos durante y después de la revolución estaban estructuradas como narraciones lineales de un determinado periodo de la historia reciente de México: acumulaciones de grandes sucesos históricos (desfiles, reuniones de presidentes y prominentes figuras militares, a veces escenas del campo de batalla...).<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Toscano, *Memorias*, 122.

<sup>36</sup> Véase David M.J. Wood, “Carmen Toscano de Moreno Sánchez”, en *Women Film Pioneers* (Nueva York: Columbia University, Film Program, School of the Arts, de próxima publicación), <http://wfpp.cdrs.columbia.edu/>.

<sup>37</sup> Los datos de estas compilaciones pueden encontrarse en Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, vol. 1 (México: Filmoteca UNAM, 1986); Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*, vol. 2 (México: UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1994); Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1924-1931*, vol. 3 (México: UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2000); Ángel Miquel,



En los carteles que anunciaban las exhibiciones de estos filmes (fig. 3), frecuentemente se buscaba impresionar al posible espectador prometiendo que los actores históricos reales iban a “desfilan ante sus ojos”.

La idea del pasado como un desfile de acontecimientos en estas compilaciones es otro eco de la crónica de Amado Nervo de 1898.<sup>38</sup> Esta noción está arraigada en las nuevas concepciones de la temporalidad en el capitalismo moderno que se fueron popularizando durante el siglo XIX, vinculadas con tecnologías como el ferrocarril, la fotografía fija y el cinematógrafo. La teórica Mary Ann Doane señala que la idea del cine como registro histórico, expresada por Matuszewski y por los escritores mexicanos que he mencionado aquí, depende de la noción del tiempo como un ente cuantificable, tangible, controlable, irreversible y almacenable. Para Doane, al crear y presenciar archivos del tiempo mediante el cinematógrafo, el sujeto moderno disfruta de una sensación de control y conocimiento de tiempos pasados, pero al mismo tiempo siente una inquieta e insólita atracción por la inestabilidad y la contingencia de dichos registros.<sup>39</sup> Los carteles que anuncian las exhibiciones de las compilaciones históricas de Toscano durante y después de la revolución revelan esta misma combinación de seguridad y orgullo ante la posibilidad de *conocer* la historia reciente del proceso revolucionario, y el asombro e inquietud que sin duda causaría la posibilidad de ver con sus propios ojos las grandes figuras políticas y militares del país.<sup>40</sup>

Ciertamente podemos celebrar desde el presente a figuras como Salvador Toscano por su papel en la preservación de lo que ahora concebimos como el patrimonio histórico, nacional o universal. Pero como he

---

*Acercamientos al cine silente mexicano* (Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005).

<sup>38</sup> El “ver su inmenso desfile de los siglos como desde una estrella” de Nervo parecería ser una analogía apropiada del historicismo tradicional que describe Walter Benjamin en sus *Theses on the Philosophy of History*, el cual constituye “an irretrievable picture of the past, which threatens to disappear with every present”, y “depicts the ‘eternal’ picture of the past”; Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hanna Arendt, trad. Harry Zorn (Londres: Pimlico, 1999 [1955]); véase particularmente las tesis V y XVI. El pensador alemán contrasta el historicismo con el materialismo histórico: en esta última categoría, los procesos presentes están estrechamente implicados en la comprensión del pasado.

<sup>39</sup> Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Londres, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002). Como observó Máximo Gorky en una de las primeras crónicas del cine en Rusia en 1896, el cine, por un lado, representa el constante esfuerzo humano por entender y asir todo, pero por otro, está destinado al fracaso ya que no puede superar su condición de *sombra* de la realidad; citado en Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (Princeton: Princeton University Press, 1983 [1960]), 407-409.

<sup>40</sup> Para una reproducción de algunos de estos carteles, véase *Salvador Toscano y su colección de carteles* (México: Fundación Carmen Toscano, 2003), CD-ROM.



querido proponer aquí, su praxis de preservación fílmica no respondía a la preocupación patrimonial de hoy día, sino más bien a una serie de actitudes arraigadas en una valoración de la historicidad inherente a la imagen en movimiento que, a su vez, es sintomática de la temporalidad moderna que caracterizaba a las nuevas tecnologías hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Esta temporalidad, inherente en el deseo de salvar, en las palabras de Carmen Toscano, una serie de “momentos dramáticos de México”, puede explicar en parte la emoción que todavía sentimos al ver una escena filmada hace más de cien años, y al saber que quizá de aquí a cien años otros públicos todavía lo podrán ver.

*EL AHUEHUETE DE LA NOCHE TRISTE*  
DE JOSÉ MARÍA VELASCO COMO IMAGEN  
Y MONUMENTO SENTIMENTALISTA

EMMANUEL ORTEGA  
University of Nevada, Las Vegas

De acuerdo con Michell Bell, el sentimentalismo “formó parte de una celebración del periodo de la Ilustración hacia los sentimientos humanos que intentaban basar la misma vida moral en los sentimientos”.<sup>1</sup> En la pintura titulada *El ahuehuete de la noche triste* (1885) (fig. 1), el pintor José María Velasco introduce un *panorama donde un sentimentalismo inerte se desarrolla paralelo a los ideales nacionalistas de la época*. El romanticismo de Velasco se desenvuelve como una experiencia estética que puede ser analizada por medio de una interpretación entre el papel que tienen el árbol como alegoría histórica y símbolo romántico, el personaje que lo admira y el espectador que refleja la relación entre ambos personajes ya mencionados. La exégesis aquí presentada es un intento de interpretar la pintura de paisaje mexicano del siglo XIX por medio de una visión sentimentalista que obedece en gran parte a las teorías de Friedrich von Schiller, quien, a finales del siglo XVIII, intentó definir los principios poéticos del paisaje.<sup>2</sup>

El sentimentalismo, hasta hoy, se ha estudiado mayormente como parte de una corriente de escritores que comenzaron a filosofar sobre la moralidad del sentimiento. Esto se logró a través de la contemplación del artista hacia adentro de su propia individualidad y su relación con el mundo natural que lo rodea. Una de las misiones centrales del sentimentalismo

<sup>1</sup> La cita original en inglés se lee de la siguiente manera; “Eighteenth-century sentimentalism was part of an Enlightenment celebration of humane feelings which attempted to base the moral life itself on feeling.” Michael Bell, *Sentimentalism, Ethics, and the Culture of Feeling* (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2000). Todas las traducciones en este ensayo fueron realizadas por su autor.

<sup>2</sup> Estas teorías fueron desarrolladas hacia la década de 1790 cuando Schiller, para la revista *Jenaer Allgemeine Literatur-Zeitung*, publicó dos volúmenes sobre la poesía de Friedrich Matthisson. El lector también se puede remitir a Friedrich Schiller y Julius A. Elias, *Naive and Sentimental Poetry, and On the Sublime; Two Essays* (Nueva York: F. Ungar Pub. Co., 1967).



1. José María Velasco,  
*El ahuehuete de la noche triste*,  
óleo sobre tela, 106 × 76 cm,  
1885. Museo Nacional  
de Historia, INAH, ciudad de  
México. Conaculta-INAH-Méx.  
“Reproducción autorizada  
por el Instituto Nacional de  
Antropología e Historia.”

es transportar los sentimientos humanos a una conciencia ontológica. Esta ontología romántica se podría determinar como parte de un desarrollo que nace como corriente artística allá por el último cuarto del siglo XVIII en Alemania. Hilliard T. Goldfarb observa cómo Schiller define la función del poeta sentimentalista como alguien que:

Reflexiona sobre la impresión que le produce su tema. La emoción (*Rührung*) sólo se fundamenta en esta reflexión. Su poesía mostrará su tema como objeto limitado y como la encarnación de una verdad ideal y eterna. El poeta busca dar una expresión ideal a la verdad conceptualizada que él mismo deriva de la naturaleza.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> El texto original se lee de la siguiente manera: “reflects upon the impression produced on him by his subject. Only on this reflection is the emotion (*Rührung*) grounded. His poetry will reflect his subject both as limited object and as the embodiment of an ideal, eternal truth. He seeks to give ideal expression to a conceptualized truth which he derives from nature.” Hilliard T. Goldfarb, “Defining ‘Naive and Sentimental’ Landscape. Schiller, Hackert, Koch, and the Romantic Experience”, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 69, núm. 9 (noviembre, 1982): 284.

Goldfarb observa y precisa también cómo Schiller extiende esta idea a todas las bellas artes.<sup>4</sup> Escritores como Jean-Jacques Rousseau y Johann Wolfgang Goethe, cuyos ideales serían luego representados en imagen en los paisajes románticos de artistas como Friedrich Overbeck, Jacob Philipp Hackert y Caspar David Friedrich, ofrecen una ventana para esta filosofía que parece haber llegado a las aulas de la Academia de San Carlos por medio de figuras como Eugenio Landesio (1810-1879). Si bien es un tanto difícil describir las fuentes específicas literarias que influyeron en los maestros y alumnos de la Academia de San Carlos a mediados del siglo XIX, es importante destacar cómo, por lo menos en el entendimiento de la escultura clásica y de la pintura de paisaje, estas ideas parecen haber sido desarrolladas y adaptadas a un lenguaje visual local. No obstante, considerando la formación de la Academia a finales del siglo XVIII en las ideologías del buen gusto, y como lo ha mencionado Juana Gutiérrez Haces, en el conocimiento de académicos alemanes, como Johann Joachim Winckelmann y Anton Raphael Mengs, por personajes como José Bernardo Couto, no es difícil imaginar un diálogo con el paisaje romántico en las aulas de la Academia.<sup>5</sup> También Ida Rodríguez Prampolini, señala un artículo escrito para el periódico *Siglo XIX*, en el que su autor, hacia 1854, establece una serie de jerarquías donde el arte clásico y los sentimientos del artista reinan: “Tiene el sentimiento humano en su manifestación artística mayores límites que la inteligencia, hecho por el cual puede explicarse únicamente, a nuestro modo de ver, la propiedad del arte sobre el de la ciencia en general.”<sup>6</sup> Mientras que el arte de Velasco y la pintura académica no deben ser precisamente definidos como sentimentalistas, propongo que los modelos de análisis utilizados para estudiar esta corriente europea de arte y literatura pueden ser usados con una perspectiva que alterne con el arte del paisajista mexicano.

### *El árbol*

*El ahuehuate de la noche triste* es una composición comisionada por el Museo Nacional durante la época en que el artista fue contratado como dibujante

<sup>4</sup> Goldfarb, “Defining ‘Naive and Sentimental’ Landscape”, 284.

<sup>5</sup> Juana Gutiérrez Haces, introducción a José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, eds. Juana Gutiérrez Haces y Rogelio Ruiz Gomar (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), 39-64.

<sup>6</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, vol. 2 (México: Imprenta Universitaria, 1964), 38.

de esa misma institución.<sup>7</sup> A simple vista, la composición parece haberse creado a finales del siglo XVIII en Europa. Esta observación no pretende subestimarla, por el contrario, su pretensión es mostrar los paralelos entre esta imagen y los panoramas románticos alemanes, que son extraordinarios, y, a la vez, destacar que Velasco nos obsequia una imagen netamente mexicana. La batalla de la noche triste es un tema histórico que tiene su propia historia dentro del arte novohispano y el arte mexicano. Desde *La ruta de la noche triste*, la cual aparece en el *Lienzo de Tlaxcala*, pasando por las tablas enconchadas de Miguel González y los biombos con temas de la conquista, hasta la pintura de *La batalla de la noche triste* realizada por Francisco Mendoza en 1869, el tema de la derrota de los españoles ha sido imaginado por artistas visuales como una narrativa de las batallas de la conquista.<sup>8</sup>

Sin embargo, en ninguna de las imágenes mencionadas se muestra el árbol de la noche triste. Velasco parece ser el primero en basar su interpretación a partir de este monumento histórico. Este balance entre la pintura de paisaje y la pintura de historia debió haber sido un arte aprendido de Landesio, quien proviene de la influencia de Pusino y quien desarrolló en México el paisaje pastoral con escenas históricas y clásicas.<sup>9</sup>

Hasta el día de hoy el árbol, que ahora se encuentra en ruinas debido a dos incendios sufridos uno en 1872 y el otro en 1980, es parte de la cultura material de la historia de la lucha de la conquista. Después del incendio de 1872 varias publicaciones del siglo XIX manifestaron su descontento. Stacie Widdifield menciona que “cuando el árbol se quemó en 1872, fue noticia de primera plana en los principales periódicos de la ciudad de México. Los titulares utilizaron palabras como ‘barbarie’ y ‘profanación’. El árbol había obtenido el estatus de un monumento histórico y era llamado reliquia sagrada.”<sup>10</sup> Aunque la fecha y la autoridad que designaron y atribuyeron al árbol el calificativo de monumento histórico antes del siglo XIX me son desconocidas, la presencia del árbol en los libros de historia,

<sup>7</sup> María Elena Altamirano Piolle, *Homenaje Nacional. José María Velasco, 1840-1912* (México: Amigos del Museo Nacional de Arte, 1993), 261-262.

<sup>8</sup> Si bien abundan los estudios sobre el Lienzo de Tlaxcala, es pertinente incluir algunas fuentes donde se puedan estudiar los enconchados de Miguel González y la pintura de Francisco Mendoza: *Los enconchados de México: colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina* (México: Museo de El Carmen, 1998); Stacie G. Widdifield, *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting* (Tucson: University of Arizona Press, 1996).

<sup>9</sup> Revilla en su estudio del artista menciona como una comisión de “seis grandes paisajes referentes a la historia antigua de México” fueron comisionados por Maximiliano pero luego cancelados por “acontecimientos públicos”. Para más información sobre Landesio y su biografía véase Eugenio Landesio, *Excursión a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl*, intr. Teresa Matabuena Peláez (México: Universidad Iberoamericana, 2007), 77.

<sup>10</sup> Widdifield, *The Embodiment of the National*, 59.

como en las imágenes, no aparece sino hasta finales de este mismo periodo. De hecho, los primeros historiadores que mencionan el árbol de la noche triste parecen ser Manuel Orozco y Berra, en 1880, y Alfredo Chavero en 1884. Previo a estos dos autores, el árbol no figura en los libros de historia. Para poner un ejemplo, Francisco Javier Clavijero, en su *Historia antigua de México* escrita a finales del siglo XIX, menciona lo siguiente: “No pudo el esforzado corazón de Cortés contener a vista de tanta calamidad el llanto a sus ojos. Sentose en una piedra cerca de Popotla, población cercana a Tlacopan, no tanto por respirar de la fatiga cuanto por llorar la pérdida de sus amigos y compañeros.”<sup>11</sup>

Incluso cronistas como Bernal Díaz del Castillo, Francisco López de Gómara tampoco mencionaron el árbol, sólo el llanto de Cortés.<sup>12</sup> En todo caso, pese a su no mención por cronistas e historiadores, el ahuehuete ya era parte de la imaginación colectiva en el siglo XIX.

### *Falacia patética*

El árbol se revela en la pintura del paisajista mexicano no sólo como el monumento histórico del que ya he hablado, sino como un símbolo romántico para la experiencia estética del protagonista que lo admira. Los instrumentos históricos y estéticos son atribuidos al ahuehuete con el uso de dos herramientas románticas. El primer instrumento que el artista emplea en la representación del árbol es la “falacia patética”. Velasco, en pinturas como la aquí estudiada y en otras composiciones como *El candela-bro de Oaxaca* (1887) nos presenta falacias patéticas que no sólo demuestran una destreza poética, sino que además establecen un panorama donde el sentimentalismo se desarrolla paralelo a ideales nacionalistas de la época. En su legendario libro *Modern Painters*, el autor inglés John Ruskin elabora teorías de pintura donde, entre otras ideas, la definición e intención de la presencia de falacias patéticas son explicadas.<sup>13</sup> Estas falacias son definidas como la práctica de atribuir cualidades humanas a objetos que no poseen la misma gama de emociones que el ser humano; pero como lo menciona

<sup>11</sup> Francisco Xavier Clavijero *Historia antigua de Mexico*, ed. y pról. Mariano Cuevas, 2a. ed. Colección Sepan Cuántos 29 (México: Porrúa, 1968), 366-367.

<sup>12</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (México: Tipografía de Ángel Bassols y hermanos, 1891), 335 (disponible en <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/2368201.html>); Francisco López de Gómara y Jorge Gurría Lacroix, *Historia general de las Indias y Vida de Hernán Cortés* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007), 207-210.

<sup>13</sup> Véase *The Complete Works of John Ruskin. Modern Painters 3*, eds. Edward T. Cook and Alexander Wedderburn, vol. 5 (Londres: Allen, 1904). De aquí en adelante todas las citas de las obras de Ruskin serán tomadas de la edición de Cook y Wedderburn (Londres: Allen, 1903-1912).



Bertram Morris, Ruskin es cauteloso al explicar la definición de la palabra falacia ya que ésta conlleva connotaciones negativas.<sup>14</sup> Para Ruskin, el artista debe entender el balance entre la veracidad de las formas ilustradas y la razón por la cual éstas mismas son utilizadas. Ruskin explica que el papel principal del artista al crear formas derivadas de la naturaleza es: “primero, inducir la mente del espectador al fiel concepto de cualquier objeto natural; lo segundo, guiar la mente del espectador a aquellos objetos que más merecen ser contemplados e informarle de los pensamientos y sentimientos con los que el propio artista los consideró”.<sup>15</sup> Velasco crea con su ahuehuete una falacia patética y una dicotomía emocional al posicionar la figura que contempla la grandeza del árbol en paralelo con este mismo. Mientras uno domina al otro en estatura, los dos transmiten una gama de sentimientos que se manifiestan en una dialéctica romántica.

De forma similar, Jason Gaiger, en su ensayo titulado “Schiller’s Theory of Landscape Depiction”, menciona algo parecido al analizar la teoría de la “necesidad” de Immanuel Kant.<sup>16</sup> La “necesidad” debe originarse de la naturaleza y hace falta para la creación de una ontología romántica. Gaiger menciona que el poeta que explora como tema principal la naturaleza debe cuestionarse si “los objetos y eventos que forman el mundo natural poseen una ‘necesidad’, es decir, cuestionarse si los sujetos del paisaje proveen las bases suficientes para asegurar respuestas intersubjetivamente válidas de parte del espectador”.<sup>17</sup> Mientras no se puede determinar la dinámica ontológica entre el espectador del siglo XIX y la pintura de Velasco, sí se puede establecer que el artista, con o sin intención, utiliza las reglas establecidas por Ruskin y la teoría de la “necesidad” estética de Kant.<sup>18</sup> De este modo, el

<sup>14</sup> Bertram Morris, “Ruskin on the Pathetic Fallacy, or on How a Moral Theory of Art May Fail,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14, no. 2, Second Special Issue on Baroque Style in Various Arts (December, 1955): 248.

<sup>15</sup> La cita fue originalmente escrita de la siguiente manera: “the first, to induce in the spectator’s mind the faithful conception of any natural object whatsoever; the second, to guide the spectator’s mind to those objects most worthy of contemplation, and to inform him of the thoughts and feelings with which these were regarded by the artist himself.” *The Complete Works of John Ruskin*, 133.

<sup>16</sup> Jason Gaiger, “Schiller’s Theory of Landscape Depiction,” *Journal of the History of Ideas* 61, núm. 1 (enero, 2000): 115-132.

<sup>17</sup> La cita original se lee de la siguiente manera: “whether the objects and events which make up the natural world possess ‘necessity,’ that is, whether landscape subjects provide a sufficient basis for securing shared or intersubjectively valid responses in the spectator.” Gaiger, “Schiller’s Theory”, 117.

<sup>18</sup> Kant define la necesidad de la belleza en el capítulo dedicado al juicio del gusto dentro de su *Critica del juicio*. Véase Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, ed. Nicholas Walker y James Creed Meredith (Oxford: Oxford University Press, 2007), 67-71 (disponible en <http://site.ebrary.com/id/10211897>).

título de la pieza y la carga histórica del monumento ilustrado son las dos fuentes principales de significación que guían al espectador a concentrar su contemplación en el árbol.<sup>19</sup> Sin el título, la gama de emociones históricas no formaría parte del ahuehuate. En su lugar tendríamos sólo el momento sublime que parece consumir el ser de este personaje. Pese a que la pintura nos muestra un momento sublime, gracias al título y a la intervención de la presencia humana, también nos ofrece una falacia patética cargada de significado histórico y de experiencia estética.

### *Experiencia estética*

El segundo instrumento romántico es el uso de la ilustración de una experiencia estética. Para Schiller, según Bell, el mundo natural podía ser experimentado por medio de una idea en donde “la ‘necesidad’, la creatividad y la unidad con uno mismo pudieran ser exploradas”.<sup>20</sup> Gaiger también menciona cómo la experiencia estética de Schiller es única ya que “su sentido yace en el hecho de que puede satisfacer la demanda del entendimiento por la unidad sin subsumir lo que es otorgado en experiencia bajo un concepto determinado. La libertad de la imaginación es colocada en un estado de acuerdo sin restricciones, o en una armonía, con la legitimidad del entendimiento”.<sup>21</sup>

La presencia humana en la pieza personifica al sujeto sentimentalista descrito por Schiller ya que pareciera vivir una experiencia estética por medio del razonamiento de la naturaleza, en este caso, del árbol. Mientras se pueda argumentar que el simple hecho de admirar la grandeza física de un árbol no es precisamente un ejercicio poético ni filosófico, se debe tomar en cuenta el contexto en que se creó esta imagen y, sobre todo, el título de la pieza. Sin estos dos elementos el contenido de la composición hubiera cambiado por completo y el sentido sentimentalista de la pintura simplemente no existiría.

<sup>19</sup> También hay que tomar en cuenta el contexto y el período en el cual la pieza fue realizada. Estos dos elementos deben ser considerados a fondo, pero por razones de tiempo, han sido excluidos en mi ponencia. La presencia sentimentalista del ahuehuate evade la ilustración de realidades más crudas de la batalla de conquista como las que Félix Parra había creado un año antes que el ahuehuate de Velasco existiera.

<sup>20</sup> Bell, *Sentimentalism, Ethics*, 80.

<sup>21</sup> La cita original se lee de la siguiente manera: “The uniqueness of aesthetic experience lies in the fact that it is able to satisfy the understanding’s demand for unity without subsuming what is given in experience under a determinate concept. The freedom of the imagination is brought into a state of unconstrained accord, or harmony, with the lawfulness of the understanding.” Gaiger, “Schiller’s Theory”, 121.

*Idilio pastoral*

Velasco, en *El ahuehuete de la noche triste*, presenta una figura obrera con atributos sentimentalistas. El espectador se ve obligado a razonar sobre el monumento histórico por medio de la experiencia estética del trabajador. Esta figura se distingue de los personajes que aparecen en otros de sus paisajes. Con excepción de la pintura titulada *Uno de los grandes ahuehuetes* (1871) no hay otra donde el maestro represente esta experiencia estética. Sin embargo, en la composición antes mencionada, la presencia de Velasco, Landesio y Rebull asume un análisis estético colectivo, el que probablemente resultó en un paisaje ilustrado. En su *Ahuehuete*, Velasco pinta una experiencia más ontológica ya que la ausencia de otros personajes humanos, y la posición física del trabajador, indican una conexión más profunda con el árbol. El personaje debajo del ahuehuete es una especie de *Rückenfigur*, como los presentados en las imágenes de Friedrich, y determina el mensaje principal de la composición.<sup>22</sup> De manera similar, en los paisajes donde el artista nos abre amplias vistas del valle de México y Oaxaca, los personajes ahí encontrados funcionan más que como un simple *staffage*, lo cual es una convención pictórica establecida desde el siglo xvii.<sup>23</sup> De acuerdo con Goldfarb, artistas como Joseph Anton Koch le dan un sentido más poético a las figuras que adornan sus paisajes, en parte siguiendo las teorías del *staffage* desarrolladas por Schiller en *Über naïve und sentimentalische Dichtung*; para Fernow, y luego para Koch, las figuras ilustradas en un paisaje deberían de ser más que un relleno para la composición.<sup>24</sup> Éstas deben funcionar como parte de la armonía poética ilustrada por el artista.<sup>25</sup>

Las figuras del valle de México, por ejemplo, contribuyen a una poética nacional donde la naturaleza es monumental, dramática y domina la ciudad. Muchas de las figuras indígenas parecen estar en transición o en descanso hacia o desde el centro de la ciudad. En otras palabras, las personas se presentan en un estado de idilio pastoral, lo cual para Schiller es, sin lugar a dudas, como refiere Goldfarb, “una humanidad que se reconcilia consigo mismo [...] una unión libremente restablecida por medio

<sup>22</sup> Para más información sobre el significado de *Rückenfigur* véase Joseph Leo Koerner, *Casper David Friedrich and the Subject of Landscape* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1990).

<sup>23</sup> Acerca de esta convención véase la entrada “Staffage” en *Grove Art Online. Oxford Art Online* (Oxford University Press), <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T080855> (consultado el 27 de febrero de 2014).

<sup>24</sup> Goldfarb asegura que Koch debió haber sido influido por las ideas de Fernow quien en 1803 publicó lecturas de sus teorías sobre el paisaje. Goldfarb también asegura que Koch asistió a ponencias dedicadas a la filosofía de Kant en Roma dirigidas por el propio Fernow. Goldfarb, “Defining ‘Naive and Sentimental’ Landscape”, 291.

<sup>25</sup> Goldfarb, “Defining ‘Naive and Sentimental’ Landscape”, 291-292.

de tendencias y deberes [...], es una naturaleza purificada y engrandecida a la dignidad moral más elevada [...], es la belleza ideal aplicada a la realidad”.<sup>26</sup> Pero en la pintura del ahuehuate, la figura humana no se muestra descansando ni en transición como lo hiciera Cortés después de la derrota de la noche triste. Su contemplación lo posiciona en algo más profundo que un idilio pastoral. Hablar de un ejercicio fenomenológico entre el árbol y la figura humana que lo admira es sobrepasar los límites de la intención del artista y del espectador de mediados del siglo XIX. Sin embargo, interpretar el momento preciso que pinta Velasco, por medio de los ideales de Schiller, tiene la capacidad de iniciar un diálogo por el cual la pintura de la academia pueda ser analizada de forma distinta.

### *El símbolo*

La poética sentimentalista de Velasco refleja una experiencia estética que irradia del árbol para penetrar los sentimientos de la única figura humana de la imagen del *ahuehuate*. Sin embargo, se debe tener el cuidado de no dejar de considerar las problemáticas que una total romanización de este arte conlleva. En su *Crítica del juicio*, Kant declaró que la belleza era el símbolo de la moralidad.<sup>27</sup> La idea central es cómo la apreciación de la belleza natural se une a una ontología trascendental, para lo cual refleja un estatus moral digno de la época. Beinard Cowan interpreta el símbolo como un absoluto trascendental donde aquel que lo percibe de tal manera tiene la oportunidad de mostrarlo al espectador de igual manera.<sup>28</sup> En otras palabras, el símbolo, que es explorado en la belleza de la naturaleza, puede ser abordado de una forma ontológica por la figura que lo percibe. Asimismo, esta percepción puede ser traducida por el artista a sus espectadores. La apreciación del símbolo romántico se convierte en un conducto para la cognición estética y moral de todo sentimentalista y artista romántico. No obstante, Kant parece determinar esta experiencia centralizada en el símbolo por medio de un juicio estético ligado a la moralidad de la época. Este juicio estético, o capacidad de reconocer el símbolo en la naturaleza, es la aptitud otorgada al personaje ilustrado por Velasco. Esta ontología ayuda a

<sup>26</sup> El texto original se lee de la siguiente manera: “a humanity reconciled with itself, (...) a union freely re-established between inclination and duty, (...) nature purified, raised to its highest moral dignity, (...) the ideal beauty applied to real life.” Goldfarb, “Defining ‘Naive and Sentimental’ Landscape”, 291.

<sup>27</sup> Kant, *Critique of judgement*, 178 (<http://site.ebrary.com/id/10211897>).

<sup>28</sup> Beinard Cowan, “Walter Benjamin’s Theory of Allegory”, *New German Critique*, special issue on Modernism, núm. 22 (invierno, 1981): 111.

crear el símbolo central de la composición y eleva la subjetividad de quien la admira. En otras palabras, la figura humana presentada en el *Ahuehuete* de Velasco, la cual parece la de un trabajador de ascendencia indígena, posee la cognición y el juicio estético para reconocer la necesidad que se manifiesta en el símbolo, o el ahuehuete. También esta dinámica, a pesar de ser un suceso artístico único en el esquema de figuras no privilegiadas en la historia del arte mexicano y novohispano, crea una serie de problemas.

Por ejemplo, a pesar del título que da Velasco a su composición, nos presenta el árbol más como símbolo romántico que como alegoría histórica. El paisajista crea en la composición una fuerte dinámica sentimentalista entre el árbol y el trabajador, la que ofusca, en parte, la complicada naturaleza de la batalla de la noche triste. El dolor y las injusticias de la lucha de la conquista plasmadas por Félix Parra en composiciones como la *Masacre de Cholula* (1877) y *Fray Bartolomé de las Casas* (1875) son completamente negados por una idealización del símbolo sentimental aquí presentado.<sup>29</sup> Para Walter Benjamin, las nociones de Kant sobre la unión entre lo trascendental y la belleza en el símbolo material son una *ignis fatuus* y una contradicción, ya que esta unión es precisamente la paradoja del objeto teológico; son una ilusión entre apariencia y esencia.<sup>30</sup> Cowan asegura al igual que Benjamin lo siguiente:

Estar fascinado por la imagen de un otro simbólico que está libre de todo conflicto real, estar obsesionado por la “belleza” de esta imagen —que de hecho es una especie de Medusa— y no atinar a reconocer nuestro propio rostro, el rostro de la historia, con todas sus marcas de sufrimiento e imperfecciones.<sup>31</sup>

### *Conclusiones*

El propósito de este ejercicio fue establecer un diálogo que extienda y difunda la importancia del árbol de la noche triste en la imaginación histórica colectiva, artística y política de la época. Las teorías estéticas de Friedrich Schiller asumen en este ensayo sólo el punto de partida dentro

<sup>29</sup> Stacie Widdifield habla de las imágenes de Félix Parra en *The Embodiment of the National* y “Dispossession, Assimilation, and the Image of the Indian in Late-Nineteenth-Century Mexican Painting,” *Art Journal* 49, no. 2 (Summer, 1990): 125-132.

<sup>30</sup> Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, intr. Georg Steiner, trad. John Osborne (Londres: Verso, 1998), 160.

<sup>31</sup> El texto original se lee de la siguiente manera: “To be fascinated by the image of a symbolic other that is free from all real conflicts, to be fixated by the ‘beauty’ of this image—actually a kind of Medusa—and fail to recognize one’s own face, the face of history, with all its marks of suffering and incompleteness.” Cowan, “Walter Benjamin’s Theory”, 112.

de la extensión de un diálogo donde más figuras mexicanas de la época deben ser evaluadas para propagar y adaptar las teorías que fueron aquí presentadas. Adicionalmente, el valor también puede ser determinado y expandido al evaluar el significado espiritual y precolombino del ahuehuate. De igual manera, considero necesario un desarrollo más extenso del conocimiento de la influencia que tuvo el romanticismo alemán en las aulas de la Academia de San Carlos y en el mundo artístico del siglo XIX. Mientras las herramientas sentimentalistas y románticas son evidentes en el arte de Velasco, así como en el arte del paisaje mexicano en general, debemos contener el impulso de referirnos a éstos como paisajes sentimentalistas. En su lugar, y por medio de un diálogo más amplio, pienso que las formas que influyen estas telas proporcionarán el lenguaje necesario para una nueva evaluación. En *El ahuehuate de la noche triste*, José María Velasco nos regala una composición en la que la alegoría de la historia de la batalla de conquista se ve ofuscada por la idealización de un momento sentimental. El instante donde la experiencia estética del trabajador ocurre es producido por medio del uso de herramientas románticas y sentimentalistas, las cuales convierten el monumento histórico en un símbolo. Este símbolo, que se manifiesta como una falacia patética, destaca su papel como punto de conexión entre su grandeza, su belleza y la experiencia estética particular. Si el espectador observa en la relación del árbol y el trabajador sólo una ontología sentimentalista, el verdadero rostro de la noche triste devendrá oscuro y con poca importancia. Sin embargo, la subjetividad proporcionada a la figura debajo del árbol debe ser admirada y reconocida como un hecho hasta entonces único en la historia del arte en México. Mientras la romantización del pueblo en la pintura mexicana se convierte en algo común después de la segunda mitad del siglo XIX, es importante reconocer la sofisticación con la cual Velasco trata esta temática. Esta romantización es combinada con un acercamiento único al tema de la batalla de la conquista y su materialización por medio de un monumento histórico ilustrado. Repitiendo las palabras de Francisco Javier Clavijero, Cortés, “sentose en una piedra cerca de Popotla [...] no tanto por respirar de la fatiga cuanto por llorar la pérdida de sus amigos y compañeros”. De igual manera, y con la misma romantización mostrada por Clavijero, Velasco nos muestra a un trabajador que se detiene no tanto a descansar como en las figuras de sus otras composiciones, pero sí para internalizar la grandeza del árbol como monumento histórico y sentimentalista.



IMÁGENES DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA.  
PINTURA E HISTORIA ARGENTINA A FINALES  
DE LOS AÑOS SESENTA: LA MUERTE DEL *CHE* GUEVARA  
Y LA SERIE *LA LECCIÓN DE ANATOMÍA*  
DE CARLOS ALONSO

MARIANA MARCHESI

Universidad de Buenos Aires

Centro Argentino de Investigadores de Arte

Por primera vez en Latinoamérica tenemos un tema fundamental para hacer un relato, una pintura, una obra de arte. En ese hecho participan, de alguna manera, las fuerzas que van a jugar el destino futuro de Latinoamérica. Por un lado, todas las fuerzas del imperialismo; por el otro, las fuerzas que cooperan dentro de nuestros países y que se preocupan por la liberación.<sup>1</sup>

Carlos Alonso

(en referencia a la muerte del *Che* Guevara)

Existen ciertos acontecimientos en la historia en los que confluyen varios de los conflictos que dan forma a un determinado periodo, que son percibidos como instancias en las que convergen complejos procesos sociales, políticos o culturales que tienen un alcance de tal magnitud que superan al hecho en sí para instaurarse como un momento clave de redefiniciones históricas.<sup>2</sup> Ciertamente, también hay imágenes que se destacan por un alto

<sup>1</sup> Carlos Alonso en Andrés Cáceres, "Carlos Alonso y la pintura social" (1969), documento electrónico: [http://www.alphalibros.com.ar/index.php?IDSector=101&IDPadre=2&IDTexto\\_abrir=273](http://www.alphalibros.com.ar/index.php?IDSector=101&IDPadre=2&IDTexto_abrir=273) (consultado el 23 de febrero de 2013).

<sup>2</sup> Este trabajo se inscribe dentro de una investigación más amplia donde estudio la representación de la historia contemporánea a finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo xx en Argentina, a partir de dos sucesos centrales para la historiografía local: la revolución cubana y la proscripción del peronismo. Dicha investigación plantea, entre otras cuestiones, la



caudal de condensación y por una reflexión crítica que, desde su especificidad, aportan a la construcción del significado histórico. De alguna manera, podemos decir que identifican toda una época. Desde esta perspectiva bien podemos proponer pensar la historia en términos visuales.

Uno de esos momentos pareció surgir hacia finales de los años sesenta, cuando primó la sensación de que todo parecía estar listo para dar un salto histórico que en ese momento fue percibido como un acontecimiento sin precedentes: aquél en el que América Latina girara hacia una experiencia socialista continental con base en el modelo de la revolución cubana.<sup>3</sup> Latinoamérica cobró, como nunca antes, un protagonismo inédito en el ámbito internacional. Al mismo tiempo, la suma de estos factores dio lugar a una fuerte percepción del tiempo presente como un momento clave, en el que no eran los hechos del pasado los que debían ser representados sino un presente que modificaría el rumbo de la historia dando lugar a profundos cambios aún por venir.

Fueron muchos los artistas que así interpretaron los acontecimientos contemporáneos y se sintieron interpelados por ese presente tan conflictivo y a su vez tan augural. Mientras unos no vieron salida posible dentro de la propia disciplina, otros, en cambio, sintieron la necesidad urgente de inscribir sus imágenes en el curso de la historia,<sup>4</sup> de pensar y cuestionar la realidad en que se encontraban inmersos e historizar a partir de sus propias imágenes. Al enfrentarse con estos acontecimientos arriesgaron posiciones ideológicas pero también estéticas.

Sí en aquellos años, artistas argentinos como León Ferrari o Luis Felipe Noé propusieron el abandono total del arte en busca de posibilidades de acción ideológica que ellos entendían más eficaces, desde otra posición Carlos Alonso —entre varios otros— planteó la vigencia de la pintura como herramienta para adoptar una posición ética frente a la historia. Para él una de esas oportunidades se presentó a partir de 1967, cuando el *Che* Guevara fue abatido en Bolivia (fig. 1).

---

recuperación de varios debates estéticos que se dieron en las décadas de 1920 y 1930. Entre ellos, la teoría estética de Bertolt Brecht, su concepción sobre el realismo y la función social del arte.

<sup>3</sup> Fundamentalmente por introducir la cuestión de la lucha armada como única salida política, véase Carlos Altamirano, *Bajo el signo de las masas*, Biblioteca de Pensamiento Argentino (Buenos Aires: Emece, 2007), 120-123.

<sup>4</sup> La creciente politización de los artistas llevó a varios de ellos a confrontar las posibilidades reales que la estética ofrecía a la militancia política ya que muchos se habían adherido a la idea de que era posible la praxis social desde la creación. Para un análisis pormenorizado del proceso de radicalización política en el arte argentino de los años sesenta véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001); Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000).



1. Alonso en su taller posa junto a la obra censurada en la muestra *Panorama de la pintura argentina* 2. Tomada de *Revista Análisis* (junio, 1969): 68.



2. Rembrandt van Rijn, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (detalle), 1632, óleo sobre tela. Mauritshuis, La Haya. Foto: Other Images.

En junio de 1969 el semanario porteño *Análisis* ilustraba una nota sobre Alonso con una fotografía en donde se le veía rodeado de un cuadro y una serie de bocetos.<sup>5</sup> Se trataba de *La lección de anatomía*, una obra censurada tres semanas antes en las Salas Nacionales de Exposición en Buenos Aires, a horas de ser expuesta en la muestra *Panorama de la pintura argentina 2*.

La obra retomaba la composición de una pieza paradigmática de la historia del arte: *La lección de anatomía del Dr. Nicolae Tulp*, realizada por Rembrandt en 1632 (fig. 2). En el trabajo de Alonso es posible ver un nuevo desplazamiento en el significado de esta imagen, a través de la apropiación y el diálogo entre las propuestas de Rembrandt y aquellas que —siguiendo su patrón compositivo— retrataron al *Che* Guevara tras ser asesinado luego de una larga persecución a través de la selva boliviana (fig. 3).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Bengt Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, *Análisis*, núm. 431 (17 al 23 de junio, 1969): 68.

<sup>6</sup> El *Che* fue capturado en Bolivia —en la localidad de La Higuera— y ejecutado en la mañana del 9 de octubre. Para proceder a su identificación se le amputaron las manos de modo



3. Carlos Alonso, *La lección de anatomía*, 1970, acrílico sobre tela, 210 × 200 cm.

Sin lugar a dudas, la figura de Ernesto *Che* Guevara dominó el imaginario político-cultural latinoamericano del periodo y condensó varios de los debates que atravesaron la cultura de izquierda entre las décadas de los años sesenta y setenta. En éstos, también intervinieron las posturas estéticas más comprometidas con la realidad de su tiempo. En la propuesta de Alonso es posible ver el modo en que confluyen su posición ideológica y su postura dentro del complejo panorama de las artes visuales argentinas de finales de los años sesenta.

---

que las huellas dactilares sirvieran como prueba de su muerte. La decisión de asesinar a Guevara se tomó al día siguiente de su apresamiento. Si bien la orden fue impartida por el gobierno militar boliviano, dicha decisión fue consultada con el presidente de los Estados Unidos, Lyndon B. Johnson. Asimismo, la CIA participó en la decisión de que fueran las manos amputadas y los diarios secuestrados, la prueba final identificatoria. La misma mañana de su ejecución se tomaron las huellas digitales y se realizaron dos mascarillas donde quedó estampado el rostro del guerrillero. Esa tarde, los médicos del Hospital Señor de Malta certificaron la muerte de Guevara por nueve balazos, sin embargo nunca se extendió una partida de defunción.

Poco después del asesinato del *Che*, Alonso comenzó a trabajar en un proyecto que culminaría en 1970.<sup>7</sup> Partiendo de la pintura de Rembrandt, realizó una serie de bocetos que comprendían desde estudios con base en aquella obra hasta la versión definitiva de los cinco cuadros que proponían su propia visión sobre la muerte de Guevara. Considerada en conjunto, la producción deja vislumbrar la dedicación y la importancia que asignó al tema sobre el que trabajó durante tres años hasta completar la serie.<sup>8</sup>

En ese sentido, la actitud de Alonso no se limitaba a la provocación política. Desde un principio, él mismo se había preocupado por aclarar cómo había comenzado a reflexionar sobre el problema ni bien se conoció la noticia de la muerte del *Che*: “Hace un año y medio que pienso en el tema” declaraba en *Análisis*,<sup>9</sup> al tiempo que mostraba los numerosos bocetos que lo guiaron hasta las dos primeras versiones de la serie donde se ve al guerrillero ya muerto en el lavadero del Hospital San Juan de Malta en Vallegrande.

Para componer sus cuadros el artista había investigado exhaustivamente las circunstancias que rodearon el suceso, informándose tanto sobre los personajes que intervinieron en la muerte del *Che* como sobre las heridas y las mutilaciones de las que fue objeto.<sup>10</sup> De la observación de las obras realizadas entre 1969 y 1970, se desprende una clara correspondencia entre la información contenida en los cuadros, con las fotografías y las noticias que invadieron los medios en los días posteriores al deceso. En esta actitud reposaba la idea del artista de crear un documento histórico donde se relacionara “un hecho real con el lenguaje plástico, [...] hacer el documento, la denuncia, sin querer recrear estéticamente”,<sup>11</sup> afirmaba (fig. 4).

Alonso apelaba al uso del documento histórico como un instrumento de veracidad que no se agotaba o se definía desde la idea de la copia fiel. Más que en una cuestión de estilo, para muchos artistas el poder y eficacia del realismo fue buscado en su capacidad de verosímil, desde su valor de

<sup>7</sup> María Teresa Constantín ha reflexionado acerca de las relaciones entre Rembrandt y Alonso, así como los vínculos con sus obras posteriores, véase de la autora, “Un espacio para el dolor”, en *Carlos Alonso. (auto)biografía en imágenes*, coord. Diana Weschler (Buenos Aires: RO ediciones, 2003), 91-94.

<sup>8</sup> Es posible que la serie estuviese compuesta por cuatro o cinco cuadros. El dato exacto no es claro ya que las obras se vendieron en Roma hacia 1972. Sin embargo, algunas fueron readquiridas por el artista posteriormente. También cabe señalar que Alonso realizó dos nuevas versiones del tema en 1978 y 1979. Entrevista de la autora con el artista, Buenos Aires, 4 de octubre de 2010.

<sup>9</sup> Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, 68.

<sup>10</sup> Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, 68.

<sup>11</sup> S/t, *La Razón*, 18 de enero de 1971, 16.

verdad.<sup>12</sup> Un tema, por otro lado, estrechamente vinculado a la intención de repensar el concepto de realismo, más allá de la pura crítica social y del realismo socialista, que resurgió en los años sesenta dando lugar a visiones más amplias de esta categoría.<sup>13</sup>

Siguiendo un planteo brechtiano, de intensa resonancia en un sector artístico intelectual de los años sesenta, no se debe entonces buscar en estas piezas la descripción desde un concepto de mimesis naturalista, sino ciertos aspectos, quizá menos aparentes, pero no por ello menos ciertos. En ese sentido, el realismo en Brecht implica la identificación de un problema con aquellos factores decisivos que lo determinan para alcanzar una solución por medio de la reflexión crítica que produce el distanciamiento. Para ello, el uso de “información real”<sup>14</sup> resulta un elemento crucial ya que, dice, “la verdad tiene que ser dicha con fundamento”.<sup>15</sup> De allí que el uso de documentos (fotográficos y textuales), informaciones o estadísticas, como instrumentos que validen el contexto no sólo es permisible, sino un elemento esencial de la representación. Desde esa perspectiva, resulta insoslayable entender lo verosímil como una idea íntimamente ligada a la de verdad histórica.

En el cuadro censurado se corroboran varias de las circunstancias que impactaron a la opinión pública ni bien se dio a conocer la noticia de la muerte de Guevara:<sup>16</sup> los militares y reporteros que acudieron a documen-

<sup>12</sup> Entendido a partir de la sencilla definición barthesiana de aquello que el público considera posible. Podríamos pues agregar, prescindiendo de modelos o estilos predefinidos, que puedan crear modelos comprensibles. Incluso —señala Barthes— puede diferenciarse de lo “posible científico” o de lo “real histórico”. Roland Barthes, *Crítica y verdad*, trad. José Bianco (Buenos Aires: Siglo XXI, 1972), 15.

<sup>13</sup> Roger Garaudy —un referente ineludible de la cultura de la izquierda comunista en el siglo xx— es quien a principios de los sesenta, amplía al máximo la definición de realismo en *Hacia un realismo sin fronteras, Picasso-Saint-John Perse-Kafka*, pref. Luis Aragón, trad. Raúl Sciarreta (Buenos Aires: Lautaro, 1964) (1ª ed. en francés, 1963). Allí afirma: “no hay arte que no sea realista, es decir, que no se refiera a una realidad exterior a él, e independiente de él; la definición de este realismo es compleja en extremo”, *Hacia un realismo*, 167. Cabe señalar que estas reflexiones generaron importantes polémicas dentro de un Partido Comunista ya convulsionado. Esta polémica fue contemporáneamente conocida y discutida en el círculo de la izquierda local que volcó varias de esas discusiones en semanarios como *Propósitos* u *Hoy en la Cultura*. Asimismo en 1964, Raúl Sciarreta, personaje también vinculado a varias de las publicaciones de Bertolt Brecht en Argentina, impulsó la edición del libro de Garaudy.

