



Kunst

Urs Jaeggi

Berlín, Alexander Verlag, 2002

por

PETER KRIEGER

Urs Jaeggi es artista, escritor y sociólogo. Sus capacitaciones —diferentes y relacionadas— confluyen en el libro *Kunst (Arte)*, una compilación de textos que conforman una autobiografía encubierta (“eine verkappte Biographie”, p. 166). Por su idioma, el alemán, el libro se mantiene cerrado a la mayoría de los lectores mexicanos; no obstante, una reseña de su contenido ayuda a entender el pensamiento visual de Jaeggi, quien presentó sus ideas en dos coloquios internacionales del Instituto de Investigaciones Estéticas (1997, 1998) y en una exposición del MUCA (1998) de la UNAM.¹

1. Urs Jaeggi, “Passe-partout or pièce de resistance”, en *XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. La abolición del arte*, Alberto Dallal (ed.), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, pp. 551-564; del mismo autor, “Morandi’s Bottles, Duchamp’s ‘Fresh widows’, and the

Los quince textos y las treinta y siete ilustraciones del libro demuestran la sensibilidad visual del artista, la expresión verbal concisa del escritor y la facultad analítica del sociólogo en la búsqueda de los sentidos posibles del arte. Destaca el hecho de que la introspección de un artista contemporáneo no se reduce —como lo conocemos de muchos casos— a la mercadotecnia con fraseología,² sino, al contrario, aprovecha la sinergia de diferentes capacitaciones en el cerebro, primordialmente la relación compleja de las palabras y de las imágenes.

Como hilo conductor, el cuestionamiento mutuo entre el texto escrito y la construc-

Tower of Babel”, en *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. (In)Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, Lucero Enríquez (ed.), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 597-603; además, dos publicaciones, una monografía y las memorias de un coloquio sobre Jaeggi, perfilan sus facetas de creatividad. Véase Irmgard Elsner, *Urs Jaeggi. Eine Werkbiographie*, Nueva York, Berna, Francfort y París, Peter Lang Verlag, 1993; y Peter Trübner (ed.), *Das Heisse und das Kalte. Kunst und Gesellschaft. Symposium für Urs Jaeggi*, Nueva York, Berna, Francfort y París, Peter Lang Verlag, 1994.

2. Véase mi artículo “*Words don’t come easy* — comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales”, en *Universidad de México*, núms. 597-598, México, octubre-noviembre de 2000, pp. 25-29.

ción visual determina la creatividad de Jaeggi. En una instalación para Tel Aviv y Venecia, *No Pictures* (2000), sobre la prohibición imposible de la imagen en varios contextos religiosos (pp. 84-86), el artista presentaba un juego anárquico de listones de madera que demostraban la descomposición de signos de escritura hacia un nuevo orden visual sin significado, proporcionando un estímulo visual a través de nuevas relaciones contextuales. Esta mutación sorprendente de formas y significados establecidos, retoma un lema de Samuel Beckett, *No More Words*, y lo convierte en una retroalimentación negativa de la instalación artística.

En otro texto, Jaeggi cuestiona la coerción del lenguaje. Según Wittgenstein, el hombre no sólo construye su mundo con las palabras, sino ellas mismas determinan la visión del mundo; y a veces fungen como una cárcel para los pensamientos (p. 122). Jaeggi edifica y dinamita estas cárceles, es prisionero y libertador al mismo tiempo. Su texto "Gespartene Zungen" ("lenguas divididas"), escrito con elegancia poética, precisión filosófica y puntualidad ortográfica, critica la omnipotencia y omnipresencia de los discursos verbales (p. 125), su régimen autoritario sobre la diversidad incontrolable de las artes visuales.

Es una esquizofrenia estimulante para el lector seguir los pasos autodeconstructivos del artista-escritor-sociólogo. No paraliza la creatividad, sino explota un enorme potencial epistemológico. Tal vez por eso, Jaeggi profundizó, de manera empírica, las hipótesis sobre la creatividad en los manicomios, donde la contradicción entre la lógica represiva y la libertad absoluta en el uso de palabras e imágenes genera configuraciones estéticas estudiadas y aun estimadas por investigadores estéticos desde los años veinte (por ejemplo, la colección Prinzenhorn).

