

El ahuehuete de la Noche Triste de José María Velasco como imagen  
y monumento sentimentalista  
[*El ahuehuete de la Noche Triste* by José María Velasco as a sentimentalist  
image and monument]

Emmanuel ORTEGA  
University of Nevada, Las Vegas, Estados Unidos de América

La importancia de *El ahuehuete de la Noche Triste* se fundamenta en la combinación entre la alegoría histórica y el símbolo sentimentalista. El contexto en el que fue realizada la obra, y sobre todo su título, son las claves para el surgimiento de esta combinación. Sólo con la referencia histórica que encontramos en el nombre del cuadro se deduce que el hombre que contempla el árbol está a la vez teniendo una experiencia estética y admirando un monumento histórico. Las lágrimas de Cortés, por la derrota ante los mexicas durante la conquista, dialogan con el razonamiento sobre la naturaleza, típico del sentimentalismo. Así, se pone de manifiesto que el romanticismo alemán tuvo influencia en el arte mexicano del siglo XIX pero no lo colonizó, ya que éste mantuvo sus raíces temáticas.

*Palabras clave:* José María Velasco; ahuehuete; sentimentalismo; romanticismo; experiencia estética.

The importance of the painting *El ahuehuete de la Noche Triste* lies in the combination between historical allegory and sentimentalist symbol. The context in which the work was executed, and above all its title, are the keys to the appearance of this combination. Only from the historical reference that is found in the name of the painting can it be deduced that the man who contemplates the tree is at the same time having an esthetic experience and admiring a historical monument. The tears of Cortés at the defeat at the hands of the Mexicas during the conquest enter into dialogue with reasoning about nature, typical of sentimentalism. This demonstrates the way in which German romanticism influenced nineteenth-century Mexican art—but without colonizing it, since the latter retained its own thematic roots.

*Keywords:* José María Velasco; *ahuehuete*; sentimentalism; romanticism; esthetic experience.

ORTEGA, Emmanuel, “*El ahuehuete de la Noche Triste* de José María Velasco como imagen y monumento sentimentalista”, en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 395-405.

*EL AHUEHUETE DE LA NOCHE TRISTE*  
DE JOSÉ MARÍA VELASCO COMO IMAGEN  
Y MONUMENTO SENTIMENTALISTA

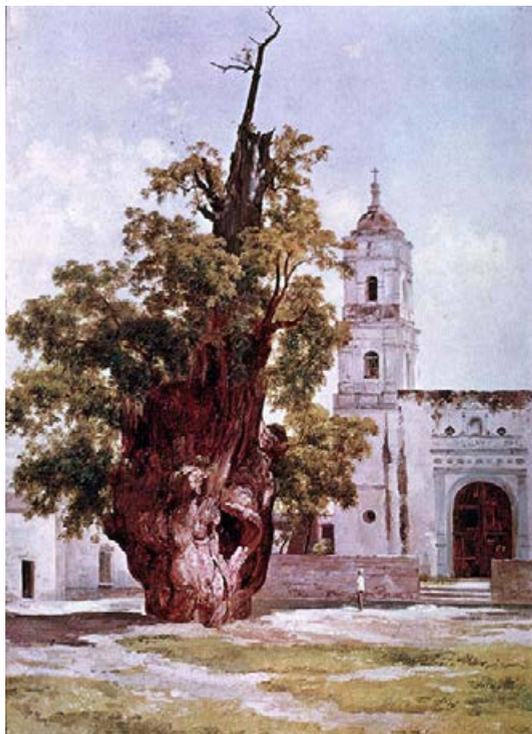
EMMANUEL ORTEGA  
University of Nevada, Las Vegas

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 ahuehuete 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 *Crítica 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 Ferno 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.