<sup>14</sup> Bertolt Brecht, “La radiodifusión como medio de comunicación”, en *El compromiso en literatura y arte*, trad. J. Fontcuberta (Barcelona: Península, 1973), 91. De allí que también denomine al teatro épico como “creación pedagógico documental”.

<sup>15</sup> Bertolt Brecht, “Cinco obstáculos para escribir la verdad”, en *El compromiso*, 163.

<sup>16</sup> Actualmente se desconoce el paradero de esta obra que fue vendida en Roma en 1972. La descripción que realizamos se hizo con base en la mencionada imagen aparecida en el semanario

tar la noticia, la procesión de campesinos que se acercaron a ver el cuerpo de quien no tardó en conocerse como “el Cristo de Vallegrande” (en el cuadro un coya se arrodilla ante el cuerpo del guerrillero),<sup>17</sup> o la mutilación de las manos realizada para proceder a la identificación dactilar del cadáver —el cirujano cortando un dedo que deja caer en una bandeja quirúrgica.<sup>18</sup>

Toda la serie parte de una misma escena: la del cuerpo del *Che*, sin vida, dispuesto sobre una improvisada camilla en el lavadero. La referencia inequívoca son las fotografías tomadas por el contingente de reporteros que fue conducido hasta el lugar para constatar su muerte. El 10 de octubre, ellos llegaron a Vallegrande para registrar y exponer al mundo uno de los acontecimientos centrales de la historia del siglo xx (véase fig. 4).

Algunas de aquellas fotos del *Che* presentan una serie de analogías con algunas obras paradigmáticas de la historia del arte occidental. Contemporáneamente, al igual que Alonso, muchos fueron los que así lo advirtieron. Es posible que la primera mención en los medios la realizara el artista y escritor John Berger en el artículo “*Che Guevara dead*”.<sup>19</sup> Allí advertía semejanzas entre la obra de Rembrandt —así como también con el *Cristo muerto* (1480-1490) de Andrea Mantegna— y las fotos tomadas por el fotógrafo boliviano Freddy Alborta quien, entre otros, captó algunas de las últimas imágenes de Guevara.<sup>20</sup>

Si bien es evidente la referencia rembrandtiana presente en algunas de estas fotografías, tampoco debemos obviar que el estudio de la historia del arte era un modo de trabajo recurrente en Alonso, aunque en esta oportunidad adquirió un papel específico. Recurrir a una

---

*Análisis* y una fotografía —propiedad del artista— tomada en el Palais de Glace donde aparece junto a otra de las obras antes de ser descolgadas de la muestra. Ambas imágenes son blanco y negro por lo que tampoco podemos hacer referencia al color del cuadro.

<sup>17</sup> Según Jon Lee Anderson, periodista y biógrafo del *Che*, fueron las monjas del hospital quienes primero advirtieron el parecido entre el rostro de Cristo y el cadáver del guerrillero. Por ese motivo, durante la madrugada del 10 de octubre, cuando el cuerpo permaneció en exhibición “con la cabeza alzada y los ojos pardos muy abiertos”, varias de ellas cortaron mechones para guardarlos como reliquias. Véase Jon Lee Anderson, *Che. Una vida revolucionaria*, trad. Daniel Zadunaisky (Buenos Aires: Emece, 1997), 736-737.

<sup>18</sup> Es pertinente señalar que ésta es la primera vez que Alonso introduce el tema del médico-carnicero, un patrón iconográfico que dominará su obra durante los siguientes veinte años.

<sup>19</sup> John Berger, “*Che Guevara dead*”, *The Minority of One* (1967). Este artículo fue recientemente traducido al español, véase John Berger, “*Che Guevara muerto*”, trad. Diego Guerra, en *Los fantasmas de Ñancahuazú. Proyecto para El día que me quieras*, ed. Leandro Katz (Buenos Aires: La Lengua Viperina, 2010), 25-34.

<sup>20</sup> Alborta, reportero gráfico de United Press, fue uno de los diez reporteros que documentaron el hecho. La autoría de las fotografías fue señalada varios años después por el artista argentino Leandro Katz. La historia de esa serie y su fotógrafo puede ser vista en el documental del mismo Katz, *El día que me quieras* (35 mm, color, 1997), 30 min.





4. Imagen del *Che* Guevara muerto. Tomada de *Revista Primera Plana* (17 de octubre, 1967): n. 251.

referencia estéticamente legitimada constituía un respaldo importante debido a la relevancia de la anécdota que el mismo artista había señalado como “un tema fundamental”,<sup>21</sup> donde el más mínimo error de estilo podía distraer de la categoría reflexiva a la que aspiraba la obra,

Yo lo sentí íntimamente [decía en referencia al asesinato del *Che*] pero no lo podía realizar, porque me parecía que no necesitaba pintarse, que era completo en sí mismo [confesaba]. Hasta que encontré la apoyatura de Rembrandt, una especie de solidez y de referencia clásica.<sup>22</sup>

Más allá de las semejanzas formales entre diversas obras y fotografías (Rembrandt, Mantegna, Alborta, pero también por ejemplo el cuadro de Hans Holbein, *Cristo muerto en la tumba*), es necesario advertir que éstas no se agotan en el aspecto formal. En el retorno de ciertas imágenes se torna evidente el despliegue de un código visual compartido que, en sus analogías y desplazamientos, pone en marcha nuevas operaciones de significado. De

<sup>21</sup> Cáceres, “Carlos Alonso y la pintura social”, documento electrónico.

<sup>22</sup> Cáceres, “Carlos Alonso y la pintura social”, documento electrónico.



la recuperación de ciertos patrones iconográficos de la cultura occidental, el religioso por ejemplo, se realizan cruces de significado como en la dimensión crística de la imagen que permite trazar paralelos entre las vidas “proféticas” de Cristo y del *Che*.

Resulta interesante que otros paralelos, que exceden el terreno de la composición plástica, puedan trazarse entre ambas lecciones de anatomía: dos prisioneros ejecutados y retratados el mismo día o al día siguiente de su ejecución, el desmembramiento del brazo izquierdo de ambos cadáveres o, el evento social que se producía alrededor de la “lección de anatomía” que, en distinto grado y nivel, ambas escenas desplegaron. Cabe detenerse también en el hecho de que ambas lecciones pretendían instruir a una audiencia determinada. En un caso, a un grupo restringido: el público presente en el aula magistral del Gremio de Cirujanos en el Ámsterdam del siglo xvii<sup>23</sup> y en el otro, a uno significativamente más amplio, el de la difusión que permitían los medios masivos de comunicación. Mientras una representaba una lección *stricto sensu* es decir, de enseñanza de la medicina, la otra pretendía ser una lección política e incluso, moral:<sup>24</sup> anunciar al mundo —como señala Mariano Mestman— el fracaso de la guerrilla en el Tercer Mundo.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> En 1632, Rembrandt fue comisionado por el Gremio de Cirujanos de Ámsterdam para inmortalizar la primera lección pública de anatomía realizada por el anatomista oficial de la ciudad, el doctor Nicolaas Tulp.

<sup>24</sup> A la situación representada en *La lección...* de Rembrandt, también se le puede atribuir un trasfondo moral. Las clases de anatomía no eran un acontecimiento común en el siglo xvii, de hecho en Ámsterdam, una ciudad pionera en investigaciones médicas, sólo se permitía una disección pública por año que debía realizarse únicamente sobre el cadáver de un ajusticiado. Quizá por esta razón se convertían en verdaderos espectáculos, eventos sociales muy esperados a los que sólo tenía acceso un número restringido de espectadores. Llamativamente, en esta obra el médico empieza la disección por el antebrazo del cadáver en lugar de hacerlo por el abdomen con una evisceración, como marcaba la costumbre de la época. Este dato ha tenido varias interpretaciones a lo largo del tiempo, entre otras la de W.G. Sebald quien argumenta que la irregularidad se debe a que el cadáver pertenecía a un delincuente de la ciudad llamado Adriaan Adriaanszoon, ahorcado pocas horas antes por robo. Con el brazo que se estaba diseccionando había cometido el acto. Es decir que el desmembramiento del antebrazo se podría interpretar como un castigo simbólico al crimen cometido, véase W.G. Sebald, *Los anillos de Saturno (Una peregrinación inglesa)*, trad. Carmen Gómez y Georg Pichler (Madrid: Debate, 2000). También cabe recordar que en el siglo xvii sólo renombrados cirujanos podían realizar este tipo de prácticas con fines médicos o didácticos. La disección, más que un proceder natural era considerado casi un sacrilegio. En ese sentido, desmembrar también significaba ultrajar el cuerpo sacrosanto, con lo cual también se podría considerar que el castigo se hacía extensivo a las posibilidades de redención del alma.

<sup>25</sup> Mariano Mestman, “La última imagen sacra de la revolución latinoamericana”, *Ojos Cruces* 3, núm. 3 (otoño, 2006): 23-46. En ese mismo texto, Mestman explica los efectos contrarios que provocaron las imágenes tomadas por los periodistas. El cuerpo había sido preparado para su exhibición a la prensa. Con el objetivo ya señalado se le había lavado, peinado e incluso recortado

En esta instancia podemos recuperar el concepto de montaje, una noción que atravesó muchas de las propuestas estéticas y filosóficas de los años veinte y treinta del siglo xx.<sup>26</sup> En particular, Brecht, Walter Benjamin o Aby Warburg atribuyeron un lugar central a la imagen dentro del concepto de historia desde el momento en que se deja de privilegiar un relato lineal para adoptar las nociones de discontinuidad, de quiebre y de choque como premisas narrativas. “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en un instante de peligro”, señala Benjamin en su sexta tesis.<sup>27</sup> En esa instancia la capacidad de condensación de la imagen resulta crucial. Desde esta perspectiva se plantea la noción de montaje como operación de conocimiento histórico<sup>28</sup> —más allá de una cuestión formal— y como herramienta frente al problema de construcción de la historicidad. En ese procedimiento, tanto el montaje como el documento (textual y visual) se conjugan en un proceso dinámico de destrucción y reconstrucción (he allí la función del montaje), que dispone un relato ya no desde la progresión y la linealidad, sino desde el fragmento, desde la confrontación y la diferencia de tiempos y espacios heterogéneos que “hacen saltar el *continuum* de la historia”.<sup>29</sup> Así, no es el hecho documento en sí, sino que se construye en la suma y la complejidad de múltiples cruces que le dan lugar.<sup>30</sup> En nuestro análisis particular, no cabe duda de que

---

la barba. Pero fue justamente en esa decisión donde se produce una transformación radical, la del “revolucionario resignado y acorralado, al indigente de la Quebrada del Yuro, vencido con todas las de la ley, envuelto en trapos con la cara ensombrecida por la furia y la derrota, en la imagen crítica de la vida que sigue a la muerte”. En ese proceso se había sellado el mito, al facilitar ese pasaje de la imagen del hombre muerto hacia la de la figura divina susceptible de veneración. Véase palabras de Jorge Castañeda citadas en Mestman, “La última imagen”, 28.

<sup>26</sup> Georges Didi-Huberman se ha ocupado de analizar las similitudes en la articulación de las teorías de la imagen de Warburg y la tesis de la historia de Benjamin. Véase del autor, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Óscar Antonio Oviedo Funes (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005), en particular el capítulo “La imagen malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo”, 119-196; en relación con Bertolt Brecht, del mismo autor, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bértolo (Madrid: A. Machado Libros, 2009), 95.

<sup>27</sup> Véase Walter Benjamin, “Theses on the philosophy of history”, en *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, transl. Harry Zohn (Nueva York: Schocken Books, 1969), 255. Esta traducción y las siguientes son mías.

<sup>28</sup> Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 157.

<sup>29</sup> Benjamin, “Theses”, 262.

<sup>30</sup> “El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello, dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época. Fundamenta así un

la información proporcionada por los medios (las fotos, las crónicas, las investigaciones) cumplieron un papel central a la hora de otorgar veracidad al tema en tanto referente.

En cuanto a las posibilidades narrativas del montaje, si bien el cine y la fotografía son considerados dos manifestaciones fundamentales para evidenciarlas, en relación con la pintura y la potencia visual que su imagen puede generar, Georges Didi-Huberman (en clara clave brechtiana) ha reparado en su capacidad de condensar en un mismo espacio la superposición de tiempos como un rasgo distintivo,

En esa nueva construcción [la del relato reestructurado por el montaje] se evidencia la complejidad que encierra un acontecimiento que no vale por sí mismo sino por todo el proceso que condensa, con sus contradicciones, sus encuentros y disrupciones. En pintura, muy especialmente la posibilidad de superponer los tiempos en una misma imagen refuerza este concepto.

En definitiva, con base en dos imágenes, en las múltiples combinaciones de tiempos y espacios que desencadena este cruce entre Rembrandt y el *Che* Guevara, Alonso realiza su interpretación histórica y expone su postura ideológica (fig. 5). En este caso, lo que hace a las obras aún más interesantes es el modo en que conjuga el montaje de la historia (del tiempo) en sentido estricto y el de la propia especificidad disciplinar (la historia del arte), en una relación dialéctica donde uno y otro contribuyen al sentido de la obra, que es a su vez histórico. Es en esta operación donde Alonso da forma visual al acontecimiento y donde descansa la reflexión política sobre lo que, según su visión, este suceso comprendía para Latinoamérica.

Detengámonos entonces en algunas imágenes de la serie ya que varias realizan una síntesis temporal de los sucesos más salientes del conflicto: el asesinato, la autopsia, la peregrinación de personas para ver el cuerpo, el registro y testimonio de su muerte por parte de la prensa y la televisión, y la mutilación final de las manos. También el cruce de tiempos y espacios se despliega en código estético, en forma de desvíos estilísticos: una fuerte impronta del *pop* o los códigos de la publicidad (colores estridentes y plenos, o la perspectiva por superposición de planos) dialogan con una composición flamenca, donde también se alternan personajes del siglo xvii —los de la obra de Rembrandt— con aquellos contemporáneos a la producción de la serie.

La idea del montaje temporal alcanza incluso a los diálogos que incorpora Alonso en la composición de una de las obras fechadas en 1970

---

concepto de presente como ‘tiempo–ahora’ en el que se han metido esparciéndose astillas del mesiánico”. Benjamin, “Theses”, 263.



5. Carlos Alonso, *La lección de anatomía n. 2* (detalle), 1970, acrílico sobre tela, 130 × 180 cm.

(fig. 6). Un dato no menor, ya que son éstos los que realizan una paradójica operación de mostración y ocultamiento en los cruces idiomáticos y sus traducciones. El texto está visible pero a su vez permanece oculto.<sup>31</sup> A través de un recurso propio de la época como los globos de diálogo —apropiados por el *pop* del *cómic*—, se teje un cruce temporal que pone de relieve, en el espacio central del cuadro, una de las cuestiones fundamentales del suceso: la intervención norteamericana en la captura y la muerte de Guevara. Así, en el diálogo de dos personajes holandeses se lee:

—¿De que murió? [pregunta uno en español].

—Veermoord door CIA [responde el otro en holandés, que en su traducción al español significa: “lo asesinó la CIA”<sup>32</sup>].

<sup>31</sup> Un mecanismo que ha funcionado hasta la actualidad, ya que ninguna de las interpretaciones posteriores de la obra menciona el significado de la frase. Incluso Mariano Mestman, quien se ha ocupado de esta obra de la serie, hace referencia a la sigla CIA sin esclarecer el significado total de la frase, al respecto véase Mestman, “La última imagen”, 26, n. 27.

<sup>32</sup> Para traducir la frase Alonso recurrió a Sigwart Blum, un amigo alemán con conocimiento del holandés, quien era crítico de arte en el diario *Argentinisches Tagesblatt*. Se evidencia aquí la



6. Carlos Alonso, *La lección de anatomía*, 1970, acrílico sobre tela, 210 × 200 cm.

También la obra censurada en 1969 contenía un globo de diálogo con una inscripción ilegible en las fotografías relevadas.<sup>33</sup> De todos modos, la idea de la intervención norteamericana también quedaba plasmada en la botella de Coca-Cola que sostiene uno de los militares que rodean la camilla.

El modo en que Alonso encaró la realización de *La lección de anatomía*, nos habla asimismo de su idea acerca de la función del arte y la pintura. Respecto del estudio para las versiones definitivas y el tiempo dedicado a la serie declaraba: “no se trata de unos cuadritos fabricados especialmente para provocar escándalo en una muestra”.<sup>34</sup> Estas palabras lo situaban frente al debate que dominaba la esfera cultural en 1969, el de las posibilidades concretas del arte para accionar eficazmente dentro del terreno de

---

clara intención de Alonso por realizar el mencionado juego de hacer explícito y a la vez encriptar el enunciado. Entrevista de la autora con el artista, Buenos Aires, 4 de octubre de 2010.

<sup>33</sup> Si bien Alonso afirma que en ambos cuadros las inscripciones eran iguales, en los documentos alcanza a notarse que las frases son distintas. Por ejemplo, en la obra censurada alcanza a leerse la palabra “fotografía”.

<sup>34</sup> Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, 68.

la política. En ese contexto, su apuesta por la pintura le exigía un manejo del tiempo distinto de aquél del arte contestatario y la necesidad de inmediatez que éste imponía. Una opinión que aún sostenía en 1974 cuando afirmaba como,

la herencia contestataria impone responder a la realidad golpe por golpe. Pero hay otro tiempo. La pintura tiene el suyo y el artista no puede ser un cronista cotidiano sin arriesgar a ser aniquilado por el mismo cúmulo de acontecimientos, por el aluvión de noticias que envejecen rápidamente, además. Requiere un tiempo botar fuera una obra, de lo contrario sale cruda.<sup>35</sup>

Los tiempos de la militancia y aquellos requeridos por la práctica artística no corrían por sendas paralelas. Algo que ya habían advertido aquellos artistas que, en 1968, plantearon la imposibilidad del arte para generar algún tipo de efecto social real. En este punto, el artista evoca y elige reivindicar la pintura y su técnica, sentando una postura que lo distanciaba de la idea del arte absorbido por la política en sentido excluyente.<sup>36</sup>

Hacia finales de los años sesenta, mientras la vanguardia debatía sobre los límites de la disciplina y los alcances del arte en la política, en el seno de la práctica pictórica también se discutían problemas como el de la representación y los modos más eficaces de plasmar la realidad en la obra. Ya han sido señalados los fuertes debates en torno al realismo que se sucedían desde principios de los años sesenta, incluidos aquellos que involucraban al realismo socialista como única vía de representación partidaria.<sup>37</sup> En 1967, el mismo Alonso —en ese entonces militante del Partido Comunista Argentino— se vio envuelto en una de estas peleas cuando presentó la serie dedicada a su maestro y referente del PCA, Lino Enea Spilimbergo,

<sup>35</sup> Hugo Monzón, “Carlos Alonso propone la investigación de una nueva dimensión pictórica a partir de una realidad concreta”, *La Opinión*, 26 de enero de 1974, 19.

<sup>36</sup> “pienso que todavía tiene vigencia pintar y dibujar. Que ese es un lenguaje con vitalidad y sustancia a desarrollar. Mi proposición es ésta: arrancar de una problemática que me toque y cargue. A partir de una ideología, analizar la realidad y meterme con ella en forma directa”, declaraba Alonso, véase Monzón, “Carlos Alonso”, 19.

<sup>37</sup> Este tema tampoco era nuevo para la izquierda. La función social del artista revolucionario había sido central en las décadas de 1920 y 1930, fundamentalmente en la Rusia posrevolucionaria y algunos países de Europa Occidental, como Alemania. En Argentina, los problemas relativos al realismo también habían generado debates. En 1936 Antonio Berni redactó el Manifiesto del Nuevo Realismo, destinado a formular un arte que representase el mundo social y político, donde también discutía las asociaciones que se formulaban entre verismo, naturalismo y realismo. Véase Antonio Berni, “Nuevo Realismo”, *Forma* (agosto, 1936): 14.

Corría el año 1967 o '68 [*sic*]. En Buenos Aires alguien había decretado la muerte de la pintura. Y no sé si fue por causa del decreto o porque íntimamente habíamos llegado a un punto muerto, que a mí me acometió la parálisis. Sí, la pintura tocaba sus límites después de toda la investigación —buena y mala, hecha por artistas verdaderos o hecha por practicantes— que había desembocado en la no figuración y en el informalismo. No era ninguna novedad para la pintura esa llegada a un punto oscuro, porque su historia se compone de momentos encendidos y momentos apagados, como la cresta y la base de la ola. Yo había pasado casi un año entero sin trabajar, entreteniéndome sólo con algunas esculturas. Hasta que una noche supe que había muerto mi amigo Francisco Petrone, un amigo cercano y entrañable. Pensé mucho en él durante aquella noche, y me puse a pintar para no caer en la tristeza.<sup>38</sup>

Cuando retomó la pintura lo hizo desde un lugar cuestionador, con una serie de estudios y cuadros que presentó en Art Gallery en la exposición donde mostró la serie *Todo Lino*.<sup>39</sup> “Fue cuestionarme la pintura tal como me la habían enseñado y a través del maestro, de Spilimbergo, desentrañar el fenómeno”, sostendría un tiempo después.<sup>40</sup>

Durante los dos meses de la exposición se desató una polémica que excedió el terreno de la estética y ocasionó, entre otras cosas, el alejamiento de Alonso del PCA.<sup>41</sup> Lo cierto es que en el mismo año en que se produjo el numeroso alejamiento de las filas juveniles, desencantadas ante la férrea ortodoxia del partido, Alonso fue obligado al ostracismo partidario ante el vacío de apoyo al que lo sometió una parte importante de la plana del PCA. La imagen que Alonso ofrecía de su maestro no encuadraba con los modelos que buscaban forjar para sus referentes.

Por el contrario, Alonso había pintado la serie con una idea desacralizadora: “tratar de barrer con cierto cinismo que la gente de la cultura tenía respecto de los maestros”.<sup>42</sup> En ese sentido, también contenía una reflexión sobre la libertad del artista. Spilimbergo había elegido una vida que no era ni la que el PCA ni la Academia Nacional de Bellas Artes estaban dispuestos a reflejar. Si el título hacía referencia irónica a la disciplina en cuestión, el lienzo como soporte de la pintura (la frase “Puro Lino” sobre la tela en el bastidor se reitera en varias obras de la serie), también encerraba la idea

<sup>38</sup> Tomás Eloy Martínez, “Diálogo con Carlos Alonso”, *La Opinión Cultural*, 27 de octubre, 1974, 4.

<sup>39</sup> Véase s.a., *Carlos Alonso*, cat. exp. (Buenos Aires: Art Gallery International), 1967.

<sup>40</sup> S.a., “Carlos Alonso. De Spilimbergo a Dante”, *Persona*, año 1 (marzo, 1969): 16.

<sup>41</sup> Algunos aspectos de esta polémica pueden leerse en Alberto Giudici, “Todo Lino. El dolor de la creación”, en *Carlos Alonso (autobiografía en imágenes)*, 65-68.

<sup>42</sup> Entrevista de la autora con Carlos Alonso, Buenos Aires, 4 de octubre de 2010.

de la esencia de quien era Spilimbergo, ya no el gran maestro adorado por sus discípulos, sino aquel azotado por la enfermedad, casi olvidado, alguien muy distinto del que su familia había elegido sacralizar en 1964—inmediatamente después de su fallecimiento— al acceder a velarlo en la Academia Nacional de Bellas Artes (fig. 7).<sup>43</sup>

En ese mismo sentido puede leerse la muestra homenaje realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1965. Según relataba la revista *Hoy en la Cultura* ésta reflejaba “una tendencia a escindir la obra de arte de su tiempo y las realidades que le dieron fundamento”, cuestión que era manifiesta en el criterio curatorial que lo presentaba como un “artista metafísico” al enfatizar su etapa de “influencia renacentista”.<sup>44</sup>

Aquellas primeras inquietudes fueron guiando a Alonso hacia nuevos cuestionamientos, fundamentalmente el de la relación entre cuadro y mercancía entronizada por la sociedad de consumo: “trabajar haciendo un cuadro que irremediamente se convierte en mercancía es intolerable”, comentaba.<sup>45</sup> Estas declaraciones, realizadas pocos meses antes de la censura sufrida en las Salas Nacionales, se encontraban directamente ligadas a la decisión de un grupo de quince artistas de reunirse en un colectivo que trabajara con esas líneas rectoras: tratando de devolver a la pintura su esencia expresiva, lejos de la lógica imperante del mercado. En 1968 ya se encontraban trabajando con base en esas ideas, cuando una parte del grupo alcanzó la mayoría en la Comisión Directiva de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).

Con esta problemática en mente, entre 1969 y 1975 Alonso casi no realizó exposiciones y cuando lo hizo trazó una división clara entre su obra “vendible” y la “no vendible”. Ése fue el caso de la exposición de Art Gallery (1971) dedicada a la *Lección de anatomía* donde, según su propio testimonio, no realizó ninguna venta.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Con esta decisión, su familia resuelve reflejar una imagen más aséptica de Spilimbergo, muy lejana de la imagen del contexto en que vivió los últimos años de su vida, en Unquillo, y que Alonso plasmó en la serie del 67. En ese sentido también refiere a la libertad del creador, a través de la idea, quizá demasiado romántica, del artista eligiendo su destino, aunque éste sea el de la autodestrucción.

<sup>44</sup> Asimismo, el semanario señalaba cómo en la muestra estaban ausentes etapas completas y fundamentales de la producción del artista como la serie de grabados *La vida de Ema* o su experiencia muralista en las Galerías Pacífico, véase [J.S, C.P, R.P.], “Spilimbergo en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *Hoy en la Cultura*, núm. 25 (diciembre, 1965): 26.

<sup>45</sup> S.a, “Carlos Alonso. De Spilimbergo a Dante”, 16.

<sup>46</sup> En Roma la situación será distinta, en parte porque el ambiente político y cultural era otro. Tras exponer en la Galería Giulia (mayo de 1972) vende algunos de los cuadros, incluidas algunas versiones de la serie del *Che*.





7. Carlos Alonso, *Puro lino*, acrílico sobre tela, 100 × 100 cm.

En absoluta correspondencia con lo expuesto, a principios de los años setenta Alonso se adhiere en Italia al nuevo realismo, un movimiento que abarcaba un rango de tendencias muy distintas (desde el arte *povera* al hiperrealismo).<sup>47</sup> Al respecto, la Galería Giulia en Roma jugará un papel central. En 1972 Alonso firmó contrato con este espacio donde se programó una primera muestra que incluyó la serie de la *Lección de anatomía*.<sup>48</sup>

A esta galería también se encontraban vinculados varios artistas del Grupo Hegemonía, al que Alonso se unió en 1971 durante un viaje que realizó para tratar de conseguir financiamiento para el proyecto de *La divina comedia*.<sup>49</sup> Se trataba de una agrupación de artistas gramscianos vinculados al Partido Comunista Italiano, quienes perseguían a través de una pintura militante lo que Alonso denominó “una actitud extrema de realismo”.<sup>50</sup> Con esa idea, sus integrantes buscaban promover la interacción con lo

<sup>47</sup> Entrevista de la autora con el artista, Buenos Aires, 4 de octubre de 2010.

<sup>48</sup> Fue entonces cuando logró vender varios de los cuadros de la serie. Entrevista de la autora con el artista, Buenos Aires, 4 de octubre de 2010.

<sup>49</sup> S.a, “Alonso: el artista que está cómodo en el infierno”, *Panorama* (4 de marzo, 1969): 50.

<sup>50</sup> Si bien participaba del grupo, Alonso no pudo interactuar en todas las actividades debido al estricto control que se ejercía sobre los residentes extranjeros, quienes no podían tener antecedentes policiales para permanecer en el país, véase Monzón, “Carlos Alonso”, 19.

social a partir de la concreción de actividades colectivas en espacios como fábricas u otras instalaciones industriales. Con la colaboración de obreros y operarios, utilizando tanto sus capacidades como los materiales disponibles en el lugar de trabajo, generaban proyectos vinculados a distintas problemáticas sociales, fueran éstas locales o de alcance más amplio como ciertos conflictos políticos mundiales.<sup>51</sup>

De la definición de Alonso sobre el grupo se desprenden estrechos vínculos con las ideas y procesos que sustentaron la realización de una serie como *La lección de anatomía*: “El nuevo realismo es un arte politizado. Su enunciado franco, directo, apela en ocasiones a un simultaneísmo en el que se mezclan diferentes tiempos y situaciones alrededor de una idea, de una carga intencionada”.<sup>52</sup> Tampoco escapaba al grupo la búsqueda de una “nueva imagen en pintura”, la reconstrucción de la imagen a partir de la toma de conciencia de una “realidad objetiva”.<sup>53</sup> En ese sentido, la estrategia del nuevo realismo consistía en traer la realidad a la obra: “Es una pintura que toma los elementos cotidianos sin opinar. Sin deformar la realidad ni hermosearla. La realidad tomada tal cual es. Que cada uno saque sus conclusiones [...]”<sup>54</sup>

De ese modo, resulta más relevante pensar el enfoque de la figura de Guevara desde el orden de lo cotidiano que aplicar una categoría como la del antihéroe proclamada por muchos opositores de la estética del realismo socialista. Desde esta posición Alonso planteaba su construcción de la imagen del *Che*: el hombre abatido tras un largo proceso de persecución, expuesto en un estado de absoluto abandono, pero al mismo tiempo mostrando el modo en que se materializaba el mito de la ética del sacrificio

<sup>51</sup> En ese sentido se realizaron actividades vinculadas al golpe militar en Chile, pero también otras que surgían de la investigación del grupo en las localidades que visitaban, véase Monzón, “Carlos Alonso”, 19.

<sup>52</sup> Monzón, “Carlos Alonso”, 19.

<sup>53</sup> “sin dualidades, sin soluciones de compromiso con el pasado, sin incorporar ni mediatizar los saldos de las estéticas destructivas, llámense como se llamen...”, declaraba Alonso. Véase Alberto Collazo, “Carlos Alonso”, *La Actualidad en el Arte*, año 3, núm. 14 (segunda época): 27.

<sup>54</sup> S.t. *Gente* (28 de noviembre, 1974). También cabe señalar que por aquel entonces otros artistas argentinos, desde otras propuesta estéticas, adherían a los mismos principios, el uso de la realidad como materia para la ejecución de sus trabajos. Por ejemplo León Ferrari, quien desde 1967 tomaba las noticias periodísticas para realizar obras donde se señalaban circunstancias sin necesidad de mayor explicación que la que su propia presencia generaba: “señalar y no explicar hechos y contradicciones. Palabras que se explican solas [...] el público las oye y saca sus consecuencias o conclusiones”, afirmaba. Carta de León Ferrari a Leopoldo Maler, 15 de marzo, 1968. Archivo León Ferrari. En ese sentido también podemos señalar similitudes con las reflexiones de Benjamin en relación a su idea del montaje como operación de conocimiento: “Citar sin comillas... yo no tengo nada que decir, sólo que mostrar”, véase Walter Benjamin, “Paris, capitale du XIX siècle”, en *Le livre des passages (1927-1940)*, trad. Jean Lacoste (París: Le Cerf, 1993), 474.

que postulaba. El papel de los medios masivos resultó fundamental en ese proceso que fundía cuestiones tan fuertes como el misterio que había envuelto la última etapa de la vida cuasi profética del *Che*, con una muerte cargada de heroicidad.<sup>55</sup> Fueron esas tensiones entre la figura humana y la divina, las que Alonso buscó condensar en las obras que proyectaba someter al escrutinio público en junio de 1969.

Dos cuadros de la serie ya se encontraban terminados cuando, a principios de aquel año, fue invitado a participar en el *Panorama de la pintura argentina 2*,<sup>56</sup> la segunda de tres exhibiciones organizadas por la Fundación Lorenzutti con el objetivo de ofrecer una perspectiva global de la pintura argentina del siglo xx. En esa oportunidad, Alonso participó con tres obras según indicaba la convocatoria: dos telas de la serie *La lección de anatomía* y *Tucumán 1969* (o *Tres niños*), un cuadro donde podían verse tres niños con sus cuerpos deformados por el hambre (fig. 8).<sup>57</sup> Sobre este último cuadro, cabe señalar que la problemática tucumana no era nueva ni para Alonso ni para muchos de los artistas que se habían enrolado desde distintas vertientes estéticas en las filas del arte revolucionario —posiblemente *Tucumán arde* sea hoy el ejemplo más conocido. De hecho, la situación de los ingenios azucareros constituía una cuestión central en los debates de la cultura y la política a finales de los años sesenta.<sup>58</sup>

En relación con este tema, el 17 de abril se había presentado en la sede de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) el mural

<sup>55</sup> Tan mítica era su figura, que tanto las circunstancias de su muerte como el destino de su cadáver fueron rodeados por un secreto hermético. Incluso, la orden fue hacer creer al mundo que el cadáver había sido incinerado cuando en realidad se había enterrado junto con otros camaradas en una fosa común. El verdadero paradero del cuerpo recién se conoció tres décadas más tarde.

<sup>56</sup> *Panorama de la pintura argentina 2*, cat. exp. (Buenos Aires: Fundación Lorenzutti, 1969).

<sup>57</sup> En 1968 los índices extraoficiales de mortalidad infantil de Tucumán evidenciaban, cuando menos, los límites del proyecto económico del gobierno militar que había tomado a la provincia como prueba piloto de su plan. El tema del hambre y la desnutrición volverá a aparecer en la producción de Alonso en 1974, al involucrarse en un proyecto sobre los alimentos con cuarenta ilustraciones para una publicación de Armando Tejada Gómez, *El libro de las comidas. Historia del hambre y los alimentos, de sus migraciones y adhesiones americanas*, véase s.a, “Realismo”, *Revista La Nación* (12 de mayo, 1974): 3.

<sup>58</sup> Para 1969, la crisis se hacía sentir en la provincia debido a la gran inestabilidad económico-social producida por el cierre de diez ingenios azucareros, situación que dio lugar a huelgas y protestas de trabajadores. Debido a esto, el territorio tucumano se encontraba intervenido por las fuerzas policiales y de infantería. Respecto de la situación tucumana en esos años véase Mark A. Healey, “El interior en disputa: proyectos de desarrollo y movimientos de protesta en las regiones extra-pampeanas”, en *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo, 1955-1976*, dir. Daniel James (Buenos Aires: Sudamericana, 2007), 169-210.



8. Carlos Alonso, *Tucumán* 1969, acrílico sobre tela, 150 × 150 cm.

colectivo *Villa Quinteros también es América*.<sup>59</sup> El mismo fue anunciado en la revista *Cristianismo y Revolución* donde se lo señaló como un “testimonio de artistas plásticos”,<sup>60</sup> planteaba los dos aspectos centrales del más reciente conflicto desencadenado por el cierre del ingenio local: “la manifestación y la represión”,<sup>61</sup> que a través de dos paneles de gran formato *Hambre basta* y *Los cuatro jinetes*, documentaba la protesta de aquel pueblo sumido en la miseria.<sup>62</sup>

Lejos de ser un hecho aislado, esta iniciativa formó parte de una serie de muestras que la SAAP desarrolló en oposición al régimen militar a partir de 1968, que perfilaron una etapa de la institución que Ignacio

<sup>59</sup> La iniciativa se desplegó en repudio a la represión desatada en la localidad tucumana de Villa Quinteros, cuando sus habitantes intentaron interrumpir la ruta por donde debía pasar el gobernador tucumano para protestar por el cierre definitivo del ingenio azucarero. Véase s.a., “¿De qué color es una huelga?”, *Panorama* (29 de abril, 1969): 44.

<sup>60</sup> Anuncio de la muestra en *Cristianismo y Revolución*, núm. 14 (segunda quincena de abril, 1969): 24. Tanto este número como el siguiente estuvieron en buena medida dedicados a la problemática tucumana.

<sup>61</sup> *Cristianismo y Revolución*, 24.

<sup>62</sup> S.a, s.t, *Panorama* (29 de abril, 1969): 44. Según esta misma revista Alonso había participado en la realización del panel correspondiente a la manifestación.

Colombres definió como “su época más combativa”.<sup>63</sup> Desde aquel año y hasta 1970, la comisión directiva estuvo integrada por un grupo de artistas plásticos que, sin alejarse de las posturas de izquierda, ocupó un lugar que históricamente había pertenecido al PCA.<sup>64</sup> En este sentido, la clara actitud confrontativa de las muestras, acentuaba las diferencias con las posturas reformistas que caracterizaban al partido.<sup>65</sup> Por otro lado, la propuesta del nuevo directorio también incluía desarrollar acciones que intentaran alternativas estéticas que se diferenciaron de las actividades impulsadas por el Instituto Di Tella, el espacio que dominaba la escena artística porteña.<sup>66</sup> Como ya señalamos, la iniciativa se emparentaba al grupo que, reunido desde 1967, ensayaba distintos intentos de “arte socializado” en franca oposición a lo que ellos entendían como un límite: el del arte en tanto mercancía.<sup>67</sup> Desde esta perspectiva, la recuperación del trabajo colectivo y de distintos tipos de experiencia mural o del cartel fueron claves para llevar adelante esas ideas (fig. 9).<sup>68</sup>

<sup>63</sup> Dentro de este programa se inscriben muestras colectivas como *Homenaje a Latinoamérica* (1968), *Villa Quinteros también es América* (1969), *Homenaje a los muralistas de Galerías Pacífico* (1969) y *Malvenido Rockefeller* (1969). En este sentido, *Homenaje a Vietnam* (Galería Van Riel, 1966) debe ser entendida como una muestra precursora. Allí se reunieron por primera vez artistas de distintas tendencias quienes habían dejado de lado sus diferencias estéticas (muchas veces irreconciliables) para coincidir en un problema político. Según Andrea Giunta “tal vez fue la mayor muestra política que se haya realizado en nuestro país”, véase Andrea Giunta, “Utopía y disolución: arte crítico en la década del sesenta”, en AA.VV., *Artes plásticas na América Latina contemporânea* (Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994), 105.

<sup>64</sup> Entrevista de la autora con Carlos Alonso, Buenos Aires, 4 de octubre de 2010. Junto con Alonso (vocal), integraban la Comisión Directiva Ignacio Colombres (vicepresidente) y Ricardo Carpani. El grupo también se encontraba conformado por Esperilio Bute, Mario Erlich, Alfredo Plank, Julio Martínez Howard, Hugo Pereyra, Carlos Sessano y Franco Venturi, entre otros.

<sup>65</sup> En las elecciones de 1970 la lista del PCA volvió a recuperar su primacía dentro de la comisión. Frente a este desplazamiento los artistas impulsarán una última intervención ya no dentro de la SAAP sino en el Salón Nacional de Experiencias Visuales de 1971. En aquella oportunidad, un grupo de artistas deciden participar con obras de abierto contenido político. Véase declaraciones de Ignacio Colombres en *Ignacio Colombres. Pinturas y tintas*, cat. exp. (Buenos Aires: Galería Carmen Waugh, 1973), s.p.

<sup>66</sup> Por coincidencia ambos locales, el del Di Tella (Florida 934) y el de la SAAP (Florida 846), se encontraban a una cuadra de distancia sobre la emblemática peatonal Florida. Este perímetro, a raíz de las actividades vanguardistas del Di Tella (*happenings*, conciertos, obras teatrales, muestras de artes visuales) se conocía como la “Manzana Loca”.

<sup>67</sup> Así lo definía Colombres en *Ignacio Colombres*. s/p.

<sup>68</sup> Dentro de este marco, la SAAP realiza la exposición sobre los maestros muralistas de las Galerías Pacífico en la que participan los artistas que ejecutaron la obra, véase Cecilia Rabossi y Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico*, cat. exp. (Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 2008), 47.



9. Exposición *Homenaje a Latinoamérica*, SAAP, octubre de 1968. Tomado de *Revista Primera Plana* (octubre, 1968): 4.

En relación con el *Che*, durante los primeros días de octubre de 1968, cuando se cumplía el primer aniversario de su muerte, la SAAP organiza la muestra *Homenaje a Latinoamérica*,<sup>69</sup> una exposición que le rendía homenaje de forma encubierta a través de la obsesiva reiteración de una misma imagen: “Cuadros iguales —señaló León Ferrari— pintados en carbonilla y terminados por distintos artistas según su tendencia”.<sup>70</sup> La sucesión de imágenes avanzando se repetía como en un friso continuo de telas que cubrían la sala.<sup>71</sup> La imagen partía de una conocida foto que Alberto Korda tomó de Guevara durante una manifestación en La Habana. Un día después de inaugurada, la muestra fue cerrada por la policía. En estas experiencias de arte militante socializado se encontraba involucrado Alonso, cuando de manera paralela comenzó a pensar su propio homenaje a Guevara: *La lección de anatomía*.

El 2 de junio de 1969, todo se encontraba dispuesto para inaugurar la segunda edición de la exposición *Panorama de la pintura argentina*,

<sup>69</sup> Junto con Alonso participan de la muestra Alberto Alonso, Juan Carlos Castagnino, Ricardo Carpani, Julio Martínez Howard —éstos organizadores— y Jorge de la Vega, Ernesto Deira, Roberto Jacoby, León Ferrari, Pablo Suárez, entre otros: s.a., “Misterio”, *Primera Plana*, núm. 302 (3 de octubre, 1968): 4.

<sup>70</sup> Declaración de León Ferrari en “Encuentro para una nueva plástica”, *Cuba* (octubre, 1973): 48.

<sup>71</sup> Posteriormente las obras fueron donadas a Casa de las Américas en Cuba, cuyo patrimonio integran actualmente.

auspiciada por la Subsecretaría de Cultura de la Nación, cuando inesperadamente se ordenó descolgar dos de los tres cuadros enviados por Alonso. La orden provenía del subsecretario de Cultura Julio César Gancedo, quien se había presentado aquel día en la Salas Nacionales para recorrer la muestra. Si bien no resulta difícil imaginar qué pensó el secretario al enfrentarse a las obras, lo cierto es que la visita no era casual ya que fue el director del Palais de Glace quien advirtió a Gancedo acerca del explícito contenido político de las pinturas de Alonso (fig. 10).<sup>72</sup>

Según lo anotado por Guevara en su diario de Bolivia, sus planes proyectaban el ingreso a Argentina a través de la frontera con Bolivia, en abril de 1969. Su fracaso es historia conocida: esta iniciativa se vio truncada ante el aniquilamiento del foco por parte de las fuerzas paramilitares integrada por soldados bolivianos y norteamericanos. Sin embargo, a pesar de no haberse concretado esos planes, la segunda edición del *Panorama de la pintura argentina* se inscribió en un momento encendido de la historia argentina. El 29 de mayo un fuerte levantamiento social sacudió a la provincia de Córdoba. La coalición obrero-estudiantil que tomó las calles de la provincia amplió sus consecuencias más allá de los reclamos obreros que le habían dado origen y, junto con la serie de levantamientos que se expandieron en todo el país, sellaron el fin del proyecto de la revolución argentina (tal era el nombre con el que el general Juan Carlos Onganía había denominado al proyecto del gobierno militar iniciado en 1966).<sup>73</sup> Para ese entonces, un nuevo modo insurreccional había marcado la irrupción de la guerrilla urbana en la sociedad argentina.

A este débil panorama político se sumaba, veinte días más tarde, el arribo a Argentina del gobernador de Nueva York, Nelson Rockefeller, en el marco de una gira oficial por Latinoamérica. Sabemos que, en realidad, se trataba de una misión diplomática encubierta cuyo objetivo fue *testear* el grado de inserción social de la izquierda en Latinoamérica. De aquella travesía resultó el informe —camuflado con el nombre de “Calidad de vida en la Américas”— que recomendaba el envío de refuerzos militares a los países latinoamericanos.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Jorge Lorenzutti se encontraba en el despacho del director cuando éste redactó, personalmente, una nota para Gancedo en una máquina de escribir. Testimonio del arquitecto Jorge Lorenzutti a la autora, 15 de enero de 2009.

<sup>73</sup> Para un contexto de la Revolución argentina y el golpe de Estado de 1966 véase César Teatch, “Golpes, proscripciones y partidos políticos”, en *Nueva historia argentina*, 253-297.

<sup>74</sup> El nombre original del informe fue “Quality of Life in the Americas. Report of a U.S. Presidential Mission for the Western Hemisphere” y se encuentra reproducido en un temprano trabajo del periodista Gregorio Selser donde se analiza la gira de Rockefeller por Latinoamérica, véase del autor *Los cuatro viajes de Cristóbal Rockefeller a Latinoamérica: con su informe al presidente Nixon* (Buenos Aires: Hernández Editor, 1971).

10. Carlos Alonso posa en el Palais de Glace junto a dos de las obras que había seleccionado para la muestra *Panorama de la pintura argentina 2*. Horas más tarde las dos pertenecientes a la serie del Che serían descolgadas.