En el manicomio de Gugging, Austria, Jaeggi visitó durante un largo periodo a los "locos" y documentó no sólo su creatividad artística (p. 109), sino también su domesticación por parte del aparato estatal. Con una táctica policiaco-terapéutica oscilando entre conversación e inyección (de tranquilizantes), los loqueros de Gugging estructuran los rituales cotidianos de los locos (pp. 97, 98 y 106) cuya única desviación permitida es la creación de pinturas y poesías (p. 101). Esta terapia establecida, comparable a la libertad que otorga la sociedad contemporánea al artista "loco" e incomprensible, produce tensiones y resistencias, mismas que Jaeggi reconoce como una fuente de su propia energía artística.

Ex negativo, en abierta oposición a cualquier represión o estereotipación de las expresiones humanas, Jaeggi define su posición estética en un ambiente sociocultural profundamente determinado por la concentración de las masas en las megaciudades. Pero no perfila a la ciudad de México, que conoce desde los años sesenta y donde radica actualmente, como megamanicomio, sino como un campo vasto de contrastes visuales y estructurales, tan brutales como estimulantes (p. 72). Su exposición en el MUCA (*Entre AHORA y ahora*) y el mismo texto que escribe sobre esta experiencia (pp. 72-77), son primeros pasos en la búsqueda por conocer y aprovechar el potencial visual de esta megalópolis. Todavía esta búsqueda se encuentra en sus inicios, estructurada predominantemente por la mitografía de Octavio Paz sobre la pirámide destruida, pero sus recientes documentaciones fotográficas y experimentos literarios —ausentes en el libro— marcan otras pautas para el entendimiento estético de la megaciudad de México.

En otros contextos, Jaeggi ya experimentó las sacudidas del imaginario urbano (p. 12). Detecta en las zonas periféricas, degeneradas, de las ciudades, un campo de estudio estético y de intervención artística. Para él, la descomposición de la ciudad compacta en sus periferias miserables —no sólo en el caso extremo del valle de México— no debilita el concepto de ciudad, sino lo expone en nuevas configuraciones (p. 28). La estética de la decadencia, medio tradicional de la melancolía, en la mente de Urs Jaeggi se convierte en un catalizador para redefinir artísticamente los espacios muertos, olvidados.

Después de la unificación de las dos partes de Alemania en 1990, Jaeggi exploró los terrenos baldíos alrededor de las ciudades orientales, en la ex RDA, donde las industrias clausuradas dejaron una herencia deprimente. En su proyecto para la periferia de Wittenberg, “Ciudad de Lutero”, colocó cubos de hierro como un fuerte impacto visual contra la *tristesse* suburbana, en un campo fragmentado por carreteras y unidades habitacionales sueltas (pp. 37-39). En otro proyecto artístico cerca de una planta de energía atómica en Greifswald / Lubmin, Jaeggi descubrió la estética involuntaria de las máquinas rotas como megaesculturas (p. 60), o la descomposición de algunas barracas militares (p. 62) como un *arte povera*, y en estos tejidos de melancolía materializada levanta sus cuadros de letras torcidas, que niegan “sentido” y orden.

A estos y otros proyectos documentados en el libro los une la idea de que el arte es un acto de disipación —violenta, pero sublime— de energías (p. 129), es una efervescencia de innovaciones en ambientes adversos o aburridos (p. 36). Sin embargo, los productos artísticos que propone Jaeggi, no son un tipo de arte *shock*, que provoca asco, sino sublimes y mi-



1. *No More Words*, Tel Aviv, imagen digitalizada. Foto del artista.

nimalistas intervenciones que requieren del público cierta capacidad de reflexión.

El artista sabe —y lo escribe claramente— que la inundación de imágenes en la cultura contemporánea es capaz de paralizar la percepción sensorial (pp. 146-147). Para muchos, el acto de ver es omitir la sobreinformación visual, apartar la vista. No obstante, quien no sensibiliza su *aisthesis*, corrompe su capacidad de contemplación. Y por ello, el artista fácilmente se encuentra fuera de lugar; nadie necesita sus obras, sus mensajes visuales se pierden en el nirvana de las galerías y museos,³ donde se petrifican como sistema de signos culturales, sin potencial provocativo para la actualidad (p. 137).

Jaeggi remonta esta situación fatal del artista plástico actual hasta los orígenes en la *Estética* de Hegel, quien desvalorizó el arte como producto del pasado, apto para ser depositado en el museo (pp. 18-19). También el

3. Esta crítica de la perdida capacidad comunicativa del artista contemporáneo la profundicé en mi artículo “Revolución y colonialismo en las artes visuales — el paradigma de la *Documenta*”, en *Universidad de México*, núm. 617, México, noviembre de 2002, pp. 89-92.

autor demuestra sus conocimientos de la sociología del arte cuando reflexiona sobre otro peligro de la producción artística: la dependencia del mercado y la fijación en el gusto burgués (p. 20).