Múltiples protestas se propagaron en cada uno de los países incluidos en la gira. Hubo disturbios y violencia, e incluso se llegaron a suspender las paradas en Bolivia y Uruguay. Rockefeller llegó a Argentina el domingo 29 de junio en una corta visita de 36 horas. El clima de violencia no cesó tras su partida, pocas horas después, en la noche del 30 de junio, fue asesinado el dirigente de la Unión Obrera Metalúrgica y Líder de la CGT Azopardo (la línea sindical ortodoxa), Augusto Timoteo Vandor. Este acontecimiento marcaba a su vez, la crisis por la que atravesaba el movimiento obrero y las fuertes luchas internas en las que se encontraba envuelto el peronismo. Tras los acontecimientos sucedidos a un mes del cordobazo, el gobierno dispuso el estado de sitio y se recrudecieron las penas para los presos políticos que progresivamente comenzaron a poblar las cárceles del país. A este enrarecido clima de violencia se sumaron las acciones de protesta contra la visita del político norteamericano. El 26 de junio, trece supermercados Minimax (una de las veinte empresas que en Argentina tenían capitales de la familia Rockefeller) ardieron simultáneamente.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Una maniobra similar —incluso de mayor magnitud— fue la perpetrada por los tupameros en Uruguay con el incendio de la sede corporativa de la General Motors, cuyo costo estimado de pérdidas fue de un millón de dólares. El operativo argentino marcó, además, la aparición del primer atentado de un grupo guerrillero en el país. El jefe de la Policía Federal, Mario Foseca declaraba al semanario *Primera Plana*: “Hasta ahora no se sabía que existiera en la Argentina grupo capaz de emprender una acción que exigiera semejante sincronización; es más: la secta clandestina logró mantener su plan impermeable a la infiltración de los servicios secretos del gobierno”,



En este contexto la imagen del *Che* muerto, rodeado por agentes de la CIA y *rangers* bolivianos —todos partícipes en su ejecución, algunos claramente identificables en la obra de Alonso— no parecía una imagen conveniente para exhibir en las paredes de una institución oficial, mucho menos a días de la visita del gobernador norteamericano.

Las dos obras correspondientes a la serie *La lección de anatomía* fueron descolgadas aduciendo que “las obras del señor Alonso no coinciden con las anunciadas en el catálogo”.<sup>76</sup> Pero la realidad era que esa imagen del *Che* resultaba incómoda. El primero en advertirlo, recordemos, había sido el director de las Salas Nacionales. Ante estos hechos, de los treinta y nueve participantes siete retiraron sus obras en señal de protesta.<sup>77</sup> Si bien se había estipulado una muestra en la SAAP donde se expondrían las obras retiradas, el temor a posibles represalias por parte de la Secretaría de Cultura en el local de la sociedad anuló esta idea. Más allá de eso, unos días más tarde se realizó allí mismo la multitudinaria muestra colectiva *Malvenido Rockefeller*.<sup>78</sup>

Desde otro ángulo, la exhibición de la serie de Alonso también venía a reavivar el debate suscitado dos años antes, cuando el núcleo ortodoxo del PCA rechazó la cruda visión de Alonso sobre su maestro Spilimbergo. Al respecto, Juan Grela, un importante referente cultural partidario, precisaba que si bien no apoyaba la posición de Alonso, repudiaba la censura creativa ejercida por la Secretaría de Cultura.<sup>79</sup> Es evidente que estas declaraciones se vinculaban con la visión nada triunfalista ni heroica que presentaba la serie. Con relación al PCA, también resulta notorio que ninguna publicación

---

véase “Las variaciones del tiempo borrascoso”, *Primera Plana*, núm. 340, 1 de julio, 1969, 10-11. Días después las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) se atribuirían la cadena de atentados.

<sup>76</sup> Citado en Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, 68.

<sup>77</sup> No participaron de la exposición Ricardo Carpani, César López Claro, Blas Mazza, Pedro Pont Vergés, Leopoldo Presas, Luis Seoane y Carlos A. Torrallardona. Los pintores excluyeron sus obras de la exposición y enviaron una nota a la fundación en la que se manifestaron del siguiente modo: “Frente a la disyuntiva planteada por el pintor Carlos Alonso, los pintores que refrendan esta nota deciden hacer retiro de sus obras solidarizándose con Alonso y entendiéndose que: 1) al no permitirse la exhibición de las obras de Alonso se atenta contra la libertad de expresión artística. 2) Quienes firman esta nota manifiestan su adhesión, asimismo, a la importante obra realizada por la Fundación Lorenzutti en el campo de la cultura y hacen votos para que la misma continúe desarrollándose al margen de las presiones ajenas a la verdadera índole del arte y la cultura”, s.a., “Inauguróse ayer en las Salas de exposición la muestra Panorama de la Pintura Argentina”, *La Prensa*, 3 de junio, 1969, 7. Incluso para Alonso, la fundación parecía estar libre de culpa ya que un año después participa en la exposición *Pintura argentina. Promoción internacional*, organizada por la misma institución en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

<sup>78</sup> Diversas muestras-protesta en contra de la visita de Rockefeller tuvieron lugar en distintos sectores, por ejemplo, la de “Carteles contra el Enviado” en la Facultad de Derecho, véase s.a., “Rockefeller. Misión imposible”, *Primera Plana*, núm. 340 (1 de julio, 1969): 14.

<sup>79</sup> Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, 68.

vinculada al partido se expresara sobre este tema.<sup>80</sup> En ese sentido, podemos plantear dos posibilidades: por un lado, si nos atenemos a la postura del PCA y su adhesión a una estética partidista excluyente, las imágenes no reflejaban ni el optimismo ni la heroicidad exigida por sus preceptos artísticos; por otro lado, la abierta postura reformista del partido se oponía a las posiciones de enfrentamiento bélico que planteaba la línea revolucionaria cubana, en este caso la del foquismo guevariano.<sup>81</sup>

En una de las pocas notas que reseñaron el conflicto, el cronista se preguntaba por la razón de la censura: si los afiches del *Che* se vendían en las calles de Buenos Aires “no debiera haber ninguna razón para impedir su presentación en una muestra”, argumentaba.<sup>82</sup> Pero más que por la sola figura del *Che*, esta obra inquietaba desde la abierta denuncia y exposición de sus verdaderos ejecutores ya que, como señalaba Alonso unos meses más tarde, de aquel suceso participaban las fuerzas que, con su aval a los regímenes militares, definirían el destino futuro de Latinoamérica.

<sup>80</sup> Una situación aún más extraña si consideramos que en octubre de ese mismo año el semanario *Propósitos*, órgano del PCA, dedicó espacio a la muestra sobre imágenes de la *Divina Comedia* en dos ediciones consecutivas, véase Eduardo Joubin Colombres, “Carlos Alonso”, *Propósitos*, 16 de octubre, 1969; Bruzzone, “Bruzzone habla de Alonso”, *Propósitos*, 23 de octubre, 1969.

<sup>81</sup> Cabe recordar que el apoyo a la lucha armada así como las voces de protesta en contra del Realismo Socialista, habían sido —cada una en su medida— algunas de las causas que provocaron la mayor crisis en la historia del partido. En 1967, estos conflictos culminaron con una gran desertión de sus filas, principalmente de la juventud universitaria.

<sup>82</sup> Oldenburg, “Alonso: lección de anatomía”, 68.



DOCUMENTOS Y OBRAS DE ARTE.  
LA IMAGEN EN EL CRUCE DE LA HISTORIA,  
EL ARTE Y EL CONSUMO

TALÍA BERMEJO

Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina

Nadie vio jamás un sitio tan desagradable como Buenos Aires. Difícil expresarlo. Nunca ningún paraje me disgustó tanto y suspiro cuando pienso que podré quedar siempre aquí. Siempre tengo a Italia en mi memoria para aumentar mi mortificación en esta localidad de barro y pútridas osamentas; no hay carreras, ni caminos, ni casas... ni libros, ni teatro soportable... Nada bueno, no siendo carne.

Carta de Lord Ponsonby a Sir Charles Bagot  
(Buenos Aires, *ca.* 1828)

Las palabras del epígrafe, escritas por un extranjero que residía en la ciudad a principios del siglo XIX, sintetizaban una percepción habitual entre aquellos que recorrieron el territorio del Río de La Plata y que se mantendría durante gran parte del siglo siguiente. En ese sitio hostil, casi salvaje, alejado de la civilizada Europa y falto de las bellezas naturales que deslumbraban en otros paisajes sudamericanos, la carne parecía ser el único sabor local que entusiasmaba al viajero: sólo la carne —suerte de prefiguración de nuestro destino manifiesto como país agro-ganadero— lograba mitigar el castigo de permanecer en el desierto, aunque sólo fuera temporalmente. Sin embargo, a pesar de las ideas de carencia y hastío que transmitía esta representación de una de las principales zonas portuarias de la región, se trataba de un capítulo recurrente en una historia que en las primeras décadas del siglo XX no sólo valía la pena contar (o seguir contando) sino que también formaba parte del repertorio de lo coleccionable. Junto a los documentos escritos, las imágenes visuales que podían dar testimonio sobre la vida y las miserias (para usar una palabra a tono

con esa mirada) del pasado nacional fueron objeto de renovada atención para historiadores, académicos y expertos coleccionistas, activos desde los años veinte. Este trabajo se propone destacar la figura de Alejo B. González Garaño (1876-1946) como el iniciador de los estudios iconográficos en el país y también como uno de los principales coleccionistas en este terreno.<sup>1</sup> El eje de sus intereses, como historiador y coleccionista, fueron las obras legadas por los artistas viajeros que recalaron en la zona desde el siglo XVI hasta el último cuarto del siglo XIX. Se trata de imágenes (en su mayoría, grabados, acuarelas y dibujos) que reproducen el aspecto de ciudades y territorios, las costumbres de sus habitantes, acontecimientos políticos o sociales, episodios bélicos o la efigie de personalidades destacadas.

El análisis parte de dos presupuestos centrales: por un lado, estas producciones vehiculizaban contenidos que permitieron valorarlas como documentos históricos, proceso en el que la centralidad de lo visual otorgaba poderes renovados al registro icónico. En simultáneo, sus cualidades artísticas y el hecho de que estuvieran entre las primeras producciones plásticas del país permitió situarlas, dentro de la historia del arte nacional, en un estadio primitivo de su desarrollo. Por el otro, la omnipresencia de un soporte —el papel— y una técnica —el grabado— potenciaba la circulación y el intercambio de estas piezas, de modo que avanzado el siglo XX, el mercado de arte las integró y contribuyó a ampliar el espectro de sus consumidores entre aficionados y coleccionistas de arte.

El objetivo de este trabajo es indagar sobre el estatuto múltiple y cambiante de estas imágenes en relación con los diferentes valores que les fueron atribuidos en tanto testimonios verídicos, obras de arte u objetos coleccionables, específicamente, a partir de la trayectoria de Alejo B. González Garaño. Para ello, el análisis se divide en tres zonas: la primera comprende sus estudios y adquisiciones como parte del proceso de elaboración de un relato visual de la historia rioplatense desde el siglo XVI hasta el XIX; la segunda analiza las vías mediante las cuales los derroteros de este investigador se insertaron en el campo de la historia profesional e incluso ocuparon un lugar en la escritura de un relato canónico; por último, la tercera zona enfoca los circuitos artísticos de exposición y consumo de estas producciones como espacios que definieron su apreciación en el terreno de la historia del arte.

<sup>1</sup> Para un análisis de las prácticas de González Garaño en el contexto específico del desarrollo de un coleccionismo de arte argentino, véase Talía Bermejo, "Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos", tesis de doctorado (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 2008).

### I. El pasado nacional entre la palabra y la imagen

Sin duda, los textos de González Garaño pueden ubicarse entre los primeros que se ocuparon de los desarrollos artísticos del periodo, que comprende el siglo xvi hasta finales del xix, y también entre los que buscaron historiar y revalorar las imágenes agrupadas bajo el rótulo de iconografía argentina.<sup>2</sup> A medida que confeccionaba su patrimonio, investigaba y publicaba estudios sobre los artistas que iban formando parte de su acervo; en el momento de la compra, tenía en mente el lugar que ocuparía cada una de las piezas seleccionadas dentro de un relato que él mismo procuró construir y difundir. Tres grandes sectores de interés pueden identificarse en estas prácticas: uno, vinculado a las representaciones de la región rioplatense desde el siglo xvi hasta 1820, año de publicación del álbum de Emeric Essex Vidal, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*,<sup>3</sup> otro, relativo a las producciones de viajeros y nativos realizadas a partir de esa fecha hasta el último tercio del siglo xix; y el último, acotado de acuerdo con la temática y el género, reúne las personalidades ilustres que jalonaron la historia nacional desde las luchas independentistas hasta la reorganización nacional.

Respecto al primer sector, González Garaño procuró relevar todos los testimonios gráficos conocidos hasta el momento y aquellos todavía inéditos relativos a la iconografía colonial rioplatense. Para ello, sistematizó la información proveniente de investigaciones parciales y elaboró una síntesis general del tema que reiteraría en numerosas publicaciones, así como también en el montaje de exposiciones realizadas durante los años treinta y cuarenta. Uno de sus principales referentes en estos temas fue el historiador y también coleccionista Félix F. Outes.<sup>4</sup>

La iconografía local era escasa en relación con las producciones de países como Perú o Brasil, y para explicar esta diferencia en términos

<sup>2</sup> En las notas subsiguientes se darán las referencias pertinentes respecto de los autores contemporáneos a González Garaño y los estudios publicados sobre el tema.

<sup>3</sup> Emeric E. Vidal, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo* (Londres: R. Ackerman, 1820).

<sup>4</sup> Muchos de los temas que ocuparon a González Garaño habían sido ya presentados por Outes, es el caso de "Las vistas más viejas de Buenos Aires y las inéditas anteriores al siglo xix", *La Prensa* (Buenos Aires), suplemento, 26 de diciembre, 1929, s.p.; pero mientras que este último se concentraba en las vistas más antiguas y hacía una entrada minuciosa por los principales casos, Alejo elaboraba un recorrido histórico más abarcador en el que organizaba cronológicamente las piezas iconográficas descubiertas por él mismo o por sus antecesores. Para el momento de publicación de ese artículo, Outes llevaba alrededor de treinta años estudiando estos temas, aunque es probable que compartieran algunas de sus pesquisas, en particular las referentes al pintor italiano Fernando Brambila.

de volumen, el autor apelaba a un tópico vigente desde el siglo XIX en la literatura de viajes y continuado por la historiografía: Perú había sido cuna de grandes civilizaciones y, una vez colonizado, fue un emporio de riqueza, centro comercial y sede gobernante; Brasil era el paradigma de la belleza tropical, cuyos paisajes exuberantes lo convertían en un lugar exótico y atractivo para los europeos.<sup>5</sup> De manera que el tema se reducía casi exclusivamente a Buenos Aires, la pampa que la rodeaba y sus habitantes.<sup>6</sup> Estos repertorios visuales abarcaban desde las primeras vistas de la ciudad, aparecidas en las memorias del bávaro Ulrico Schmidl, editadas por Hulsius en 1599,<sup>7</sup> hasta llegar a los difundidos panoramas de Fernando Brambila de 1794, catalogados como las representaciones más fieles de la ciudad en tiempos de la colonia.<sup>8</sup>

Las imágenes permitirían a los estudiosos armar un relato visual de la historia local. Aun así, la intención del momento de llegar a una reconstrucción fidedigna del pasado sólo era posible con la ayuda de otros elementos complementarios: documentos oficiales como cédulas reales, memorias de virreyes y gobernadores, ordenanzas, bandos, estadísticas, actas de cabildo, etc.; así como planos, mapas y cartas que permitían reconstruir la evolución

<sup>5</sup> Sobre la percepción de los territorios sudamericanos por parte de los viajeros, véase el ya clásico trabajo de Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*, 2 ed., Colección Tierra Firme (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003); también Rodolfo Giunta, “El imaginario exterior: Buenos Aires en los relatos de los viajeros”, en *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, dir. Horacio Vázquez Rial (Madrid: Alianza, 1996), 72-81; Miguel Rojas Mix, *América imaginaria*, Palabra imaginaria 1 (Barcelona: Lumen, Quinto Centenario), 1992; Laura Malosetti Costa y Marta Penhos, “Perfiles de la ciudad. Aspectos de la iconografía de Buenos Aires entre los siglos XVII y XIX”, en *Actas del V Congreso Brasileiro de História da Arte* (San Pablo: Comité Brasileiro de História da Arte, FAPESP, USP-ECA, 1995); “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la Pampa”, en *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica* (Buenos Aires: CAIA, Coedigraf, 1991); entre otros.

<sup>6</sup> Alejo B. González Garaño, *Iconografía argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y obra de E.E. Vidal*, Colección Buen Aire (Buenos Aires: Emecé, 1943), 9-11. La misma idea planteada por Félix F. Outes en “Las vistas más viejas”, s.p.: “La pobreza de nuestra iconografía guarda relación así con lo que fue Buenos Aires en los primeros siglos de su existencia: miserable villorrio, triste reunión de ranchos levantados en un paraje huérfano de belleza [...]”.

<sup>7</sup> Schmidl formó parte de la expedición de Pedro de Mendoza, estuvo en la fundación de Buenos Aires y luego permaneció por más de veinte años en la región. González Garaño toma como ejemplo las reproducciones de los dos grabados en cobre que llevan las siguientes leyendas: “Buenas Aeres, 1536” y “Buenos Aires es atacada por los indios en 1536”.

<sup>8</sup> Dentro de una bibliografía abundante sobre este tema, puede destacarse Carmen Soto Serrano, *Los pintores de la Expedición Malaspina. Catálogo de documentos y catálogo razonado de dibujos, acuarelas y grabados de la expedición*, 2 vols. (Madrid: Real Academia de la Historia, 1982); Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Colección Arte y Pensamiento 3ª parte (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005).

de las ciudades y las transformaciones arquitectónicas.<sup>9</sup> Los diarios de viaje publicados en Europa, con descripciones de territorios y habitantes, también eran utilizados por los historiadores y, a partir de mediados del siglo XIX, resultaban más atractivos gracias a la progresiva incorporación de ilustraciones litográficas. Con estos recursos, González Garaño desplegaba el aparato metodológico del historiador profesional: rastrea la documentación, viajaba, trabajaba sobre fuentes de primera mano, confrontaba textos e imágenes, hacía entrevistas, ponía a prueba los estudios realizados hasta el momento, etc. La búsqueda tendió a privilegiar un objetivo central: mostrar la fidelidad de las representaciones y su capacidad para actuar como documentos históricos.<sup>10</sup> Deudor de la escuela positivista de finales del siglo XIX y principios del XX, González Garaño seleccionaba las imágenes en tanto que pruebas históricas; subrayaba su capacidad de descripción objetiva de los hechos del pasado, es decir, su valor de *verdad*.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Recientemente, Sandra Szir ha trabajado la inserción de los textos de González Garaño en el contexto de la historiografía artística y ha analizado la cercanía de los métodos empleados por el estudioso con los de la iconografía en “Alejo González Garaño. Políticas de la ficción nacional en la conformación de categorías espaciales y temporales en la historiografía artística argentina”, en *XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte: Continuo/Discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas), en prensa.

<sup>10</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. Teófilo de Lozoya, Biblioteca de Bolsillo 121 (Barcelona: Crítica, 2005). En esta línea, los trabajos de González Garaño constituyeron referencias ineludibles durante las siguientes décadas. Al año siguiente de que apareciera la *Iconografía argentina*, Guillermo H. Moores publicó *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires*, Colección Ciudad de Buenos Aires I (Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1945); poco después se publicó *El grabado en la Argentina durante el período colonial* (Buenos Aires: edición del autor, 1949) del historiador Rodolfo Trostini. En la década de 1950, apareció una cantidad significativa de estudios que retomaban los mismos objetos y temáticas. Entre los numerosos libros y artículos publicados se pueden destacar los de José Mario Mariluz Urquillo, “Artistas poco conocidos en la época de Rosas”, *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, núm. 3 (1952): 83-90; Aníbal O. Espíndola Trasande, “Pelvilain acrecentó la fama de la ex Litografía de las Artes”, *Alada* (enero, 1953): 5-7; José Joaquín Figueira, “Un colaborador de César Hipólito Bacle. De la vida y obra de Arthur Onslow. Nuevos datos para su estudio”, *Revista Historia*, núm. 33 (octubre-noviembre, 1963): 5-14, entre otros. Dejamos aparte las publicaciones de Bonifacio del Carril, que serán mencionadas a lo largo del texto, por haber sido uno de los autores más prolíficos y perseverantes en estos temas y quien, además de revisar muchas de las atribuciones que manejaba González Garaño, continuó en la misma senda literaria y coleccionista hasta la década de los años ochenta.

<sup>11</sup> En *El orden de la memoria*, Jacques Le Goff propone una crítica a los documentos, repensados como monumentos, a partir de la consideración de las relaciones de poder en que aquellos fueron producidos. De acuerdo con este planteamiento, “no existe un documento-verdad”, incluso, extremando los argumentos, según Le Goff “todo documento es mentira”. En este sentido, las operaciones de González Garaño nos dejan un extenso margen de la historia sin contar, en particular



Uno de sus hallazgos más notables fueron los famosos panoramas de Fernando Brambilla: *Buenos Aires desde el río* y *Buenos Aires desde el camino de las carretas*.<sup>12</sup> Los había hallado en el Depósito Hidrográfico de Madrid en 1925, aunque sería Félix Outes el que los divulgaría pocos años después.<sup>13</sup> Este caso se ubicaba en un punto álgido dentro de las producciones del periodo colonial: según González Garaño, eran las imágenes más fieles del Buenos Aires del siglo XVIII, equivalían a la realidad de entonces.<sup>14</sup> Este sistema, que aplicó tanto como sus contemporáneos,<sup>15</sup> se anclaba en la autoridad absoluta de la visión y desplazaba de la consideración aquellos factores que podían inducir una aproximación a las obras en tanto construcciones plásticas sometidas a convenciones estilísticas, tipologías para la representación de paisajes como las llamadas “vistas”, y otras variables socioculturales, y no exclusivamente al orden de la percepción visual.<sup>16</sup>

El segundo sector de intereses de González Garaño arranca en 1820 y está protagonizado por el mencionado Emeric E. Vidal. Al situar el año de la publicación del álbum *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo* como parteaguas de la historia, la presencia de Vidal en el río

---

respecto del uso que él mismo hacía de las imágenes. Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, trad. Hugo F. Bauzá, Paidós Básica 51 (Barcelona: Paidós, 1991), 228.

<sup>12</sup> En los años en que escribió González Garaño, la segunda de las obras fue objeto de discusiones respecto de su autoría, no obstante él optó por la opinión más generalizada que la atribuía al italiano.

<sup>13</sup> Outes, “Las vistas más viejas”, s.p. Son varios los autores contemporáneos que se ocuparon de este tema, entre ellos Félix F. Outes, *Iconografía del Buenos Aires colonial* (Buenos Aires: Coni, 1940); una reedición póstuma del citado artículo de 1929 que apareció ilustrado con láminas cuya explicación estuvo a cargo de González Garaño; José Torre Revello, *Los artistas pintores de la expedición Malaspina* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 1944); Bonifacio del Carril, “Las primeras pinturas sobre la Argentina”, *La Nación* (Buenos Aires), vol. 1955-1956, núm. 30.108, 22 de mayo, 1955, p. 1 (y su otra versión en “Acercas de las primeras pinturas sobre la Argentina”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 8, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1955, pp. 9-26); *La expedición Malaspina en los mares americanos del sur. La colección Bauzá. 1789-1794* (Buenos Aires, 1961), también *Monumenta iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860* (Buenos Aires: Emecé, 1964); Del Carril y Aníbal Aguirre Saravia, *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852* (Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982); Guillermo Furlong, S.J., *Historia social y cultural del Río de la Plata 1536-1810. Arte*, 2 vols. (Buenos Aires: TEA, 1969).

<sup>14</sup> Alejo B. González Garaño, *Iconografía argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y obra de E.E. Vidal*, Colección Buen Aire (Buenos Aires: Emecé, 1943), p. 21.

<sup>15</sup> Especialmente, en el caso de Outes, Torre Revello y Del Carril.

<sup>16</sup> Esta mirada todavía participaba del imaginario científica del siglo XVIII, con lo que el papel de “registro fiel” otorgado a las imágenes continuaba la misma valoración de que habían sido objeto estas producciones por parte de sus contemporáneos. Al respecto, véase Penhos, *Ver, conocer*, 18-20 y 279-345. Incluso, de acuerdo con los estudios de Penhos, no habría evidencia que pruebe que el artista estuvo efectivamente en Buenos Aires, véase 332-333.

de la Plata era leída como el momento más significativo de la iconografía argentina desde la independencia; incluso como un escalón superior respecto de las producciones anteriores, en tanto ofrecía una visión más exacta de las cuestiones que describía y, a diferencia de aquéllas, exhibía cualidades artísticas.<sup>17</sup> Con esta marca temporal, el coleccionista enfatizaba un recorte que ponía en valor sus propias adquisiciones por sobre el resto de los acervos contemporáneos o previos; y la posesión iba de la mano de la investigación. Historiador y coleccionista funcionaban al unísono.

Desde los años veinte investigó vida y obra de este marino que demostró afición a la pintura durante sus servicios en la flota inglesa. A comienzos de la década siguiente, difundió sus obras en varias publicaciones y exposiciones que él mismo promovió y organizó. Llegó a adquirir alrededor de setenta acuarelas originales realizadas en territorios americanos, entre ellas, una veintena que luego serían grabadas en el álbum editado en Londres por R. Ackerman.<sup>18</sup> Desde hacía sólo unos pocos años, esta publicación se había transformado en una pieza codiciada por los bibliófilos y, en 1939, González Garaño consiguió su propio ejemplar de la primera edición con el valioso agregado de las anotaciones manuscritas del artista que luego utilizaría en función de sus argumentos. A partir de entonces, resurgió un gran interés por comercializar el álbum en Argentina, tal como quedó demostrado por la publicación de por lo menos dos reediciones en inglés.<sup>19</sup> González Garaño capitalizó la curiosidad que despertaban estas obras para lanzarse a un estudio pormenorizado que justificó su autorrepresentación como un especialista en Vidal y, lo que es más significativo para los fines de este trabajo, se ocupó de revalorar la figura artística del inglés.

Embarcado en una tarea cuasi detectivesca, procuró adquirir todas las acuarelas referidas a Buenos Aires y proveerse de información sobre los itinerarios del marino que ilustraban aquellas pinturas. La suya fue una acción pionera para reconstruir la biografía del artista; para ello incursionó en archivos públicos y privados de Buenos Aires, Londres y Montevideo, entre otras ciudades, y entrevistó a los descendientes que vivían en Inglaterra.<sup>20</sup> En 1919, cuando compró el primer lote de acuarelas originales al doctor

<sup>17</sup> González Garaño, *Iconografía argentina*, 39.

<sup>18</sup> Con un tiraje de 800 ejemplares, el álbum apareció mensualmente en seis cuadernos, de mayo a octubre de 1820, con 25 aguatinas coloreadas.

<sup>19</sup> La primera fue editada por Viau en 1943 con un tiraje de 3500 ejemplares; y la segunda se imprimió en 1944 para la editorial Mitchell's English Book Store con un tiraje de 2000 ejemplares.

<sup>20</sup> Los primeros resultados de esas búsquedas fueron volcados en el artículo "E.E. Vidal, autor de las 'Picturessque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video'", publicado en el diario *La Nación. Revista semanal* (Buenos Aires), año 1, núm. 40, 6 de abril, 1930, 12-13; luego reeditados en *Acuarelas inéditas de Vidal. Buenos Aires en 1816, 1817 y 1818* (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1931).

Francisco P. Moreno, se trataba de las acuarelas que Vidal había pintado en 1819 con el objeto de grabarlas para el álbum de Ackerman.<sup>21</sup> En ellas se reproducían los temas de sus primeras pinturas realizadas en el terreno entre 1817 y 1818, las cuales también fueron adquiridas por González Garaño, esta vez a la familia Gore, condes de Arran, en Inglaterra hacia 1928.<sup>22</sup> Estas últimas componían un grupo de quince obras referidas a Buenos Aires que publicó en un álbum titulado *Quince acuarelas inéditas de E.E. Vidal. Precedidas por un estudio de la iconografía argentina anterior a 1820 y una noticia de la vida del autor* (Buenos Aires: Impr. Colombo, 1931). Fue una edición de lujo limitada a ciento cincuenta ejemplares, para la que hizo una reproducción facsimilar de las acuarelas en su tamaño y color original. Ahora, González Garaño ocupaba el primer puesto como editor póstumo del inglés, por lo menos en lo que se refiere a sus pinturas rioplatenses; y ese mismo año, 1931, renovó la apuesta y presentó un artículo en la revista del Museo Antropológico y Etnográfico, dirigido entonces por Félix F. Outes, “Acuarelas inéditas de Vidal. Buenos Aires en 1816, 1817 y 1818”.<sup>23</sup> La urgencia por publicar las últimas adquisiciones explicaba esta superabundancia editorial. Enterado de que la bisnieta del artista, Miriam Vidal Pridham, poseía una cantidad importante de acuarelas “totalmente inéditas”, veinticinco referidas a Brasil y veintidós al río de la Plata, el coleccionista se apresuró a comprar este último lote y a difundirlo de inmediato. Suponía, de este modo, que completaba la serie de pinturas realizadas en territorio nacional;<sup>24</sup> y la presencia de nuevos motivos justificaba otra publicación. Más tarde, en 1933, montaría en la Asociación Amigos del Arte una muestra con la totalidad de las acuarelas de Vidal que conformaban su patrimonio.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> A las que también se sumaron otras dos de mayor tamaño relativas a Brasil y ejecutadas en 1829.

<sup>22</sup> El coleccionista menciona que diez de estas acuarelas pertenecieron a la familia Gore, pero no da ninguna información sobre los antiguos propietarios de las cinco pinturas restantes.

<sup>23</sup> Revista *Solar. Órgano de divulgación del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras* (Buenos Aires), 1931, pp. 173-195. Poco después, reprodujo íntegramente este texto bajo el mismo título editado por la imprenta de la Universidad de Buenos Aires.

<sup>24</sup> Incluso buscó tener ejemplares representativos de los cuatro períodos en los que el artista estuvo en América del Sur y los respectivos países que visitó, aunque no pudo concretar sus planes en lo que respecta a la primera vez que el marino estuvo en la región en 1808. En cambio, consiguió obras relativas a su segunda estadía en los años 1816, 1817 y 1818; a la tercera en 1828 y 1829, limitada a Brasil; y a la última en 1837 y 1838. Véase González Garaño, *Acuarelas inéditas*, 176. Por supuesto, hubo otros interesados en las acuarelas de Vidal y que González Garaño se ocupó de mencionar con el objeto de ubicar todas las obras posibles debidas al artista; es el caso de Ricardo W. Staudt o Carlos Dormal, por ejemplo.

<sup>25</sup> *Acuarelas de E.E. Vidal Buenos Aires en 1816, 1817, 1818 y 1819* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933).

González Garaño destacó las cualidades artísticas de la producción de Vidal, aunque no superaba la que sus contemporáneos Juan Mauricio Rugendas y Juan Bautista Debret habían realizado en Brasil, por ejemplo, donde también el marino había permanecido cierto tiempo a bordo de buques ingleses. A pesar de sus virtudes artísticas moderadas, desde el punto de vista del oficio, Vidal dominaba la acuarela e incluso se había distinguido en esa técnica. Entonces, sus méritos eran dobles, pues además había sido el primero en realizar un conjunto de obras “de un alto valor evocativo y documental”.<sup>26</sup> Dentro de una producción abundante, las obras dedicadas al Río de la Plata resultaban las más significativas por su carácter precursor, eran la primera “revelación iconográfica” de “nuestra vida”; “nos hacen conocer todo lo más característico, pintoresco, y a la vez miserable y triste del Buenos Aires de aquellos años en los cuales aún conservaba su fisonomía original”, constituyen “documentos importantísimos para el estudio de la raza, costumbres de los habitantes, industrias del país y el comercio”, ya que habían sido ejecutados por el artista directamente del natural.<sup>27</sup> La conclusión obligada para estas consideraciones era que, por medio del estudio meticuloso de los motivos que representaba Vidal, se podían reconstruir diversos aspectos de la vida en el pasado relacionados con la economía del país, su composición étnica y sus hábitos sociales, aparte de la descripción edilicia y topográfica. Nuevamente, eran la autoridad de la observación directa y el registro *in situ* los que inducían a identificar imagen y realidad.

Ahora bien, el investigador no termina de definir cuáles habían sido las motivaciones del inglés para pintar en cada uno de los lugares donde tuvo asiento la escuadra naval a la que estaba agregado, y en las costas de Buenos Aires en particular. Aunque en algún momento menciona que sus habilidades como dibujante fueron de utilidad para los cargos que ocupaba, no especifica en qué formas las imágenes serían utilizadas ni por quién, y más bien se inclinó a pensar que la pintura era un mero pasatiempo para los “ratos de holganza”; es decir que Vidal realizaría profusos apuntes gráficos de manera completamente independiente a su profesión.<sup>28</sup> Sin duda, junto al interés por difundir en Europa las imágenes de una de las principales capitales sudamericanas —y que la corona británica había intentado conquistar infructuosamente en 1806 y 1807—, gravitaba con fuerza la expectativa de una empresa económica exitosa y todavía en boga, cincuenta años después del auge editorial que había significado la publicación de libros de viajes a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Por

<sup>26</sup> González Garaño, *Acuarelas inéditas*, 173.

<sup>27</sup> González Garaño, *Acuarelas inéditas*, 174.

<sup>28</sup> González Garaño, *Iconografía argentina*, 43.

lo tanto, podemos inferir que existió una motivación derivada de intereses más poderosos, algo que podría extraerse de las sintomáticas palabras con que Vidal iniciaba el texto editado por Ackerman y que González Garaño decidió obviar en sus referencias.<sup>29</sup> Por otro lado, ésta fue la visión que sostuvo el historiador Emilio Ravignani en la versión castellana del álbum, publicada por el Instituto de Investigaciones Históricas en 1923. Allí exponía la hipótesis que vinculaba el acopio de conocimiento sobre las colonias americanas por parte de las grandes potencias marítimas con la expansión y la penetración económica, cuestiones que evidenciaban en sus memorias los viajeros ingleses que antecedieron a Vidal como John Pullen y Lewis Paine en el siglo XVIII.<sup>30</sup>

Si González Garaño contaba con la información necesaria para avanzar en estos temas; si estaba evidentemente interesado en incorporar a su discurso los acontecimientos políticos, en particular los que habían traído parte de la escuadra inglesa estacionada en Brasil a las costas de Buenos Aires con el objeto de proteger sus intereses comerciales, ¿por qué omitía toda consideración sobre las obras que pudiera cargarlas de un sentido utilitario? Parte de la respuesta a esta interrogante podemos buscarla en el modo en que el estudioso concebía y se enfrentaba a la imagen en tanto que documento. Pero también debemos considerar que, en los escritos sobre Vidal, actuaba una decisión que, apoyada en las cualidades artísticas de las obras, se encaminaba a confeccionar una suerte de catálogo razonado de las adquisiciones particulares cuyo valor testimonial se desligaba de los que podrían ser sus componentes más conflictivos, aun los referidos previamente por otros historiadores.<sup>31</sup>

Por otro lado, interpretó la reiteración de ciertos motivos por parte de Vidal como un agotamiento de los temas que le ofrecían la ciudad y sus alrededores.<sup>32</sup> Sin embargo, los artistas que le siguieron, aun retomando gran

<sup>29</sup> “Los acontecimientos importantes de los cuales han sido teatro en los últimos años las colonias españolas de Sud América, y la airosa lucha por la independencia, que aquellas mantienen todavía contra la madre patria, han atraído poderosamente la atención de todo el mundo civilizado. La consecuencia política de ser Buenos Aires la capital y centro de una de las repúblicas recientemente establecidas, y su importancia desde un punto de vista comercial, harían de ello un objeto de singular interés para la primera nación mercantil del mundo, aun sin el atentado de conquista realizado durante la última guerra por las armas británicas.” Emeric E. Vidal, “Prefacio”, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo* (Londres: R. Ackerman, 1820), 3-4.

<sup>30</sup> *Colección de viajeros y memorias geográficas*, vol. 1 (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, Jacobo Peuser, 1923), xi-xiv.

<sup>31</sup> Según Ravignani, los apuntes del marino podían constituir un material visual de interés para la corona británica que, precisamente, estaba anclada en el Río de la Plata para defender sus intereses comerciales en la zona.

<sup>32</sup> González Garaño, *Iconografía argentina*, 54.

parte del repertorio de imágenes explorado por el marino, demostrarían no sólo que las posibilidades iconográficas de ninguna manera estaban agotadas sino que seguirían despertando un interés que alimentaría un significativo número de álbumes dedicados a estos temas.<sup>33</sup> La repetición podía obedecer, lógicamente, al interés por representar determinadas temáticas en detrimento de otras, y tal vez perfeccionar aquellos motivos que más le habían llamado la atención. También es posible que en algunos casos Vidal haya echado mano de motivos utilizados por otros pintores —por ejemplo Rugendas— para otras ciudades, y que los haya incorporado en sus propias observaciones. En cualquier caso, el pintor había legado al país no sólo un repertorio acotado de imágenes, sino un “rincón de realidad, arrancado [...] a nuestra vida social”.<sup>34</sup>

La de Vidal también había sido la mirada del viajero en más de un sentido. Por un lado, muestra el interés que le despertaban ciertas escenas cotidianas que brindarían pocas señales de “civilización” al europeo que pretendiera informarse mediante ellas sobre las características de estas tierras; por otro, sus pinturas evidencian una suerte de mirada exterior a los temas representados: no traspasa el umbral de las casas, parece no haberle llamado la atención el interior de las iglesias o de las pulperías y no accede a la vida doméstica urbana o rural como lo haría, entre otros, Carlos E. Pellegrini veinte años después.<sup>35</sup> En sus imágenes, Vidal parece deambular por las calles sin tomar contacto con los habitantes; aparte de las vistas de la ciudad, centró su atención en actividades comerciales, como en *El mercado*, *Boceto de un carro aguatero* o *Pescadores*; en aspectos relativos a las modas y hábitos de los porteños, como en *Señoras paseando. Trajes*; o en actividades recreativas, como en *Carrera de caballos*. Los tipos populares que explotarían en la producción icónica posterior con múltiples variantes, aquí aparecen representados por el gaucho, observado en distintas faenas, el mendigo a caballo, los vendedores ambulantes (lecheros, aguateros, etc.), los indios pampas que comerciaban sus productos en la ciudad, etc. Allí, en esas escenas tan alejadas de Londres o París, tan cercanas a lo que

<sup>33</sup> Como los de César Hipólito Bacle, Carlos Morel, Carlos E. Pellegrini o Juan León Pallière, por ejemplo. Véase nota 37.

<sup>34</sup> Emilio Ravnani, “Advertencia”, en *Colección de viajeros*, xvi.

<sup>35</sup> Horacio Botalla retoma esta idea en el catálogo de la exposición *Viajeros I. El primer retrato de Buenos Aires. Emeric Essex Vidal* (Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 1997). Otro análisis de las producciones de Vidal y sus contemporáneos en Lía Munilla Lacasa, “El siglo XIX: 1810-1870”, en *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, dir. José Emilio Burucúa, tomo 1 (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 105-160; véase Adolfo L. Ribera, “La Pintura”, en AA.VV. *Historia general del arte en la Argentina*, tomo 3 (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1984), 110-351.

Sarmiento identificaría con un estado de barbarie, estaban representados los orígenes de la nación.

Frente a esas imágenes del pasado nacional, la mirada que sostuvo González Garaño enlazaba la percepción territorial del país que, precisamente en ese momento, se transformaba de manera progresiva. En efecto, durante la década de los años treinta, a medida que avanzaba la red de carreteras, comenzaba a popularizarse el uso del automóvil y crecía la explotación del turismo en zonas suburbanas, la posibilidad de llegar a otros sitios y conocerlos con una velocidad y una facilidad inauditas, conseguía ampliar la mirada sobre los territorios nacionales y extender el horizonte de lo abarcable por el progreso y la civilización.<sup>36</sup> La vigencia de esos tópicos que describían el paisaje del siglo XIX —aun con el grado de verosimilitud que aquéllos pudieran sostener— puede vincularse con ciertas posiciones respecto del pasado y el presente nacionales, y con los cambios operados desde entonces hasta 1930. En este sentido, podemos hablar de una apropiación de esas manifestaciones icónicas desde un lugar atravesado por intereses distintos, en el que se cruzan un interés histórico afín con las representaciones que en esos años difundían algunos sectores del nacionalismo y el deseo de coleccionar objetos que, al mismo tiempo que preservaban la memoria, llamaban la atención sobre las transformaciones de Buenos Aires. Es decir, se trataba de bucear en los orígenes barrocos de la ciudad (que aquí funciona como sinécdoque del país), pero también mostrar el progreso por comparación del *antes* y el *ahora*, progreso materializado en realizaciones ostensibles y funcionales para miles de argentinos, como lo fueron las carreteras. Como integrante de los sectores industriales de la sociedad, González Garaño podía encontrar buenas razones para considerarse parte del engranaje que impulsaba el avance civilizatorio.

Aparte de Vidal, otros hitos jalonaban esta historia de la iconografía argentina durante el siglo XIX: González Garaño incorporó obras del saboyano Carlos E. Pellegrini, el argentino Carlos Morel y el ginebrino César H. Bacle, cuyas trayectorias abordó en ensayos difundidos en catálogos de exposiciones, ediciones comerciales o institucionales.<sup>37</sup> Con ellas cubría la producción local de 1828 a 1845. Además de estos artistas, en los años

<sup>36</sup> Sobre este tema, véase Elisa Pastoriza, “Mar del Plata en los años 30: entre la regresión política y el progresismo social”, en *Los caminos de la democracia, 1900-1943*, eds. J.C. Melón Pirro y E. Pastoriza (Buenos Aires: Biblos, 1996), 241-268; Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1998).

<sup>37</sup> Son los casos de *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875* (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1939), 27-76; *C.H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1946), 11-29; *Carlos Morel, 1813-1894* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933), 3-10; *Bacle. Litógrafo del Estado. 1828-1838. Exposición de las obras de Bacle existentes en la colección de Alejo González Garaño* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933), 5-23; y el prólogo a *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos*

treinta su patrimonio ya contaba con secciones formadas por obras del bávaro Juan M. Rugendas, el franco-brasileño José León Pallière y otro marino, el francés Adolfo d'Hastrel, entre otros que también fueron presencias relevantes a lo largo de sus investigaciones.<sup>38</sup>

Finalmente, el tercer sector de interés que ocupó a González Garaño buscó cubrir otros aspectos del periodo —ausentes del *corpus* vidaliano— por medio de la reunión de retratos de la sociedad civil y militar. Por un lado, los retratos ponían en escena temas relacionados con la introducción de modas europeas, merced a la apertura comercial y a la renovación de las ideas que trajo aparejado el nuevo orden político y económico; por otro, confeccionaban un incipiente panteón de hombres ilustres. En esa coyuntura, se popularizaron las representaciones de los nuevos héroes, políticos y personalidades célebres encumbrados a partir de los procesos independentistas y así, antes de que se escribiera un discurso histórico oficial, las imágenes constituyeron el principal canal de divulgación de ideas y valores patrióticos en plena gestación.<sup>39</sup> En este punto, las elecciones de González Garaño operaron sobre los repertorios existentes procurando una representación general de la producción del momento: efigies litografiadas de los héroes de la independencia y representantes de los primeros gobiernos patrios, Manuel Belgrano, José de San Martín, Juan Gregorio de las Heras, Cornelio Saavedra, Bernardino Rivadavia, entre otros, aparecen bajo las firmas de Manuel P. Núñez de Ibarra (cuyos retratos de San Martín y Belgrano fueron posteriormente litografiados por el renombrado Théodore Géricault, también dentro de este conjunto), Rugendas, Bacle, Arthur Onslow, Juan B. Douville, por mencionar sólo algunos ejemplos. Caudillos como Manuel Dorrego o Facundo Quiroga, Rosas y numerosos representantes de la Federación, así como políticos que protagonizaron la historia posterior a Caseros, nutrieron el acervo en un recorrido que

---

Aires. *36 litografías en colores de Bacle y Cía. Impresores litográficos del Estado*, facsímil de la ed. de 1835 (Buenos Aires: Viau, 1947), s.p., entre otros.

<sup>38</sup> Entre otras publicaciones pueden mencionarse las siguientes: *Exposición Juan Mauricio Rugendas 1802-1858* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1930), 1-17; *Pallière* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1935); *El pintor Juan León Pallière: ilustrador de la vida argentina del 1860*, apartado del *Anuario de Historia Argentina* 3 (Buenos Aires: Sociedad de Historia Argentina, 1943), 5-25; “El pintor y litógrafo francés capitán Adolfo d’Hastrel. Su residencia en el Río de la Plata en 1839 y 1840”, *La Prensa*, 1 de enero, 1937.

<sup>39</sup> Véase un análisis de este proceso en Lía Munilla Lacasa, “A los grandes hombres, la patria agradecida: primeras representaciones del héroe en la plástica argentina”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires: CAIA, 1999), 253-264. Sobre la coyuntura histórica, puede consultarse Noemí Goldman, “Crisis imperial, Revolución y guerra (1806-1820)”, en *Revolución, república, confederación (1806-1852)*, dir. Noemí Goldman (Buenos Aires: Sudamericana, 1998), 21-69.



buscó cubrir hasta el último cuarto del siglo XIX. Por último, escenas de batalla desde las invasiones inglesas, las guerras civiles entre Buenos Aires y las provincias o el enfrentamiento con el Brasil, marcaron algunos de los momentos que atravesó la colección. En este sector, las adquisiciones de González Garaño no revelan otra intención más allá de recuperar la memoria gráfica del periodo, a diferencia de aquellas intervenciones en el campo de la historia donde estudios y posesiones resultaron herramientas estratégicas para consolidar ideas sobre próceres argentinos como San Martín o Rivadavia, desplegadas mediante la iconografía.<sup>40</sup>

## *II. Intervención en la escritura de una historia nacional*

La tradición siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso.

Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1997 [1977]), 137.

González Garaño manifestó una clara conciencia de la función que podían cumplir los estudios iconográficos en la reconstrucción del pasado. Esto resulta claro cuando describe la iconografía como un instrumento “imprescindible” para la investigación histórica, revelador de aspectos y matices de la vida en el pasado que escapan a otro tipo de fuentes y documentos. Estas consideraciones estuvieron avaladas desde el campo de la historia profesional, tal como quedó expuesto durante el acto de recepción como miembro de número de la Academia Nacional de la Historia (ANH), cuando el historiador Emilio Ravignani se explayó sobre el aporte de sus estudios en la renovación de los conocimientos históricos.<sup>41</sup> En este contexto, la iconografía era concebida como una disciplina independiente. Con esa idea en

<sup>40</sup> Son ejemplos de estas intervenciones los prólogos de Alejo B. González Garaño en “Nuevas aportaciones sobre San Martín libertador del Perú”, conferencia pronunciada el 17 de agosto de 1941 por el doctor Emilio Ravignani, en *Museo Histórico Nacional, Comisión Nacional de Museos y de Monumentos Históricos*, serie II, núm. VII (Buenos Aires: Talleres Gráficos Peuser, 1942), 7-10; “Filosofía Sanmartiniana. El deber como causa determinante de su acción”, conferencia pronunciada el 17 de agosto de 1942 por J. C. Raffo de la Reta, en *Museo Histórico Nacional, Comisión Nacional de Museos y de Monumentos Históricos*, serie II, núm. VIII (Buenos Aires: Talleres Gráficos Peuser, 1942), 7-14; o *Iconografía de Rivadavia* (Buenos Aires: Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1945), 13-18.

<sup>41</sup> “Palabras de presentación del Dr. Emilio Ravignani”, en González Garaño, *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875*, 8-15.

mente, González Garaño trabajó para otorgarle a su colección el rango de *relato gráfico* del pasado y buscó promoverlo en paralelo con la constitución de otras versiones de la historia nacional. En esos años, éstas fueron promovidas y combatidas desde las asociaciones profesionales de historiadores, desde el aparato estatal por medio de los ministerios de Instrucción Pública y de Educación, así como desde las visiones y representaciones del pasado nacional que también construyeron los partidos políticos.<sup>42</sup>

Durante la violenta coyuntura ideológica que signó la llamada *década infame* (cuando ya se ha formado el grueso de este conjunto), gran parte de los debates intelectuales giró alrededor de temas relacionados con la búsqueda de las raíces de la nacionalidad, la *verdadera* tradición argentina, la consolidación de una *conciencia nacional*. Estas cuestiones no eran nuevas entonces, pero en esos años, especialmente con el avance de los grupos nacionalistas después del golpe de Uriburu (1930), fueron retomadas en acciones puntuales claramente orientadas a reforzar la cohesión social y los sentimientos de nacionalidad.<sup>43</sup> En este panorama, la apelación a la “historia patria” constituyó un factor clave para sostener aquellas intenciones y las asociaciones de historiadores cumplieron algunos de los papeles más relevantes en la tarea de construir un relato del pasado. Es el caso de la ANH, una de las entidades profesionales más importantes de la década que gozó del apoyo oficial. González Garaño publicó un extenso estudio sobre la obra histórico-artística de Carlos E. Pellegrini editado por la Academia,<sup>44</sup> e intervino en el IV tomo de la *Historia de la nación argentina* dirigida por el entonces presidente de la institución, Ricardo Levene, con un capítulo sobre la “Iconografía colonial rioplatense”.<sup>45</sup> Asimismo, fue miembro honorario de la Sociedad de Historia Argentina y del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, bajo cuyos auspicios publicó ensayos sobre artistas, como el que dedicó a Pallière,<sup>46</sup> y promovió la organización de

<sup>42</sup> Véase los estudios de Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian en *Políticas de la historia argentina 1860-1960* (Buenos Aires: Alianza, 2003).

<sup>43</sup> Como la incorporación de nuevas fechas al calendario de fiestas cívicas que terminó de completar la liturgia patriótica con la declaración del Día del Libertador General San Martín en 1933 (17 de agosto); el Día del Himno en 1934; el Día de la Bandera en 1937 (20 de junio) y el Día de la Escarapela en 1941, como parte de estas acciones. Alejandro Cattaruzza, “Descifrando pasados: debates y representación de la historia nacional”, en *Nueva historia argentina*, dir. A. Cattaruzza, tomo 7, *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)* (Buenos Aires: Sudamericana, 2001), 429-476.

<sup>44</sup> Véase *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875* en nota 37.

<sup>45</sup> Alejo B. González Garaño, “Iconografía colonial rioplatense”, en *Historia de la nación argentina*, dir. Ricardo Levene, vol. 4 (Buenos Aires: Academia Nacional de Historia, 1938), 605-631.

<sup>46</sup> Alejo B. González Garaño, *Pallière. Ilustrador de la Argentina. 1856-1866* (Buenos Aires: Sociedad de Historia Argentina, 1942).

exposiciones de iconografía argentina. Entre estas últimas, la muestra que reunió las representaciones de Rivadavia en el instituto revela una de las estrategias más usuales para retratar a un personaje célebre de la historia patria, acreditando el valor documental de las imágenes expuestas.<sup>47</sup>

En esta línea y con vistas a enaltecer los símbolos de la argentinidad, en 1939 se creó la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y de Lugares Históricos (CNMMLH), entidad de la que formó parte activa González Garaño como director del Museo Histórico Nacional a partir de ese mismo año. Éste y todos los museos históricos del país cayeron bajo la jurisdicción de la comisión, cuyos principales objetivos apuntaron a la defensa y preservación del patrimonio nacional.<sup>48</sup> Se ocupaba, entre otras actividades, de determinar qué sitios y edificios merecían ser considerados patrimonio histórico promoviendo las leyes y decretos necesarios. En 1940, impulsó la restauración del Cabildo de Buenos Aires y fue González Garaño quien se ocupó de organizar la muestra inaugural para la reapertura de sus salas. La *Exposición de aspectos del Cabildo, Fuerte, Catedral, Recova y Plaza de Mayo (con motivo de la restauración del Cabildo de Buenos Aires, 12 de octubre de 1940)* reunió un conjunto de imágenes —la mitad provenientes de su colección— que buscaba registrar los cambios urbanos ocurridos en la Plaza de Mayo y sus alrededores, destacando un escenario clave de los grandes acontecimientos que signaron la historia nacional.<sup>49</sup>

Nuevamente, la actuación de este personaje conjugaba los papeles de gestor, coleccionista e historiador del arte, ahora con la *misión patriótica* de un organismo oficial; misión que enfrentaba a diario desde la dirección del Museo Histórico. En ese ejercicio, mantenía no pocos contactos con la actividad privada, o semipública diremos mejor, de coleccionista de iconografía. Como es usual, este museo (fundado en 1889 por Adolfo P. Carranza) contiene una reserva de objetos de las más diversas categorías —desde pinturas hasta artículos domésticos pasando por armas, mobiliario, libros y documentos— reunidos con el fin de relatar una historia apoyada en sus héroes y en ciertos episodios considerados hitos clave.<sup>50</sup> Inicialmente, la idea que organizó el guión fue la de evocar los sucesos de

<sup>47</sup> *Iconografía de Rivadavia* (Buenos Aires: Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1945), 13-18.

<sup>48</sup> Véanse los Boletines de la CNMMLH, núms. 1-8, Buenos Aires, desde 1939.

<sup>49</sup> Allí se vieron estampas del siglo XVI a finales del XVIII, entre ellas, las vistas de la ciudad de Brambila; también pinturas y acuarelas de principios del XIX debidas a Vidal, Pellegrini, R. Adams, D'Hastrrel, E. de Kretschmar, J. C. Dulin, entre otros. Alejo B. González Garaño, *Exposición de aspectos del Cabildo, Fuerte, Catedral, Recova y Plaza de Mayo (con motivo de la restauración del Cabildo de Buenos Aires, 12 de octubre de 1940)*, CNMMLH, 12 de octubre de 1940.

<sup>50</sup> Para un estudio reciente sobre el museo, véase Carolina Carman, *Los orígenes del Museo Histórico Nacional* (Buenos Aires: Prometeo), 2014.

mayo y las luchas independentistas, pero luego, con el ingreso de nuevas colecciones, se extendieron los límites temporales y espaciales abarcando objetos representativos de la conquista española hasta las últimas décadas del siglo XIX.<sup>51</sup> En gran medida, los criterios que nutrieron el acervo particular de González Garaño se entroncaban con esta visión escenificada en las salas del museo. De esta forma, producción escrita y gestión institucional representaron una vía doble para legitimar adquisiciones y otorgar un fundamento teórico y ético al mismo tiempo, demostrando su contribución al conocimiento de “la patria vieja”.<sup>52</sup>

La lectura de las imágenes tendía a construir un relato lineal sin fisuras ni contradicciones; en este contexto, la reunión de motivos iconográficos que buscaban la “veracidad histórica” a partir de la representación de aspectos múltiples de la vida en el pasado evocaba una tradición selectiva<sup>53</sup> que eludía conflictos, exhibiendo su punto más fuerte en la cotidianeidad, en los hábitos domésticos de la alta burguesía, en el pintoresquismo de los tipos populares, en aspectos caricaturescos como los tratados por Bacle. Al mismo tiempo, evitaba filiarse políticamente integrando al repertorio todas las facciones partidarias por medio de las efigies de sus personalidades ilustres.

Este relato, homogeneizado, se situaba en la línea de la Nueva Escuela Histórica, cuyos postulados destacaban la objetividad o neutralidad metodológica.<sup>54</sup> Sin duda, los estrechos contactos con los protagonistas de la Nueva Escuela garantizaban el rigor de las elecciones de González Garaño.

De acuerdo con la doble valoración de estas piezas, otros factores también incidieron en las elecciones del coleccionista, en particular aquellos vinculados a su origen social.<sup>55</sup> González Garaño continuaba un linaje de

<sup>51</sup> Alejo B. González Garaño, *El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario 1889-1939*, Publicaciones del Museo Histórico Nacional, serie I, núm. I (Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, CNMMLH, 1939).

<sup>52</sup> Ricardo Gutiérrez, “Vidal en la colección de A. B. González Garaño”, *Caras y Caretas*, año XL, núm. 2019 (Buenos Aires, 12 de junio, 1937), 20-21.

<sup>53</sup> Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, pról. J.M. Castellet, trad. Pablo di Masso (Barcelona: Península, 1997), 137.

<sup>54</sup> Jorge Myers, “Pasados en pugna: la difícil renovación del campo histórico argentino entre 1930 y 1955”, en *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, comps. Federico Neiburg y Mariano Plotkin (Buenos Aires: Paidós, 2004), 67-106. Entre los miembros más destacados de la Nueva Escuela estaban Ricardo Levene, Emilio Ravignani, Rómulo Carbia y Diego Luis Molinari.

<sup>55</sup> Pierre Bourdieu destaca el carácter *enclasante* de las obras de arte por sobre la posesión de otro tipo de objetos. Pierre Bourdieu, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, trad. María del Carmen Ruiz de Elvira (Madrid: Taurus, 1998), 13.

coleccionistas<sup>56</sup> y, como parte de una tradicional familia porteña de altos recursos económicos se ligaba por sus actividades productivas con la industria y el agro. El gusto estético y la afinidad por las temáticas localistas se pueden leer en relación con esa pertenencia de clase, con los intereses de un sector por rodearse de imágenes que ponían en circulación valores relativos a la tradición, a la historia del país, historia que tendió a identificarse con la propia historia familiar: los dueños de la tierra fueron también los fundadores de la nación, los que “hicieron patria”. No en vano, el coleccionismo de objetos históricos fue calificado como una acción patriótica. La visibilidad de esta colección, que a su vez funcionaba como catalizadora de otras tantas formadas bajo las mismas premisas, ponía en funcionamiento un núcleo de asociaciones que tendieron a activar los mecanismos de legitimación y distinción social dentro de este sector de consumidores de arte.

### *III. Montaje y exhibición de obras de arte*

Desde los años treinta, González Garaño montó sus obras en la Asociación Amigos del Arte, cuya comisión directiva integró junto a otros reconocidos coleccionistas como su hermano Alfredo, Francisco Llobet, Antonio Santamarina, Eduardo J. Bullrich o Ignacio Pirovano.<sup>57</sup> La asociación era un punto de reunión en el que los principales nombres de la alta sociedad porteña estampaban créditos de obras y poblaban los catálogos de exposiciones.<sup>58</sup> Fieles a un estilo de conducción permeable y ecléctico,

<sup>56</sup> En efecto, la práctica del coleccionismo, así como la bibliofilia, era parte de la tradición familiar. Sus hermanos Celina y el ya mencionado Alfredo reunieron significativos conjuntos de grabados, pinturas y esculturas y, entre los tres, constituyeron un foco de atención en la calle Rodríguez Peña 1820, donde ocuparon a lo largo de varias décadas tres pisos de un antiguo edificio. Si bien perfilaron lineamientos estéticos diferentes, mantuvieron un tronco de intereses comunes a través de la adquisición de piezas vinculadas con la historia argentina e hispanoamericana. Además, estaban emparentados, por parte de madre, con el historiador y coleccionista Enrique Peña, quien fue miembro fundador de la Junta de Historia y Numismática. Peña formó una colección de periódicos y revistas argentinas que sus hijos, Enrique A. y Elisa, se ocuparían de clasificar y completar. Véase Manuel Mujica Láinez, “La colección de Alejo B. González Garaño”, *El Hogar*, núm. 1993 (octubre-diciembre, 1947): 46, reproducido en *Los porteños* (Buenos Aires: Librería de la Ciudad, 1979), 159-161.

<sup>57</sup> Mientras que Alfredo aparece en las memorias de la Asociación como vocal desde 1930, se puede ver a Alejo desde 1933, cuando organiza sus propias exhibiciones. Véanse *La obra de “Amigos del Arte”, julio 1924-noviembre 1932* (Buenos Aires: Asociación Amigos del Arte, 1932) y *La obra de “Amigos del Arte” en los años 1933-1934-1935-1936* (Buenos Aires: Asociación Amigos del Arte, 1936).

<sup>58</sup> Sobre este tema, Talía Bermejo, “La Asociación Amigos del Arte en Buenos Aires (1924-1942): estrategias de exhibición artística y promoción del coleccionismo”, en *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, dir. María José Herrera (Córdoba:

los coleccionistas podían ceder sus ejemplares de Eugene Carrière, sus colecciones de numismática o sus antiguos floreros. También se ofrecía un espacio para los artistas argentinos consagrados o principiantes. En este contexto, se introdujeron los repertorios iconográficos relevados por González Garaño y, en sus memorias de 1936, la entidad proclamaba con orgullo el haber sido la primera en exponer las series completas de pinturas de Emeric E. Vidal (1933), Juan M. Rugendas (1932), César Hipólito Bacle (1933), Juan L. Pallière (1935), Carlos E. Pellegrini (1932) y Prilidiano Pueyrredón, existentes en el país. La gestión personal de González Garaño en cada una de esas muestras lo convirtió en el gestor más popular del momento, aunque sus primeras apariciones databan de varios años atrás. Aparte de mostrar sus propias obras, y de incluir las de otros acervos particulares, catalogó y prologó todas las exhibiciones, excepto la de Pueyrredón, a cargo del crítico José León Pagano;<sup>59</sup> y fueron sus ensayos los que poco tiempo después integraron las publicaciones de la asociación sobre estos artistas. De esta forma, el erudito coleccionista, curador y gestor sumaba abundantes páginas al movimiento de revaloración de la iconografía, pero esta vez lo hacía desde una institución específicamente artística. Es decir, no sólo contribuía a la divulgación de las piezas, sino que también favorecía una apreciación de las obras desde el punto de vista de sus cualidades estéticas.

Luego, cuando Amigos del Arte cerró sus puertas, el año 1942 marcó un hito en este sentido, y en particular para las empresas culturales que encaró Alejo junto a su hermano Alfredo González Garaño, con la organización conjunta de la muestra *El grabado en la Argentina, 1705-1942* en el Museo Juan B. Castagnino de Rosario.<sup>60</sup> Allí se incluyeron piezas de ambas colecciones y este montaje significó el primer relato, contado desde una institución artística, del desarrollo del grabado en el país. De tal manera, se estaba dando el paso inicial para la consideración de un relato canónico que incluía esta técnica en el marco de la historia del arte.<sup>61</sup> Dentro de un repertorio extenso de litografías, la historia que escribían ambos destacaba las posesiones que por un motivo u otro tenían carácter de iniciación o sobresalían por su maestría técnica, su fidelidad y también su belleza.

---

Escuela Superior de Bellas Artes, Dr. José Figueroa Alcorta-Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011), 51-59. Véase *Amigos del Arte 1924-1942*, coords. Patricia Artundo y Marcelo Pacheco (Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2008).

<sup>59</sup> *Prilidiano Pueyrredón* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933).

<sup>60</sup> *El grabado en la Argentina, 1705-1942* (exposición del 25 de octubre al 22 de noviembre) (Rosario: Dirección Municipal de Cultura, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 1942).

<sup>61</sup> Véase Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, (Buenos Aires: Edhasa, 2011), cap. 1. Véase Sandra Szir, "Alejo González Garaño" (en prensa).

De acuerdo con Alejo González Garaño, había primado “un criterio de valoración estética”<sup>62</sup> por sobre —podemos suponer— su valor documental. De todas maneras, el grabado y la litografía, en particular, tendieron a asociarse a un instrumento de difusión, de preservación de la memoria. Aun así, la memoria parecía lidiar con el arte, ya que después de la “muerte” de la litografía, hecho que comentaba el escritor, resurgiría el “grabado como expresión artística”,<sup>63</sup> mientras que las tareas de registro o preservación de la memoria quedaban reservadas a la fotografía.

El énfasis puesto en uno u otro criterio dependió del contexto específico donde se exponían las piezas y del público al que iban dirigidas. El hecho de integrar muestras de arte en instituciones de promoción artística podía reorientar la percepción de las obras e inducir su aprehensión desde el punto de vista de sus valores estéticos. Además de desempeñarse en la Asociación de Amigos, González Garaño ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) a finales de 1930, entidad que representó otra de las principales plataformas de acción.<sup>64</sup> La intervención en estas instituciones marcó un aspecto central de su actividad en el campo específicamente artístico, ya que esta situación le garantizaba un espacio calificado desde el cual desarrollar y exponer su propio relato, ya no exclusivamente de los “recuerdos iconográficos”, sino de aquellas antiguas producciones visuales que podían integrarse a una todavía incipiente historia del arte argentino. Este complejo de operaciones otorgó a los repertorios iconográficos una

<sup>62</sup> Alejo González Garaño (prólogo), *El grabado en la Argentina, 1705-1942* (exposición del 25 de octubre al 22 de noviembre) (Rosario: Dirección Municipal de Cultura, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 1942), 10.

<sup>63</sup> González Garaño (prólogo), *El grabado en la Argentina*, 15.

<sup>64</sup> Dentro de su extensa trayectoria institucional pueden destacarse las siguientes adscripciones: desde 1928 fue secretario de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos; al año siguiente se incorporó como miembro al Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay; en 1921 comenzó a desempeñarse como tesorero de la Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes; desde 1933 fue miembro de la Sociedad de Historia Argentina y, desde 1934, miembro del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades. En ese mismo año, formó parte de la Comisión Organizadora de la Exposición Retrospectiva de Arte Religioso realizada con motivo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional de Buenos Aires y, desde 1935 en adelante, integró la Comisión Directiva de la Asociación Amigos del Arte. En 1936 fue miembro de la Comisión del IV Centenario de la Fundación de la Ciudad de Buenos Aires; ejerció el cargo de secretario y fue miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde su fundación en 1936. En 1948 esta misma institución le rindió un homenaje con una exposición parcial de su colección. Desde 1937 fue miembro del Instituto Americano de Arte y, desde 1938, adscripto honorario del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Ese año pasó a ser miembro de la Academia Nacional de la Historia, de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, del Comité Técnico (Sección Ciencias Sociales, Letras y Artes) de la Institución Cultural Española a partir de 1939 y, desde ese mismo año, se desempeñó como director del Museo Histórico Nacional.

suerte de pasaporte privilegiado al espacio del arte que, a su vez, favoreció el proceso de *argentinización* de estos extranjeros.

En efecto, los estudios de González Garaño se insertaron desde finales de la década de los años veinte en ese proceso de escritura de la historia del arte argentino mediante la incorporación de sus propias series iconográficas. Entre sus principales referentes, reconoció en Eduardo Schiaffino al “primero que estudió los albores del arte argentino y marcó rumbos a cuantos perseveran en esa especialidad”.<sup>65</sup> Desde los pioneros “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires” (1910), aparecidos en *El Diario*, los juicios del crítico resultaron una orientación clave para el guión de la colección y los textos del escritor.<sup>66</sup> Años después, aquélla proveería un *corpus* icónico especializado e insoslayable para *La pintura y la escultura en Argentina...* de Schiaffino (1933), y también para José L. Pagano en *El arte de los argentinos* (1937).<sup>67</sup> En el primero de estos volúmenes, junto a coleccionistas como Matías Errázuriz, Emma Sundblad Roseti de Rodríguez, Luis García Lawson y Elvira Soto de Castro, entre otros, González Garaño apareció como propietario de numerosas piezas de Vidal, Pallière, Pellegrini y algunos más.<sup>68</sup> Otro tanto ocurrió con Pagano, quien reunió a gran parte del coleccionismo activo en la década de los años treinta, dentro del que se contabilizaron las piezas de González Garaño como las más representativas para integrar los capítulos dedicados a los precursores.<sup>69</sup> También José M. Lozano Mouján, en 1922, había recurrido a este acervo —en plena formación— a la hora de referirse a los artistas posteriores a la emancipación. Respecto a Vidal en particular, armó su relato utilizando las acuarelas que pertenecían a esta colección para ubicar al marino en primera línea dentro del grupo de viajeros ingleses que llegaron a la zona; y destacó una cuestión

<sup>65</sup> González Garaño (prólogo), *El grabado en la Argentina*, 10.

<sup>66</sup> Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1910). Recopilación de Godofredo Canale (Buenos Aires: Francisco A. Colombo, 1982).

<sup>67</sup> Sobre la ubicación de Schiaffino y Pagano en el marco de la historiografía local, véase José Emilio Burucúa y Ana M. Telesca, “El arte y los historiadores”, en *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, tomo 2 (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1996), 226-235.

<sup>68</sup> Del primero pueden observarse *El fuerte de Buenos Aires* (p. 75) y *El mercado* (p. 76); de Pellegrini, *Mínúe en casa de Escalada* (p. 98), y de Pallière *Un nido en la Pampa* (p. 187), *La familia* (p. 188), *La porteña en el templo* (p. 189), *El corral* (p. 190) y *Tropa de carreta en la Pampa* (junto con Sheridan) (p. 197). También eran de su propiedad las pinturas de Tomas Phillips, *Retrato de don Bernardino Rivadavia*; de Otto Grashof, *La doma en tiempo de Rosas* (p. 165); de Stuz, *Baile en el rancho: el gato* (p. 204) y de José Aguyari, *Un rancho en el campo* (p. 223). Véase Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)* (Buenos Aires: edición del autor, 1933).

<sup>69</sup> José León Pagano, *El arte de los argentinos*, 3 vols. (Buenos Aires: edición del autor, 1937-1940).



que seguramente habría alentado sus compras: la existencia de un mercado internacional para estas obras.<sup>70</sup> En estos casos, la selección previa, que no podía dejar de hacer patentes una lectura y una comprensión parcial de los objetos que reunía y, por lo tanto, era susceptible de ser sometida a nuevas reflexiones, funcionó como un referente, e incluso, como un apoyo fidedigno para reconstrucciones posteriores que en ningún momento cuestionaron su legitimidad. Años después, seguiría funcionando de la misma manera cuando, en la *Historia general del arte en la Argentina*, editada por la ANBA en 1984, los capítulos de Adolfo L. Ribera y Bonifacio del Carril sobre pintura y grabado, respectivamente, no sólo retomaron las imágenes y los escritos de aquél, sino que también siguieron criterios similares a la hora de organizar sus relatos y seleccionar obras y artistas.<sup>71</sup>

Además, como se mencionó, la inclusión de este *corpus* en las historias canónicas del arte nacional promovió una consideración específica: en la medida en que comparecieron ante el canon artístico vigente, y los autores advirtieron sobre las débiles cualidades artísticas de estas piezas, la construcción de esa apreciación estuvo signada por el pensamiento evolutivo que situaba las imágenes en un estadio primitivo dentro del desarrollo de las artes plásticas.

A su vez, el estatuto de obras de arte (con todo lo que pudiera discutirse), junto a la valoración del conocimiento histórico que promovían, legitimaba su conservación por parte de los entes oficiales, aunque no sería este acervo el que pasaría al dominio público. Después de la muerte de González Garaño, en 1946, cuando el destino de la colección aun parecía incierto, el escritor Manuel Mujica Láinez escribía en la revista *El Hogar* sobre la necesidad de que pasara a manos públicas.<sup>72</sup> Sin embargo, el conjunto se

<sup>70</sup> “Da idea de lo que hoy se valoran los trabajos de este viajero, la venta realizada el año 1916 en Londres, de un cuaderno con unos simples croquis hechos en Santa Elena, por el que se dio 500 libras esterlinas.” José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura* (Buenos Aires: Librería de García Santos, 1922), 24.

<sup>71</sup> Adolfo L. Ribera, “La pintura”; Bonifacio del Carril, “El grabado y la litografía”, ambos en AA.VV., *Historia general del arte en la Argentina*, tomo 3 (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1984), 110-351 y 355-404, respectivamente. Cabe señalar que el relato organizado por estas historias del arte hasta hace unos pocos años aún mantenía su vigencia en los claustros universitarios, en tanto continuaba alimentando el eje temático del programa de las materias especializadas.

<sup>72</sup> “¿Cuál será el destino de la colección González Garaño? El tiempo lo dirá. Nos gustaría verla —como, sin duda, le hubiera gustado a quien la creó— en alguna institución pública, para beneficio de todos, del estudioso y del artista, del curioso y del escolar. Esfuerzos como éste es difícil que vuelvan a realizarse. Alejo B. González Garaño trabajó para todos. Es justo, pues, que todos gocen de su trabajo.” Mujica Láinez, “La colección”, 46.

disolvió por las ventas que alimentaron nuevos núcleos artísticos<sup>73</sup> y, a partir de entonces, otros protagonistas emergieron con fuerza tomando como base las elecciones y el relato histórico de González Garaño.

### *Consideraciones finales*

La trayectoria de González Garaño, en sus diversas áreas, nos permite reconfigurar el mapa del coleccionismo de arte producido en el territorio entre los siglos XVI y XIX, desde el punto de vista de sus contactos con el campo de la historia, la historiografía artística y la gestión institucional. En este sentido, se trata de un caso paradigmático que abre nuevas aristas para repensar las modalidades de apropiación y consumo de las obras; su estatus y los criterios de validación a los que fueron sometidas; y por último, los momentos iniciales de escritura de la historia del arte local.

Respecto del tipo de apropiación, los grabados movilizaban unas modalidades particulares de consumo. Este coleccionismo suponía un gesto diferente frente a esos objetos que, siendo en su mayoría litografías, no eran ejemplares únicos. La existencia de más de una estampa proveniente de la misma matriz, y sus posibilidades de reproducción múltiple, atentaban contra el endiosamiento aurático de la obra de arte única e irrepetible,<sup>74</sup> valor primario (aunque no excluyente) del coleccionismo de obras de arte. Sin embargo, el goce personal de la estampa no necesariamente entrañaría una relación muy diferente de la establecida entre el coleccionista y sus posesiones, cuando se trataba de pinturas o esculturas. Según la crítica de Burke a las tesis de Benjamin, una litografía también puede ser consumida como un ejemplar único, independientemente de la existencia de múltiples copias.<sup>75</sup> Podríamos agregar que, en comparación con un lienzo, el

<sup>73</sup> Los libros que reunió, y que abonaban un consumo articulado entre imágenes y textos, tuvieron mejor suerte que las series de estampas y pinturas, ya que su biblioteca fue donada a la Academia Nacional de Bellas Artes. De esta forma, aun cuando el coleccionista no trascendió mediante una sala de museo, sí lo hizo el bibliófilo gracias a un acervo literario especializado y disponible para futuros estudios.

<sup>74</sup> Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), en *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*, pról., trad. y notas de Jesús Aguirre, Ensayistas 91 (Buenos Aires: Taurus, 1989 [1972]).

<sup>75</sup> Burke, *Visto y no visto*, 22. Véase Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003 [1999]). También podemos preguntarnos, junto con David Freedberg, si la reproductibilidad de la imagen afecta la respuesta, "la impresión emocional", que ésta suscita en el espectador. Véase David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, trad. Purificación Jiménez y Jerónima G. Bonafé (Madrid: Cátedra, 1992 [1989]), 39-40. Dolinko ha

grabado posibilita una relación de intimidad con el objeto cercana a la lectura del libro (en tanto que acto individual realizable bajo unas condiciones mínimas de espacio e iluminación) y, por lo tanto, continúa siendo valorado en su unicidad.

De todas maneras, el deseo de poseer el “original” no reproducible nunca desaparecería, aun en los conjuntos donde predominaba el grabado. Para eruditos como González Garaño, la posesión de estampas antiguas llevaba consigo la búsqueda, motivada por la voluntad doble de la posesión y el conocimiento, no sólo de los bocetos realizados *in situ*, sino también de las matrices consideradas como otra obra original. Vale decir, la multiplicidad de las piezas implicaba otros gestos, otras actitudes, pero también obligaba a extensos y minuciosos trabajos de develamiento y atribución de originales, identificación de tirajes, copias y versiones, todo lo cual podía ser objeto de numerosas controversias. La confección de catálogos, que incluían información precisa sobre cada estampa, materializaba estas preocupaciones buscando individualizar y jerarquizar cada pieza adquirida por sí misma.

Por otra parte, la inclinación hacia estas antiguas imágenes significó una apuesta fuerte por un *corpus* que requería parámetros de valoración distintos de los que tradicionalmente legitimaban las piezas escogidas en tanto obras de arte, de acuerdo con su doble apreciación estética e histórica. Estos valores pudieron complementarse o directamente mutar de acuerdo con el contexto de recepción. En este sentido, son claves los espacios de circulación y consumo que definieron no sólo su apreciación, sino también el uso específico del que fueron objeto. El periodo de actuación central de González Garaño (desde 1930 hasta su muerte, en 1946) marca una coyuntura política signada por los debates nacionalistas, de modo que el trabajo sobre estas producciones y la puesta en circulación en este contexto puso en juego discusiones relativas a la recuperación de una tradición, de una memoria y de una identidad nacional.

Finalmente, en el desarrollo de estas prácticas, González Garaño sistematizó un área del coleccionismo, al mismo tiempo que se sumaba a la escritura de la historia nacional y agregaba varios capítulos a la historia del arte argentino. De esta forma, trascendió los límites de un coleccionismo idiosincrático, con hábitos de apropiación heredados y legitimados por generaciones, para profesionalizar la actividad, expandiendo el terreno de la posesión hacia la historiografía artística y convirtiéndose en uno de sus primeros escritores.

---

estudiado esta problemática en el terreno del grabado argentino del siglo xx, véase Silvia Dolinko, *Arte plural*, cap. 1.

V. IMÁGENES E IMAGINARIOS:  
RECURSO Y DISCURSO



# LAS IMÁGENES DE LA REALIDAD EN LA CULTURA DE LAS TUMBAS DE TIRO. ENTRE LO MORTAL, LA PERPETUIDAD Y LAS IDENTIDADES COMUNITARIAS

VERÓNICA HERNÁNDEZ DÍAZ

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

En oscuros recintos cavados en el suelo, se hallaban, y con seguridad todavía pueden encontrarse, los restos de quienes, por lo menos hace catorce siglos, fueron los portadores de la cultura de las tumbas de tiro, en la región occidental de México. Estos espacios, que en lo básico presentan como ingreso un pozo vertical y en la base una cámara lateral, se denominan precisamente tumbas de tiro. Fueron ocupadas por individuos unidos por ciertos lazos, quienes por lo común se acompañaron de una profusión de objetos y materiales, entre los que destacan esculturas (fig. 1) y vasijas cerámicas<sup>1</sup> (fig. 2). Ambos tipos de piezas exhiben imágenes que en una primera impresión parecen radicalmente opuestas.

Los recipientes con frecuencia están decorados con motivos geométricos-abstractos y algunos fantásticos, mientras que las formas escultóricas son figurativas y plasman con elocuencia la identidad de lo representado: humanos, animales, vegetales, arquitectura y una variedad extensa de objetos. Respecto a las vasijas, he advertido que los esquemas de composición revelan la estructura del cosmos de la manera como la pensaban los pueblos mesoamericanos, es decir, dividida en tres segmentos horizontales: inframundo, tierra y supramundo, y cada uno asociado con entidades divinas de apariencia fantástica-zoomorfa.<sup>2</sup> Interpreto estas obras como cosmogramas

<sup>1</sup> La información arqueológica sobre tales obras es mínima y en especial respecto a contextos de superficie; al margen de que con seguridad esta cerámica tuvo también usos diferentes de los funerarios, en la búsqueda de significaciones, en este trabajo atiendo únicamente su contundente enlace con los muertos, lo cual en la actualidad se tiene como un hecho irrefutable.

<sup>2</sup> Para esta identificación, tengo como soporte el análisis de las imágenes y las obras mismas, acercamientos a mitos cosmogónicos mesoamericanos y la exploración de repertorios iconográficos de culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas también de raigambre mesoamericano.



1. *Desnudo femenino*, escultura cerámica, 70 cm de altura. Museo Nacional de Antropología, ciudad de México. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.” Foto: Michel Zabé. AFMT-IIE-UNAM.



2. Cajete con diseño quincuncial pintado en el fondo, cerámica. Museo Arqueológico Tlallan, Tala, Jalisco. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.” Foto: Verónica Hernández Díaz.

que, con fundamento en elaborados conceptos culturales, remiten a una realidad imaginaria, no a una realidad física, y en congruencia con ello se aprecian las mencionadas formas abstractas y fantásticas.

En contraposición, las escultóricas parecen aludir a una realidad inmediata y natural; preponderantemente se han asociado con una creación artística espontánea y se les han atribuido significados impregnados de una carga de inmediatez y secularidad; bajo tal lógica, como ejemplo, la figura de una mujer sentada sólo representa eso, y sus formas implicarían una simple imitación de la naturaleza o del dato visual. En este trabajo me propongo argumentar en contra de esas nociones al poner en relieve estatutos de su concepción y funcionalidad. Seguiré dos vías. De una parte, intentaré destacar lo artificial de las formas, algunos de sus estereotipos y el carácter histórico de esas convenciones. La segunda vía compete a la esfera ideológica, pues asocio la idea de realidad de este pueblo, inherente a las imágenes realistas que trato, con lo sobrenatural y sagrado, de manera que las esculturas, al igual que las vasijas decoradas, materializan realidades primordialmente conceptuales.

### *El arte de una cultura peculiar*

En términos de tiempo y espacio, la llamada cultura de las tumbas de tiro se ubica del 300 a.C. al 600 d.C. en Colima, Jalisco, la mitad meridional de Nayarit, el sur de Zacatecas y partes colindantes de Michoacán.<sup>3</sup> Sus antecedentes directos se reconocen en los desarrollos de Capacha y de El

<sup>3</sup> Diversas indagaciones arqueológicas me permiten anotar dichos periodo y región, entre ellas: Stanley Long, "Archaeology of the Municipio of Etzatlán, Jalisco", tesis de doctorado (Los Ángeles: University of California, 1966); Michael Kan, Clement Meighan *et al.*, *Sculpture of Ancient West Mexico. Nayarit, Jalisco, Colima. The Proctor Stafford Collection* (Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art 1970), 16, 18; Luis Javier Galván, *Las tumbas de tiro del valle de Atemajac, Jalisco*, Colección Científica 239 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia), 1991; Jorge Ramos de la Vega y Lorenza López Mestas, "Datos preliminares sobre el descubrimiento de una tumba de tiro en el sitio de Huitzilapa, Jalisco", *Ancient Mesoamerica* 7, núm. 1 (1996): 121-134; María Teresa Cabrero y Carlos López Cruz, *Civilización en el Norte de México*, vol. II (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2002); Gabriela Zepeda García-Moreno, *Colección de documentos para la arqueología de Nayarit* (México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit, 2001), 9-22; Phil C. Weigand, "La tradición Teuchitlán del Occidente de México. Excavaciones en Los Guachimontones de Teuchitlán, Jalisco", en *Tradición Teuchitlán*, eds. Phil C. Weigand, Christopher Beekman *et al.* (Zamora: El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2008), 29-62; Christopher Beekman, "Linajes y casas en el Formativo y el Clásico. Los casos de Navajas y Llano Grande, Jalisco", en *Tradición Teuchitlán*, 167-190.



Opeño, asentados en el mismo territorio occidental y cuya temporalidad se remonta hacia 1500 antes de Cristo.<sup>4</sup>

La escultura cerámica es la expresión más reconocida del pueblo de las tumbas de tiro, incluso durante largo tiempo fue usada como el medio principal para definirlo en razón de varios factores. Uno radica en los contados registros científicos de las construcciones funerarias, pese a que su presencia es extraordinariamente abundante.<sup>5</sup> A manera de ejemplo, Peter T. Furst nos aporta algunos datos contundentes: en 1965, en una temporada de trabajo de campo arqueológico, con la ayuda de informantes locales pudo localizar en el municipio nayarita de San Pedro Lagunillas veinticuatro cementerios con un total de 390 tumbas de tiro en estado saqueado.<sup>6</sup> Otros factores son la identificación tardía de la arquitectura ceremonial de superficie<sup>7</sup> y, en general, el número reducido de proyectos de investigación, protección y conservación de los diversos vestigios.

<sup>4</sup> Sobre Capacha, véase Isabel Kelly, *Ceramic Sequence in Colima: Capacha, An Early Phase*, Anthropological Papers 37 (Tucson: Arizona, The University of Arizona, 1980); y acerca de la cultura El Opeño, Arturo Oliveros, “Nuevas exploraciones en El Opeño, Michoacán”, en *The Archaeology of West Mexico*, ed. Betty Bell (Ajijic: Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México, 1974), 182-201; *Hacedores de tumbas en El Opeño, Jacona, Michoacán* (Jacona: El Colegio de Michoacán/H. Ayuntamiento de Jacona, 2004).

<sup>5</sup> Las tumbas no se encuentran aisladas, sino agrupadas en dos tipos de contextos: principalmente formando cementerios, es decir, espacios exclusivos para sepultar a los muertos, y en menor medida, asociadas a los complejos ceremoniales de planta circular y concéntrica denominados “guachimontones” (sobre estos últimos véase la siguiente nota). El patrón de enterramiento de esta cultura incluye asimismo tiros o fosas simples de forma cilíndrica o trapezoidal cavadas en el tepetate, así como entierros directos.

<sup>6</sup> Peter T. Furst, “Shaft Tombs, Shell Trumpets and Shamanism: A Cultural-Historical Approach to Problems in West Mexican Archaeology”, tesis de doctorado (Los Ángeles: University of California, 1966).

<sup>7</sup> Hasta antes de 1969 se aceptaban como hechos incontrovertibles que este pueblo carecía de arquitectura ceremonial o colosal de superficie hecha con materiales no perecederos y que no permanecía huella de sus áreas de actividad. A partir de dicho año el antropólogo Phil C. Weigand descubrió, en términos científicos, en los valles lacustres cercanos al volcán de Tequila, lo que antes no había sido del todo identificado y a lo que se no le había asignado una identidad cultural: los complejos de edificios de configuración circular y concéntrica, vinculados con canchas de juego de pelota, zonas residenciales y de explotación de obsidiana, talleres especializados de obsidiana, un sistema extenso de canales y, asimismo, con tumbas de tiro. Sobre estos hallazgos puede verse: Phil C. Weigand, “The Ahualulco site and shaft tomb complex of the Etzatlán area”, en *The Archaeology*, 120-131; *Evolución de una civilización prehispánica: arqueología de Jalisco, Nayarit y Zacatecas* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1993); Phil C. Weigand, “Obras hidráulicas a gran escala en el Occidente de Mesoamérica”, en *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del Occidente de México*, ed. Eduardo Williams (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1994), 227-277; y Phil C. Weigand, “La tradición Teuchitlán”.

En el trasfondo de la situación se halla una larga construcción histórica en la que destaca el distanciamiento de esta cultura respecto a las visiones nacionalistas del pasado antiguo de México. Por lo que toca a su expresión más afamada, tal distanciamiento tiene sustento en que en el repertorio iconográfico de la escultura están ausentes los típicos atributos religiosos o de las deidades mesoamericanas, no son comunes los rasgos fantásticos y además, su materialidad tiende a considerarse de calidad inferior.<sup>8</sup> De manera tajante, en la bibliografía sobre el México antiguo, la cultura de las tumbas de tiro —plenamente contemporánea a Teotihuacan— ha sido ignorada o bien, distinguida por su carencia de sistemas de escritura y de cómputo del tiempo, así como de arquitectura y escultura colosales. La divergencia en relación con esas características consideradas atributos de civilización fue traducida, con visos prejuiciosos y determinados por perspectivas materialistas y evolucionistas,<sup>9</sup> en términos de inferioridad y rezago cultural,<sup>10</sup> al menos hasta fechas muy recientes.

En el marco de los cuestionamientos a las historias nacionalistas, cabe agregar que la visión predominante de lo prehispánico en México se sustenta en concepciones que ponderan a las sociedades con marcada jerarquización social y cuya religiosidad se asocia con lo evidentemente supernatural; en el arte, el testimonio de lo anterior puede detectarse en la representación de miembros de la elite con complicados ajuares, de dioses que suelen tener un carácter antropomórfico, aunque avasallado de atributos y símbolos, y de imágenes sacrificiales y mitológico-fantásticas; igualmente, con obras en piedra de dimensiones mayores o hechas con materiales considerados finos.

En contraste, los artistas de esta cultura del Occidente se abocaron a la producción de una variedad extensa de formas cerámicas tridimensionales

<sup>8</sup> Aquí me he referido a las características peculiares de la escultura, aunque igualmente debe considerarse la singularidad de su arquitectura subterránea y las prácticas funerarias asociadas, y de la configuración circular y concéntrica de los edificios de superficie.

<sup>9</sup> Los cuales, en particular, ponderan las sociedades urbanas, con elaborados sistemas de organización socioeconómica, o bien, plantean un esquema progresista de los mismos y señalan la existencia de sociedades aldeanas, caciquiles, estatales e imperiales, cuyos niveles de complejidad en lo general, se consideran afines y se incrementan gradualmente.

<sup>10</sup> George Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya and Andean Peoples* (Baltimore: Penguin Books, 1962), 114; Hasso von Winning, *The Shaft Tomb Figures of West Mexico* (Los Ángeles: Southwest Museum Papers, 24, 1974), 14; Beatriz de la Fuente, *Arte prehispánico funerario: el Occidente de México*, Colección de Arte 27 (México: UNAM, 1974); Otto Shöndube, “Época prehispánica”, en *Desde los tiempos prehistóricos hasta fines del siglo XVII*, t. 1 de *Historia de Jalisco*, dir. José Ma. Muriá (México: Gobierno de Jalisco, 1980), 113-259; “El Occidente: tierra de ceramistas”, en *Mesoamérica*, vol. 2 de *México en el mundo de la colecciones de arte*, coord. Beatriz de la Fuente (México: Azabache, 1994), 82-135.

que consta de figuras humanas, animales, vegetales, geométricas, arquitectónicas, objetos como reclinatorios y armas y otros no identificables. En una primera aproximación, en el caso de las imágenes de los humanos destaca el cuerpo desnudo o con poca indumentaria, la identidad masculina o femenina es clara y exhiben un registro amplio de actividades, emociones y actitudes. No es extraño pensar que sus creadores fueron sabios conocedores de la naturaleza humana, tanto en su apariencia, como en su estructura interna; a una deducción similar se llega cuando se conocen las formas de frutas, legumbres, plantas y de la fauna terrestre y acuática que representaron. De tal modo, la cercanía con lo natural y cercano no sólo estriba en lo iconográfico, igualmente en un estilo que exhibe una decidida intencionalidad de guardar relación con la realidad visual o física. Sin embargo, la interpretación de los significados y del proceso creativo de tales imágenes no debe forzosamente limitarse a la inmediatez. En mi opinión, el hecho de que el énfasis interpretativo suela restringirse a la esfera de lo cotidiano, se entiende mejor cuando se revisan los cánones de lo religioso y del poder más reconocidos para Mesoamérica y, asimismo, cuando se considera que estas obras sobre todo han sido vistas como objetos aislados, al margen de sus funciones funerarias e incluso de su condición histórica.

El aislamiento de las obras se remonta al momento mismo en que salen de nuevo a la luz, luego de más de mil años de estar enterradas, a raíz del saqueo que ha tenido lugar a escalas inconmensurables en la zona, por lo menos desde finales del siglo XIX. De los últimos años de esta centuria datan las primeras incursiones científicas propias de la época a partir de los viajes de exploradores extranjeros, como el etnógrafo Carl Lumholtz, quien las diera a conocer ampliamente en 1902 a partir de la publicación de sus indagaciones.<sup>11</sup> En breve, comenzó a saberse de ellas, no por parte de los especialistas en la materia del pasado, sino a través de un coleccionismo ligado directamente con el saqueo y la comercialización, ya realizados sistemáticamente desde la década de 1920,<sup>12</sup> al igual que con la ausencia o

<sup>11</sup> *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 Michoacán*, 2 vols. (Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1902). Bajo los auspicios del presidente Porfirio Díaz esta obra fue traducida al castellano por Balbino Dávalos y publicada en México en 1904 (Editora Nacional).