Un idealismo refrescante —pero no ingenuo— permea la justificación de Jaeggi como artista frente a estos obstáculos filosóficos y sociológicos. Urs Jaeggi aboga por el compromiso cultural y político del artista (p. 25), sin accionismo ciego ni como presunto reformador del mundo, sino como un individuo que intenta reintegrar su arte minimalista, insondable y altamente complejo (p. 15) en los discursos públicos (p. 33), donde la cultura y el arte no son un merengue,⁴ inflado y decorativo, de la burguesía, sino un caldo efervescente de innovaciones (p. 36).

Sorprende que Jaeggi ubique su posición de artista comprometido en la periferia. Precisamente el arte para él es la última provincia en un mundo globalizado y homogeneizado, un refugio del “yo”, un espacio virtual que oscila entre *deadland* y *wonderland* (p. 81). Sin embargo, este espacio requiere una articulación material, percible con el uso combinado —y coordinado por el cerebro— de los cinco sentidos. Aunque él no descarta el efecto subversivo del arte digital, defiende la materialidad provocativa de la obra de arte (pp. 19-22). A lo largo de las páginas del libro *Kunst* emana el deseo irreprimible de liberar la creatividad de sus redes neuronales en formas plásticas, sensibles, tangibles.

4. El *topos* de la cultura como “merengue”, *Kultur als Schaumgebäck*, lo introdujo el escritor Hans Magnus Enzensberger hace unos años en los debates sobre las políticas culturales en Alemania.



El reino de la belleza

Eduardo Subirats

México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y Fondo de Cultura Económica, 2003
(Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes)

por

TERESA DEL CONDE

Esta reseña está destinada a comentar un libro que me pareció interesante, pero con el que tengo ciertos desacuerdos que se pusieron de manifiesto durante su presentación en el Museo de la Ciudad de México en noviembre de 2003, en presencia del autor, a quien le ofrecí publicar lo que de su trabajo pensaba con objeto de establecer una discusión seria, ya no de ocasión. Lo primero que sorprende de la cuidada y elegante edición es el título, ya que se trata de la expresión de una utopía en cualquier época, incluso en la de Campanella, ya no digamos en la *Belle Époque* con la que despunta el libro hablando de Guillaume Apollinaire, que escribió sobre el cubismo cuando todavía estaba vigente ese movimiento. Aclaro que ese texto: *Les peintres cubistes*, escrito en 1913, siempre me ha parecido confuso. Me da la impresión de que Apollinaire recogía lo que sus pintores venerados le comunicaban y no lo que él pensaba acerca del movimiento más radical de todas las vanguardias. En cambio en su poesía, claro está, su vena toma giros mucho más personales.

Subirats ha abordado el tema de las vanguardias varias veces y tiene como motivo reiterado las roturas que van marcando. Y

vaya si el cubismo es una vanguardia histórica, quizá la principal. En el inciso que le dedica, nos deja ver que el propio Apollinaire se encontraba, al igual que otros, imbuido en la idea del arte como religión, pero no en el sentido de *religare*, sino en un aspecto más bien teosófico: “el nuevo arte cubista estaba llamado a restablecer un vínculo roto con la tradición espiritual del arte religioso de edades antiguas”, dice. Eso es cierto y alcanzaría su punto apoteótico en Malevich con su cuadrado blanco sobre blanco (1917) del MoMA, Nueva York, que es como un icono sacro destinado a pregonar el fin de la pintura o su punto límite de existencia.

Subirats no toma a Malevich en ese momento, pero le reserva un espacio significativo que el ruso comparte con Mondrian, con los neoplasticistas y con los promotores del *Stijl*, entre quienes se encontraba Theo van Doesburg. En pocas palabras: uniendo música y pintura, Subirats analiza el supuesto triunfo de una de las más insistentes modalidades del arte abstracto en el siglo xx.

En un párrafo que se encuentra en la p. 21, dice que la abstracción moderna retoma de Nietzsche la crítica del nihilismo cristiano y del tecnocientífico a través de la afirmación del color y de la sensualidad. Esa idea me parece confusa, porque en realidad lo que propone en ese párrafo es otra vena de la abstracción que no necesariamente se identifica con la eliminación total de la mimesis o con la no-representación. En la nomenclatura artística usual no podríamos considerar que allí entran Matisse o Picasso ni tampoco Klee. En cambio sí habría acuerdo sobre aquella espiritualidad ética y cósmica atribuida por el autor a Schoenberg y a Kandinsky.