<sup>12</sup> Se establecieron redes de saqueo y tráfico masivo hacia los Estados Unidos sobre todo a raíz de la conclusión en 1927 de una línea férrea que unía Guadalajara con Nogales, Arizona, asimismo, de una autopista con el mismo trayecto construida a finales de la década de 1940 (Clement W. Meighan y H. B. Nicholson, "The Ceramic Mortuary Offerings of Prehistoric West Mexico", en Kan, Meighan *et al.*, *Sculpture of Ancient West*, 17-32, 18); Richard F. Townsend, "Introduction. Renewing the Inquiry in Ancient West Mexico", en *Ancient West Mexico. Art and Archaeology of the Unknown Past*, ed. Richard F. Townsend (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1998), 15-33, 21.

insuficiencia de protección institucional, la desvinculación de la población con su pasado indígena antiguo y con la notable atención que recibieron de artistas reconocidos, como Diego Rivera, Roberto Montenegro, Carlos Orozco y Miguel Covarrubias, quienes comenzaron a coleccionarlas y dieron a conocer sus acervos.<sup>13</sup>

Desde su “descubrimiento” reciente, las cualidades plásticas de estas obras han resultado afines a una corriente contemporánea de apreciación artística, justo por su cercanía con la realidad física, su acentuada expresividad y la maestría de su ejecución. No obstante, desde la óptica actual de un estudio histórico del pasado antiguo, como el presente, tal valoración conlleva una noción estética sumamente acotada, propia de un sentido moderno,<sup>14</sup> que ha contribuido a la distorsión del conocimiento de esta cultura y la polisemia de su arte. En síntesis, puede decirse que la artísticidad de la escultura es reconocida, sin embargo se trata de una etiqueta superficial. Es menester inquirir en el sentido profundo de las imágenes, procurar trascender lo visible y ostentar lo que no se revela abiertamente.

Tocante a lo iconográfico, de manera alternativa a la acostumbrada secularidad vista en estas imágenes, algunos estudiosos apuntan hacia lo religioso: se les asocia con un culto a los muertos y ancestros,<sup>15</sup> o se identifican ciertos rituales relacionados con el ámbito mesoamericano<sup>16</sup> y prácticas chamánicas.<sup>17</sup> Por lo que a mí concierne, aunado a lo temático y simbólico,

<sup>13</sup> Verónica Hernández Díaz, “El arte del antiguo Occidente de México. Una visión historiográfica en los tiempos de cambio”, en *El arte en tiempos de cambio. 1810/1910/2010*, coords. Hugo Arciniega, Louise Noelle et al. (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 100-165.

<sup>14</sup> Véase Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004), en particular el Prefacio, la Introducción y la Primera parte.

<sup>15</sup> Entre ellos, Salvador Toscano, “El arte y la historia del Occidente de México”, en *Arte precolombino del Occidente de México* (México: Secretaría de Educación Pública, 1946), 9-33; Meighan y Nicholson, “The Ceramic Mortuary Offerings of Prehistoric West Mexico”, 26; Lorenza López Mestas y Jorge Ramos de la Vega, “Excavating the Tomb at Huizilapa”, en *Townsend*, 53-69; en particular 65-67.

<sup>16</sup> Richard F. Townsend ha desarrollado un extenso estudio iconográfico de las esculturas, en especial de las escenas sobre plataformas; identifica en ellas representaciones de ritos de transición y diversos temas típicos de la cosmovisión mesoamericana, como el eje del mundo, los puntos cardinales, la pareja primordial y el culto a los ancestros. Acerca de lo formal, destaca la expresividad de sentimientos humanos en un arte que, desde su punto de vista, se creó antes de la proliferación de dioses y de gobernantes (“Before gods, before kings”, en *Townsend*, 107-136.)

<sup>17</sup> A partir de 1965 Peter T. Furst aportó interpretaciones novedosas de este arte: consideró las prácticas funerarias como un fenómeno religioso y, a su juicio, en algunas esculturas se identifican temas y personajes chamánicos: los “guerreros” son los guardianes chamanes que protegen a los muertos de los espíritus malignos; y otras figuras manifiestan claros síntomas del consumo de alucinógenos. Peter T. Furst, “West Mexican Art: Secular or Sacred”, en *The Iconography of Middle American Sculpture* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1973), 98-133.

en este trabajo busco poner en relieve elementos de su concepción estilística y de su construcción cultural e histórica.

Una conclusión adelantada de esta exploración conlleva la necesidad de examinar críticamente las homogeneizadoras percepciones del arte indígena antiguo y del mosaico cultural en México. De manera implícita, aquí intento ponderar la peculiaridad del arte de la cultura de las tumbas de tiro y destacar que esa característica fue determinante en su incompreensión; no obstante, a la vez es claro el sentido histórico de los enfoques de interpretación y su interacción con un entramado de circunstancias.

Si bien el repertorio iconográfico de la escultura del pueblo de las tumbas de tiro es muy amplio, aquí centraré la atención en lo humano; no resulta un enfoque arbitrario, pues es el tema privilegiado en este arte.

### *Lo convencional de lo "real"*

En el panorama de lo mesoamericano un problema principal que tenemos los historiadores del arte es el estudio de las expresiones figurativas que se alejan de lo fantástico y lo alegórico, y se perciben más cercanas al mundo natural y a la vida diaria. En la comprensión del mosaico heterogéneo que constituye el pasado antiguo mexicano, se precisan virajes epistemológicos. En cierta vía, faltan nuevas categorías que reconozcan los múltiples valores de las imágenes de la "realidad", las cuales suelen tomarse como réplicas simples de la naturaleza y predomina un tratamiento descriptivo; se asume que la explicación es innecesaria, pues sus contenidos parecen obvios, en clara discrepancia con las imágenes fantásticas y pictográficas, a las cuales se les atribuye una fuerte carga signíca y simbólica.

El de la realidad figurativa es un tema ampliamente examinado por los historiadores del arte de tradición occidental, desde la antigüedad hasta los tiempos actuales, sin embargo, a mi parecer, es una materia todavía poco comprendida en la historia del arte de tradición mesoamericana e indígena americana en general. El tema reviste suma importancia por su complejidad; algunas de sus implicaciones conciernen a la construcción cultural de las imágenes, el peso de la tradición, el estereotipo y la innovación, representación y convención, la historia de la mirada, los conceptos cambiantes de "lo natural" y del "arte", las oscilaciones entre la mimesis y la abstracción, la manipulación de los datos visuales, la variación funcional de las proporciones anatómicas, los sistemas de gestos, los ademanes codificados, la circulación de las formas, la transmisión de formas sin asociación con la temática o significación original.

Entre los autores que han atendido este tipo de imágenes está Ernst H. Gombrich, quien ha ponderado las construcciones históricas formales

por parte del artista;<sup>18</sup> asimismo, Keith Moxey, que pone acento en el uso del lenguaje o construcciones literarias por parte de los estudiosos.<sup>19</sup> De las reflexiones de ambos se desprende que, con base en nuestra perspectiva particular de conocimiento, los historiadores de arte subrayamos que el establecimiento de la analogía implícita entre lo que se entiende como una “realidad” con la percepción de las figuraciones plásticas que remiten a esos modelos naturales, omite las diferencias que las distinguen; constituye una reducción de la representación artística a una duplicación de cierta experiencia del mundo y no consigue articular el complejo proceso que conlleva la creación del arte a través de la interpretación de la naturaleza.<sup>20</sup> Los análisis de la percepción subrayan que la representación de las formas naturales dista mucho de ser un acto espontáneo. El peso de la tradición prevalece, incluso en aquellas obras que parezcan más innovadoras. Los sistemas estilísticos y con ello, los estereotipos adoptados y adaptados, imponen limitaciones, aun cuando exista la intención de “reproducir” algo con fidelidad. En lo sustancial, destaca que las formas artísticas tienen historia, pues derivan unas de otras, y es factible reconocer esa historia a través de los procedimientos descriptivos, comparativos e interpretativos adecuados;<sup>21</sup> una frase de André Malraux refiere con precisión el centro de este problema: el arte nace del arte, no de la naturaleza.<sup>22</sup>

Tocante a las imágenes que dan origen a este capítulo, con base en los análisis que he realizado, planteo que las esculturas y vasijas cerámicas que acompañaron a los muertos en las tumbas de tiro componen, lo que llamo, un “gran estilo”, que aglutina lo figurativo y lo abstracto.<sup>23</sup> En este gran estilo se distinguen numerosas variantes regionales, paulatinamente identificadas por diversos investigadores, que reciben los nombres de algunas localidades en las que se han encontrado en mayor medida. Las más reconocidas hasta la actualidad son: Lagunillas, Ixtlán del Río, Zacatecas, San Sebastián, Arenal, San Juanito, Ameca-Etztatlán, Tala-Tonalá, Chapala, Elefantino, Tuxcacuesco-Ortices, Tuxcacuesco, Comala, Xilotlán,

<sup>18</sup> E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998 [1959]).

<sup>19</sup> Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, trad. Xosé García Sendón (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004).

<sup>20</sup> Moxey, *Teoría, práctica y persuasión*, 26.

<sup>21</sup> Gombrich, *Arte e ilusión*, 29-78.

<sup>22</sup> Referida por Gombrich, *Arte e ilusión*, 19.

<sup>23</sup> Verónica Hernández Díaz, “Muerte y vida en la cultura de tumbas de tiro”, en *Miradas renovadas al Occidente de México*, coord. Marie-Areti Hers (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios Mexicanos y Centro-americanos, 2013), 78-132.

Pihuamo, Coahuayana, Comala Tardío y Comala Fantástico. En la mayoría de éstas existen, a su vez, variantes internas.<sup>24</sup>

Para el reconocimiento de este sistema formal he procedido a identificar las constantes en la diversidad de un muy extenso *corpus* de obras hecho a lo largo de casi mil años, en un vasto territorio de compleja fisiografía, en el seno de múltiples talleres, por numerosos artistas que imprimieron su sello personal y cuyos destinatarios eran grupos de distintas jerarquías sociales. Entre las pautas que determinaron su creación destaca en principio la materia prima, el barro, puesto que la piedra fue nualmente utilizada en este género de obras, y sin duda esto fue una elección estilística;<sup>25</sup> asimismo, el modelado y la cocción, las técnicas empleadas para darles forma y resistencia. La hechura a mano y no con moldes<sup>26</sup> conlleva que, aun cuando abundan las piezas que repiten los mismos modelos, poseen rasgos diferentes que dotan a cada una de un carácter único.

De tal individualidad sirvan como muestra tres figuras del estilo Ameca-Etztatlán de un hombre sentado sobre las nalgas con las rodillas levantadas, las manos sobre ellas, los pies juntos y una forma tubular sobre la boca (fig. 3); las tres son sólidas, una mide 21 cm de altura, otra 13.5 y la tercera 19. Además del tamaño, se diferencian porque la más alta presenta ornamentación más elaborada (tocado, orejeras y brazaletes); en la vista de perfil sobresalen las distintas curvaturas de las cabezas y espaldas, y el variado grosor de los brazos y piernas. Las dos primeras están en el Museo Arqueológico Tlallan y la tercera en el Museo de Arqueología Guachimontones, en Teuchitlán, en Jalisco.

Siguiendo con los rasgos elementales, las esculturas son huecas, sólidas o mixtas, su formato va de unos cuantos centímetros hasta más

<sup>24</sup> En su definición han sido fundamentales los estudios de Isabel Kelly, *The Archaeology of the Autlan-Tuxcacuesco Area of Jalisco. I: The Autlan Zone*, Ibero-Americana 26 (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1945); "Ceramic provinces of Northwest Mexico", en *Cuarta Reunión de Mesa Redonda. El Occidente de México* (México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1948), 55-71; *The Archaeology of the Autlan-Tuxcacuesco Area of Jalisco. II: The Tuxcacuesco-Zapotitlan Zone*, Ibero-Americana 27 (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1949); Von Winning, *The Shaft Tomb*; Long, *Archaeology of the Municipio*, y Michael Kan, "The pre-Columbian art of Western Mexico: Nayarit, Jalisco, Colima", en Kan, Meighan *et al.*, *Sculpture of Ancient West*, 8-16. Las designaciones geográficas de los estilos utilizadas en el presente trabajo se anotan en Richard F. Townsend, "Catalogue of the exhibition. Notes to the reader", en *Ancient West Mexico. Art and Archaeology of the Unknown Past*, ed. Richard F. Townsend (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1998), 283-290.

<sup>25</sup> Lo que sí abundan son los metates, algunos con rasgos figurativos. Los objetos pétreos se hicieron en lapidaria y como ornamentos corporales. Existe consenso en que la escultura en piedra en la región Occidente prolifera a partir del año 600, cuando termina la cultura de tumbas de tiro.

<sup>26</sup> En las esculturas huecas de mayores dimensiones ocasionalmente se usaron moldes para dar forma sólo a algunas secciones del cuerpo; el acabado se hacía por medio del modelado.



3. Desnudos masculinos, esculturas cerámicas. Altura, de izquierda a derecha; 21 cm, 13.5 cm y abajo 19 cm. Izquierda y derecha: Museo Arqueológico Tlallan, Tala, Jalisco; abajo: Museo de Arqueología Guachimontones, Teuchitlan, Jalisco. Conaculta-INAH-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia." Fotos: Verónica Hernández Díaz.





de un metro de altura; pueden estar exentas o, en cierto tipo de escenas, adheridas a una plataforma. En lo general, se trata de volúmenes efectivamente tridimensionales (fig. 4). De frente, de lado o por detrás, los artistas pusieron atención en los detalles, no sólo en las huecas, más rotundas y de tamaño mayor, igualmente en las sólidas que por asuntos técnicos tienden a ser más planas. Debido a que en estas piezas no domina la frontalidad, es definitivo que para su conocimiento se requiere apreciarlas desde distintos ángulos. La vista de perfil de una figura hueca masculina del estilo Ameca-Etztatlán nos permite apreciar claramente la deformación tabular erecta de la cabeza; la pronunciada curva de la espalda y el leve abultamiento del abdomen señalan su edad avanzada —algo imperceptible en la vista frontal—, y la vista posterior enseña el orificio de cocción en la cabeza, la continuidad de las bandas del tocado y de las escarificaciones redondeadas en la zona de los hombros. Según lo interpreto, estas escarificaciones, ahí plasmadas por medio del pastillaje, aluden a motivos vegetales que replican la corteza del pochote o ceiba, o bien, el fruto de la datura. Son parte de los atributos que confieren unidad a las variedades estilísticas de esta escultura funeraria, tanto en las representaciones de hombres como de mujeres; de acuerdo con los criterios de ciertas modalidades se figuraron también como manchas circulares o círculos pintados.<sup>27</sup>

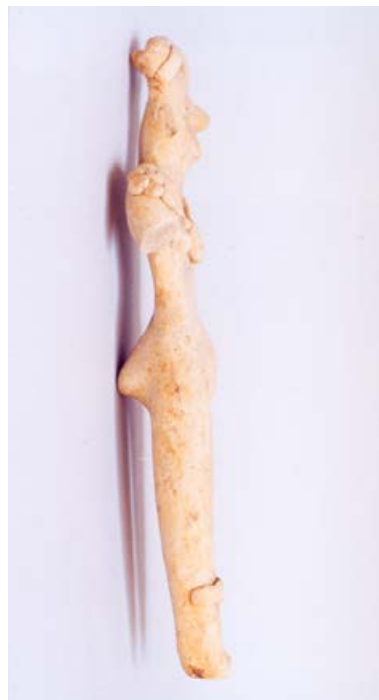
En la vista frontal de una esbelta figura de manufactura sólida del estilo Tuxcacuesco-Ortices puede notarse el mismo tipo de escarificaciones en los hombros (fig. 5). Al igual que la anterior, se trata de un desnudo; pese a que los senos son mínimos, el estrechamiento de la cintura y sobre todo el acento en el relieve de la zona púbica establece con claridad su carácter femenino. En la fotografía de perfil se advierte la deformación craneana tabular erecta y en especial destaca el énfasis que el o la artista puso en el sensual redondeado de las nalgas, cuya configuración también se cuidó en la parte posterior de la pieza. De manera semejante a la obra antes referida, aquí también queda clara la importancia de los detalles que involucran cánones de belleza e identidad, como la larga cola de cabello que sobresale atrás de la cabeza.

Precisaré las cualidades de las figuraciones humanas: son mujeres, hombres y en menor medida infantes, casi la totalidad como seres vivos; la vitalidad se expresa en particular en los ojos y la boca abiertos, y a veces en ostentar la dentadura; el grado de mimesis es variable; hay ausencia de elementos fantásticos y el acento está puesto en el cuerpo desnudo o que

<sup>27</sup> Verónica Hernández Díaz, “La imagen secular de lo religioso: arte de la cultura de tumbas de tiro, la región Teuchitlán”, en *Acercarse y mirar. Homenaje a Beatriz de la Fuente*, eds. María Teresa Uriarte y Leticia Staines Cicero (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 329-356, 343-345, figs. 7a y 7b.



4. Tres vistas de un anciano desnudo, escultura cerámica. Museo Regional Arqueológico de Ameca, Jalisco. Conaculta-INAH-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia." Fotos: Verónica Hernández Díaz.



5. Tres vistas de un desnudo femenino, escultura cerámica. Museo Regional de Guadalajara, Jalisco. Conaculta-INAH-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia." Foto: Verónica Hernández Díaz.

acaso porta poca indumentaria. Se aprecia una desnudez ornamentada, puesto que es muy variado el muestrario de tocados, peinados, orejeras, narigueras, collares, brazaletes, pulseras, ajorcas y de diseños que remiten a pintura, tatuaje o escarificación facial y corporal. Más allá del adorno, me interesa establecer que el cuerpo no es un mero soporte de atributos, sino una parte básica en su configuración.

Más allá de la desnudez, la apariencia de corporalidad está íntimamente ligada con los siguientes rasgos: la tridimensionalidad de las obras, la redondez de los contornos, la materialidad del barro y su tratamiento para semejar la textura y el color de la piel; la atención en los pormenores anatómicos, incluso en aquellas más esquemáticas o caricaturizadas, y la interacción con el espacio, ya que con frecuencia las extremidades se proyectan y por lo cual incluso las figuras que tienden a ser más aplanadas a causa de su construcción sólida, abarcan una superficie mayor. Es oportuno detenernos en dos piezas para mostrar algunas de las cualidades enunciadas.

En una pieza del estilo jalisciense-colimense Tuxcacuesco-Ortices, el cuerpo se concibe como una amplia tablilla rectangular; no obstante, mínimos relieves le otorgan indudable aspecto de mujer. La cabeza estrecha y los delgados brazos y piernas se proyectan de la forma central y crean espacios intermedios que extienden el volumen de la obra (fig. 6 izq.). En la que distingo como la variante caricaturesca del estilo Ameca-Etztatlán, las soluciones formales incrementan la gestualidad y vivacidad de los individuos, como en una diminuta escultura sólida en la que se descuida la simetría facial y las proporciones anatómicas se desatienden en extremo, no obstante, no dejaron de modelarse senos protuberantes y los genitales (fig. 6 der.).

En términos amplios, no todas las imágenes humanas exhiben genitales y los rostros de las figuras femeninas y masculinas pueden verse casi idénticos en cada modalidad estilística, aun así, existe una marcada diferenciación sexual: como norma general, las mujeres tienen los senos abultados y los hombres el pecho más plano, o en los casos en que los pechos femeninos son pequeños, se remarca un estrechamiento en la cintura (véase fig. 5). Ambos sexos comparten ornamentos, la asociación con recipientes y los bancos que a veces les sirven de asiento; es así que las diferencias sobre todo radican en el tipo de prendas que pueden vestir, en los ademanes, posturas corporales particulares, algunos objetos que portan, las maneras como cargan las vasijas y otras acciones que parecen ejecutar. Las figuras femeninas colocan una o las dos manos sobre el abdomen (véase fig. 1) o una mano toca la mejilla, el mentón, el cuello o un seno (fig. 7), se sientan con las piernas dobladas hacia atrás o a un lado, levantan los brazos a los lados o al frente y muestran las palmas. Por su parte, las figuras masculinas (fig. 8), si están sedentes, tienen las piernas entrecruzadas con las rodillas a los lados; o levantan las rodillas y colocan los brazos o codos sobre



6. Esculturas femeninas. Cerámica. Izq.: Museo Etnográfico de Berlín. Tomado de Dieter Eisleb, *Westmexicanische Keramik* (Berlín, 1971), 150b. Digitalización: María Teresa Marín. Der.: Museo Arqueológico Tlallan, Tala, Jal. Conaculta-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Verónica Hernández Díaz.

ellas;<sup>28</sup> la postura de contorsionista, las acciones de fumar y beber, así como los atributos de guerra, juego de pelota y música, son exclusivos de ellos.

Las convenciones de esta producción figurativa tienen antecedentes en culturas de la misma región. Tanto en la de Capacha como en la de El Opeño, las esculturas funerarias son cerámicas que exhiben seres vivos, desnudos o con mínima indumentaria, genitales figurados, variedad de tocados y adornos y expresividad facial. De modo claro, los criterios de representación pueden reconocerse en una figura femenina incompleta que con una mano se toca una mejilla y con la otra un seno;<sup>29</sup> y en una masculina

<sup>28</sup> Una postura peculiar que comparten algunas figuras de hombres y mujeres es sedente, con las piernas separadas y las rodillas algo elevadas, los brazos se extienden al frente y muestran las manos sobre las rodillas.

<sup>29</sup> Véase la escultura cerámica del estilo 2 de la cultura de El Opeño, que procede de la Tumba 7 de El Opeño, Michoacán (excavada por Arturo Oliveros), publicada en Oliveros, *Hacedores de tumbas*, 244, objeto 137.

7. Mujer, escultura cerámica.  
Museo Nacional de Antropología,  
ciudad de México. Conaculta-  
INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el  
Instituto Nacional de Antropología  
e Historia.” Foto: Verónica  
Hernández Díaz.



8. El fumador, escultura cerámica.  
Museo Nacional de Antropología,  
ciudad de México. Conaculta-  
INAH-Méx. “Reproducción autorizada por  
el Instituto Nacional de Antropología  
e Historia.” Foto: Gerardo Vázquez y  
Ernesto Peñaloza, AFMT-IIE-UNAM.



con los genitales expuestos, sentada con las rodillas levantadas y los brazos sobre ellas<sup>30</sup> (fig. 9); como se ha visto, estos ademanes y postura, respectivamente femeninos y masculino, son recurrentes en el imaginario de la cultura de las tumbas de tiro.

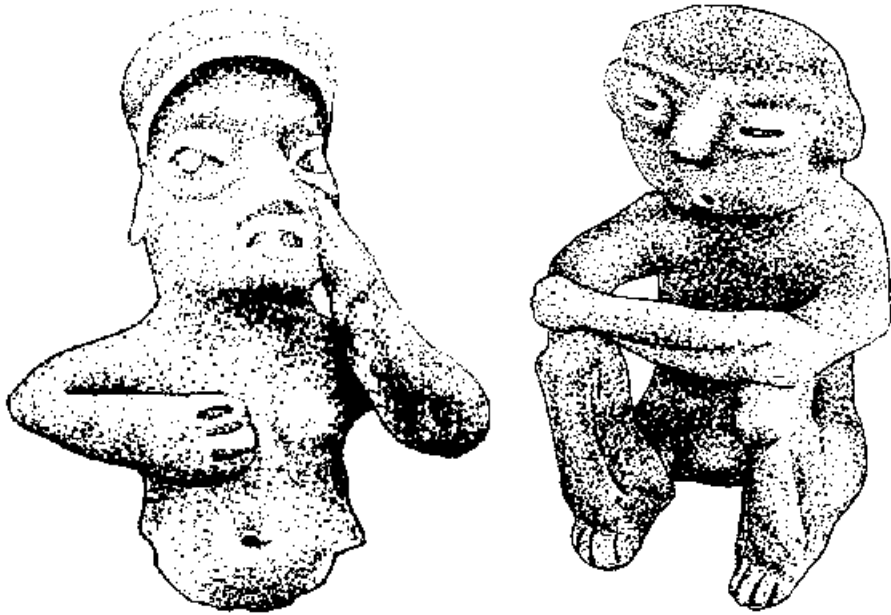
Puedo señalar que se trata de figuraciones que llegaron a ser convencionales, y no sólo coincidencias formales, con base en una perspectiva histórica. Se suman a los rasgos que identifican esos tres desarrollos como partícipes de una prolongada tradición cultural en la región occidental, en la que descuella la veneración a los muertos, su acompañamiento con vasijas y las esculturas cerámicas —las primeras con decoración geométrica y algunas que integran formas vegetales, animales y humanas— y la arquitectura subterránea mortuoria; asimismo, la existencia de cementerios, la predominante inhumación en la posición de decúbito dorsal extendido, los entierros individuales y colectivos de individuos masculinos y femeninos de todas las edades, el uso repetido de las tumbas a lo largo del tiempo y la concentración de los huesos de los primeros ocupantes.<sup>31</sup>

En esta tradición las continuidades se manifiestan al igual que los cambios. El término de las culturas de El Opeño y de Capacha, pudo extenderse tentativamente hacia el 300 d.C.,<sup>32</sup> enseguida, en el marco de la cultura de las tumbas de tiro aumentó en cantidades extraordinarias la producción de esta arquitectura y de la cerámica; se modelaron figuras huecas de mayor tamaño e incrementaron notablemente las variantes estilísticas y el repertorio de temas; los recipientes también se crearon en una mayor variedad de formas —sean simples o figurativas— y con paredes mucho más delgadas; las vasijas arriñonadas y los diseños peculiares de la vasija acinturada y la que tiene vertedera y asa de estribo se continuaron haciendo; las decoraciones geométricas se plasmaron en composiciones más complejas; la pintura al negativo siguió, no así, según parece, la decoración zonal limitada por incisión.

<sup>30</sup> Véase la fig. 46 en Joseph B. Mountjoy, “Excavaciones de dos panteones del Formativo Medio en el valle de Mascota, Jalisco, México” [en línea], Informe presentado a FAMSI (Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos), <http://www.famsi.org/reports/03009es/index.html>, 2006, 62. [consulta: septiembre 2008]. Es una escultura de 21 cm de altura que procede de una tumba de tiro excavada por Mountjoy en El Embocadero II, Mascota, Jalisco.

<sup>31</sup> Véase Verónica Hernández Díaz, “El culto a los ancestros en la tradición de las tumbas de tiro,” *Arqueología Mexicana* 18, núm. 106 ( noviembre-diciembre, 2010), 41-46.

<sup>32</sup> Véase los trabajos de Zepeda García-Moreno, *Colección de documentos*, 7, núm. 8; Joseph B. Mountjoy, “Prehispanic Cultural Developments along the Southern Coast of Western Mexico”, en *Greater Mesoamerica*, eds. Michael S. Foster y Shirley Gorenstein (Salt Lake City: University of Utah Press, 2000), 81-106; “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, en particular 340, 343, 344.



9. *Mujer*, cultura El Opeño, dibujo de Verónica Hernández Díaz, basado en Arturo Oliveros, *Hacedores de tumbas en El Opeño*, Jacona, Michoacán (Jacona: El Colegio de Michoacán/H. Ayuntamiento de Jacona, 2004), 244, objeto 137; y *Hombre desnudo*, cultura Capacha, dibujo de Verónica Hernández Díaz, basado en Joseph B. Mountjoy.

### *Identidades colectivas e individuales*

Líneas atrás se anota que hoy día pueden reconocerse de mejor manera unas dieciocho variantes estilísticas regionales en la cerámica que se encuentra a lo largo del territorio de las tumbas de tiro; a su vez, estas modalidades constan de subvariantes, de forma que la pluralidad en este gran estilo artístico es sumamente compleja. Las variantes se distinguen en los sistemas de proporciones, detalles formales, uso del color, temas, técnicas, tipos de pastas y, además, en el caso de las esculturas humanas, en tipos de tocados, adornos e indumentaria. Aunadas a las asociaciones con determinadas zonas, es muy probable que se vinculen con ciertas escuelas, talleres y temporalidades, sin embargo, el estado actual de su conocimiento no permite abundar mucho en ello.

Tocaré el caso del estilo Lagunillas para exponer la diversidad que se despliega hacia su interior, en relación con seis subvariantes; me da también la pauta para señalar la atribución geográfica un tanto más acotada de



alguna de sus subvariantes, y en especial, para enfatizar la unidad cultural del pueblo constructor de las tumbas de tiro.

A las piezas del estilo artístico Lagunillas las distingue una superficie pulida con engobe de color crema u ocre claro, sobre el que se pintaron diseños en negro, o en negro y rojo, o en negro, rojo y blanco. Algunas presentan la superficie roja, pintada en negro y blanco o sólo en blanco. A causa de la tonalidad amarillenta, los ojos un tanto rasgados y las posturas de apariencia introspectiva o de meditación, las figuras humanas se conocen popularmente como “chinescas”. La más reciente denominación deriva de San Pedro Lagunillas, en la década de 1960, en este municipio Furst exploró un cementerio en la localidad de Las Cebollas, donde llevó a cabo el registro de la Tumba 1 y pudo entonces ubicar territorial y temporalmente las esculturas de tal modalidad estilística, por entonces ya muy apreciada por los coleccionistas.<sup>33</sup>

En términos generales, el Lagunillas se localiza en los valles intermontanos del suroeste de Nayarit y del noroeste jalisciense, y llega hasta la costa,<sup>34</sup> y de modo por demás interesante María Teresa Cabrero<sup>35</sup> las ha registrado puntualmente, en tumbas de tiro no saqueadas y otras sepulturas, en una zona distante de la anterior que se halla en la Sierra Madre Occidental. Específicamente se trata de sitios a lo largo del cañón de Bolaños, el cual comienza desde el valle de Valparaíso, en el sur de Zacatecas, y avanza por el extremo norte jalisciense, a través del abrupto relieve característico de dicha sierra. Su distribución, al menos la que ahora alcanza a advertirse, abarca así un extenso territorio en dos zonas apartadas propias de dos provincias fisiográficas diferentes. Es factible señalar que un elemento que pudo dar curso a su distribución en dos zonas lejanas es el río Bolaños, que desemboca en el río Grande de Santiago, el cual cruza la zona central de Nayarit para desembocar finalmente en el océano Pacífico, a menos de 30 km al norte de San Blas.

De otra parte, en la distribución de este estilo advierto uno de los numerosos testimonios que dan cuenta de la estrecha comunicación que existía entre las comunidades de la costa y las tierras bajas con las de la intrincada Sierra Madre Occidental. Mi planteamiento, con base en el

<sup>33</sup> Furst, *Shaft Tombs*, 15.

<sup>34</sup> Por lo que toca a la costa, hay registros arqueológicos de ese estilo en San Blas, Nayarit (Joseph B. Mountjoy, “La sucesión cultural en San Blas”, *Boletín del INAH*, 39 (marzo, 1970): 41-49 y en El Reparito y La Pedrera en Puerto Vallarta, Jalisco (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* 17, núm. 2 (2006): 313-327, véase fig. 4.

<sup>35</sup> Cabrero y López Cruz, *Civilización en el Norte*, y, de los mismo autores, *Catálogo de piezas de las tumbas de tiro del cañón de Bolaños* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997).

estudio histórico del arte en sus diversas manifestaciones, apoya la noción de cohesión religiosa y cultural de la población que se asentó en Nayarit, Jalisco, Colima y zonas colindantes, por lo menos desde el 300 a.C. hasta el 600 d.C.<sup>36</sup> Desde esta lógica, mi intención es exponer una visión distinta de los enfoques sobre algunas zonas que subrayan la existencia de desarrollos separados o núcleos dominantes, como cuando se habla de la “cultura Bolaños”<sup>37</sup> y de la “tradicción Teuchitlán”.<sup>38</sup> Cabe aclarar que esta propuesta no se contrapone a la existencia de una jerarquización de los sitios y poblaciones, sino que privilegia, desde el estudio estilístico del arte, las evidencias de una fundamental integración en la esfera de lo ideológico.

Abundando en los rasgos estilísticos del Lagunillas, en las esculturas predominan las imágenes humanas, sólo he detectado un número menor de piezas zoomorfas. Son huecas y sólidas, las primeras pueden medir desde unos pocos centímetros hasta rebasar 70 cm de altura. Las facciones son finas; las proporciones corporales guardan cierto apego a las naturales, excepto por las manos y los pies que son pequeños y sintetizados, y los brazos que se aprecian delgados (véase fig. 1). Vistas de perfil se nota la deformación craneana con un aplanamiento muy marcado en la parte posterior. Se ven desnudas, con el cabello corto, marcado con incisiones. En las de mayor altura los ojos tienen los párpados y el globo ocular relevados; en las de menor tamaño hay un ligero hundimiento o perforación en medio de los párpados resaltados. La pintura negra, roja y blanca se usó para representar pintura o tatuajes faciales y corporales, algunos adornos, como collares y brazaletes, y ocasionalmente el braguero masculino. Tanto las figuras femeninas como las masculinas pueden presentar la zona pélvica cubierta por delgadas líneas que forman un reticulado. Un ornamento común son una serie de aros que atraviesan el *septum* y las orejas. Las posturas y las acciones figuradas son limitadas y en todo caso estáticas. Prevalece la postura sedente: los hombres con las rodillas hacia arriba y los codos sobre ellas; las mujeres con las piernas dobladas hacia atrás o extendidas al frente y separadas. La manufactura característica de estas obras es notablemente fina.

<sup>36</sup> Algunas obras en las que también se plantea esta idea de unidad cultural son: Kelly, “Ceramic provinces”; Betty Bell, “Archaeology of Nayarit, Jalisco, and Colima”, en *Archaeology of Northern Mesoamerica*, vol. 11, parte 2 de *Handbook of Middle American Indians*, ed. gral. Robert Wauchope (Austin: University of Texas Press, 1971), 694-752; y Verónica Josefina Rodríguez Almazán, “Las tumbas de tiro. Un sistema de enterramiento prehispánico”, tesis de licenciatura en Arqueología (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996), 32 y 33.

<sup>37</sup> Cabrero y López, *Civilización en el Norte*.

<sup>38</sup> Véanse los trabajos ya referidos de Weigand.

De acuerdo con la clasificación de Hasso von Winning, las de mayor tamaño y a la vez de apariencia más realista y voluminosa conforman el tipo A (véase fig. 1); las monocromas en rojo son el tipo B, en las cuales el cabello no se indicó con incisiones; las de cabeza triangular el tipo C y las de cabeza rectangular el tipo D.<sup>39</sup> Jacki Gallagher ha identificado la variante E, caracterizada por un engobe de color crema, con pocos diseños pintados en rojo y negro; de frente la cabeza se ve oval y menos aplanada que en los tipos C y D; con las mejillas y los ojos abultados, estos últimos con hendiduras muy delgadas; las orejas están perforadas y carecen de los aros presentes en las otras variantes; y a diferencia de los tipos B, C y D, los dedos de las manos y pies siempre están indicados.<sup>40</sup>

En sitios como El Piñón y Pochotitan, en la zona del cañón de Bolaños, advierto que el estilo Lagunillas fue hecho localmente en esculturas sólidas de la variante B<sup>41</sup> y en otra antes no reconocida que denomino F (véase fig. 8). Ésta fue realizada en figuras huecas con las extremidades sólidas, de entre 13 y 40 cm de altura; en comparación con las otras variantes, los cuerpos son más aplanados, las manos y los pies más sintetizados y en especial, la superficie, que es de color crema, no muestra brillo, se ve alisada pero no pulida (a excepción de una pieza<sup>42</sup>); no tienen el cabello inciso y sólo una de las conocidas tiene un aro en la nariz; también las distingue una serie de líneas cortas negras verticales pintadas alrededor de los ojos. En lo general están pintadas en negro y rojo sobre crema.

Entre las piezas de El Piñón destaca El Fumador, que atribuyo a la variante F (véase fig. 8); mide 16.75 cm de altura y procede de la Tumba de tiro 3, en la cual había otra escultura de fumador;<sup>43</sup> ambas representan una actividad de elevada carga ritual en Mesoamérica, pero la primera destaca por su mejor fabricación y presentar un ave pintada en la mejilla, en un diseño lineal y geometrizado, que remite a los plasmados en algunas vasijas de diversos estilos cerámicos de la misma cultura de las tumbas de tiro. Hasta aquí lo tocante a la diversidad al interior del estilo Lagunillas, procede retomar la idea de unificación ideológica del pueblo de las tumbas de tiro.

<sup>39</sup> Von Winning, *The Shaft Tomb*, 69-73.

<sup>40</sup> Jacki Gallagher, *Companions of the dead. Ceramic tomb sculpture from ancient West Mexico* (Los Ángeles: University of California, 1983), 108.

<sup>41</sup> Véase Cabrero y López, *Catálogo de piezas*, figs. 44, 44A y 44B. En otra publicación sobre piezas del cañón de Bolaños, María Teresa Cabrero, *El hombre y sus instrumentos en la cultura Bolaños* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2005), 138 y 139, se incluyen referencias y fotos de fragmentos —cabezas— de piezas sólidas, que en su tipología local llaman tipo Pocho (1) (foto 36) y tipo Zache (1A) (foto 37).

<sup>42</sup> Véase Cabrero y López, *Catálogo de piezas*, figs. 87, 87A, 87B.

<sup>43</sup> Puede verse en Cabrero y López, *Catálogo de piezas*, figs. 34, 33A y 34B.

En cuanto a la visión global de los numerosos estilos del arte cerámico, conviene subrayar que de esta clasificación estilística falta mucho por determinar, pero al margen de ello, resulta sumamente llamativa tal variedad que se aglutina en un gran estilo. Pero, ¿qué significan esta unidad y diversidad?

Pudo ser resultado del esfuerzo que este grupo humano hizo para establecer rasgos identitarios compartidos, pero sin perder las especificidades locales; algo semejante ocurrió con la arquitectura ceremonial, tanto la funeraria como la de planta circular y concéntrica, en las que también existen variaciones regionales.<sup>44</sup> Pese a que de la identidad étnica de este pueblo la historia lingüística apenas alude a la familia yuto-azteca,<sup>45</sup> la multiplicidad de lenguas registradas en la región al tiempo de la conquista y aun en el siglo xvii,<sup>46</sup> pudiera darnos una idea de la pluralidad de los grupos que conformarían esta sociedad y quizá hablaron numerosos idiomas y dialectos.

El sentido de comunidad de sus imágenes tiene un papel tan preponderante que trasciende los elementos que señalan la jerarquía social de lo figurado. La identificación de estos elementos es más definitiva si atendemos no a lo que se representa, sino cómo se le representa. Tanto en las figuras diminutas como en las más grandes y de mayor elaboración, hay iguales posturas, ademanes, atavíos y objetos o figuras asociadas; lo que varía es el detalle y en algunos casos la calidad técnica y material. A mi juicio, todo apunta a que las obras pequeñas y grandes comunican el mismo mensaje elemental, el mismo concepto.

Por lo que toca al rango de lo individual, páginas atrás mencioné que el modelado hace que cada obra sea única, por tanto figuran un individuo y también una persona. Es probable que a través de los estereotipos se

<sup>44</sup> En otro estudio, he precisado las variaciones de los guachimontones en el centro-oeste jalisciense y en la zona de Bolaños, y en las tumbas de tiro a lo largo del territorio habitado por este pueblo (Hernández Díaz, "Muerte y vida", 91-98).

<sup>45</sup> Leonardo Manrique, "Lingüística histórica", en *El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*, vol. 1 de *Historia antigua de México*, coords. Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades e Instituto de Investigaciones Antropológicas, Porrúa, 2000 [1994]), 53-93.

<sup>46</sup> Véase Lorenzo Lebrón de Quiñones, *Relación sumaria de la visita que hizo en Nueva España el licenciado Lebrón de Quiñones a doscientos pueblos: trae las descripciones de ellos, sus usos y costumbres: fecha en Taximaroa á 10 de setiembre de 1554*, Biblioteca Básica de Colima (Colima: Gobierno del Estado de Colima, 1988 [1554]), 135; Domingo Lázaro de Arregui, *Descripción de la Nueva Galicia*, estudio preliminar de François Chevalier, presentación a la edición mexicana por Carmen Castañeda (Guadalajara: Gobierno de Jalisco, 1980 [c. 1621]), 92, 93; Carl Sauer, *Colima de la Nueva España en el siglo xvi* (Colima: Ayuntamiento de Colima/ Universidad de Colima, 1990 [1948]), 100-106; Peter Gerhard, *La frontera norte de la Nueva España*, trad. Patricia Escandón (México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Históricas, 1996), 58.

plasmaran características específicas de los individuos a quienes estarían dedicadas y con quienes se enterraron en las tumbas. En figuras de un mismo estilo y sexo, con similares posturas y atributos, se detectan variaciones anatómicas;<sup>47</sup> se trataría entonces de retratos de los difuntos cuando estaban vivos, aunque no necesariamente reproducirían la condición cercana al fallecimiento, sino etapas distintas de su vida.<sup>48</sup> La escasa información de antropología biológica, en particular debido al deplorable estado de los restos, no permite profundizar en los lazos peculiares entre determinadas esculturas y los restos de ciertos individuos.<sup>49</sup> En términos generales, sí se sabe que los tipos de deformación identificados en los cráneos y los objetos ornamentales depositados en las tumbas corresponden a los que vemos en las esculturas;<sup>50</sup> y tentativamente los oficios son otra vía de asociación entre figuras y personas.<sup>51</sup>

Acerca del trato dado a los difuntos, las indagaciones arqueológicas revelan que usualmente se puso un enorme cuidado en la conservación de los cuerpos e incluso de los restos óseos al paso del tiempo.<sup>52</sup> Desde mi óptica, este tratamiento hace referencia a la ostentación de la corporalidad en las imágenes escultóricas, y más aún, cuando se miran en actitud vital. No obstante, es indiscutible que estas obras plasman concepciones sobre

<sup>47</sup> Hernández Díaz, “La imagen secular de lo religioso”, 346-348, fig. 8.

<sup>48</sup> Robert B. Pickering y María Teresa Cabrero, “Mortuary Practices in the Shaft Tomb Region”, en Townsend, *Ancient West Mexico*, 70-87, véase en particular la p. 86. Estos autores expresan que varias figuras asociadas a una sola persona “representan diferentes episodios o estados importantes de la vida de un individuo”. Identifican dichas representaciones en los siguientes términos: “Los estados no están claramente definidos, pero sugerimos que para las mujeres, los importantes incluirían matrimonio, primer embarazo, o maternidad, y el logro de ciertas habilidades en actividades domésticas [...] Para los hombres sugerimos sus estatus como guerreros o jugadores de pelota, como músicos o tal vez chamanes o miembros de la sociedad” (la traducción es mía).

<sup>49</sup> A partir del minucioso análisis multidisciplinario realizado en relación con el contenido de una tumba localizada en Huitzilapa, en el municipio jalisciense de Magdalena, cabe la posibilidad de identificar la asociación de varias figuras con un individuo. Véase lo relativo a la cámara norte de esta tumba en Ramos de la Vega y López Mestas, “Datos preliminares sobre el descubrimiento”, 126.

<sup>50</sup> Véase Long, *Archaeology of the Municipio*; Pickering y Cabrero, “Mortuary practices”, 71-82.

<sup>51</sup> Pickering y Cabrero, “Mortuary Practices”.

<sup>52</sup> Véanse, entre otros, Rosario Acosta y Gabriela Ladrón de Guevara, “Los entierros explorados en la cuenca de Sayula”, en Francisco Valdez, Otto Schöndube *et al.*, *Arqueología de la cuenca de Sayula* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades y Centro Universitario del Sur/Institut de Recherche pour le Développement, 2005), 383-405; Cabrero y López, *Civilización en el Norte*, 149-166; Long, *Archaeology of the Municipio*; Mountjoy y Sandford, “Burial Practices”; Pickering y Cabrero, “Mortuary Practices”; Gabriela Zepeda García-Moreno, *Ixtlán, ciudad del viento* (Tepic, Nayarit: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Grupo ICA, 1994).

la vida y la persona más allá de lo físico. En mi opinión, están dotadas de una aspiración de inmortalidad y pudieron servir para alcanzar el anhelo por trascender un proceso natural inevitable, como la descomposición del cuerpo.

En su estudio sobre hábitos funerarios, el antropólogo Nigel Barley señala que los muertos no son tan impersonales o distantes cuando conservan la carne. De un antiguo cuerpo momificado exhibido en un museo británico dice: “Si [Pete] fuera un esqueleto, no sería más que materia inerte, una cosa. Con la carne puesta todavía es un individuo, alguien que posee una identidad y una nacionalidad. Tiene un rostro.”<sup>53</sup> Por su lado, Hans Belting establece una analogía directa entre la imagen del ser humano y la imagen del cuerpo, subraya que “la encarnación es el sentido más importante de la representación corporal”<sup>54</sup> pues asegura la existencia; señala que en el medioevo las esculturas colocadas arriba de las tumbas, en el exterior, tenían la función de exhibir una imagen, no un cadáver, por tanto el cuerpo natural cede su representación a un cuerpo cultural que preservaba la identidad social del difunto.

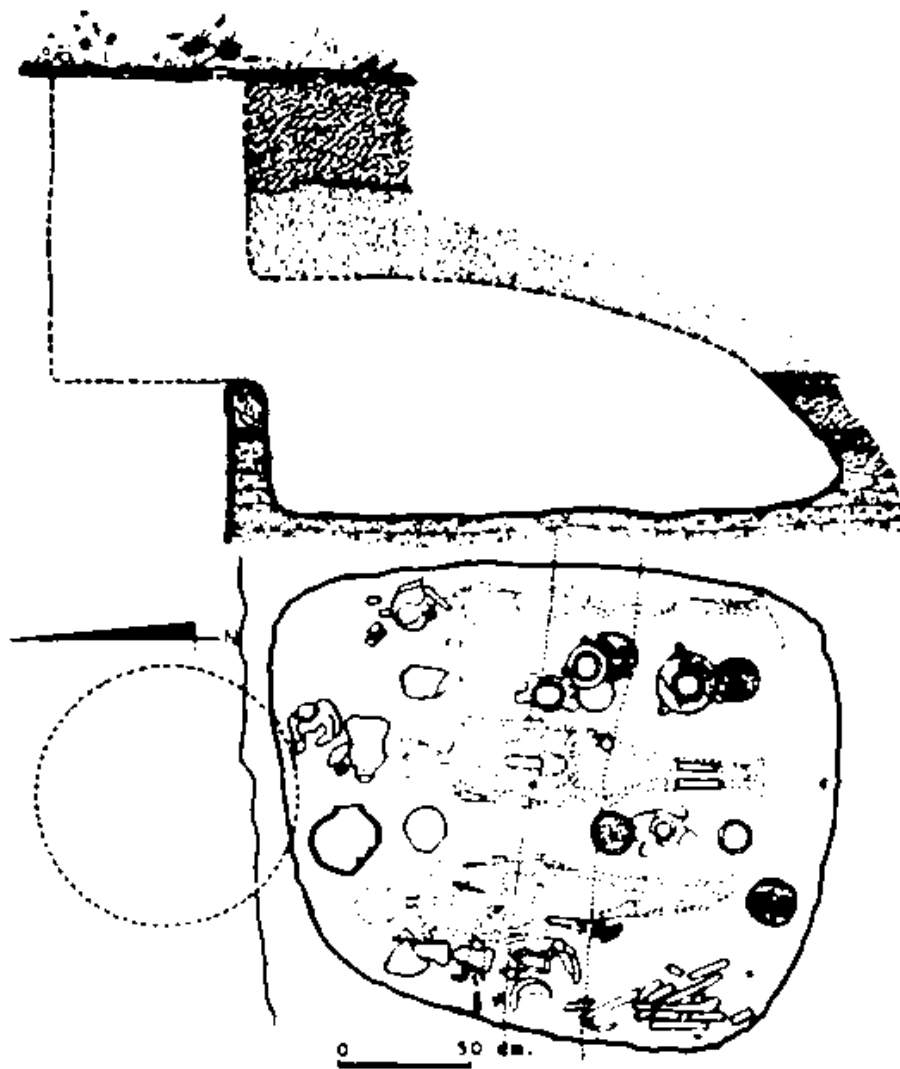
De las esculturas que tratamos es preciso remarcar que no eran obras públicas, seguramente no fue necesario que sirvieran como medio de la memoria, el recuerdo o imágenes de culto en el mundo de los vivos. Pudieron ser veneradas aun estando ocultas, a la vez que sus mensajes parecen dirigirse a lo suprahumano y su funcionalidad se liga plenamente con los espacios en donde acompañaron a los difuntos. Estos recintos, las tumbas de tiro, se configuraron en el interior de la tierra y la actividad constructiva consistió en cavar el tepetate, un tipo de suelo compuesto por toba volcánica más o menos compacta; la excavación permitía crear formas huecas que servirían de morada permanente a los individuos (fig. 10). Existe una amplia diversidad en los diseños y en las dimensiones de dichas tumbas que van desde la sencillez hasta una extrema complejidad. Es muy común que el fondo del tiro se hunda entre 2 y 3 m y presente una sola cámara. Algunas se cavaron a gran profundidad, se sabe de una que alcanza 22 metros;<sup>55</sup> en general, el ingreso es difícil debido a la estrechez del tiro de entrada.

Su diseño figurativo es otra notable representación conceptual del cuerpo humano. En lo básico, identifiqué que se trata de cuevas artificiales;

<sup>53</sup> Nigel Barley, *Bailando sobre la tumba*, Crónicas (Anagrama: Barcelona, 2000), 129.

<sup>54</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Buenos Aires y Madrid: Katz Editores, 2007), 123.

<sup>55</sup> 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), 16.



10. Corte y planta de la Tumba 8 de Tabachines, Zapopan, Jalisco. Dibujo retomado 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.

su forma evoca una vagina y una matriz materna<sup>56</sup> que literalmente se halla en las entrañas de la tierra. En este punto es pertinente destacar que este desarrollo cultural suele considerarse ajeno a la dinámica y al pensamiento religioso característico de Mesoamérica. Por el contrario, sostengo que elementos primordiales de la estructura del cosmos según la ideología mesoamericana, se manifiestan de forma tangible en vestigios de esta cultura. En el siguiente y último apartado, pongo a consideración una interpretación sobre las funciones que pudieron asumir las imágenes de los humanos en el ámbito de una realidad sobrenatural que concuerda con la visión del mundo de los mesoamericanos.

### *Un concepto de realidad, sus imágenes y sus funciones*

Un aspecto en el estudio de este arte es la oposición realismo-realidad. Tal como lo expone Peter Sager, cada tipo de realismo es distinto de la realidad, a la par que existe un sinnúmero de conceptos históricos de lo real y del realismo.<sup>57</sup> Ahora bien, ¿cuál pudo ser el alcance de lo que se consideraba una realidad entre los portadores de la cultura de las tumbas de tiro? ¿Cuál pudo ser su idea de realidad?

El extenso repertorio iconográfico de las imágenes escultóricas no refiere, desde luego, toda la gama de entidades o sucesos de un entorno visible. Haciendo a un lado su engañosa apariencia natural, es obvio que se trata de una selección en la que prevalecen los convencionalismos y se privilegia la representación del ser humano; y según mi criterio, corresponde a asuntos medulares para esta sociedad. Trataré de especificarlos.

La imagen crea su propia realidad, o mejor dicho se convierte en una suprarrealidad. En términos amplios, Erwin Panofsky expuso el carácter retrospectivo y prospectivo de las imágenes funerarias. Las primeras, conmemoran un pasado y en las segundas se busca una manipulación del futuro.<sup>58</sup> Es posible que las dos intenciones se plasmaran en las esculturas del Occidente, aunque en ambas hay una pretensión de permanencia que conlleva la superioridad de lo cultural sobre lo natural; este aspecto implícito se pone de manifiesto por diversas vías. Una es que la desintegración del

<sup>56</sup> Furst, *Shaft Tombs*, 289. Desde su punto de vista, el entierro en las tumbas de tiro significaba un “renacimiento” o un nacimiento inverso. Mi interpretación difiere de la de Furst: en relación con el diseño orgánico-femenino de la tumba de tiro, planteo que se trata de un espacio sagrado que resguardaría la continuación de la existencia (véase el apartado siguiente).

<sup>57</sup> Peter Sager, *Nuevas formas de realismo*, trad. Rosa Pilar Blanco Santos (Madrid: Alianza, 1981), cap. 1.

<sup>58</sup> Erwin Panofsky, *Tomb sculpture. Its changing aspects from ancient Egypt to Bernini* (Londres: Thames and Hudson, 1964), 16.



cadáver pudo ser trascendida por una realización social: una imagen con un estatus de sacralidad que encarna una nueva realidad de los humanos superior al nacimiento biológico. Al respecto, no sobra recordar que entre los mesoamericanos la muerte no existía como tal, sino que la existencia se prolongaba. Que ahora tengamos esculturas de al menos mil cuatrocientos años de antigüedad tan bien preservadas, no hace sino revelar ese empeño de perpetuidad.

Ahondando en el trasfondo de las obras, su materialidad y construcción, distingo una oposición complementaria y jerárquica entre lo femenino y lo masculino. Como se sabe, la cosmovisión mesoamericana elabora una división sexual del universo.<sup>59</sup> Lo femenino se vincula con la muerte, la humedad, la fetidez, la debilidad, lo blando y el frío; mientras que lo masculino está ligado a la vida, la sequedad, la fuerza, el calor, la dureza. En concordancia con esta visión, al ámbito de lo femenino pertenece el proceso natural de putrefacción de los muertos: los olores fétidos que desprenden, la pérdida de líquidos, de consistencia y del calor vital; pienso que en este ámbito igualmente se encuentra el barro, la tierra blanda y acuosa con la que construyeron estas imágenes. En cambio, el carácter de lo masculino, que se considera más elevado, se revela en el proceso técnico que origina las imágenes cerámicas, el cual involucra lo siguiente: el barro conjunta arcilla y agua, esta última le otorga plasticidad; el procedimiento de cocción al fuego lo convierte en cerámica, no basta el secado al sol, necesariamente el calor del fuego ocasiona su total deshidratación, se vuelve impermeable y adquiere dureza, lo mismo que una forma permanente, a menos que se quebrara. El resultado es una nueva condición de los humanos, pero ahora inmortal debido justamente a que constituyen una creación cultural, por tanto superior al nacimiento natural.

Es oportuno, en adelante, insistir en el valor de la colectividad. Como hemos visto, las imágenes crean distintos rangos de identidad: desde las individuales a las comunitarias locales y a la colectiva en una escala mayor; de manera análoga, sus modalidades estilísticas presentan versiones elitistas y populares de los mismos conceptos, por tanto acentúan el peso de la comunidad y la uniformidad de lo colectivo. Una clave para entender esta dimensión es el contexto de procedencia de las imágenes: la tumba de tiro.

Esta sepultura fue usada por todos los miembros de la sociedad; en sus rasgos constructivos y en los materiales contenidos ha sido posible advertir jerarquías,<sup>60</sup> pero de la misma forma se reconoce que el pueblo

<sup>59</sup> Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 vols., Serie Antropológica 39 (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996 [1980]); "La parte femenina del cosmos", *Arqueología Mexicana* 5, núm. 29 (1998): 6-13.

<sup>60</sup> Véase Hernández Díaz, "Muerte y vida", 88.

y las elites compartieron las costumbres de enterramiento, y por ende las ideas enlazadas con la muerte o con los muertos. Como norma, las tumbas fueron cavadas en las pendientes de los cerros y conforman cementerios; se sabe que fueron reutilizadas en el transcurso del tiempo, incluso siglos, y predominaron los entierros colectivos.

Al igual que en las esculturas, en los recintos mortuorios concurren distintos niveles de lo colectivo en cuanto a grupos que a la vez son parte de otras unidades sociales mayores. La ostentación de pertenecer a un conjunto, acaso como linajes que se amplían, resalta en las tumbas que constan de varias cámaras o en aquellas que, estando próximas, fueron unidas a través de la apertura de una pared o de un túnel, a la manera de una casa que va creciendo.

Las características de las tumbas nos conducen a la noción de los mesoamericanos sobre el nivel terrestre del cosmos como una entidad divina femenina asociada con el complejo cerro-cueva.<sup>61</sup> En el desarrollo que nos ocupa, los cerros funcionaron como cementerios, y en efecto alojaron cuevas, —en este caso construidas— las cuales se consideraban como entradas al inframundo. De acuerdo con relatos e imágenes cosmogónicas, el inframundo es el lugar primigenio a partir del cual se crearon la tierra, el supramundo, los humanos y todo lo que existe. Las cuevas también son espacios de origen, de los muertos, los antepasados o los ancestros. La colocación de los difuntos en las tumbas de tiro simbolizaría entonces un retorno al origen, pero no sólo por lo que toca a lo biológico en relación con el diseño uterino de la sepultura, sobre todo por los simbolismos culturales que pudieron atribuirse a ese tipo de espacios inframundanos.

Acerca de la asociación de las tumbas de tiro en cementerios, considero muy factible que éstos ocuparan lugares centrales en el paisaje cultural de cada comunidad y que en ellos se sustentara la identidad particular de las comunidades: como ámbitos de estabilidad y de permanencia, donde las generaciones se suceden unas a otras y afianzan sus raíces. En ello identifico un paralelo con la institución mesoamericana que en náhuatl se llama *altépetl*, entendida como un grupo social organizado con un dominio sobre un territorio de cualquier tamaño.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994 [reimpr. 1999]); Linda Manzanilla, “Las cuevas en el mundo mesoamericano”, *Ciencias: Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 36 (octubre-diciembre, 1994): 59-66; Diana Magaloni, “El origen mítico de las ciudades: iconografía de la creación”, en *Seis ciudades antiguas de Mesoamérica. Sociedad y medio ambiente* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011), 29-41.

<sup>62</sup> Véase Diana Magaloni, “La montaña del origen y el árbol cósmico en Mesoamérica como instrumentos político-religiosos y su uso en el siglo XVI”, en *XXV Coloquio Internacional de Historia*

Pienso que el sello de identidad propio de cada estilo local pudo ser análogo a la vinculación de las comunidades con determinados territorios y a su afán de perpetuidad. Reagrupar a los cadáveres en una tumba establecería un lazo material, a la vez que místico, entre la gente y la tierra.<sup>63</sup> Los vivos se convertirían en verdaderos dueños ancestrales de un espacio, pues ahí habitan sus muertos, ahí viven sus ancestros. Es así que sale a relucir el carácter habitacional de las construcciones de tiro y cámara, en donde se alojarían los difuntos no como materias inertes, sino como seres activos con total vigencia entre sus descendientes. En tales espacios continuaría su existencia a perpetuidad.

La vitalidad de los ancestros es una realidad tangible en estas cerámicas, no obstante, su funcionalidad pudiera alcanzar otro nivel. En el ámbito religioso de lo mortuorio y en sus estrechos vínculos con la posesión de un territorio y el dominio de un grupo sobre una comunidad, advierto que la finalidad última de estas imágenes pudiera haber sido la de garantizar, más que la continuidad de la vida, la reproducción del orden social al que aspiraría cada localidad y la sociedad en su conjunto. Tal vez el entramado de los estatutos mencionados explique la extraordinaria abundancia de las esculturas y el éxito de los hábitos funerarios que practicó por casi un milenio este pueblo del antiguo Occidente. De manera análoga a las imágenes de las vasijas que abordé al inicio, cuya composición abstracta, geométrica y fantástica materializa un concepto del cosmos, concluyo que las significaciones profundas de las imágenes realistas de la cultura de las tumbas de tiro no remiten a una realidad inmediata, sino a una sobrenatural y sagrada.

---

*del Arte: La imagen política*, ed. Cuauhtémoc Medina (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 29-51.

<sup>63</sup> Diversos estudios de antropología funeraria, coinciden en la profunda importancia de los muertos en la propiedad de un territorio y la dinámica de las sociedades, véase Louis-Vicent Thomas, *Antropología de la muerte*, trad. Marcos Lara (México: Fondo de Cultura Económica, 1983 [1975]); *Mortality and Immortality: the Anthropology and Archaeology of Death*, eds. S.C. Humphreys y Helen King (Londres y Nueva York: Academic Press, 1981); *Death and the Regeneration of Life*, eds. Maurice Bloch y Jonathan Parry (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

# IMÁGENES PARA LA CLASE OBRERA: EL DISCURSO VISUAL DE LA *REVISTA LUX*, ÓRGANO OFICIAL DEL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS, 1936-1941

MIREIDA VELÁZQUEZ

Posgrado en Historia del Arte, UNAM

En 1928 se editó el primer número de la *Revista Lux* —órgano informativo del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME)— publicación que subsiste hasta la actualidad como medio difusor de esta organización obrera. Después de varios años y tras una existencia irregular, en 1936 la revista tomó un nuevo rumbo, definido especialmente por el fortalecimiento del sindicato a partir de su triunfo en la huelga general convocada en julio de ese mismo año.<sup>1</sup>

*Lux* cumplía con una función informativa básica dentro del gremio, tal como dar a conocer las tareas de los líderes sindicales, reseñar sus procesos de elección internos, explicar los derechos de los trabajadores, entre otros. Sin embargo, la revista comenzó a experimentar cambios sustanciales como la inclusión de temas vinculados al panorama político internacional, haciendo claro su apoyo a la República española, así como la proliferación de artículos dedicados al arte, la cultura y el bienestar material e intelectual de la clase trabajadora.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> El Sindicato Mexicano de Electricistas se fundó en 1914 con el nombre Sindicato de Empleados y Obreros del Ramo Eléctrico, el cual cambiaría por el actual pocos días después de su conformación. Al año siguiente el SME llevó a cabo su primera huelga y comenzó a editar su órgano informativo *Rojo y Negro*. En junio de 1936, el Sindicato convocó a la que se considera su segunda gran huelga ante la compañía Mex-Light. Este paro consolidó “uno de los contratos colectivos más avanzados de la época”. *Cien años de Luz y Fuerza del Centro*, eds. Isaac Bengurión, Pablo Molinet et al. (México: Luz y Fuerza del Centro, 2003), p. 81.

<sup>2</sup> A lo largo de 1937, *Lux* presentó diversas portadas, realizadas por Santos Balmori y Antonio Arias Bernal, dedicadas a la República española. Así por ejemplo, en la contraportada de marzo de 1937 (año X, núm. 3) Balmori realizó la ilustración *Dejaréis que asesinen a la España nueva?* Por su parte, en los números 8 y 9 de agosto y septiembre de 1937 (editados juntos), el ilustrador Antonio Arias Bernal realizó la portada titulada *Miliciana*, en la cual representó a una de las tantas mujeres que se integraron en la contienda armada para defender a la República española.

Pero la transformación más importante que se instrumentó en *Lux* fue el fortalecimiento en el uso de las imágenes —ya fueran ilustraciones o fotografías— como dispositivos de comunicación y medios para hacer más accesibles los mensajes políticos e ideológicos contenidos en sus páginas. En este sentido, en su editorial de noviembre de 1936 se planteó la urgente necesidad de ofrecer un nuevo producto a los lectores. El editor señalaba:

El pasado número fue probablemente uno de los más aburridos y peor presentados gracias a la fraternal colaboración entre el Director de la Revista que hizo incluir fuertes dosis de material soporífero, y los camaradas de la imprenta que se las arreglaron de manera que la impresión quedara lo peor posible [...] Hay que modificar la revista; hay que usar otro tipo de letra; más ilustraciones [...] <sup>3</sup>

La editorial proponía hacer de *Lux* una herramienta que colaborara en la educación de los agremiados, al ampliar los temas tratados por la revista hacia cuestiones como la pintura, la poesía, la historia, el arte popular; entre otros elementos básicos para “el mejoramiento de la clase obrera”. <sup>4</sup>

La importante proliferación de imágenes para ilustrar sus artículos, la transformación de sus portadas y contraportadas en composiciones de alto contenido político —centradas en la figura del obrero industrial— el uso de mensajes aleccionadores, entre otros cambios proyectados siempre en un nivel visual, hicieron de *Lux* un reflejo del creciente interés en la gráfica y la fotografía como instrumentos privilegiados para la construcción de nuevos discursos.

De esta manera, durante las décadas de los años treinta y cuarenta, un equipo de reconocidos ilustradores así como de fotógrafos —la mayoría de las veces anónimos— puso su trabajo al servicio de la *Revista Lux* con el objetivo de crear una identidad visual y sentido de clase en el agremiado, pero también una imagen de la propia industria eléctrica que estuviera acorde con los signos de la modernidad.

Así, tres fueron los grandes protagonistas de la retórica visual que exaltaba la *Revista Lux* a lo largo de sus páginas: el trabajador industrial inserto en un ámbito principalmente urbano; la industria, representada en la maquinaria y en la energía eléctrica; y la nueva sede del Sindicato

<sup>3</sup> *Revista Lux. Órgano del Sindicato Mexicano de Electricistas*, año X, núm. 11 (noviembre, 1936): 2.

<sup>4</sup> *Revista Lux. Órgano del Sindicato Mexicano de Electricistas*, año IX, núm. 11 (noviembre, 1936): 2.

Mexicano de Electricistas,<sup>5</sup> máximo ejemplo de la nueva era que proyectaba en su arquitectura los ideales de una sociedad en transformación.

El planteamiento de este trabajo es analizar la imagen del obrero de la industria eléctrica que se concibió y difundió a través de la *Revista Lux* y la manera en que dicha construcción visual representó los ideales de la organización sindical así como los vínculos de la clase obrera con el Estado mexicano.

La conformación de una iconografía del trabajador industrial, que paulatinamente se convertiría en sinónimo del nuevo ciudadano y héroe emanado de la lucha revolucionaria, respondió no sólo a las necesidades de autorrepresentación por parte de la organización obrera sino también a una estrategia estatal que pretendía regular los contenidos visuales y escritos que circulaban dentro de estas organizaciones políticas. Mi objetivo, finalmente, es señalar la presencia gubernamental dentro de los procesos editoriales de la *Revista Lux* y su consiguiente intervención en la configuración y definición de una iconografía de la clase obrera.

La portada de marzo de 1932 de la *Revista Lux* nos presenta un fotomontaje en el cual se observa una escena enmarcada con motivos prehispánicos —a la manera de un remate ornamentado con cabezas de serpiente emplumada—. En la composición de autor no identificado, se dispone en primer plano a una pareja de trabajadores de la industria eléctrica llevando a cabo su labor diaria en lo alto de un poste de luz. Parecen colocar el cableado para dotar de energía a alguna zona de la ciudad.

En el fondo se yergue el Monumento a la Revolución todavía en una etapa temprana de su construcción, pues podemos distinguir la estructura del casco y el andamiaje que rodea la edificación.<sup>6</sup> Al pie del monumento, cientos de luces señalan el proceso paulatino de electrificación. El sentido del fotomontaje parece claro: los trabajadores de la industria eléctrica realizan una labor sustancial para el país, son parte fundamental en la reconstrucción nacional que trajo consigo la revolución. El monumento que se levanta a lo lejos parece avalar no sólo el sentido de su trabajo cotidiano como parte de un esfuerzo social, sino también la propia lucha del sindicato en el contexto de la nueva nación.

La energía eléctrica y la fuerza laboral que formaba parte de este sector eran elementos clave para el compromiso de modernización agraria

<sup>5</sup> Sobre el sindicato, su historia y lucha política véase María Josefina García Herrera, "El Sindicato Mexicano de Electricistas, 1933-1936", tesis de licenciatura en Sociología (México: UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1987).

<sup>6</sup> Para mayor información acerca del Monumento a la Revolución véase Víctor Jiménez, *Carlos Obregón Santacilia. Pionero de la arquitectura mexicana* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001).

e industrial que definían las acciones de gobierno. Por esta razón, desde que asumió el poder en diciembre de 1934 Lázaro Cárdenas se empeñó no sólo en electrificar la mayor parte del territorio nacional sino también en convertirse en el intermediario y rector de las relaciones obrero patronales.<sup>7</sup>

La electricidad significaba civilización, modernidad; la luz eléctrica entrañaba la posibilidad de dejar atrás las penumbras, asociadas al mal y a la ignorancia, para entrar en una nueva era de la humanidad: el futuro era luminoso y el bienestar que traería consigo se debía reflejar lo mismo en la vida privada que en la pública.<sup>8</sup>

Toda revolución necesita sus héroes<sup>9</sup> y la mexicana no fue la excepción. La necesidad de configurar una estrategia de legitimación hizo que el Estado posrevolucionario utilizara a sus bases populares de apoyo como fuente para construir nuevas imágenes de heroicidad (fig. 1) —sujetos anónimos y cotidianos como el campesino, el militar, el obrero— como ejemplos del ciudadano al que se aspiraba moldear.

En un país con altos índices de analfabetismo —50 por ciento para 1934 según estimaciones señaladas por el propio Lázaro Cárdenas— las imágenes cumplieron una función educativa que el Estado mexicano intentaba regular.<sup>10</sup> Una revista sindical representaba entonces la posibilidad de interferir en este proceso de formación, dictando los modelos de conducta pública y privada que debían seguir los nuevos mexicanos encarnados en la figura del obrero industrial al cual se comenzó a exaltar no sólo en sus virtudes morales sino también en sus cualidades físicas.

De esta manera, el obrero que se construye en la retórica visual de *Lux* es un hombre sano y fuerte, cuya figura escultórica y monumental es

<sup>7</sup> Sobre los proyectos y políticas estatales del gobierno cardenista véase Alan Knight, "Cardenismo: Juggernaut or Jalopy", en *Journal of Latin American Studies* (Cambridge: Cambridge University Press) 26, núm. 1 (febrero, 1994): 73-107.

<sup>8</sup> Marcela Gené explica que "el horizonte de rayos luminosos es una convención que significa el futuro y apunta que Ernst Gombrich interpretaba este motivo como 'una transición natural del simbolismo religioso al político; la analogía de la luz con el bien y la verdad [...]'", en Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica/Universidad de San Andrés, 2005), 75.

<sup>9</sup> Sobre la conformación de la figura del obrero como héroe de la revolución soviética véase Victoria E. Bonnell, *Iconography of Power. Soviet Political Posters Under Lenin and Stalin* (Berkeley: University of California Press, 1997), 21.

<sup>10</sup> De acuerdo con el informe presidencial que comprendía el periodo 1939-1940, presentado por el general Lázaro Cárdenas al Congreso de la Unión, en el ramo de educación el mandatario apuntó: "El analfabetismo, que es uno de los males mayores que han impedido el desarrollo orgánico de la sociedad mexicana [...] ha venido reduciéndose gradualmente [...]. Así, en 1910, la proporción de analfabetos en la República era de 70%, en tanto que en 1934 era de 50%, en 1940 se ha reducido al 45%", en *Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas. Informes de gobierno y mensajes presidenciales de año nuevo, 1928-1940* (México: Siglo XXI Editores, 1978), 189.



1. Ilustración de Antonio Arias Bernal para la portada de *Revista Lux*. *La revista de los trabajadores*, año XIV, núm. 9 (septiembre, 1941). Hemeroteca Nacional, HM L116. Foto: Gloria Minauro.

también símbolo de su fortaleza de carácter y de su patriotismo (fig. 2). Al describir las afinidades en las representaciones del hombre nuevo en el imaginario nazi y fascista, Marcela Gené apunta: “las figuras masculinas, exhiben en sus musculosos cuerpos desnudos los ideales de juventud, belleza y fortaleza”,<sup>11</sup> atributos que se convierten en parte fundamental de la iconografía del obrero en diversos regímenes.

Cabe apuntar que en los contenidos de la *Revista Lux* fueron pocas las imágenes dedicadas a la figura femenina y que ésta fue concebida en una de sus portadas, por ejemplo, como campesina, es decir, nunca como la contraparte del obrero a diferencia de otras imágenes que circulaban en la época, como aquellas producidas por el propio Francisco Eppens en los diseños originales para la impresión de estampillas postales y fiscales.<sup>12</sup> Por tanto, el gremio de la industria eléctrica se concibe a sí mismo como un entorno básicamente masculino en el que la mujer ni siquiera es contemplada.

<sup>11</sup> Gené, *Un mundo feliz*, 75.

<sup>12</sup> Al respecto véase Mireida Velázquez, “Mensajes para la nación: configuración del nacionalismo posrevolucionario en la filatelia mexicana (1925-1960)”, en *México postal: mensajes de la Revolución* (México: Museo Nacional de Arte-Museo de la Filatelia de Oaxaca, 2010).





2. Ilustración de Antonio Arias Bernal para la portada de *Revista Lux. La revista de los trabajadores*, año XIV, núm. 7 (julio, 1941). Hemeroteca Nacional, HM L116. Foto: Gloria Minauro.

En un proceso similar al que se presentó en países como la Unión Soviética o en Argentina en los años del peronismo, durante el régimen cardenista el símbolo del nuevo hombre fue encarnado en la figura del obrero industrial. El objetivo era perfilar el ideal del ciudadano producto de la revolución. En este sentido, Beatriz Urías señala:

La representación del “hombre nuevo” que se popularizó en México después de la revolución se construyó dentro de la ideología nacionalista oficial. La nueva clase política e intelectual concentró en esta figura muchas de las expectativas de renovación social que la revolución había suscitado en muchas capas de la población.<sup>13</sup>

Al igual que otros medios masivos, la *Revista Lux* buscaba cumplir la tarea de ofrecer imágenes que tradujeran los valores de la sociedad moderna como la higiene, la educación sexual, el laicismo, el compromiso político, la ética del trabajo. Se trataba de cambiar la estructura de pensamiento del pueblo en sus niveles más profundos.<sup>14</sup> Así por ejemplo, las contrapor-

<sup>13</sup> Beatriz Urías Horcasitas, *Historias secretas del racismo en México, 1920-1950* (México: Tusquets, 2007), 26.

<sup>14</sup> Bonnell, *Iconography of Power*, 37.

tadas de la revista regularmente servían como espacio para brindar diversas lecciones a los trabajadores que iban desde señalarle reglas como el uso de herramientas y protección en su labor cotidiana, hasta brindarle directrices de comportamiento dentro y fuera del trabajo.

En una de estas contraportadas podemos ver una escena en la que un trabajador visita al médico. Su figura, delineada como una radiografía, trasluce el estado de su cerebro, pulmones y demás órganos vitales. La ilustración se concreta con el mensaje: “Para conservarse sano y fuerte, el trabajador debe vivir como si él mismo fuera caja de cristal, donde el sol penetra y el médico observa y vigila como guardián que detenga las enfermedades.”<sup>15</sup>

La *Revista Lux* se encargó de transmitir a los miembros del SME un ideario, apoyándose en este tipo de imágenes, que destacó la importancia de la organización y unidad obrera para la concreción de sus objetivos laborales. Sin embargo más allá del ámbito público, la revista también buscó incidir en aspectos privados como el hogar y la familia, en un intento por hacer del Sindicato una institución rectora, apéndice del Estado.

Mensajes aleccionadores como “En el camino recto siempre hay obstáculos que vencer”, son acompañados por ilustraciones en las que el obrero triunfante es siempre el protagonista de una lucha continua en contra de sus enemigos de clase, de la injusticia social y la ignorancia. En este caso la ilustración de Francisco Eppens realizada en abril de 1938 para el número 4 de la *Revista Lux*,<sup>16</sup> muestra a un obrero con el puño en alto que debe seguir un largo camino para llegar a una suerte de “tierra prometida”, transformada en metrópolis de altos rascacielos.

La revista dio mayor importancia a este discurso visual no sólo como una manera de crear mensajes claros y de fácil interpretación para los obreros, sino también como parte del programa de difusión estatal que se encargaría, en los años subsecuentes, de sistematizar el flujo de información escrita y visual, en aras de consolidar un discurso hegemónico. En este sentido, los impresos representaron —gracias a sus posibilidades de reproducción— una manera de llevar mensajes visuales y escritos a grupos de la sociedad que de otra manera difícilmente habrían podido acceder a ellos.

A pesar de ser concebida como una revista independiente de las grandes centrales obreras mexicanas como la CTM y la CROM<sup>17</sup> el contenido

<sup>15</sup> *Revista Lux. La revista de los trabajadores*, año XIV, núm. 12 (diciembre, 1941): contraportada.

<sup>16</sup> “En el camino recto siempre hay obstáculos que vencer”, Ilustración de Francisco Eppens para el artículo de Agustín Salvat, “El socialista Guillermo Morris y México”, en *Revista Lux*, año XI, núm. 4 (abril de 1938):12,13.

<sup>17</sup> Véase Barry Carr, *El movimiento obrero y la política en México, 1910-1929* (México, Era, 1982).

visual y escrito de *Lux* la evidencian como una edición que contaba con el auspicio del Estado, hecho que la obligaba a seguir una línea dictada por los intereses propagandísticos gubernamentales.

Si bien *Lux* nunca perfiló una abierta postura de apoyo a las acciones del Estado, lo cierto es que la revista compartió un mismo equipo de colaboradores tanto con *El Nacional* como con otras publicaciones oficialistas,<sup>18</sup> lo cual nos lleva a pensar que es muy probable que el gobierno proporcionara los recursos humanos y materiales para la elaboración de la revista.

De igual manera, el equipo de ilustradores que hicieron posible la edición de *Lux*—Francisco Eppens, Santos Balmori, Antonio Cué y Antonio Arias Bernal, entre otros<sup>19</sup>— eran también colaboradores de publicaciones como *El Nacional*, de la revista *Avante*, órgano oficial del sindicato de los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores y de algunas publicaciones de la Universidad Obrera de México. De ahí que los discursos visuales y el trasfondo ideológico de dichas ediciones siguieran una misma dirección acorde con un sistema propagandístico que se hizo más complejo a lo largo del sexenio cardenista.

Durante los años treinta, y especialmente con la llegada del presidente Cárdenas al poder, el SME buscó consolidarse como una organización obrera capaz de equilibrar las fuerzas políticas del país. La huelga de 1936—que dejó sin energía eléctrica a la ciudad de México y zonas conurbadas— tuvo como resultado no sólo la triunfal negociación de un nuevo contrato colectivo, precedente para otros movimientos obreros, sino también el claro reconocimiento del Estado al liderazgo del SME.<sup>20</sup>

Como parte de esta creciente fuerza, el sindicato obtuvo los recursos entre sus agremiados—y es posible que también del gobierno— para levantar su nueva sede: un edificio de estilo funcionalista, realizado por Enrique

<sup>18</sup> Al respecto véase Jacqueline Covo, “El periódico al servicio del cardenismo: El Nacional, 1935”, en *Historia Mexicana*, vol. 46, núm. I (181) (julio-septiembre, 1996): 134.

<sup>19</sup> Sobre el trabajo de Francisco Eppens como ilustrador véase Mireida Velázquez, “La obra gráfica de Francisco Eppens en los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1935-1940”, tesis de maestría en Historia del Arte (México: UNAM-Posgrado en Historia del Arte, 2009).

<sup>20</sup> El sindicato resumía así la “Naturaleza y fundamentación” de sus peticiones: “Las peticiones que formularon los trabajadores a las empresas, pueden dividirse en dos grupos: las que se refieren principalmente a sus derechos en sus relaciones con el patrón y aquellas otras cuyo fondo consista esencialmente en un mejoramiento económico. Las primeras tienden a corregir una situación de injusticia en las relaciones obrero-patronales motivadas por el desempeño del trabajo; las segundas tienen por objeto elevar el nivel material de vida de los trabajadores”, *Revista Lux*, año X, núms. 8 y 9 (agosto-septiembre, 1936): 4.

Yáñez y Ricardo Rivas arquitectos ganadores del concurso convocado en 1936 por el sindicato.<sup>21</sup>

De acuerdo con Ramón G. Colín, quien fue director de la revista entre 1938 y 1939, en su artículo “El nuevo hogar social del SME” (fig. 3),<sup>22</sup> los camaradas Yáñez y Rivas, como él los llamaba, miembros de la Unión de Arquitectos Socialistas habían resultado ganadores del concurso imponiéndose a otros arquitectos como Carlos Obregón Santacilia, por ofrecer la mejor solución de espacio y distribución de todos los servicios sociales que el sindicato deseaba reunir en su nuevo edificio, para dar atención a los agremiados y sus familias.

Colín señalaba: “Se pidió alojar en un terreno de 35 m por 44 m de fondo, orientado de norte a sur, situado en el número 45 de la calle de Las Artes, los siguientes servicios: oficinas sindicales, sala de asambleas, servicio médico, cooperativa, escuela, biblioteca, la *Revista Lux*, gimnasio, casino, imprenta y servicios generales.”<sup>23</sup> El conjunto del edificio estaba formado por dos cuerpos constructivos con cimentación independiente y la estructura de éstos se realizó en concreto armado. La propuesta —apuntaba Colín— era que el trabajador encontrara “en su nuevo hogar social, la manera de satisfacer la mayor parte de sus necesidades” y agregaba: “La costumbre de concurrir a su nuevo hogar social y la labor educativa que allí se desarrollará, indudablemente creará en los trabajadores cariño hacia su organización, espíritu de solidaridad hacia sus camaradas y sentido de cooperación; creará, en suma, conciencia de clase.”<sup>24</sup> Yáñez y Rivas proyectaron un edificio para satisfacer las necesidades del hombre como integrante de una clase y no como individuo aislado y particular. De acuerdo con el articulista, Yáñez y Rivas habían proyectado un edificio que concebía al hombre como integrante de una clase y no como individuo aislado y particular, con lo cual habían iniciado un nuevo género de arquitectura: la de la gran clase trabajadora.

De acuerdo con Peter Krieger, la arquitectura, en su apariencia pública puede convencer a las masas urbanas, de ahí que los actos políticos se exhiban en una escenografía simbólica para garantizar la legitimación

<sup>21</sup> Sobre la construcción del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas, véase Rafael López Rangel, *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana* (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1989), José Víctor Arias Montes y Carlos Ríos Garza, *Enrique Yáñez y el Edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

<sup>22</sup> Ramón G. Colín, “El nuevo hogar social del Sindicato Mexicano de Electricistas”, *Revista Lux. La revista de los trabajadores*, año XIV, núm. 10 (octubre, 1938): I-X.

<sup>23</sup> Colín, “El nuevo hogar social”, VI.

<sup>24</sup> Colín, “El nuevo hogar social”, X.



3. El nuevo hogar social del Sindicato Mexicano de Electricistas, *Revista Lux. La revista de los trabajadores*, año XI, núm. 10 (octubre, 1938): 19. Hemeroteca Nacional, HM L116. Foto: Gloria Minauro.

necesaria.<sup>25</sup> De esta manera, la nueva sede del SME representaba no sólo las aspiraciones de la organización obrera sino también la manera como deseaban ser concebidos fuera de su gremio. Modernidad, fuerza, solidez eran atributos propios de la nueva estructura arquitectónica, la cual brindaría los espacios propios para la renovación integral de la clase obrera.

Es por ello que a lo largo de 1938, la *Revista Lux* se encargó de dar cuenta —a través de reportajes gráficos ilustrados con fotografías que registraban todos los detalles del proceso— de los avances en la construcción del edificio. La sede se convertía así en la proyección material de la nueva fuerza obrera, ejemplo de la transformación en las condiciones de vida materiales e intelectuales del trabajador de la industria eléctrica.

En las portadas de octubre de 1938 y enero de 1941 vemos la imagen del edificio enclavado en la colonia Tabacalera, un antiguo barrio de prostitución y delincuencia que se había elegido para congregarse diversas construcciones simbólicas como la sede del partido oficial, la de la Confederación de Trabajadores de México y el propio Monumento a la Revolución.

<sup>25</sup> Peter Krieger, “Las posibilidades abiertas de Aby Warburg”, en *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. (In) Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, ed. Lucero Enríquez (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000), 268.



4. Portada de *Revista Lux. La revista de los trabajadores*, año XI, núm. 10 (octubre, 1938). Hemeroteca Nacional, HM L116.

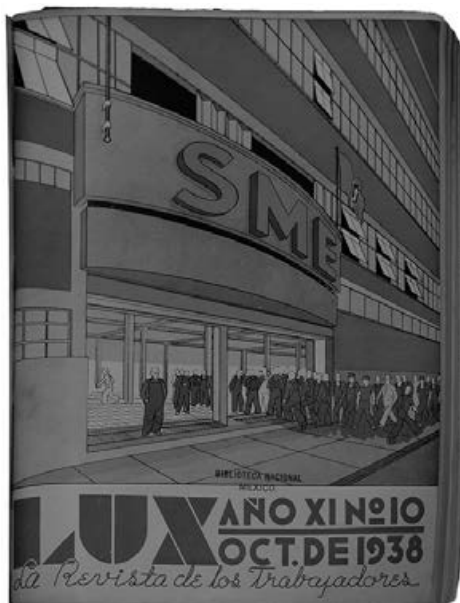
Foto: Gloria Minauro.

En la ilustración de Antonio Arias Bernal (fig. 4), que sirvió como portada del número que conmemoró la inauguración del edificio,<sup>26</sup> vemos una construcción de fachada roja y gris cuyas líneas limpias y sobrias dan cuenta de una arquitectura moderna alejada de los materiales y excesos decorativos que caracterizaron a la arquitectura del antiguo régimen. Masas trabajadoras, portando overol de mezclilla azul —uniforme del proletariado— entran de manera ordenada a la edificación. Un obrero solitario, apostado en uno de los costados de la entrada principal, parece observar a sus compañeros —con postura serena y manos en los bolsillos— y darles la bienvenida a esta nueva etapa de la organización sindical.

En la portada de 1941 el motivo central de la composición es nuevamente la sede del sindicato.<sup>27</sup> En el fotomontaje, autoría de Josep Renau (fig. 5), vemos al edificio desde uno de sus costados, dominando la fachada completa de manera lateral. Por encima de la construcción, un anuncio luminoso —como los que comenzaban a proliferar en la ciudad para anunciar centros nocturnos y cines— señala las iniciales del sindicato de manera contundente y aparatosa. Por encima del letrero, un descomunal puño

<sup>26</sup> Véase *Revista Lux. La revista de los trabajadores*, año XI, núm. 10 (octubre, 1938).

<sup>27</sup> Véase *Revista Lux. La revista de los trabajadores*, año XIV, núm. 1 (enero, 1941).



5. Fotomontaje de Josep Renau para la portada de *Revista Lux. La revista de los trabajadores*, año XIV, núm. 1 (enero, 1941). Hemeroteca Nacional, HM L116. Foto: Gloria Minauro.

en señal de lucha, se levanta triunfante para dominar el horizonte. De él parecen desprenderse una serie de descargas eléctricas que lo rodean y le confieren mayor fuerza. Es evidente el uso del puño en alto como expresión simbólica de lucha y triunfo, señal internacional de la retórica obrera que llama a la acción y la solidaridad. Esta imagen, a diferencia de la anterior, denota la posición fortalecida del sindicato, el cual en los años cuarenta logró trascender las confrontaciones obrero-patronales, estableciéndose como una de las áreas estratégicas en el desarrollo del país, especialmente durante los años de la conflagración mundial.

### *Conclusión*

Como parte de un sistema de producción, circulación y recepción de las imágenes, la *Revista Lux* cumplió con un programa general de difusión en el que los artistas jugaron un papel fundamental. De acuerdo con Jordana Mendelson, “los artistas modernos entendieron —y con frecuencia sacaron provecho de ello— que el papel impreso había de definir las formas más avanzadas de comunicación política y artística, y que manifiestos de

toda índole se estaban abriendo camino hacia una audiencia cada vez más diversificada”.<sup>28</sup>

Más allá de sus objetivos particulares, como vocera de una organización política específica, la *Revista Lux* contribuyó de manera importante en la conformación de la identidad visual de una clase y de un modelo de ciudadano acorde con los ideales del régimen posrevolucionario. De esta manera, los ideólogos del Estado mexicano orquestaron durante los años del cardenismo, un aparato propagandístico basado en la difusión masiva de imágenes centradas en la propia figura del presidente así como en una iconografía de la clase obrera, las cuales funcionaron como soporte visual para la legitimidad del régimen y para determinar el vínculo entre un Estado protector y las fuerzas trabajadoras.

Este imaginario de consumo colectivo fue de uso común en el contexto internacional, desde España hasta Argentina, de la Unión Soviética a Estados Unidos; la representación de la clase obrera y de su trasfondo ideológico construyó vocabularios con significados similares a pesar de responder a contextos sociopolíticos particulares.

De esta manera, a través de la *Revista Lux* el SME llevó a cabo una apropiación de la carga simbólica que hacía de la energía eléctrica uno de los máximos símbolos de la modernidad para así construir su propia imagen y resaltar su importancia estratégica en el proceso modernizador preconizado por el Estado posrevolucionario.

<sup>28</sup> Jordana Mendelson, *Sindicatos, revistas de la guerra civil e industria del diseño gráfico en Revistas y guerra, 1936-1939*, catálogo de la exposición, Museo Nacional de Arte Reina Sofía (Madrid: Ministerio de Cultura, 2007), 16.





THE “NEW PANTHEISM” IN CONTEMPORARY  
NICARAGUAN LANDSCAPES AND LITERATURE. A VISUAL  
AND TEXTUAL ANALYSIS OF WORKS BY ARMANDO  
MORALES, GIOCONDA BELLI AND OMAR CABEZAS

REGINA N. EMMER

The University of New Mexico  
Department of Art and Art History

With its lush, arable land and access to two oceans, two lakes and a river, Nicaragua has long been valued by colonial, imperial and dictatorial powers for its human and natural resources and economic promise. The Nicaraguan landscape has proven a lucrative site for coffee, cotton, banana and sugar plantations, an ideal location for a panisthmian canal, and a promising source of timber, mineral and energy reserves.<sup>1</sup> This same landscape has also, for centuries, been valued by local populations for reasons centered upon natural beauty, ancestral ties, physical and spiritual sustenance and resources for internal development.<sup>2</sup>

This analysis explores the prominent presence of the local landscape in the works of three iconic figures of contemporary Nicaraguan visual and literary culture. The Magical Realist landscapes that Armando Morales painted during the two decades following the 1979 Nicaraguan Revolution demonstrate compelling connections with the natural imagery that Gioconda Belli crafts in *La mujer habitada*<sup>3</sup> and Omar Cabezas recounts in *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*.<sup>4</sup> As *imaginaries*, these

<sup>1</sup> John Booth and Thomas W. Walker, *Understanding Central America*, 3 ed. (Boulder: Westview Press, 1999), 35.

<sup>2</sup> For a discussion of Nicaragua's history of rural and Native American traditions see David Craven, *The New Concept of Art & Popular Culture in Nicaragua Since the Revolution in 1979* (Queenston, Lewiston and NY: The Edwin Mellen Press, 1989), 54-81.

<sup>3</sup> Gioconda Belli, *La mujer habitada* (México: Editorial Diana, 1989).

<sup>4</sup> Omar Cabezas, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (La Habana: Casa de las Américas, 1982). See David Craven, *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990*, chapter 3 (New Haven and London: Yale University Press, 2002), particularly for a discussion of the incorporation and significance of nature imagery within the larger context of Nicaraguan art (146-152), as well as

works construct the local landscape, with its diverse mountain ranges, rainforests and jungles, Lakes Managua and Nicaragua and the San Juan River, with a sense of pantheistic harmony, unifying humanity, divinity and the natural world in a way that is, at once, universal and specific. The images and texts together convey the ways in which the Nicaraguan landscape has shaped national belief systems, culture and revolutionary praxis. Simultaneously, they reveal conflicting perspectives, ideological disjunctions and nuanced complexities that challenge the notion of a national landscape. Together, these works evince the development of a “new pantheism” that became integral to the creation of the revolutionary New Men and Women who reclaimed their national soil and created a new Nicaraguan society centered upon human agency and egalitarian respect.

Broadly, pantheism refers to the belief that god and universe are one in the same; that divinity is collectively composed of all forms of nature and the cosmos.<sup>5</sup> Merging spirituality, rationality and science, pantheist belief is that elements of the natural world are continually regenerative and strive toward unity, while individual beings live only one life.<sup>6</sup> When conceptualized as *imaginaries*, the visual and literary images here considered communicate an alternative reality, in which the individual becomes freed from the constructs of modern social, political, and religious institutions. Although falling within the framework of “the society of the spectacle,” these works challenge the power structures critiqued by Guy Debord in his seminal 1967 essay.<sup>7</sup> Instead, they demonstrate that, as posited by Adolfo Sánchez Vázquez in *Las ideas estéticas de Marx*, creative liberty and aesthetic pleasure are the mechanisms by which man may become his own “supreme

---

for a discussion of the prominent role of literature and poetry in the 1979 Revolution (123-142). This analysis has been profoundly influenced by David Craven, to whom I am greatly indebted for his pioneering work, publications and scholarly guidance in the social art history of Latin and, specifically, Central America.