Si bien todos estos artistas se encuentran en el despunte de las vanguardias del si-

glo xx, tengo que decir que ninguno de ellos, a mi juicio, está entre los pioneros del arte abstracto, tal y como el autor lo plantea. Desde luego que sus formas de expresión, como las de todo pintor moderno, están anexadas al significado que tiene la palabra “abstracción” desde Leonardo da Vinci en adelante. Es decir: toda pintura “abstrae”.

Menos aún me es posible adherir a ese elenco los nombres de Diego Rivera y Juan O’Gorman, ni siquiera en los momentos en los que el guanajuatense participó en las vanguardias parisinas. Se adhirió al cubismo *antes* que a Cézanne, a quien entendió mejor, a mi juicio, de lo que entendió el cubismo. Por entonces Diego María Rivera no era teórico como sí lo fueron Alfred Gleizes (1881-1953) y Jean Metzinger (1883-1956). Juan O’Gorman fue funcionalista, y por lo tanto “abstracto” (así entre comillas) en su arquitectura, pero nunca en su pintura, ni siquiera en los mosaicos de piedra, por excelentes que sean, de la Biblioteca de la UNAM.

Antes de seguir adelante debo aclarar que la abstracción en pintura, escultura, etcétera, tal y como solemos entenderla, no es un mérito en sí, ni tampoco es la cúspide más alta o más moderna y revolucionaria a la que ha llegado la pintura; crearlo de esa manera resulta falsear el significado y la importancia de la no-figuración o de la no-representación. Y es precisamente la índole “espiritualista” de la que hicieron gala muchos artistas abstractos, lo que le da su verdadero significado en el contexto de las vanguardias del siglo xx. Así lo siente Subirats y en ese aspecto yo comparto su sentir.

El más vanguardista de todos los mexicanos —como dibujante y pintor— fue el veracruzano Marius de Zayas, que estuvo al lado de Alfred Stiglitz, en la famosa Galería 291. Stiglitz es el auténtico anticipador de las

vanguardias neoyorkinas, mucho antes de la fundación del MoMA en 1929. Pero su nombre y sus acciones quedaron ocultas en el trabajo de Subirats. El MoMA es el santuario del arte moderno, eso ni duda cabe, pero no lo es, como afirma el autor que comento, el santuario del arte abstracto. La primera exposición que allí se presentó fue una individual de Matisse (1929) y la segunda correspondió a Diego Rivera (1931) ya en su fase de muralista.

En esa sección del libro aparece el fundador del movimiento *Arts and Crafts*: William Morris, que en efecto era, como afirma el autor compartiendo criterio con Ida Rodríguez Prampolini, un auténtico “demócrata”, además de que intentó ligar ética y estética bajo el imperio de un diseño racional que, cito, “se oponía drásticamente a la devastación social del capitalismo industrial del siglo XIX y a su imposición de la estética deshumanizada del industrialismo”. Y así es: todos los productos de Morris, ejecutados por artesanos-obreros impecables, debían estar hechos a mano y ser perfectos, cualquiera que fuera su índole, desde el papel tapiz hasta las perillas de las puertas. Aquí se trata de la relación directa del autor con los materiales propios del artesanado fino, con todo y que, como es natural, se produjeran objetos “en serie”. Algo semejante aconteció con el programa de la Bauhaus en materia de diseño.

A lo largo de todo el libro, Subirats advierte que la abstracción nace como una necesidad espiritual, “constituye una dimensión espiritual del arte moderno”. Si recordamos que varios de sus practicantes e impulsores fueron teósofos, estamos perfectamente de acuerdo con esa necesidad y aquí sí cabe Kandinsky con *De lo espiritual en el arte* y con *Punto y línea sobre el plano* más que con la serie de pinturas de pequeño formato que

él calificó de *Improvisaciones* (1910-1912). Aunque estos trabajos desde mi punto de vista han sido bastante sobrevalorados, lo cierto es que pueden verse como anticipaciones del surrealismo no ortodoxo y del expresionismo abstracto.

Uno de los conceptos recuperados por Subirats que mayormente lleva a reflexión es la inclusión del concepto griego de *energeia* —“principio vital humano, en torno al cual se genera la individualidad como carácter”— y sobre todo la vinculación que a partir de allí realiza con García Lorca a través de la metáfora del *Duende*. Hay mención allí de varios arquitectos: Gaudí, Walter Gropius y Lucio Costa.