<sup>5</sup> Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible: Art, Science & Spirituality* (Princeton University Press, 2002), 14. This definition is based upon the German Romantic conception of *pantheism*, as derived from Pythagoras’ contention that “man and the universe are both constructed from [one primordial] substance, [the monad],” and “that man is a microcosm of the universe and animated by a common spirit, a World Soul, which is divine and eternal.”

<sup>6</sup> Pierre Teilhard de Chardin, “Pantheism and Christianity” (1923), in *Christianity & Evolution*, trans. René Hague (New York: Harvest, 1971), 58. Chardin develops his conception of pantheism throughout his lectures. Summarized in “How I Believe,” he states: “We now see beings as like threadless fibers, woven into a universal process. Everything falls back into a past abyss, and everything rushes forward toward a future abyss. Through its history, every being is co-extensive with the whole of duration; and its ontogenesis is no more than the infinitesimal element of a cosmogenesis in which is ultimately expressed the individuality — the face, we might say — of the universe.”

<sup>7</sup> Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1995).

being,” altering his own reality and “[making] that leap from the kingdom of necessity to the kingdom of liberty.”<sup>8</sup>

The philosophy of early twentieth century French Marxist theologian Pierre Teilhard de Chardin helps to further construct a framework for understanding the pantheistic and evolutionary thought that informed Armando Morales, as individual and artist. On several occasions, in interviews conducted during the 1980’s and 1990’s, Morales noted Chardin’s influence on his personal beliefs and artistic career.<sup>9</sup> Learned in the mystical and spiritual beliefs of the ancients and in evolutionary science, Chardin contended that religion, and Christianity in particular, needed to adopt a multi-perspectival approach, within which a variety of disparate views and interests could intersect in order to progress with society and the reality of the common people. Chardin introduced Marxist, evolutionary and pantheistic thought to the teachings of Christianity with the belief that “sooner or later souls will end by giving themselves to the religion which activates them most as human beings.”<sup>10</sup> Chardin’s writings emphasize the need for mutual human respect and the protection of basic human rights that dominant social, political and religious institutions have historically justified violating. This philosophical undercurrent links him with the revolutionary philosophy and practices of Augusto César Sandino, who sought to end the exploitation of an entire nation by a U.S.-backed military dictatorship.

Following his assassination by General Anastasio Somoza García in 1934, Sandino became an icon of national liberation, and the *Frente Sandinista de Liberación Nacional* (or, FSLN) was founded in his honor in 1961 to continue his fight for social, political and human justice. The FSLN’s defeat of the Somoza family dictatorship and success in the Nicaraguan Revolution of 1979 relied upon and perpetuated his legacy, which in many ways continues to shape national culture, identity and politics. An image of *Sandino en la montaña* from Morales’ 1993 *La saga de Sandino* lithograph series depicts, in almost non-hierarchical fashion, Sandino among a group

<sup>8</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx* (México: Biblioteca Era, 1991 [1965]), 14. This point also speaks to an important notion emphasized by Sánchez Vázquez on 171-173—that in a complete subversion of the religious system as established in the Middle Ages, art, literature and meaning should no longer be mediated and dictated by church leaders. In the ideal, just society, the artist creates works without regard for how they may be received by the ruling structures, and instead, the artist is free to communicate directly with the public through his chosen artistic language.

<sup>9</sup> “Morales: ‘Pintar es ver e imaginar’,” interview by Jean Piaget, April 1986, in *Ventana*, July 5, 1986, 3. Also see Cecilia S. De Birbragher, “Interview with Armando Morales,” *Arte en Colombia*, no. 45 (October, 1990): 146-149.

<sup>10</sup> Chardin, “Pantheism,” 228.

of seven guerilla fighters (fig. 1).<sup>11</sup> The human figures, the bodies of their horses, and the enveloping jungle landscape merge into a unified whole that evokes both Gestalt theory of perception and Chardin's pantheistic theology.<sup>12</sup> The forms are so closely intertwined that each element of the tightly coherent composition relies upon the others to achieve maximum visual effect. By depicting awesome nature and figures in relatively equal relationship to one other, and using prismatic plays of light and a spectral palette, Morales not only reminds us of the subjective nature of sensory experience, but also demonstrates that we may perceive elements of both the beautiful and the sublime simultaneously and in no strictly defined manner.<sup>13</sup>

This imagery draws upon guerrilla warfare belief and praxis that to become one with the natural landscape would afford divine protection and power in battle—a concept that was popularized by revolutionary leader Che Guevarra and was fundamental to Augusto César Sandino's earlier revolutionary ideas and strategy.<sup>14</sup> Morales, however, challenges the guerrilla notion of the land's omnipresent protective divinity by introducing a counter-discourse; *Sandino en la montaña* evokes a dialogue between

<sup>11</sup> Although Sandino the man has become a symbolic national figure since the Revolution in 1979, nowhere in the *Saga de Sandino* series does Morales depict Sandino individually or even as the dominant compositional figure. Morales rejects the representation of a single national icon and his suggestion, then, is that society can and should exist as a collective construction. Morales reminds the viewer that this notion of collectivism over individualism should permeate, ideally, throughout all aspects of national reality in order to create and maintain a society that is equitable, just, and of the people, but also universally harmonious in the larger regional context. Not only does the national identity become an egalitarian, collective construction, but so, too, do the national political, economic and cultural infrastructures.

<sup>12</sup> The notion of Gestalt Theory of psychology as applied to aesthetics and perception was first introduced at length by Rudolf Arnheim in *Art and Visual Perception* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954). As summarized by Arnheim in a later interview by Uta Grundmann, "Gestalt psychology was basically a reaction to the traditional sciences. A scientific experiment was based primarily on breaking down its object into single parts and defining them. The sum of the definitions then corresponded to the object. By contrast, the Gestalt psychologists, referring among other things to the arts, emphasized that there are common connections in human nature, in nature generally, in which the whole is made up of an interrelationship of its parts and no sum of the parts equals the whole." See "The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim," <http://www.cabinetmagazine.org/issues/2/rudolfarnheim.php>. Similarly, Chardin states that "We are unable, in reality, to understand the multiple[...]The intelligible world, the true world, can only be a unified whole. In consequence, the elements, the parts, the atoms, the monads, have no real and permanent value." See his "Pantheism," 57.

<sup>13</sup> Gamwell, *Exploring the Invisible*, 24.

<sup>14</sup> Donald C. Hodges, *Intellectual Foundations of the Nicaraguan Revolution* (Austin: University of Texas Press, 1986), 218. For a more detailed discussion, see Chapter 7: "Reflections on Strategy," 218-255.



1. Armando Morales, *Sandino en la montaña*, 1993, 56 × 75 cm, colored lithograph. © ArtAcatos, Sàrl. Printed in Catherine Loewer *et al.*, *Armando Morales: Monograph and Catalogue Raisonné. Paintings & Drawings, 1974-2004*, 3 vols. (Manchester, Vermont: Hudson Hills, 2010). Permission for use and printing of images granted by ArtAcatos, Sàrl and Catherine Loewer.

the myth of the landscape as human protector and the reality of its brutish danger. The snaky, maze-like mountain jungle may be perceived, on one hand, as a camouflaging shelter and, on the other, as an engulfing, yet indifferent, force. Armando Morales’ oeuvre as a magical realist painter is imbued overall with this air of disjunction, as he draws upon contradictory ideas, histories and experiences to create images that lend to multi-lateral readings.<sup>15</sup> Aside from establishing a dialogue between “landscape as mythic protector” and “landscape as harshly indifferent,” *Sandino en la montaña* also introduces dialectics between nature and culture, experience and representation, and reality and memory.

In *La montaña es algo más*, former guerrilla commander and FSLN member Omar Cabezas likewise presents a dialogic relationship between man and landscape, contrasting the mythic vision of guerrilla warfare with his own disjunctive experience as an individual voluntarily joining the fight

<sup>15</sup> Craven, *Art and Revolution*, 131.

for the collective future.<sup>16</sup> In an early description of the mythic aura of the mountain, also known as the Momotombo Volcano, Cabezas emphasizes the romantic notions that were associated with guerrilla warfare in the mountain jungles around León:

cuando me fui a la montaña, subí con la idea de que la montaña era un poder [...] hablábamos de la montaña como algo mítico, donde estaba la fuerza e incluso las armas, los mejores hombres, la indestructibilidad, la garantía del futuro, la balsa para no hundirse en lo más profundo de la dominación de la dictadura, la determinación de no resignarse [...] la certeza de que no podía ser así, que Somoza no podía seguir mandando toda la vida, no aceptar la invencibilidad de la Guardia.<sup>17</sup>

Much like Sandino himself, the actuality of the volcanic mountain became imbued with a sense of the mythic. Just as Sandino symbolized political martyrdom, revolutionary ideals, and the need, therefore, to persist toward liberation and justice, this mythic construction of the mountain was significant in the practical sense; its “tremendous force” and “indestructibility” contributed to the momentum and support—ideological as well as physical—backing the revolutionary cause.<sup>18</sup>

Although the myth failed to project the harsh reality to be endured by the guerrilla soldier, Cabezas acknowledges that it was the difficulty of this experience in and with nature that was fundamental to fashioning the “New Man” of the Revolution. Cabezas writes that it was:

Como que la montaña y el lodo, [...] la lluvia...la soledad, como que nos fueron lavando un montón de taras de la sociedad burguesa. Nos fueron lavando una serie de vicios. Allí aprendimos a ser humildes porque vos solo no vales ni mierda ahí adentro, aprendés a ser sencillo, aprendés a valorar los principios, aprendés a apreciar los valores estrictamente humanos que ahí van saliendo a fuerza, y poquito a poco se van muriendo todas las lacras, por eso nosotros decimos que la génesis del hombre nuevo está en el FSLN [...] Ahí nace el hombre nuevo en la montaña [...]<sup>19</sup>

<sup>16</sup> “Dialogic” here primarily refers to the manner in which Cabezas’ text evoked dialogues between campesinos and urban guerrillas regarding differing views of and relationships to nature. It also refers, as pointed out in conversation with David Craven, to differing responses and exchange between the wide variety of classes and intellectual groups within the readership for Cabezas’ use of “street” language throughout the text. For a more broadly applicable definition of the term as employed by Mikhail Bakhtin, see Craven, *Art and Revolution*, 149.

<sup>17</sup> Cabezas, *La montaña es algo más*, 28.

<sup>18</sup> Cabezas, *La montaña es algo más*, 28.

<sup>19</sup> Cabezas, *La montaña es algo más*, 99-100.

The Marxian idea that a “new man” would need to be created in order to create a “new society” that would liberate itself was fundamental to the Sandinistas’ revolutionary strategy.<sup>20</sup> Consistent with the pantheistic emphasis that “forces in nature exist in complementary, antagonistic pairs,” the FSLN likewise emphasized the creation of the New Woman to complement the gendered construct of the New Man.<sup>21</sup> As art historian David Craven has noted, the women’s revolution in Nicaragua became integral to the nation’s larger revolutionary process.<sup>22</sup>

Gioconda Belli is a former underground FSLN member, Sandinista political figure and women’s liberation activist. Her 1988 magical realist novel *La mujer habitada* is exemplary not only of the distinctive connection between The New Woman and nature, but also of feminine agency and participation in the Nicaraguan Revolution. Although fictional, the story that Belli tells poignantly speaks to the very real experiences of female guerrillas and FSLN members who fought alongside men as revolutionaries.<sup>23</sup> Belli’s parallel narrative follows Lavinia Alarcon, a young woman who joins the underground FSLN, and Itza, a young Indian woman who died fighting Spanish Conquistadors on the very same soil that she now inhabits as a reincarnated orange tree. Several landscape scenes painted by Armando Morales visually narrate the process of female rebirth in the form of a tree, with which Belli opens her narrative (fig. 2):

me encontré sola por siglos en una morada de tierra y raíces, observadora asombrada de mi cuerpo deshaciéndose en humus y vegetación [...] Hacía días que oía los pequeños pasos de la lluvia, las grandes corrientes subterráneas acercándose a mi morada centenaria, abriendo túneles, atrayéndome a través de la porosidad húmeda del suelo. Sentía que estaba cercano el mundo, lo veía acercarse en el diferente color de la tierra. Vi las raíces. Las manos extendidas, llamándome [...] Penetré en el árbol, en su sistema sanguíneo [...] Sentí su tacto rugoso, la delicada arquitectura de sus ramas y me extendí en los pasadizos vegetales de esta nueva piel [...] Me pregunto si habré

<sup>20</sup> Hodges, *Intellectual Foundations*, 79.

<sup>21</sup> Craven, *Art and Revolution*, 134.

<sup>22</sup> Craven, *Art and Revolution*, 134.

<sup>23</sup> Although this topic will not be addressed at length here, it is important to note that Belli’s narrative does not simply suggest that women are “earth mothers” who sprout from the land, nor does she suggest that women’s involvement in the revolution was free from gender biases; she deals equally with the conflicting views of the “proper role” of women as viewed within society and by other women, as well as with manifestations of male chauvinism or *machismo*, among other things. For historical accounts and testimonies of women involved in the FSLN, see Margaret Randall, *Sandino’s Daughters* (Rutgers, NJ: Rutgers University Press, 1995) and *Sandino’s Daughter’s Revisited* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994).





2. Armando Morales, *Cuatro bañistas*, 2000, 130 × 162 cm, oil on canvas. © ArtAcatos, Sàrl. Printed in Catherine Loewer *et al.*, *Armando Morales: Monograph and Catalogue Raisonné. Paintings & Drawings, 1974-2004*, 3 vols. (Manchester, Vermont: Hudson Hills, 2010). Permission for use and printing of images granted by ArtAcatos, Sàrl and Catherine Loewer.

llegado, por fin, a las tierras tropicales, al jardín de abundancia y descanso [...] Pero el árbol ha tomado mi propio calendario, mi propia vida; el ciclo de otros atardeceres. Ha vuelto a nacer, habitado con sangre de mujer.<sup>24</sup>

*La mujer habitada* resonates with an air of animism, textually guiding us through reincarnation to emphasize that nature's cosmological spiritual presence is fundamental to a continued sense of connection to and respect for the local landscape. As with Belli's magical realist prose, one can return to Morales' images time and again, extracting details and reconfiguring meaning, without ever exhausting the potential to read them in a new way. In *Cuatro bañistas* from 2000, Morales suggests an elemental, organic connection between woman and landscape in a manner reminiscent of his earlier *Sandino en la montaña* lithograph dated 1993, and an image of a single *Bañista* from 1992 (fig. 3) hints at his interest in the transformative process by which the matter of one natural body eventually fades into that of another. In *Selva tropical I (Jungla)* from 1985, what at first appears an elaborate labyrinth of branches and trees reveals Morales' uncanny magical realist ability to subtly incorporate numerous pictures within the same painting (fig. 4). A closer look reveals that eerily curvilinear trees

<sup>24</sup> Belli, *La mujer*, 7-8.

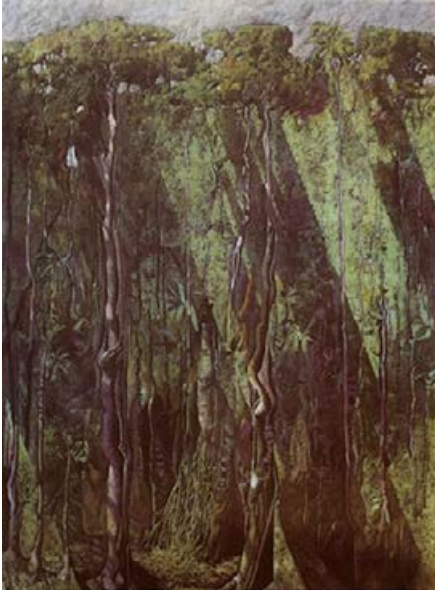
3. Armando Morales, *Bañista*, 1992, 162 × 130 cm, oil on canvas. © ArtAcatos, Sàrl. Printed in Catherine Loewer et al., *Armando Morales: Monograph and Catalogue Raisonné. Paintings & Drawings, 1974-2004*, 3 vols. (Manchester, Vermont: Hudson Hills, 2010). Permission for use and printing of images granted by ArtAcatos, Sàrl and Catherine Loewer.



are imbued with human anatomy and identifiable female body parts. The central tree sprouts upward from a pyramidal base and appears to transform into a pair of legs connected to the lower half of a woman’s body (fig. 5). Above in the composition, seeming to form part of the upper portion of the trunk on a tree behind, a female breast is visible as if in profile (fig. 6). The composition is peppered with numerous other anatomical and facial elements, rendered in a sort of *tromp l’oeil* fashion that causes the viewer to continually question whether or not what he or she sees is actually present on the canvas.

Morales’ anatomical studies and figurative sketches further demonstrate the formal correlations between human and landscape elements. The prominent pyramidal base in *Selva tropical I* from 1987, for example, directly echoes the pyramidal base from which the central female figure in his 1984 *Sketch for Three Women* emerges. Similarly, *Selva tropical II*, also from 1987 (fig. 7), alongside an artist’s sketch of human feet outstretched in upward motion, reveals that the tree’s base assumes the form of a human foot. Finally, artist’s sketches of female torsos and limbs are reflected, in elongated form, in Morales’ anthropomorphic jungle trees, which are at once alluring and repulsive (fig. 8), as in *Study of Three Nudes* (fig. 9), and *Selva tropical I* (fig. 10).

Canonically, the feminine connection to nature has been symbolically and spiritually linked to childbirth, used as an allegory for nationhood, and



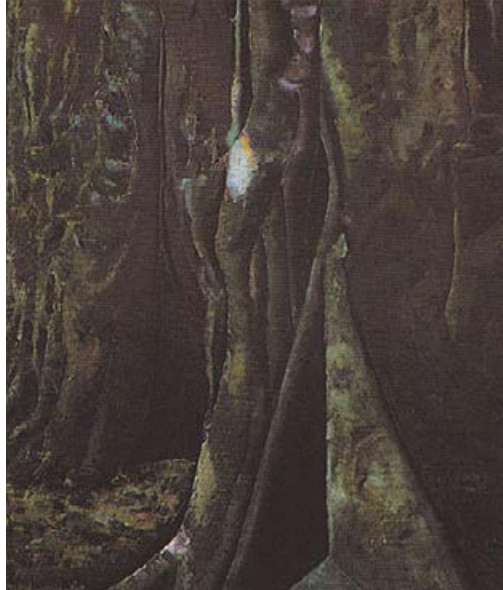
4. Armando Morales, *Selva tropical I (Jungla)*, 1985, 162 × 130 cm, oil on canvas. © ArtAcatos, Sàrl. Printed in Catherine Loewer et al., *Armando Morales: Monograph and Catalogue Raisonné. Paintings & Drawings, 1974-2004*, 3 vols. (Manchester, Vermont: Hudson Hills, 2010). Permission for use and printing of images granted by ArtAcatos, Sàrl and Catherine Loewer.

tied to notions of the rebirth and regeneration of civilizations. The experiences of Gioconda Belli and other female guerrillas remind us that reality is far more complicated than any canon will suggest. Although all FSLN members were to be viewed as “gender neutral,” a majority of women expressed tensions between fulfilling traditionally prescribed female roles and asserting political agency as guerrillas and revolutionary leaders. Several also emphasized that the revolution incited the desire to produce new life in the face of death in order to contribute to re-building the framework of society by raising children *outside* the confines of traditionally gendered social and familial institutions.

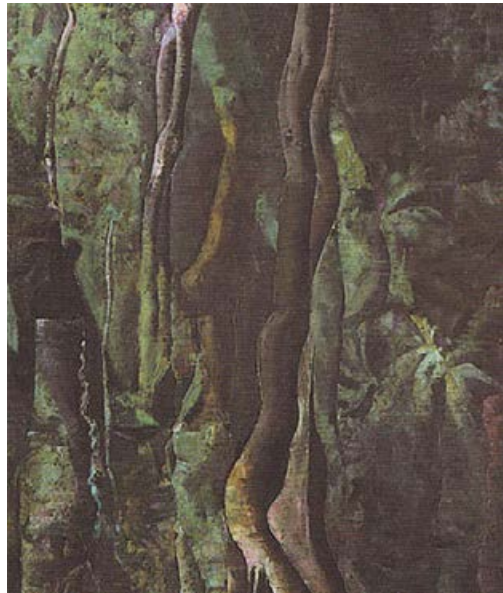
Morales’ constructions of women in landscape are, just as the canon itself, are problematic and anti-feminist, propagating antiquated gendered ideas and inequities. Although the canon may be reversed if we read these images as exemplars of David Craven’s notion that “the sexually liberated woman became a trope for the entire revolutionary process in Nicaragua.”<sup>25</sup> Among their many potential readings, Morales’ landscapes do, to some extent, depict women as agents of revolution. The poses of miniscule female figures in many of his later landscapes, such as *Rápido*, “*El peinado*” from 2001, are directly reminiscent of the poses in the *Mujeres de Puerto Cabezas* lithograph from his earlier *La Saga de Sandino* series dated 1993. Such works

<sup>25</sup> Craven, *Art and Revolution*, 134.

5. Armando Morales, *Selva tropical I (Jungla)*, detail of legs and lower body, 1985, 162 × 130 cm, oil on canvas. © ArtAcatos, Sàrl. Printed in Catherine Loewer *et al.*, *Armando Morales: Monograph and Catalogue Raisonné. Paintings & Drawings, 1974-2004*, 3 vols. (Manchester, Vermont: Hudson Hills, 2010). Permission for use and printing of images granted by ArtAcatos, Sàrl and Catherine Loewer.



6. Armando Morales, *Selva tropical I (Jungla)*, detail of female breast, 1985, 162 × 130 cm, oil on canvas. © ArtAcatos, Sàrl. Printed in Catherine Loewer *et al.*, *Armando Morales: Monograph and Catalogue Raisonné. Paintings & Drawings, 1974-2004*, 3 vols. (Manchester, Vermont: Hudson Hills, 2010). Permission for use and printing of images granted by ArtAcatos, Sàrl and Catherine Loewer.







7. Armando Morales, *Selva tropical II*, 1987, 150 × 200 cm, oil on canvas. © ArtAcatos, Sàrl. Printed in Catherine Loewer *et al.*, *Armando Morales: Monograph and Catalogue Raisonné. Paintings & Drawings, 1974-2004*, 3 vols. (Manchester, Vermont: Hudson Hills, 2010). Permission for use and printing of images granted by ArtAcatos, Sàrl and Catherine Loewer.

do more than simply evoke a sense of Romantic nostalgia for the past; they serve to symbolically link revolutionary “New Women” with the unknown women who, on December 25, 1926, helped Sandino retrieve arms from the waters near Nicaragua’s northeast coast.<sup>26</sup>

The anthropomorphic and magical realist nature of Morales’ works does complicate a discussion of them as pantheistic. Nearly all modern Pantheist creeds oppose the use of Anthropomorphism, the assignment of human attributes to non-human entities, to represent god or divinity.<sup>27</sup> Magical realism, particularly as applied within the general Latin American context, intentionally incorporates mythic or magical elements into the realm of what we perceive as plausibly “realistic,” and accordingly pushes

<sup>26</sup> Catherine Loewer *et al.*, *Armando Morales: Monograph and Catalogue Raisonné. Paintings & Drawings, 1974-2004*, 3 vols. (Manchester, Vermont: Hudson Hills, 2010), 438.

<sup>27</sup> Gamwell, *Exploring the Invisible*, 16.



8. Armando Morales, *Anatomical Study* (female feet), 1989, 55 × 46.5 cm, charcoal on paper.

the boundaries imposed by Western tradition.<sup>28</sup> For Morales, this functions to provoke neither belief nor disbelief in the viewer, but rather, to produce unsettling tensions that disrupt and subvert the dominant, passively accepted narratives that define our individual "realities." Anthropomorphism is used in these works, not to anthropocentric ends, but rather to emphasize that humans are mortal, transient and individually insignificant except as bodies of particulate matter that contribute to the integral whole of the universe. As such, these magical realist applications of anthropomorphism are consistent with a pantheistic, non-species-centric view of divinity and the world, in a uniquely Nicaraguan way. This "new pantheism" emphasizes an egalitarian, universal landscape freed from institutionalized injustice. These notions were fundamental to creating the New Men and Women of the Nicaraguan Revolution, who in turn created a new society.

Morales, Cabezas and Belli share the utopian vision of a universal landscape that is freed from the inequities imposed by patriarchy, capitalism, dominant popular culture and corrupt political and religious institutions. Despite their differing experiences, perspectives and constructions of the national landscape, each of these artists has evinced the local landscape's prominent role in shaping national history, revolutionary praxis, literary

<sup>28</sup> *Gabriel García Márquez*, eds. Bernard McGuirk and Richard Cardwell (Cambridge University Press, 1987), 45.



9. Armando Morales, *Study of Three Nudes*, 1984, 162 × 130 cm, charcoal on paper.

and visual culture, and present reality. These works in part point to the development of a Modern Latin American Romanticism that is at once universal and specific. They suggest the notion of a pantheistic harmony in which the ideological and social constructs that inhibit common respect—for fellow humans and the world we live in—cease to exist. The “new pantheism” that they conceptualize is, indeed, utopian, but so was the ideal society that the New Men and Women of the Revolution were fighting for.

Present reality, however, has also been shaped by a volatile and fragmented past. While these works do not construct the Nicaraguan landscape in simply mythic or romantic terms, they are constructions, no less. In many ways, they are not indicative of a collective national conception of landscape, but rather, emphasize the subjectivity of human nature and the communicative power of the “society of the spectacle.” Produced within the context of a cultural revolution that sought to liberate the visual and literary arts, these constructions of landscape were not manipulated by an oppressive ruling class, but they have been mediated by personal experiences, beliefs, perspectives and memories. They reflect the mythic visions and narratives constructed by guerrilla leaders seeking support for the



10. Armando Morales, *Selva tropical I*, 1987, 201 × 162 cm, oil on canvas.

revolutionary cause, as well as the conflicted realities inherent to a revolutionary society negotiating between stasis and change.

Yet, how does *present reality* differ from utopian constructions and individual perceptions of the Nicaraguan landscape and society? How has Nicaragua’s volatile and fragmented history impacted the nation’s natural and human landscapes? What were the consequences, not only of the Revolution, but also of the Contra War that followed? Although considered a “success,” the reality of the 1979 Revolution is that it also left in its wake a war-torn landscape and many unanswered questions.





## PRIMICIAS SOBRE EL BORRADOR DE UN POEMA ESCRITO COMO IMAGEN VISUAL “INDIVISIBLE”, DEVELADORA DE UN PROCESO. “LA GRANDE COMPLAINTÉ DE MON OBSCURITÉ” DE TRISTAN TZARA

ELIA ESPINOSA

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

El borrador de un poema escrito a mano, sin intermediación del cómputo, la digitalización, es una misteriosa imagen experimental, de regreso constante a la corrección abierta al hallazgo. Su material, además de la tinta, el lápiz, el crayón de color, o los tres a un tiempo para hacerlo es, con frecuencia, una hoja de papel en cuya superficie habitan los signos que el proceso creativo, ese ímpetu resolutivo constituido de percepción, sensibilidad, intuición intelectual y sensaciones, pulsa con especial complejidad.

Además de objeto de papel entintado, como borrador de un poema escrito, dicha pieza es también una imagen lingüística, y si contiene dibujos que se esparcen en su superficie, esto lo volverá una imagen lingüístico-visual, aunque domine lo visual abrazando a la escritura y a la gráfica, no obstante las diferencias entre la figura de las palabras y otras figuras que lo pueblan, sean éstas letras, líneas o puntos diseminados aquí y allá al ritmo de los trazos correctivos.

Sea en verso o en prosa, valiéndose de lo experimental, el escritor va buscando en su borrador el acierto de la significación anhelada, del mismo modo en que trabaja el equilibrio del todo y las partes, ensayándose en su desafío mientras alcanza una versión final que imagina y va resolviendo al paso de la escritura.

El borrador es, por otro lado, un “a mitad del camino” en donde se despliegan vislumbres de lo que advendrá cuando sea, por lo menos, un borrador final y, después, una pieza publicada como texto impreso en la página de un libro, o “subido” a una página web de poesía, lugar este último, en donde perdurará en tiempos diversos guareciendo el nudo temporal del pasado de su elaboración y, a la vez, el presente de su desenvolvimiento escritural.

La búsqueda de sentido y significación en tan fugitiva, revolvente y recurrente obra, contiene el potencial de la vitalidad de los grafismos correctivos que surgen al paso de un *proceso múltiple intuitivo, conceptual y gestual* de búsqueda (brazo, mano, tacto, sensaciones, en fin, cuerpo), respaldado por los sucesivos encuentros, las correcciones de diverso talante, traídas a la página por la necesidad de cambiar palabras, puntuaciones, ritmos en el sentido y la musicalidad en medio de trazos que destruyen y reconstruyen los versos ya escritos en la hoja. Líneas sencillas o compuestas sobre lo que se había configurado, flechas hacia los márgenes, manchas o a veces rasgaduras, propician la aparición de una extraña “sobregráfica” modificadora de los espacios entre elementos, durante el proceso resolutivo de metáforas, contrapuntos de palabras, metonimias, búsqueda de homofonía o heterotonía. Una asimetría visible, tan íntima como los trazos de un pintor expresionista, va apareciendo en la superficie y enfrenta la mirada del autor; proviene de los encuentros de la sensibilidad, la intuición y las ideas traducidas a mares espirituales de fuego y medida que determinan el conjunto visual de la congregación fonética cifrada, por lo tanto determinada por un ritmo variable, de sus fragmentos en constante redistribución.

Tanto el borrador en general como el de un poema —lo veremos en el caso de Tzara—, pueden ser concebidos como imagen visual o imagen literaria, mas la interrelación de signos y su intensa convivencia en el ámbito de su totalidad como presencia y aparición es diferente en el poema cuando intercala dibujos, manchas de tinta, a propósito o accidentales, con los versos y los trazos correctivos que se van estratificando. Tal despliegue abre a su paso ámbitos que se manifiestan y se ocultan en la imaginación del autor y se presagian en el futuro lector y su acto hermenéutico, regidos por dialécticas de oposición y coincidencia negativas y positivas que dan paso a órdenes asimétricos en la página, esa estepa que se ve invadida por líneas de diverso espesor, sea con la rapidez de un felino o la gracia del paso de una gacela que prepara la carrera.

\* \* \*

Tristan Tzara, el poeta rumano-francés nacido en Moinesti, pueblo de Baucau, Rumania, en 1896, y cuyo nombre real era Samuel Rosenstock, escribió el borrador de “La grande complainte de mon obscurité”,<sup>1</sup> en francés cuando tenía 21 años, en 1917, en la primera guerra y en plena

<sup>1</sup> El borrador, que tuve en mis manos, se encuentra en la Biblioteca Jacques Doucet, en París. Consta de dos páginas de papel tamaño carta. Su estado de conservación es bueno.

evanescencia de la *Belle Époque*. Es el poema de un joven que estudió primero matemáticas y filosofía, y que adoptó aquella lengua para su trabajo literario. Fue en Zúrich donde escribió-dibujó el poema devenido borrador, consciente del drama político-económico que vivía el mundo en ese periodo, y al ritmo de las veladas dadaístas en el Cabaret Voltaire. La versión final de la pieza se publicó en 1918, en la ciudad suiza, como parte del libro *Veinticinco poemas*.<sup>2</sup>

El título, que también podría ser traducido como “la canción triste de mi obscuridad”<sup>3</sup> encabeza un poema que, en síntesis, evoca los afectos de la lejana infancia en los primeros cuatro versos, luego ofrece una visión de la impotencia del ser humano, desde “trainons toujours par la couleur du monde” (vayamos por el color del mundo), quinto verso, hasta el último: “faim feu sang” (hambre, fuego, sangre).<sup>4</sup> Convoca a vivir por el color del mundo, luego menciona la delgadez, la ausencia de voz, las extremidades que se entrechocan, el rostro y una basílica quemada; *zigzags* que pierden ritmo, el teléfono que pide morder sus cuerdas y licuarse, la palabra **arco** escrita así, con línea gruesa, inmediatamente después del apellido *dostoievski*, suprimido, las palabras y frases “astral”, “la memoria hacia el norte”, “la carne cruda” y, por último, el ya citado verso “hambre fuego sangre” que,<sup>5</sup> según Henri Béhar, estudioso de Tzara,<sup>6</sup> es el final del poema.

Sin embargo, en el reverso hay cinco versos más: “sin saber cómo ni por qué/ estrechas cortas/ muestran el camino/ de golpe/ pudrir en oro de piedra grande densa”.<sup>7</sup> El contraste entre el significado de los primeros cuatro versos y el grupo de los diecisiete que le siguen es muy marcado. Su significación no disimula la desesperanza, los titubeos y una resaca existencial romántico-simbolista que Tzara traía de su tierra natal, pues en la época de guerra en la que fue escrito y desde el siglo XIX, en Rumania

<sup>2</sup> El lector encontrará una estupenda presentación de los *Veinticinco poemas*... en la dirección [http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Vingt\\_Cinq/pages/000cover.htm](http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Vingt_Cinq/pages/000cover.htm). Es la edición de 1918, que contiene dibujos de Hans Arp.

<sup>3</sup> Traduje *complainte* como lamento porque el aliento general de la significación del poema es melancólico, de una queja que embebe, incluso, a las figuritas que se mezclan con el texto. Además, no tiene el ritmo de canción.

<sup>4</sup> Véase ms., hoja 1.

<sup>5</sup> Véase ms., hoja 1.

<sup>6</sup> Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, 3 vols., ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, vol. 1 (París: Flammarion, 1975). No he anotado la página porque se trata de una deducción mía. Es decir, Béhar no tomó en cuenta el reverso del poema de Tzara que está numerado como “21”, luego del anverso, numerado con el “20” en las carpetas del material del escritor que están en la Biblioteca Jacques Doucet.

<sup>7</sup> Véase ms., hoja 2.

eran cultivadas esas corrientes germano-francesas,<sup>8</sup> sumándose a esto el que Tzara, recién llegado a Zúrich, tal vez añoraba su ciudad natal y su cultura.

A la significación evidente y oculta del poema mismo y de su borrador como imagen visual trágica, se sobreponen, por momentos, los trazos correctivos y los dibujos de investidura caricaturesca, o los testimonios que aluden a la intimidad de un recuerdo. Rostros de tres cuartos y de perfil siembran de incógnitas el lado derecho del anverso (figs. 1 y 2), paralelos al poema que se despliega “frente” a ellos: dos ven hacia fuera del límite del plano, los otros ven hacia dentro, absortos y de algún modo involucrados en la secuencia verbal. En el reverso, en donde los cinco versos mencionados finalizan el poema, los dibujos y trazos forman una constelación que acentúa *el gran lamento* por la guerra. El reverso se opone al anverso en el juego de tensiones espaciales, pues éstas se vinculan en la retícula de paralelos o en *zigzag*, mientras que en el reverso flotan los versos bajo correcciones a línea compuesta y las nueve figuras, en la parte inferior, entre las que está escrita la palabra *WEST!!* (Occidente) dos veces (una en diagonal, la otra en vertical), la frase “la gran complainte”, cubierta y unas evanescidas palabras de gratitud cruzadas por una línea quebrada.

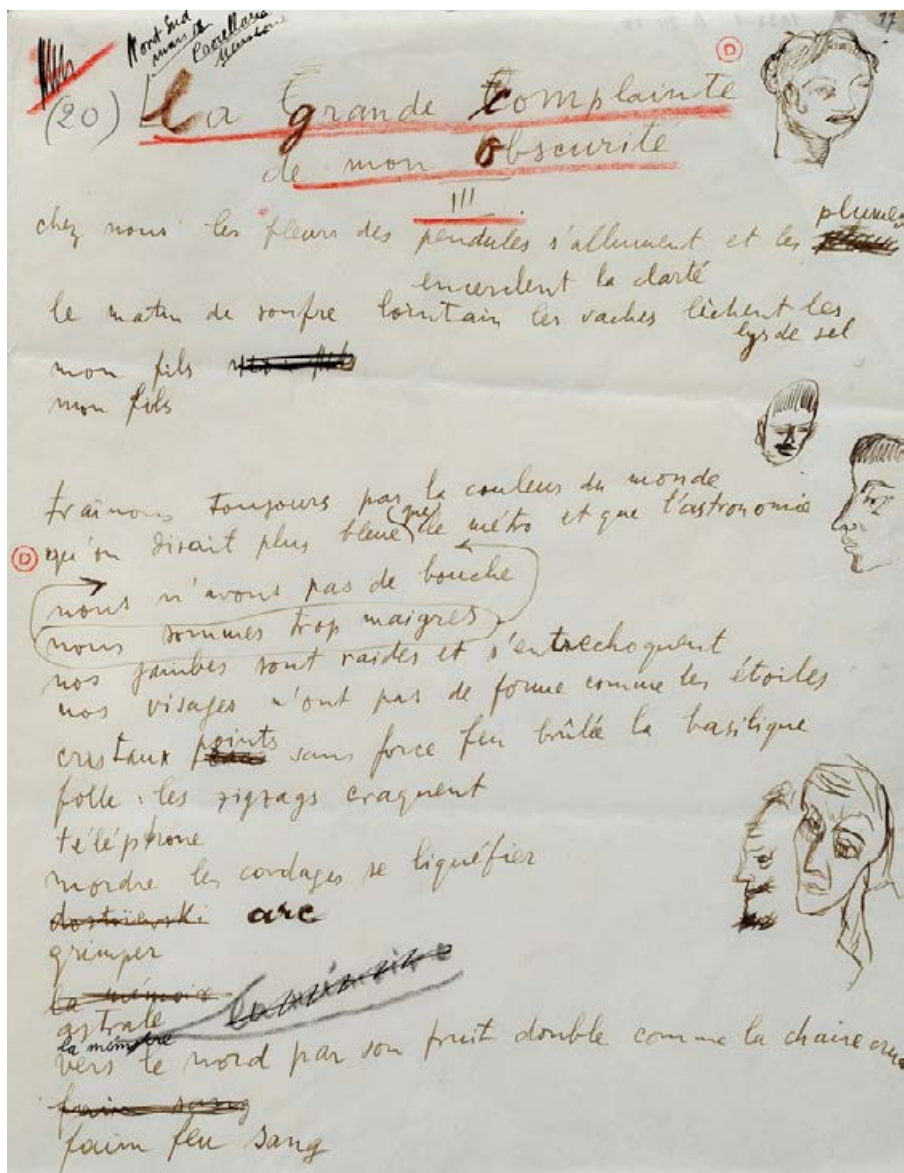
\* \* \*

Al decir de Martin Seel en su *Estética del aparecer*,<sup>9</sup> las imágenes siempre muestran algo y son, ¡qué sencillo decirlo!, un “tipo particular de signo”.<sup>10</sup> Esta tesis, que suena a fácil evidencia, encuentra un interesantísimo desarrollo en su libro, en el que aborda filosóficamente los diversos estados siempre fugitivos de la imagen desde las relaciones de revelación/ocultamiento, presentación/soporte de la presentación, intimidad de la imagen/mundo exterior a ella, imágenes materiales/imágenes mentales, ver algo *en* algo, ver algo *como* algo, lo que es y no es en su aparición y presentación y en su hacer aparecer, desaparecer, presentar. Tal teorización de la imagen como una entidad viviente, dinámica, que contiene, hace manifestarse, se manifiesta, da viabilidad y oculta, a la vez, viene al caso para enriquecer la visión del borrador de Tzara. La relación de signos, el *ver en y el ver como*, en tanto que formas de la visión y la plasmación que implica la transvasación entre

<sup>8</sup> Fue en la figura del pintor Nicolau Gringorescu en quien encarnaron con brío esas corrientes artísticas. Produjo retrato, paisaje, naturalezas muertas. Un aspecto interesante a investigar, aunque no en el espacio de esta ponencia, es la proclividad de la cultura rumana a producir una cultura artística literaria de mayor originalidad que su plástica.

<sup>9</sup> Martin Seel, *Estética del aparecer*, trad. Sebastián Pereira Restrepo, serie conocimiento (Buenos Aires: Kats Editores, 2010).

<sup>10</sup> Seel, *Estética*, 244.



1. Borrador de Tristan Tzara (anverso).  
 Biblioteca Jacques Doucet, París.



2. Borrador de Tristan Tzara (reverso).  
Biblioteca Jacques Doucet, París.

el ver y el concebir, son lo que constituye o recrea el interior de su imagen total, condición básica para que las imágenes puedan ser descubiertas y/o reconocidas, así como nombradas “imágenes”.

Ese entramado en movimiento se renueva, como veremos más adelante, en el involucramiento con la afección, sobre todo en el caso de las imágenes artísticas, entidades tan ligadas a una “visión que ve”, con lo que sabe y puede, el manifestarse y el desaparecer de lo que es percibido en el interior de la imagen y su liga inevitable con lo que, simultáneamente, es exterior a ella, puenteo de coincidencias y oposiciones.<sup>11</sup>

Si bien Seel alude a ese proceso de interrelación cromática y formal partiendo de una devoción por la pintura abstracta, subyacente en sus enfoques y planteamientos a lo largo de su escrito, alcanza un potencial de visión afectivo-analítico insospechado al espejear sus conceptos con nuestro seguimiento del borrador del poema de Tristan Tzara cual imagen visual “indivisible” (figs. 1 y 2).

Por otro lado, los conjuntos de elementos gráficos en el borrador de Tzara pueden ser vistos como algo que flota o cae en el abismo del blanco. Recuerdan la sensación de estar suspendidos que suscitan *los conjuntos pintados-dibujados de la pintura rupestre*, con su mezcla de manchas, grafismos (líneas de variado espesor, puntos sucesivos, etc.) y figuras de animales *en un espacio convocante*, que cohesionan elementos no representacionalmente en el sentido del naturalismo o el realismo occidentales. La representación en la pintura rupestre, tan remota y cercana al arte moderno en su poder de síntesis y esencialización de sus elementos sobre el plano, se vincula a una envolvente intensión en la que necesidad humana y fuerza inmanente de la naturaleza se confunden resolviéndose, según teóricos de ese arte<sup>12</sup> en una imaginaria posesión impregnada, acaso, de conjuro.

De la misma manera que en aquella pintura, en que fueron aprovechadas las formas y texturas de la escarpada e irregular superficie de las paredes de roca de las cuevas para concretar la secuencia visual de imágenes animales y otras,<sup>13</sup> en el borrador poético de Tristan Tzara, cuya imagen

<sup>11</sup> Seel, *Estética*, 271. Es evidente que, según el arte de que se trate, la visión de los contrapuntos funcionales de la imagen que señala Seel para la imagen pictórica abstracta en especial, cobran especificidades y matices diferentes. Colores, sonidos, texturas, movimientos corporales, colores virtuales —como los de la música—, sabores y formas se interrelacionan entre los designios del artista y un margen de accidente que también guía a todo proceso artístico.

<sup>12</sup> Para ampliar un panorama sobre imagen y virtualidad y sobre la imagen como presencia y laberinto hermético, consúltense los libros de Román Gubern: *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2000, ils. y *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 2007, ils.

<sup>13</sup> En aquel ensayo significativo de 1969, intitulado: “Sobre algunos problemas de la semiótica del arte visual: espacio y vehículos de las imágenes-signos”, en *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, trad. Francisco Rodríguez Martín, Metrópolis (Madrid: Tecnos, 1999), ils. 25-54,



está constituida de gráfica escritural y gráfica dibujística, es visible la misma envolvente sensibilidad que no se enfoca a la confección de representaciones en el sentido de una *mimesis* imitadora del objeto como superficie y apariencia.

Es precisamente ese ámbito de un *espacio-afección convocante*, en leve y pequeña performatividad con las emociones, lo que sostiene la defensa del borrador de un poema como imagen visual “indivisible” determinada por dicho espacio que, antes que escritural, lingüístico o “literario”, es un enigma estético compactante y al mismo tiempo diseminador de signos. Se mantiene en lo menor —jamás en la grandilocuencia— y en la indefinición que abre la posibilidad de vislumbrar un paraje de significación artística, pero que hasta el momento en que Tzara lo crea, se define parcialmente en lo estético. Coadyuva a esa indefinición gráficamente representada por las líneas correctivas y por los titubeos y dudas en la elección de elementos, inmanentes y trascendentes, el flotamiento o la caída de los elementos en lo blanco, llevando a la imaginación a una sensación de catástrofe, desdoblada en una concepción pesimista de la vida, una visión rechazante, dadaísta, del arte y de la historia.

El efecto de la infranqueable separación del anverso y el reverso, que impide la presentación del discurso del borrador de Tzara en una sola cara de la hoja de papel, marcó la función del espacio y su contención de los elementos a que hemos hecho alusión. Asimismo, los niveles semánticos, gráfico-dibujísticos y estéticos surgidos de la experimentación, sufren un proceso de intensificación constante en su significado y ubicación en la estructura del borrador del poema en cuestión: la investidura trágica que engloba a las palabras, las líneas correctivas, las manchas, los “retratos” o interpretaciones libres de rostros de personajes públicos o amigos del poeta, la combinación de escritura y figura. Palabras y dibujos aparecen y fluyen en correspondencia semántica, así sea a su modo dadaísta, en un juego de unión y distanciamiento a partir de su propia autonomía y por los espacios —silencios— que determinan su sitio en la página.