“El artista moderno, desde Michelangelo o Leonardo, hasta Gropius o Niemeyer ha expresado una conciencia civilizatoria.” Con esa frase Subirats se refiere a lo siguiente: al pintar una Capilla Sixtina o al diseñar una ciudad como Brasilia, los creadores están construyendo un orden social, político y una existencia ideal.

Creo que el mejor ejemplo de este concepto está en la Atenas de Pericles y que a situaciones de este tipo pueden adherirse proyectos como los de Gropius y Niemeyer, pero es exagerado mencionar a Miguel Ángel con la Sixtina, pues el papa Julio II lo sacó de sus casillas al hacerle pintar la bóveda (1508-1512), y cuando abordó *El juicio* en el testero de la misma para Clemente VII (1534) ya no era un neoplatónico, sino un cristiano apocalíptico que quería salvar su alma, cosa que resulta lógica. ¿Por qué?, porque ya Roma había sido sitiada, Miguel Ángel era un *fuoriuscito*, que había intentado contribuir (sin éxito) a las fortificaciones de su ciudad natal, de donde se exilió. Su relación política con los Medici reinstaurados no fue para nada transparente, y por lo tan-

to, no podía serlo tampoco con los dos pontífices Médicis.

En cambio, si vinculamos el movimiento de masas, la ocupación ultramanierista de los espacios patentes en *El juicio*, con ciertos aspectos de las películas silentes que Subirats menciona, entre ellas *Metrópolis* de Fritz Lang u *Octubre* de Eisenstein, entendemos mejor este asunto.

De hecho, uno de los aspectos más interesantes de este nuevo libro del filósofo catalán es que se encuentra atravesado por el cine y no podía ser de otra manera, dados sus intereses y dado el contexto de las vanguardias. Puede decirse que el cine está en el eje de todas las vanguardias, como en todo momento ha hecho ver Aurelio de los Reyes.

Paso a otro punto: el gran relato “de la edad de los grandes relatos suspendidos” es, como asevera Subirats, “un relato oficial... esquemático, formalista... y falso”. Esta aseveración es una de las verdades incuestionables contenidas en sus enunciados, pues nos topamos con “las verdades oficiales” casi cotidianamente. Sin embargo, él se da cuenta de que esos relatos a veces resultan útiles. Lo son, porque somos animales clasificatorios, pero aun si los adoptamos jamás ubicaríamos a Wifredo Lam como cubista, tal y como él supone. Más bien lo etiquetaríamos de surrealista no ortodoxo. Páginas adelante vemos que *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) son consideradas como la primera obra cubista de Picasso. Subirats no es el único en abrir el elenco cubista con ese cuadro, que hay que relacionar más bien con el *Retrato de Gertrude Stein* del Metropolitan de Nueva York, realizado el mismo año pero con franca intención mimética, puesto que se trata de un retrato. Yo no considero que *Les Demoiselles* correspondan a los ímpetus cubistas, y menos si se observan los estudios pre-

paratorios para las mismas y el primer boceto de esa pintura. Sucede que ese mismo año (1907) tanto Picasso como Bracque efectivamente dieron origen al cubismo en Horta d'Ebroy en L'Estaque, cada uno por su cuenta, pero siguiendo de cerca a Cézanne, cuya retrospectiva póstuma los marcó. El primer “cubista” de hecho fue Cézanne.

La purificación plástica de lo real, a mi sentir, no es ingrediente principal del cubismo, y la división entre analítico y sintético siempre me ha parecido cómoda, pero nada más. En cambio, “la purificación” de la que habla Subirats es paradigmática en Mondrian. Con él, en cierta fase, sí se llega a “la negación de la experiencia artística y la eliminación del sujeto de esta experiencia”, puesto que Mondrian se propuso redefinir el aspecto creador como un juego compositivo, como una lógica formal, con poca o nula intervención del imaginario. Sin embargo, aun Mondrian, si se quiere a contrapelo, retoma la experiencia estética individual, pues no es capaz de quedarse en “el reino trascendente y vacío de belleza” más que por un lapso corto.