\* \* \*

El borrador implica una autodevelación y un ser siendo a través de la escritura que se ensaya; es una antesala de potencial autopolítico, una trinchera

---

Meyer Schapiro nos alertó sobre los usos de los muros de las cuevas rupestres y la proyección de las formas animales en sus superficies, llevadas a cabo por grupos humanos prehistóricos. Ahí, Schapiro estudia el desarrollo del uso de las superficies hasta llegar al nacimiento del plano bidimensional, al cual la cultura burguesa delimitará con el “marco”. Tales transformaciones dieron a la “obra de arte” muy específicos papeles en su función social.

en donde a veces un autor se defiende de sí mismo. De no quedar en la carpeta, el librero o el cajón del escritorio o el archivo, guardará un proceso destinado a ser espejo asimétrico de la versión final del poema que en él está naciendo. Si se publica como borrador, compartirá con sus lectores, como en esta ocasión, su forma de resolver el surgimiento de un texto entre asertividades, dudas, sensaciones, emociones, también errores técnicos, metodológicos y artísticos.

Así como en *Pasión*, una de las películas de Jean Luc-Godard,<sup>14</sup> de principios de los años ochenta, la cámara “entró” (nosotros con ella) en la *Ronda nocturna* de Rembrandt (1642) para recorrer los espacios entre los personajes, enfocándolos y alumbrándolos con una linterna desde diversos ángulos y perspectivas, el borrador nos puede acercar de manera muy compleja al surgimiento y resolución del texto poético.

La posibilidad del borrador como imagen “indivisible”, develadora de un proceso, tiene estrechamente que ver con el espacio-afección convocante que es su movimiento mismo y una de sus grandes razones de ser técnica y espiritualmente hablando. Es por ese espacio que trabaja de manera veloz, cohesionando fragmentos, partes de diversa jerarquía sobre el plano. Cierto que el concepto de imagen “indivisible” podría derrumbarse desde el punto de vista práctico si analizáramos solamente los signos en las páginas de la pieza de Tzara, dividiendo su totalidad escritural-dibujística, apartándolos tanto del insondable ámbito en que están esparcidos, como de la proyección de la significación potencial, última, del poema. Y aunque separables, sus elementos constitutivos no son divisibles.

Por lo tanto, aquello de imagen visual “indivisible” es asimismo una metáfora que se realiza plenamente en la atmósfera afectivo-analítica del estudioso y en los ámbitos que hacen cuajar al borrador que prepara la emergencia de una versión final de poema del rumano-francés, publicado por Béhar posteriormente.<sup>15</sup>

Dicha metáfora de trabajo ha servido para penetrar lo insondable, lo inexorablemente aporético a que nos enfrenta e involucra el caos ordenado y el universo compacto y tan abierto a múltiples interpretaciones de “La gran complainte de mon obscurité”. Imagen de paso, el indescifrable texto de Tzara está marcado por la permanencia de lo experimental, por lo tanto efímero, huidizo, ya que es un documento de crítica, doloroso y poéticamente moderno.

<sup>14</sup> Jean-Luc Godard, *Passion* (París: Parafrance Films, 1982), 88 min.

<sup>15</sup> Véase nota 6.



## EL PASADO COMO FUTURO

DEBORAH DOROTINSKY

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

[...] el discurso histórico no “nace” nunca.  
Siempre vuelve a comenzar.  
Y constatemos que la historia del arte  
—la disciplina así denominada—  
*vuelve a comenzar cada vez.*

Georges Didi-Huberman<sup>1</sup>

El epígrafe con el que se inauguran estas líneas pertenece a un texto de Georges Didi-Huberman destinado a pensar y reflexionar sobre la historia del arte y la figura de uno de sus grandes exponentes, Aby Warburg. Me interesa aquí en particular porque destaca una importante reflexión historiográfica, una que nos recuerda que cada vez que nos ocupamos del pasado como historiadores del arte, que miramos las imágenes producidas en el pasado —se trate de grandes obras o de imágenes consideradas menores— nuestra disciplina renace, se re-escibe y recomienza. Resulta alentador poder pensar que para el caso de la historia del arte en México, este tipo de “reiniciaciones” nos llevan a bordar distinto sobre un tapiz con un tramado y urdido muy apretado. El arte moderno en México ha tenido en la figura del indígena uno de sus temas principales. Posiblemente debemos a Diego Rivera las manifestaciones más generalizadas de su figura en los murales que pintó en la Secretaría de Educación Pública (1923-1928), en Chapingo (1924), en Palacio Nacional (1929-1951). Pero el indio aparece como un tema importante en la plástica nacional moderna en la pintura académica decimonónica, sobre todo en la de tema histórico. Su figura en lienzos como *El descubrimiento del pulque* de José Obregón (1869), *El senado de*

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava (Madrid: Abada Editores, 2002), 9.

*Tlaxcala* de Rodrigo Gutiérrez (1875) y *El suplicio de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre (1893), se ha señalado como un motivo nacionalista que coincide con los cambios políticos y sociales en la segunda mitad del siglo XIX, después de las Leyes de Reforma juarista, el segundo imperio y durante el porfiriato y de la mano de un creciente naturalismo que favoreció el abandono del modelo más “clasicista” y promovió el trabajo de los pintores con modelos indígenas “al natural” representados en sus fisonomías propias y no ajustados a los cánones europeos.<sup>2</sup> En la fotografía, el indígena encontró su lugar como sujeto tanto en la documentación etnográfica, como en las colecciones de tipos populares y entrado el siglo XX en la prensa ilustrada. A pesar de que se ha escrito ya mucho sobre la ambivalencia de la figura de una “indianidad” genérica en la plástica en México —como parte de la consolidación del nacionalismo posrevolucionario— siguen apareciendo imágenes que nos confrontan con casos particulares donde la figura del indígena aparece para matizar y acotar las reflexiones de carácter más general. Se debe seguramente al hecho de que, a pesar de la pujante mestizofilia de la primera mitad del siglo veinte, la pervivencia y presencia de los pueblos indios contemporáneos, como agentes sociales vivos y activos, no nos permite soslayar el hecho de que en esta cultura “nacional” nuestra, muchas nacionalidades de hecho se ponen en juego. Este trabajo presenta un estudio de caso de una imagen encontrada en la prensa yucateca en 1917, ilustrando una suerte de cuento utopista. Se trata de una alegoría que nos confronta con la imagen de dos tipos de indianidad que activan nuevos elementos en la discusión y reflexión sobre “el indígena” en la visualidad de la primera mitad del siglo XX.

En enero de 1917, el gobernador de Yucatán, Salvador Alvarado, publicaba en el periódico *La Voz de la Revolución, Diario Representativo del Gran Sureste Mexicano*, un largo cuento de carácter utópico titulado “Mi sueño”<sup>3</sup> (fig. 1). Juntos, la imagen que ilustra la carátula y el texto de Alvarado nos permiten acercarnos a las imágenes (tangibles y mentales)

<sup>2</sup> Sobre estas tres obras véase respectivamente: Fausto Ramírez, “El Senado de Tlaxcala”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, tomo 1 (México: INBA-Museo Nacional de Arte/UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 297-307; Fausto Ramírez, “El suplicio de Cuauhtémoc”, en *Catálogo comentado*, 329-342; Fausto Ramírez, “El descubrimiento del pulque”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, tomo 2 (México: INBA-Museo Nacional de Arte/UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009), 67-74.

<sup>3</sup> Según el biógrafo de Alvarado, Francisco José Paoli Bolio, este texto del general sinaloense se publicó por primera vez en *La Voz de la Revolución. Diario Representativo del Gran Sureste Mexicano* en Mérida el 5 de mayo de 1916. El general gobernó el estado de Yucatán entre 1915 y 1918. Fundó este periódico a su llegada a Mérida y apareció la primera vez el 25 de marzo de 1915. Éste sería su principal órgano de comunicación con la sociedad yucateca. Véase *Salvador Alvarado, estadista*



1. “Mi sueño”, en *La Voz de la Revolución. Diario Representativo del Gran Sureste Mexicano*, enero de 1917.

que conformaron una visualidad regional en México en el periodo preconstitucionalista.<sup>4</sup> Se trata en ambos casos de una construcción utópica, aunque al mismo tiempo entraña también la presencia fantasmática del mundo indígena prehispánico. En ese sentido, podríamos decir que en los cuadros de historia patria pintados en el siglo XIX el indio histórico permitió imaginar un pasado con el cual pudiéramos identificarnos como nación. Si lo hicieron fue de una manera narrativa que no se vinculaba con una proyección al futuro inmediato del país. Sin embargo, en el periodo preconstitucionalista, la figura del indígena emerge en ciertas formas alegóricas, como la imagen que aquí nos ocupa, más que como un simple espec-

y pensador. *Antología*, comp. y estudio introductorio de Francisco José Paoli Bolio (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 35.

<sup>4</sup> Dos trabajos me parecen fundamentales: Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)* (México: UNAM-Coordinación de Posgrado, 2003), y como un estudio de caso particular véase Denise Hellión, *Exposición permanente: anuncios y anunciantes en El Mundo Ilustrado* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2008). Véase también la revista *Alquimia* (Instituto Nacional de Antropología e Historia, México), año 11, núm. 33 (mayo-agosto, 2008), dedicada a las revistas ilustradas y de la cual fui editora invitada.

tro del pasado que retorna, como una pervivencia promisorio de futuros. Como afirma Fredric Jameson, la utopía ha sido siempre un asunto político:

La forma utópica es en sí misma una mediación representacional de la diferencia radical, la otredad radical, y de la naturaleza sistemática de la totalidad social, al punto que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental en nuestra existencia social que no haya primero dispersado una visión utópica como chispas un cometa.<sup>5</sup>

A decir de este autor, en el siglo xx tanto la vieja como la nueva izquierda tomaron lecciones poco críticas de los análisis históricos del utopismo socialista de Carlos Marx y Federico Engels derivados del *Manifiesto comunista*.<sup>6</sup> Abordaré aquí el texto de Alvarado y la imagen que lo ilustra, para explicar cómo se conforman diálogos entre las imágenes nacionalistas y regionalistas y se articulan sistemas de imágenes —visuales y verbales—, que deben ser leídos en paralelo para hacer sentido con los sueños de modernidad, las mejoras sociales, políticas y económicas y en último nivel, con un cambio hacia una otredad política más radical. Por otro lado, habrá que ponderar si una parte de esa añoranza por un futuro en el que despierta por fin el “genio de la raza” no entraña realmente, como consideraría Mariana Razo Botey, el retorno de un “otro” reprimido, la vuelta del fantasma de un mundo indígena sometido, negado y en estado de latencia que se hace manifiesta en el uso de la imagen alegórica, y de la figura también alegórica de un “espíritu indígena visitador” activador de conciencia, sueños de modernidad y reivindicación racial en la narrativa del cuento alvadoriano.<sup>7</sup>

Los impresos como *La Voz de la Revolución* y *El Henequén*, son algunos de los soportes donde se despliegan los imaginarios yucatecos del periodo de Alvarado como gobernador del estado. Nos sirven para aproximarnos a temas poco comunes —las mujeres en Yucatán, la regulación del precio del henequén o el desarrollo portuario— que configuran comunidades visuales regionales. Comprender cómo se conformaron estas comunidades en

<sup>5</sup> Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire called Utopia and other Science Fictions* (Londres y Nueva York: Verso, 2005), xii. Agradezco a María Konta por su generosidad al compartir conmigo esta lectura.

<sup>6</sup> Jameson, *Archaeologies of the Future*, xi.

<sup>7</sup> En la revisión de este texto tuve la fortuna de realizar una lectura de la tesis doctoral de Mariana Razo Botey, “Zones of disturbance: Specters of Indigenous Mexico in Modernity” (tesis de doctorado inédita en Estudios Visuales, Universidad de California, Irvine, 2010). Este trabajo me pareció complejamente estimulante. Parte de las reflexiones sobre un regreso de los fantasmas al hablar de la presencia de un mundo indígena en la cultura nacional posrevolucionaria viene de las reflexiones disparadas por su texto.

el pasado es fundamental para entender las complejas visualidades que alimentaban la experiencia de los yucatecos en 1917, y realizar esa arqueología del futuro, como Jameson denomina a su exploración de las utopías socio-políticas literarias. Veremos pues si realmente, como afirma este autor, la dinámica fundamental de la política en la utopía apunta a imaginar, y a tratar de alcanzar un sistema político y social radicalmente diferente; en este caso se trata de una visualidad existente en el estado de Yucatán hasta la llegada de Alvarado a la gubernatura y de la manera en la que las imágenes cumplieron su papel como promesa y propaganda. Hay que señalar que esta proyección al futuro, en el caso de la ilustración del sueño alvadoriano, se consolidó recurriendo a una alegoría del grandioso pasado indígena contrastado con la decadencia del mundo indígena contemporáneo, a los autores de texto e imagen, y no a las formas más novedosas adoptadas por las vanguardias soviética, alemana o estadounidense; un repertorio simbolista que en México no terminaba de cumplir su ciclo. Se trata entonces, de un *fin de siècle*, muy prolongado, pero no único en la República como veremos.

### *Revistas meridianas*

No solamente en la ciudad de México se crearon y difundieron imágenes especializadas que ayudaron a diseminar una visión de un país transformado por la revolución. El caso de la ciudad de Mérida, capital del estado de Yucatán, es muy interesante en lo que respecta a sus publicaciones ilustradas. Desde 1902, antes de la gesta armada, algunas publicaciones porfirianas como la revista *Pimienta* y *Mostaza. Semanario Ilustrado de Literatura y Variedades*, adornaban sus páginas con imágenes importadas al estilo *belle époque* (fig.2). El editorialista de esa publicación se preguntaba sobre el valor que podía tener un impreso de esta clase:

En los momentos actuales en que la fiebre de especulación mercantil todo lo invade y todo lo llena en Yucatán—en Mérida muy especialmente,— cuando no se habla de otra cosa que de compras y ventas de fincas, de cotizaciones de acciones, de consolidados y de precios del henequén, ¿no será, ó no parecerá, por lo menos, locura manifiesta ofrecer á un público obsesionado por el tanto por ciento, un semanario de Literatura y Variedades?

¿Cómo será recibida una publicación como *Pimienta* y *Mostaza* reapareciendo cuando nadie habla de otra cosa que de combinaciones agrícolas ó transacciones bursátiles?<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Impreso inserto, *Pimienta* y *Mostaza. Semanario Ilustrado de Literatura y Variedades*, 3a época, Mérida, Yucatán (noviembre, 1902). Se aclara que no habrá en las páginas de esta revista, como no





2. *Pimienta y Mostaza. Semanario Ilustrado de Literatura y Variedades,*  
31 de enero de 1919.

Esta editorial hace patente la fiebre que la venta del henequén había generado en el estado de Yucatán, y caracteriza la importancia central de la misma en la economía del estado.

Como nos recuerda Gilbert M. Joseph, la estancia de Salvador Alvarado en Yucatán coincidió con un auge de la exportación del henequén en tiempos de la primera gran guerra.<sup>9</sup> Ésta, que fue la principal industria del estado, creció entre 1916 y 1918, años en los que vivió su época de oro en términos de productividad e ingresos. En parte esa circunstancia le permitió a Alvarado hacerse del control de las instituciones políticas y económicas y

---

lo hubo en la primera época de la misma, “nada de religión ni de política ni de personalismos. Su principal propósito es ofrecer al público un descanso[...]”. El editor fue José Gamboa Guzmán y el director “Becuadro” (Miguel Noguez). El inserto publicitario donde aparece el texto citado anuncia que saldrá cada domingo y contendrá “escogida lectura y grabados impresos a dos o más colores, con tipos y con viñetas enteramente nuevos, importados expresamente para esta publicación”.

<sup>9</sup> Gilbert M. Joseph, *Revolución desde afuera. Yucatán, México y los Estados Unidos 1880-1924* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 130.

contar con recursos para ampliar su margen de acción como gobernador militar del estado.<sup>10</sup> Alvarado fortaleció y reorganizó la Reguladora del Mercado del Henequén desde marzo de 1915 para presentar un frente común a las compañías extranjeras y mejorar los precios de venta de la fibra al extranjero, allegándose así de recursos para el ejército constitucionalista y para el propio erario yucateco.<sup>11</sup>

La Escuela de Bellas Artes del estado se fundó el 28 de febrero de 1916 y se estableció en el edificio del Ateneo Peninsular.<sup>12</sup> Los directivos de la Academia trajeron de la ciudad de México como profesores a dos alumnos de la Academia de San Carlos: José del Pozo, quien se encargó de la dirección de la Academia y Miguel Ángel Fernández quien fungió como secretario de esa institución.<sup>13</sup> Un tercer personaje, el ilustrador que hoy nos ocupa, Leopoldo F. Quijano, fue alumno de la Escuela Nacional Preparatoria y posiblemente ocupó el puesto de profesor de ilustración.<sup>14</sup> En una nota aparecida en el diario *El Universal Ilustrado* nos informamos que para 1918 esa Escuela de Bellas Artes se había innovado al incluir entre sus materias una clase de ilustración para libros y periódicos:

La prensa moderna clama por la falta de dibujantes especialistas, ya que no basta ser excelente dibujante o pintor para responder a las necesidades de un periódico moderno. Ante tal consideración, en este plantel se preocupa

<sup>10</sup> Véase Joseph, *Revolución desde afuera*, 30.

<sup>11</sup> Según Paoli Bolio aunque la Reguladora del Comercio del Henequén se fundó en 1912, Alvarado la reorganizó como la Comisión Reguladora del Mercado del Henequén a su llegada al estado en marzo de 1915. *Salvador Alvarado, estadista y pensador. Antología*, comp. y estudio introductorio de Francisco José Paoli Bolio (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 78-79.

<sup>12</sup> S.a, “Se crea en esta Capital bajo los auspicios del “Ateneo Peninsular” la “Escuela de Bellas Artes”, Decreto Número 449”, *Diario Oficial del Gobierno Constitucionalista del Estado de Yucatán (República Mexicana)*, año XIX, núm. 5588, Mérida, miércoles 26 de enero, 1916, 430-432. Aunque el decreto data del mes de enero, la escuela no se fundó hasta el mes siguiente.

<sup>13</sup> Eduardo Urzaiz, “Capítulo IV, Época Contemporánea, La escuela de Bellas Artes; sus diversas etapas”, en *Enciclopedia yucatanense* (México: edición oficial del Gobierno de Yucatán, 1977), 652.

<sup>14</sup> Según su expediente en el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación de la UNAM, Leopoldo Filiberto Quijano y Estrada nació en la ciudad de Jalapa, Veracruz. Fue hijo de Leopoldo M. Quijano y Sofía Estrada de Quijano. En 1905, fecha de su ingreso como alumno supernumerario al primer curso de estudios preparatorios en la Escuela Nacional Preparatoria contaba con catorce años, por lo que debió de haber nacido en 1891. El número de expediente de la ENP es el 381. En su oficio de inscripción como alumno numerario al primer año de estudios preparatorios fechada el 5 de enero de 1906 aparece ya una fotografía. Según documentos encontrados en el expediente, el padre del ilustrador trabajaba en la Comisión Hidrográfica de los Estados Unidos Mexicanos en la Secretaría de Comunicaciones. Esto podría en parte dar cuenta de la familiarización de Leopoldo con los mapas.

familiarizar a los alumnos que siguen esta especialidad con las necesidades del noticierismo [*sic*] febril, que demanda una labor inmediata; con tal fin se lleva a las redacciones de los periódicos, para que miren cómo se hacen éstos en unas cuantas horas. Se les plantean problemas que deben resolver rápidamente, consiguiéndose, de tal suerte, que Yucatán, dentro de corto lapso, cuente con una pléyade de dibujantes para periódicos.<sup>15</sup>

Para 1917, el periódico *La Voz de la Revolución*, presentaba ya ilustraciones de Quijano (grabadas por A. Manzanilla) como la que nos ocupa y que manifiesta los anhelos por una “Patria libre, poderosa, ampliamente civilizada y feliz” (véase fig. 1). La ilustración a color puede ser leída como una alegoría del progreso en Yucatán, o como un ejemplo del impulso utópico si seguimos el argumento de Jameson. La imagen muestra una vista panorámica y aérea de casi toda la península de Yucatán, en la que sobresalen las instalaciones portuarias de Progreso y Chetumal, el mar, e incluso la costa de los Estados Unidos al otro lado del golfo. En el primer plano del lado izquierdo hay dos figuras indígenas que caracterizan la visión casi cartográfica del territorio; una fornida, de pie con un atavío más mexicana que maya que posiblemente alude al pasado prehispánico y al predominio centralista. Este personaje tiene una evidente fisonomía indígena; se trata de un hombre maduro, de nariz afilada, marcados pómulos, barbilla prominente rematada por una barba poco poblada. Está parado y señala con la mano izquierda a la península —al futuro o incluso a la tierra prometida—, con la mano derecha apenas roza la cabeza agachada de un indio sentado en melancólica postura con la mirada hacia abajo. El cuerpo del caballero antiguo, de pie está bien formado y es musculoso, en contraste con el del indio sentado que es más bien enclenque. Podemos pensar que se trata del rescate que la figura erguida propone hacer del indio agachado. Llama la atención la aridez con la que se representa el territorio de la península ya que se trata de una región del país cubierta casi en su mayor parte por selvas bajas caducifolias con una enorme variedad de micronichos. Esta estrategia sin duda contribuye a destacar aún más las instalaciones portuarias sugeridas y lleva al observador a concentrarse en ellas más que a atender la belleza o riqueza “natural”. Por otra parte se observan también las costas de los Estados Unidos de América a donde llegarían seguramente los barcos que partieran del puerto de Progreso. Es interesante que se haga una reivindicación del “futuro” del estado de Yucatán dando la espalda al

<sup>15</sup> S.a., “Hacia la creación de una obra genuina, las Bellas Artes en Yucatán”, *El Universal Ilustrado*, tomo 1, núm. 50, 19 de abril, 1918, reproducido por Xavier Moyssen, en *La crítica de arte en México 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, con la colaboración de Julieta Ortiz Gaitán, tomo 2 (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999), 181.

centro del país, como reafirmando ese carácter aislado de la península, o marcando la estrechez real de sus vínculos culturales y económicos con el Caribe y la costa del Golfo de los Estados Unidos. La vista panorámica de la península yucateca se representa desde una elevación, difícilmente se podría identificar como un punto de vista privilegiado desde el centro del país, y más bien pareciera que es desde el estado de Tabasco, o incluso desde Guatemala hacia el Caribe y el golfo de México, que se contempla el prodigio industrial y la alegórica representación de ambos personajes indígenas; la figura melancólica del indio esclavizado, y la gloriosa figura del indio prehispánico que aquí figura como el “genio de la raza”. También llama la atención otra ausencia en esta imagen, la planta del henequén que en el texto de Alvarado tiene una importante dimensión como elemento del renacimiento económico del estado de Yucatán.

¿Qué decir de las figuras que interactúan en el primer plano? Alexander von Humboldt ya había construido una alegoría de la salvación del continente. Se trata de la imagen de dos dioses griegos salvando a América, en el frontispicio de su libro *Relation historique. Atlas géographique et physique du nouveau continent* (1814-1834).<sup>16</sup> En la imagen del famoso alemán, Atenea y Mercurio prestan ayuda a una América que se inclina frente a ellos; Atenea ofrece una rama de laurel en tanto Mercurio tiende su brazo fuerte y musculoso a una mujer ataviada con una suerte de síntesis del vestido indígena americano. Son la delicadeza de brazos y manos las que nos llevan a leer a la figura de América como femenina y es la forma en la que el brazo de Mercurio sostiene el de América la que sugiere la expresión de ayuda, aunque la pose es confusa ya que el doble apoyo de América —una mano detrás sobre la piedra, otra a su costado y al frente asiendo el brazo de Mercurio— también puede leerse como si fuera Mercurio quien sostiene a esta joven que se ha inclinado y hace una reverencia. Las tres figuras se encuentran en un exterior en el que se observan ídolos rotos, escudos y lanzas tiradas en el suelo, los restos de una batalla que aluden a la conquista del continente. Al fondo se alza una gran montaña y el cielo luce apacible. Una nopalera asoma por el costado inferior derecho en el segundo plano.

A diferencia de la imagen de Humboldt, la trazada por Quijano remite quizá a la conquista del continente de otra manera. También se trata de una alegoría, pero en este caso no es la antigüedad clásica europea

<sup>16</sup> Agradezco a Fausto Ramírez por acercarme tanto a la imagen de Humboldt como a las imágenes de Orozco y Siqueiros publicadas en la prensa. Se trata del frontispicio de *Illustrations de Humboldt et Bonpland, première partie. Relation historique. Atlas géographique et physique du nouveau continent*, / Nicolas-Marie Ozanne (grav.); Alexander von Humboldt, aut. du texte (París: Schoell, 1814-1834). Imagen obtenida del ejemplar consultado en “Gallica” de la Biblioteca Nacional de Francia. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b20000745.r=langFR> (consultado el 21 de abril, 2014).



3. *El Henequén*,  
portada del 16 de julio de 1916.

la que “regresa” a rescatar al indio vencido, sino una viril figura masculina que simboliza el pasado cultural indiano, vigoroso y vivo, que promete un futuro industrial grandioso. El heraldo mítico que anuncia el porvenir toca delicadamente con las yemas de los dedos la cabeza del indígena contemporáneo; flaco, el campesino parece vencido. El gesto de tocarlo en la cabeza es un llamado de atención y un acto de iluminación o bendición, de esperanza. La otra mano del caballero antiguo apunta al futuro, a la bonanza, a la tierra industrializada y prometida, al comercio portuario desarrollado hacia el Atlántico y el mar Caribe. La doble gesticulación es signo de promesa, de llamado a la salvación, un rescate de la degeneración, el olvido, la flaqueza del espíritu. Pero se trata también en esta proyección del retorno de un fantasma, el del pasado indígena monumental que acecha a la historia de México.

El texto de Salvador Alvarado inicia con el epígrafe de una carta suya al pueblo de Yucatán escrita el 5 de mayo de 1916, es decir muy pocos meses después de fundada la Escuela de Bellas Artes del estado. El sueño se apoya entonces en el ideario político-social del general sinaloense y promueve sus ideales higienistas, en favor de la educación laica, los derechos para las mujeres, el antialcoholismo, de protección al campesino y

al trabajador industrial y de reforma agraria y hacendaria. El relato inicia con una vista panorámica del puerto de Progreso, pero “trocado, como por arte de magia”. El narrador sueña con una ciudad que despierta moderna; es decir, que tiene las calles asfaltadas, limpias, “llenas de movimiento y de tráfico” con edificios espléndidos, almacenes repletos de mercancías, plazas y jardines, todo animado por un fuerte espíritu de juventud. El puerto real, sucio, decrépito y desordenado ha desaparecido en el sueño.<sup>17</sup> El espejismo se extiende de la ciudad a todo el estado, se dibujan los nuevos ciudadanos, la vida bulliciosa de comercio, bienestar, educación científica, salud y regeneración; la modernidad. Se trata sin duda de una de las proyecciones utópicas de la época, un muy detallado sueño de un México nuevo, y de nuevos hombres para poblarlo, fuertes, libres, trabajadores. Nuestro ilustrador muestra al pueblo como ese indígena agotado que, recargado sobre el puño de su mano, sueña y reflexiona, cabila. Guía sus pasos el *Genio de la Raza* como describe Alvarado:

Cuando tenía yo el ánimo suspenso en la soberana hermosura de todas las grandes y múltiples maravillas que había visto, un ruido de potentes alas resonó de pronto junto a mí. Y pude ver a mi lado un ser resplandeciente y bello como un dios, formidable como un héroe, nimbado de luces como una visión de leyenda antigua.<sup>18</sup>

El *Genio de la Raza* encomienda al gobernador hacer cumplir esa visión y construir ese México Nuevo. La aparición de un emblema del lado izquierdo, una palmatoria con una vela encendida cuyo humo se arremolina en una greca-listón, aparentemente abona el sentido alegórico de la ilustración completa al invitar a leerla como “iluminación”. Este emblema no parece estar integrado a la imagen y más bien pudiera tratarse de la insignia de la publicación. Ya señalaban Gravelot y Cochin en su tratado *Iconología* las atribuciones de la llama como fe, felicidad eterna y Genio,<sup>19</sup> dones que *La Voz de la Revolución*, y en este caso “El sueño” de Alvarado a través del *Genio de la Raza*, otorgan a los yucatecos. Resulta curiosa la vista del elemento cartográfico desde la lejanía ya que remite a la imagen bíblica de Moisés

<sup>17</sup> Salvador Alvarado, “Mi sueño”, *La Voz de la Revolución*, edición extra, Imprenta del Gobierno Constitucionalista (enero, 1917): 1-7.

<sup>18</sup> Alvarado, “Mi sueño”, *La Voz de la Revolución*, edición extra, Imprenta del Gobierno Constitucionalista (enero, 1917): 6. El nombre de esa figura prehispánica como “Genio de la Raza” es el dado en el texto.

<sup>19</sup> H. Gravelot y C. Cochin, *Iconología por figuras o Tratado completo de alegorías, emblemas, etcétera. Obra útil a los artistas, a los aficionados y puede servir para la educación de las personas jóvenes*, trad. e índice de atributos y notas María del Carmen Alberú Gómez (México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1994), 216 y 221.

contemplando la tierra prometida desde la distancia, a sabiendas de que nunca ingresará en ella.<sup>20</sup> Esta alusión a una tierra prometida, pero vedada, nos hace preguntarnos si en la renovación de México, les estaría vedado el ingreso a quienes el indio meditabundo y evidentemente decaído representa. En esta utopía visual, ¿para quién es esa tierra prometida?

Es significativa la inclusión de la visión geográfico-topográfica de la península ya que la territorialización es una de las características de la Utopía, aunque, como dice Leticia Flores Farfán, generalmente se trata de un territorio que “no está aquí”.<sup>21</sup> La Utopía no remite entonces nada más a un futuro lejano, sino a un territorio, pero que se encuentra también en “otra” parte. Quijano envía al lector a una tierra árida, industrializada, una suerte de territorio prometedor, pero finalmente también algo atemorizante en su desnudez. El “Sueño” de ambos, Quijano y Alvarado, está inscrito en un tiempo histórico y un lugar geográfico, toda vez que parte de ser la “negación” o la fractura con lo que ocurre y lo que es en un lugar específico: Yucatán en la posrevolución.

Por esos mismos años, Quijano ilustró de la misma manera enigmática y muchas veces recurriendo a la alegoría las portadas de otra revista, *El Henequén*.

### *El Henequén*

En la Academia de la ciudad blanca siguieron el ejemplo de la Academia de San Carlos de la capital, e instauraron una exposición anual para mostrar los trabajos y adelantos de los discípulos y profesores. Según el periódico *La Voz de la Revolución* la muestra de la Academia para 1918 era un “gallardo pregón del laborioso entusiasmo de los jóvenes artistas”. En esos dos años de vida de la Academia se habían realizado tres exposiciones y eran laudables ya que la labor de esa institución no sólo contribuía a formar artistas jóvenes sino que ayudaba “a fomentar en el pueblo afición por todo lo que significa adelanto y mejoramiento social, y aún más, a formar el alma nacional”.<sup>22</sup> Así pues, como lo explica con mucho entusiasmo el autor de

<sup>20</sup> Este personaje que anuncia la llegada del México Nuevo, quizá le dio la idea a Alvarado para bautizar el periódico que fundó en la ciudad de México al dejar el gobierno del estado de Yucatán. En abril de 1919, empezó a circular su diario, *El Heraldo de México*.

<sup>21</sup> Leticia Flores Farfán, “Utopía y ficción”, en AA. VV., *La Utopía en América*, presentación de Horacio Cerrutí Guldberg (México: UNAM, 1991), 97. Flores Farfán está citando a Fernando Ainsa, “Tierra prometida, migración y exilio”, *Diógenes. Revista Internacional de Ciencias Humanas* (México), núm. 119 (otoño, 1982): 55.

<sup>22</sup> “Los muchachos de bellas artes”, *La Voz de la Revolución*, Mérida, Yucatán (12 de julio, 1918), s.p.

esas líneas, la formación artística, tanto de productores como de públicos ayudaba al adelanto y a la consolidación de un “alma nacional”. Se trata de uno de los proyectos del sueño del general Alvarado, descrito arriba, convertido en realidad.

En lo que toca a los profesores de la Academia de Bellas Artes de Mérida, sabemos que Leopoldo F. Quijano trabajó desde 1917 y hasta 1919 como ilustrador de la revista *El Henequén* órgano de difusión de la Comisión Reguladora del Comercio del Henequén fundada por Alvarado.<sup>23</sup> Quijano inició su trabajo como ilustrador en un medio en el que ya existían otras publicaciones ilustradas a través de las cuales la fotografía recibió una difusión muy amplia. Eso no afectó su trabajo ya que cuando *El Henequén* utilizó fotografías, Quijano fue el encargado de diseñar los fondos, dibujar los marcos decorativos: sabemos esto por que firmó todos sus trabajos. La articulación de imágenes, textos y dibujos era clara, espaciosa y sobre todo se evitaba el amontonamiento y las yuxtaposiciones que caracterizaron el montaje en página después de los años veinte en algunas publicaciones en la capital del país, *El Mundo Ilustrado* y *Revista de Revistas* como ejemplos notables.<sup>24</sup>

Me detendré aquí en algunas de las portadas para seguir la pista de Leopoldo F. Quijano. De su línea se puede decir que fue más bien expresiva, la calidad de sus trabajos muy dispereja y su estilo personal cambiante, pero que en general para *El Henequén*, trató de mantener un estilo en el que el contenido narrativo de la imagen se ajustara al relato o a la consigna de propaganda oficial de la Comisión Reguladora. Consideremos algunas de las imágenes publicadas en la revista entre 1916 y 1919.

El número 13 de 1916 está ilustrado con un paisaje de un amplio camino bordeado por las cactáceas que le dan el nombre a la revista (fig. 3). Quijano realizó dibujos en ese sentido para varias portadas a partir de 1917 cuando debió de haber empezado su trabajo como ilustrador, contaba entonces con veintiséis años (figs. 4-6).

La portada del 15 de marzo de 1918 quizá es una alegoría de la guerra y la paz, en particular de la revolución (fig. 7). En primerísimo plano está

<sup>23</sup> Paoli Bolio argumenta que en parte Carranza envió a Alvarado a organizar el estado para lograr recaudar fondos para el ejército constitucionalista, en detrimento de su carrera militar ya que el mando que anhelaba le fue otorgado a Obregón. La revista de la Comisión Reguladora del mercado del Henequén estaba dirigida por el doctor Antonio Ancona Pérez. *Salvador Alvarado, estadista y pensador. Antología*, comp. y estudio introductorio de Francisco José Paoli Bolio (México: Fondo de Cultura Económica, 1994).

<sup>24</sup> Para información sobre otros ejemplos de este desarrollo de la ilustración, véase Deborah Dorotinsky, “Nuevas mujeres: cultura visual, utopías sociales y género en la primera mitad del siglo xx”, en *El arte en tiempos de cambio 1810/1910/2010*, coord. Hugo Arciniega, Louise Noelle *et al.* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas), 417-453.





4. *El Henequén*,  
portada del 31 de mayo de 1917.



5. *El Henequén*,  
portada del 31 de enero de 1919.



6. *El Henequén*,  
portada del 15 de febrero de 1919.



7. *El Henequén*,  
portada del 15 de marzo de 1918.



8. *El Henequén*,  
portada del 8 de abril de 1919.

un hombre fornido de torso desnudo con la cartuchera a la cintura (y no cruzada sobre el pecho) y un fusil con la bayoneta chorreante de sangre.<sup>25</sup> El guerrero está casi envuelto por el blanco velo que cubre a una lánguida dama que sostiene una canasta de frutas y flores a las que apunta con uno de sus dedos, detrás de ella hay una pala y un azadón. Como otras de sus figuras, ésta es muy ambigua, puede ser una representación de Perséfone y una sugerencia de la renovación y el resurgimiento de la vida luego del cruento invierno de la batalla, o bien una alusión a la paz, flaca aún, pero con la promesa de la abundancia si se cambian las armas de la muerte por las de la labranza. La presencia de este tipo de imágenes abiertamente simbolistas, y del cuidado puesto en las portadas en general, reflejan el gusto y la cultura de los lectores de *El Henequén*, formados seguramente en una cultura

<sup>25</sup> Las imágenes violentas fueron muy socorridas durante la revolución francesa y representaban la sangre de las cabezas guillotinas, de forma menos prosaica. Véanse por ejemplo algunas de ellas resguardadas en el Musée Carnavalet en París: <http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/arrestation-du-roi-et-de-la-famille-royale-varenes-le-22-juin-1791>; <http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/arrestation-de-m-de-launay-dans-la-deuxieme-cour-de-la-bastille-le-14-juillet-1789?parcours=264>; <http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/une-execution-capitale-place-de-la-revolution?parcours=264>

burguesa modernista de entre siglos. Sin duda el ilustrador conocía parte de la producción de tema indigenista histórica realizada en la Academia en México y no deben haberle sido ajenas, tampoco, las imágenes simbolistas de Julio Ruelas que ilustraron la *Revista Moderna*.<sup>26</sup>

Incluso cuando ejecutó los fondos de las portadas donde la fotografía es dominante (algunas tomas realizadas por Pedro Guerra), hay una curiosa combinación de decoración gráfica muy *nouveau* y propuesta más utópica como el productivo paisaje industrial, reconocible por sus múltiples y humeantes chimeneas, sobre el que coloca la fotografía de las máquinas desfibradoras del henequén en la revista de abril de 1919 (fig. 8). Para entonces, Alvarado estaba arrancando otro sueño, pero en la ciudad de México, la publicación de su diario *El Heraldo de México*.<sup>27</sup> Esta idea de un vaticinio, o la figura de un ángel anunciador, parece no haber abandonado al sinaloense incluso años después en la fundación de esa nueva empresa editorial.

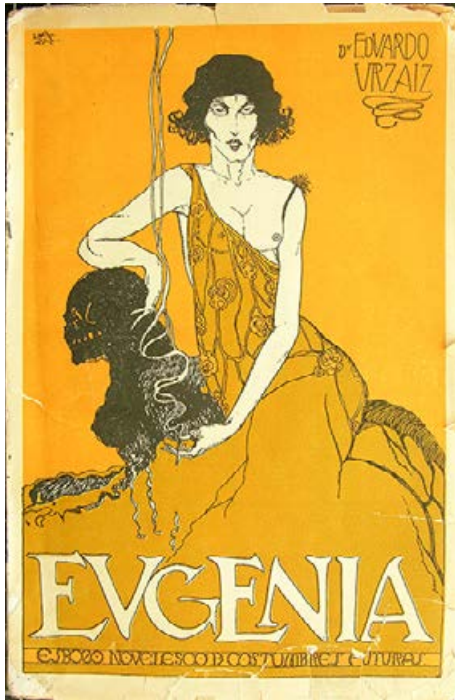
También en 1919 Quijano ilustró las páginas de *Eugenia (Esbozo novelesco de costumbres futuras)*, una curiosísima novela utópica, escrita por el doctor Eduardo Urzaiz.<sup>28</sup> En el corto lapso de tres años, el impulso utopista, como lo denomina Jameson, encontró campo fértil en Yucatán, seguramente porque los horizontes de posibilidad de este tipo de prospectiva se vieron fortalecidos por las reformas y planes sociales y educativos promovidos con tanta intensidad en el periodo de Alvarado al frente del estado (y otro tanto por el influjo de estas ideas provenientes de Cuba y España a las que la península era muy susceptible). En lo que toca al ilustrador, es muy interesante notar la reiteración del estilo simbolista de sus ilustraciones. Para *Eugenia*, diseñó una portada con una figura andrógina casi descarnada sentada fumando sobre una calavera.<sup>29</sup> Se trata de un personaje de la novela que se sumerge en las nubes de la marihuana para evadirse de sus

<sup>26</sup> Véase al respecto Teresa del Conde, “Julio Ruelas. *La Revista Moderna*” y Fausto Ramírez, “El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México”; ambos en *El arte en tiempos de cambio*, 353-384 y 457-496, respectivamente.

<sup>27</sup> Véase n. 20.

<sup>28</sup> Eduardo Urzaiz, *Eugenia. (Esbozo novelesco de costumbres futuras)*, Colección La Matraca 20 (Mérida, Yucatán: Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas CULTURA SEP/ Premiá Editora de Libros, 1919). Hay una edición con introducción de Carlos Peniche Ponce (México: UNAM-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2006).

<sup>29</sup> Hay varios estudios dedicados en particular a la Utopía eugenista que el doctor Urzaiz presenta en esa novela, véase por ejemplo, Laura Suárez y López Guazo, *Eugenesia y racismo en México* (México: UNAM, 2005); Marta Saade, “¿Quiénes deben procrear? Los médicos eugenistas bajo el signo social (México, 1931-1940)”, *Cuicuilco*, nueva época 11, núm. 31 (mayo-agosto, 2004): 49-84; Deborah Dorotinsky, “Preñar el futuro”, en *XXXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. El futuro*, comp. Alberto Dallal (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010).



9. Leopoldo F. Quijano, *Eugenia*, portada, 1919.

penas (fig. 9). Si no hemos leído la novela cuesta trabajo definir su género. Sin embargo responde bastante de cerca las imágenes de mujeres degeneradas que se refieren en textos como *La mujer moderna* publicados en el estado unos años antes.<sup>30</sup> Tanto Orozco como Siqueiros también habían experimentado con este imaginario simbolista que manifestaba una fuerte angustia de cara a la mujer.<sup>31</sup> Y no es de sorprender pues las prácticas de género estaban cambiando, y desde el siglo XIX con la entrada de las mujeres al mercado laboral la imagen decimonónica dicotómica del ángel del hogar/la mujer caída, ya no resultaba suficiente para entender los nuevos papeles que jugaban las mujeres, unidas a “la bola” en la Revolución, de coronelas, soldaderas, y de empleadas de comercio, jefas de taller, preceptoras, enfermeras y mujeres de letras.

<sup>30</sup> Ignacio Gamboa, *La mujer moderna* (Mérida: Imprenta Gamboa Guzmán, 1906).

<sup>31</sup> De Orozco pueden consultarse por ejemplo ilustraciones en la revista *La Vanguardia* (Orizaba, México), las portadas de la revista del 10 y 14 de mayo de 1915. De Siqueiros hay que ver la portada para *Revista de Revistas* del 30 de mayo de 1920. Véase Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921* (México: UNAM, 1990).



10. *Revista del Cinema*, portada, año I, núm. 2, 17 de noviembre de 1916.

Durante los años que Quijano participó con sus portadas en *El Henequén* también realizó viñetas y portadas para otra revista meridiana, *Revista del Cinema*. Estilísticamente existe una consistencia en las formas y las “citas” a temas medievales, o del *art nouveau*, así como la colaboración con el grabador de apellido Manzanilla (fig. 10).<sup>32</sup>

Llama mucho la atención que un ilustrador como Quijano haya insistido en publicar estas imágenes en *El Henequén* y en *Revista del Cinema*. Como sugerí al inicio, muchas de estas ilustraciones respondieron no sólo a las necesidades particulares de cada revista sino a los estilos de época que afectaron de modo casi inmediato a la ilustración y puesta en página de las publicaciones periódicas, el mejor ejemplo son las portadas de Ernesto “el Chango” García Cabral para *Revista de Revistas* por casi tres décadas.<sup>33</sup> Las comunidades visuales y de lectores que construyeron estos impresos muestran una importante revolución gráfica que culminó con las publicaciones

<sup>32</sup> Agradezco a Maritza Alejandra Martínez de Coss, de la Facultad de Arquitectura de la UADY, quien trabajó conmigo como becaria en el Verano de Investigación Jaguar en 2013 y descubrió la participación de Quijano en *Revista del Cinema*.

<sup>33</sup> Véase n. 24.



*supergráficas* de los treinta y cuarenta como lo fueron las revistas *Rotofoto*, *Hoy y Mañana*.<sup>34</sup> A partir del estudio de esas publicaciones periódicas podremos puntualizar de forma más clara qué imaginarios de modernización/modernidad, de clase social, de género y de “raza” se difundieron de modo regional, por lo que el estudio de sus imágenes en los acervos del país es una labor fundamental y aún pendiente.

Estas imágenes verificaban en ellas lo dicho y difundido en la propaganda oficial, que había que hacer de éste un país viril, desfeminizarlo, sacarlo del letargo improductivo, modernizarlo. Para ello, las imágenes de las figuras masculinas fortalecidas, físicamente aptas y atléticas —aun en su estilo modernista-simbolista— fueron un apoyo recurrente desde Saturnino Herrán y Ernesto “el Chango” García Cabral. Estos atléticos cuerpos encarnaron en el vigoroso pasado prehispánico o cuando menos en la figura del indígena histórico, abrevando de éste simbólicamente, no como un pasado en ruina, sino como concitador de un futuro sano, vigoroso, productivo. Por ello, la utopía radical se afianzó, como en la imagen para “El sueño” —texto de Alvarado que hemos discutido aquí—, en una tierra industrializada y un cuerpo masculino indígena, erguido y resistente.

<sup>34</sup> Véanse por ejemplo: Rebeca Monroy, “Enrique Díaz y fotografías de actualidad (de la nota gráfica al fotoensayo)”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. XLVIII, núm. 2, octubre-diciembre de 1998; Rebeca Monroy, “Del olor de la pólvora a la luz de los rascacielos: tres décadas de fotoperiodismo mexicano”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, coord. Esther Acevedo (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002); y Deborah Dorotinsky, “Imagen e imaginarios sociales. Los indios yaqui en la revista *Hoy* en 1939”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 94 (2009): 93-126.

*XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte.  
Los estatutos de la imagen. Creación-manifestación-percepción*

editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM  
se terminó el 24 de octubre de 2014.

Para su composición se utilizó tipo ITC New Baskerville  
de 12, 10.5, 9.5 y 8 puntos. La tipografía y formación  
son de Rocío Moreno Rodríguez. El cuidado de la edición estuvo  
a cargo de Lilia López Garduño, Jaime Soler Frost  
y del Departamento de Publicaciones del Instituto  
de Investigaciones Estéticas de la UNAM.