En un párrafo en el que quedan citados Klee y Kandinsky, se dice que ellos experimentaron momentos luminosos e irrepetibles. Con ese motivo, Subirats enuncia una frase conflictiva. Se refiere a que tales momentos luminosos definirían “la auténtica obra de arte”. Yo le diría que cada quien tiene sus atisbos de momentos luminosos y sus “auténticas obras de arte” y que generalizar la cuestión equivaldría a proponer un canon, al estilo de Harold Bloom en la literatura, y tal vez eso no resultaría factible. No sería adecuado aventurar un canon de artistas (o de “creadores”) porque la mayoría quedarían excluidos si los tomamos a través de la absoluta totalidad de sus obras. Siempre hay desniveles considerables, así se trate de José de

Ribera (Lo Spagnoletto), de Tamayo o de Klee. Ninguno de los tres sería "canonizado" a través de la totalidad de sus respectivas producciones. Puede ser que Leonardo da Vinci sí y que Picasso estuviera igualmente muy cerca. Pero ni siquiera ellos serían capaces de generar "una energía espiritual redentora". Yo pienso que la redención de las masas puede darse mejor a través de un icono falseado (no es lo mismo que decir "falso"), como lo es Frida Kahlo.

Me abstengo de comentar el fenómeno "estético" del maquinismo a través de la propaganda (que en la tipografía de los años veinte fue por lo general excelente) y que une de manera muy extraña, en ciertos momentos, el fascismo con los presupuestos y manifiestos de nuestros muralistas. Creo que debido a sus reductos románticos, nuestros muralistas se salvaron en gran medida de caer en "el realismo social" a la manera soviética.

El capítulo del surrealismo propone ejemplos de las modalidades con las que fueron abordados algunos de los presupuestos bretonianos puesto que Breton, además de poeta, fue un líder punto menos que dictatorial, en tanto que Dalí, gracias a su método paranoico crítico llegó posteriormente a encontrarse cerca de los universos artificiales. Tal y como lo asevera el autor, es evidente que la iconografía daliniana ha sido ampliamente utilizada, incluso para *gadgets* de televisión. En cambio Artaud deliró desde sí mismo.

Dice Subirats que el surrealismo coincide con las vanguardias. Coincide en el sentido en el que él lo plantea, como exploración de lo inconsciente y como cuestionamiento al racionalismo decimonónico. Pero salvo el surrealismo no ortodoxo (Miró, Arp, Masson, Matta son buenos ejemplos) *en la plásti-*

ca, el surrealismo no es para mí una vanguardia, sino un último reducto del romanticismo de raigambre simbolista.

El capítulo Dada-Grosz es espléndido, de allí entresaco la siguiente frase y con eso concluyo estos comentarios: "si los dibujos (de Grosz) fueran capaces de matar, los militares prusianos ya estarían enterrados". Con Grosz sí puede hablarse de una contra-estética que resulta ser auténticamente una estética.



***¿No queda huella ni memoria?
(Semblanza iconográfica
de una familia)***

Aurelio de los Reyes

México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas
y El Colegio de México, 2002, 391 pp. ils.

por

ÁLVARO MATUTE

Un buen libro de historia es aquel que resulta difícil de clasificar, de encasillar en los cajones previamente dispuestos, que no se deja manipular fácilmente, porque ante todo es un libro que reúne diversos requisitos que pueden satisfacer a lectores distintos, a gambusinos que buscan vetas diferentes. El último libro de Aurelio de los Reyes pertenece a esa especie. Afortunadamente es uno de esos trabajos que pueden interesar a los que siguen los progresos de la historia familiar, a los mirones empedernidos que se regodean

con la vista de innumerables fotografías, al inquisitivo investigador que sigue la suerte de haciendas y ranchos, al semisociólogo que busca la continuidad o discontinuidad entre la vida rural y la urbana a través de los siglos. En fin, el libro da para todo eso y más. Por eso, describirlo como una historia de familia a través de imágenes, no lo traiciona, pero no da una idea completa de lo que es.

Cuando digo, líneas arriba, que da para eso y más, me interesa subrayar ese "más". Los amigos del autor sabemos, y eso no es un secreto, que su segundo apellido es García Rojas. ¿Saben a qué familia se refiere el libro en cuestión? Pues a la familia García Rojas, que procede de Zacatecas-Aguascalientes-Jalisco. Se trata, entonces, de la historia de la familia García Rojas, que, como queda bien demostrado, es una familia que da mucho para la historia, que a través de ella se pueden contar no una sino muchas historias, y que se puede contar *la* historia.

El libro tiene un extraordinario comienzo que evoca lo que fue la magdalena mojada en tila para Aurelio de los Reyes. Ese pequeño apartado que lleva por título "Recuerdos", con que se abre la introducción es, no sólo un acto de plena honestidad intelectual del autor, sino una página maestra de escritura evocativa: la razón de ser del libro, lo que le da sentido a la vocación misma de Aurelio. En lo narrado en ese recuerdo se explicita por qué se ha dedicado a recorrer y recoger las huellas de la memoria. Para De los Reyes, conociéndolo, es difícil que quede fuera de su alcance alguna huella del pasado, y menos si es imagológica. Pocos como él han recorrido con la vista tantas reproducciones gráficas no como mera curiosidad, que sí la hay y de la buena, sino con el propósito de hacer que las huellas nos den la memoria que encierran.

Surgió así, de la evocación, del recuerdo, de atisbar a la hora de la siesta distintos géneros de recuerdos, endulzados con mermeladas y conservas, de tocar, ver y oler la presencia del pasado, un proyecto de libro realizado con todo el rigor profesional que exige la historia. Bien apoyado en el saber de los genealogistas, se dedicó a recoger, en fuentes orales y escritas, la identificación de quién era quién en centenares de fotografías y uno que otro óleo. Así, Aurelio de los Reyes y García Rojas, de repente se conecta genealógicamente con la célebre Güera Rodríguez y con personajes coloniales de quienes sí quedaron huella y memoria. Y debo decir que el libro trae fuera de texto una serie de cuadros genealógicos en los que se siguen puntualmente líneas descendentes y conexas en una práctica tradicional de la que nos burlábamos cuando estudiantes y que profesionalmente rinde frutos espléndidos. Y las familias o la familia ampliada, muy ampliada, García Rojas, van llevando a su epígono a territorios que también forman parte de una de sus vertientes vocacionales: la geografía, los lugares, los espacios.

Así, los ingredientes se van uniendo: fuentes primarias provenientes de series de imágenes recuperadas gracias al celo y la curiosidad familiar que impidió que un valioso legado se perdiera; una familia cuya memoria fue reconstruida, tanto gracias a las huellas gráficas como al rigor de los genealogistas, y lo que faltaba, los espacios en los que esa familia y sus conexas vivieron, y que ocupan un territorio que va de Jalisco a San Luis Potosí, pasando —como ya se dijo— por Aguascalientes y Zacatecas.

La "geografía física", así entre comillas, la constituyen los cascos de hacienda, destruidos y sin destruir, reconstruidos y sin reconstruir, mientras que la "geografía huma-

na” la proporcionan los García Rojas y aneos. En ambos interviene el historiador De los Reyes. Los espacios físicos no sólo están ahí, sino que son revividos gracias a la investigación realizada por el autor. Ya establecidos los espacios, los puebla con la gente que los llenó en vida. Así surge esa geografía humana que es historia.

Un aspecto que vale la pena recoger y comentar es el relativo a las haciendas. Estas unidades de producción han sido objeto de estudios de especialistas en ellas, que han contribuido a que se les conozca más a fondo, ya desprovistas de la anatematización revolucionaria, ya sin la carga de nostalgias inventadas. Y en esto último no se olvide que el autor es experto en la historia del cine mexicano, responsable éste de imágenes de ranchos y haciendas que no existieron. Aurelio *wie es eigentliche gewesen*, como querría Ranke, y encuentra en la hacienda sí la evocación nostálgica, pero nada que ver con Raúl de Anda, Alfredo del Diestro o René Cardona Sr., ni tampoco con la generalización propuesta por don Andrés Molina Enríquez, sólo válida para los estados de México e Hidalgo. Ya hace tiempo Jan Bazant dio otra visión de las haciendas y después de él otros historiadores y otras historiadoras y es el caso de las propiedades de los García Rojas. Lo malo con los historiadores de las haciendas es que o se quedan en la colonia o las tratan como unidades de producción en la economía porfiriana, pero faltan otros ingredientes, particularmente seguir su trayectoria hasta su ulterior transformación ya desarticuladas por la revolución. Todo esto permite acercarse a la historia de una manera distinta a aquella que las cargas ideológicas

precedentes impusieron. Se puede interrogar al pasado en el sentido de qué funcionó y qué no funcionó dentro de un sistema, y aceptar los resultados sin prejuicios. En fin, ése es uno de los marcos fundamentales de esta historia, que al final del libro va abandonando las palabras escritas para dar lugar a las imágenes.

Un dato para una futura trivía entre historiadores: ¿es concebible un libro de Aurelio de los Reyes sin imágenes? Imposible. La serie de fotografías va, con todo, de lo lejano a lo próximo. La genealogía va aproximándose al presente, de manera que el libro va asemejándose al álbum familiar. Poco a poco los rasgos de los personajes retratados nos van dando semblantes familiares, los nombres igualmente, hasta llegar al final. La *omega* que cierra el libro es una fotografía del autor cuando hizo su primera comunión. La foto corresponde sin duda a *alfa* de las primeras páginas proustianas del libro. Esto lo hace circular, sin que ello implique deliberadamente una filosofía de la historia. Ésta más bien yo se la otorgo. El ciclo que abre y cierra el universo aureliano remite a un universo recreado por él, por sus afanes investigativos. Ese universo que contiene una tasa demográfica enorme y que ahora sólo está en el papel y en el recuerdo, y de la que sólo queda el autor. Convengamos que eso no es verdad, que no es él solo quien permanece en la tierra, porque están todos los colaterales, pero quiero verlo así. Aurelio de los Reyes como punto de partida y final del libro. Y entre ese fin y principio, todo el universo de los García Rojas y sus espacios, que podemos ver a través de sus rostros y de los lugares que habitaron. Un libro muy suyo que generosamente nos comparte.



*¿No queda huella ni memoria?
(Semblanza iconográfica
de una familia)*

Aurelio de los Reyes

México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas
y El Colegio de México, 2002, 391 pp. ils.

por

CARLOS MARTÍNEZ ASSAD

Algo cambia en el interior de nosotros día con día y algo debe expresarse también en nuestro exterior porque, por lo general, nadie retrata igual en todas sus fotografías, aun cuando no sea tan amplio el tiempo que las separe. Algo sucede, además, en nuestro tiempo que queremos aprehender el pasado, fijarlo e incluso cobijarnos en su seno. Nunca habían estado más de moda las conmemoraciones, los aniversarios, y no necesariamente es la nostalgia, el regodeo en la frase de “todo tiempo pasado fue mejor”. Se trata de algo más profundo, quizá la incertidumbre del mundo que vivimos, de la modernización destructora, de los cambios tecnológicos, de la guerra que ubica a los seres humanos ante la fragilidad de su destino. Es, por lo tanto, difícil pensar en el futuro sin considerar el pasado, y no sólo en términos genéricos sino en cuanto a todo aquello que nos liga, nos da identidad y cohesión en el grupo de referencia.

Aurelio de los Reyes, investigador y autor sobresaliente, que siempre sorprende por la originalidad de los temas que trata, puede hurgar en los sitios más inesperados para darnos la trayectoria de los inicios del cine

mexicano, descubre la cabalgata de Francisco Villa en el cine estadounidense, realiza el retrato con mayores matices de Dolores del Río en un CD que se adelanta al uso de los medios más usuales de la divulgación historiográfica. En prácticamente todo su trabajo, la fotografía ha ocupado un lugar tan importante como el discurso, pero nunca como en el libro que ahora presentamos, donde las imágenes son parte fundamental de la narración.

En esta verdadera genealogía, el autor va hilvanando recuerdos de infancia con su tarea bien cimentada de historiador, porque no comenzó a serlo en la academia, sino que ahora sabemos, gracias a este libro, su vocación le venía de más atrás, de aquellos paisajes rancheros entre Aguascalientes y Zacatecas, de esos muros desgastados por los años, de los objetos que —siempre lo he lamentado— sobreviven a las personas. Por esos parajes y casonas no sólo deambulan los fantasmas, sino los olores y los sabores que nos llevan al acontecer de otro tiempo. El autor, sin embargo, con su acuciosa memoria fue reteniéndolo todo y, después, indagó sobre las colecciones de la familia como la que inició Francisca García Rojas hasta llegar a su poseedor actual. Más de 400 fotografías, de las cuales la mayoría procede de ese acervo, dan no uno sino los varios rostros de este libro que en realidad forman el de una familia con sus avatares, sus fiestas, sus desdichas, pero donde prevalecen los momentos felices de las familias bien acomodadas; en contraste, nunca he visto la foto de un inmigrante —de cualquier origen— que muestre una sonrisa o exprese un sentimiento próximo a la felicidad.

Y junto a ese maravilloso museo fotográfico, Aurelio de los Reyes va narrando sus genealogías con actas de matrimonio, de bauti-

zo, de defunción, cartas familiares, tarjetas de primera comunión, cartas de visita, testamentos, dedicatorias, estados contables, objetos varios para demostrarnos que nada es prescindible desde el pisapapeles, el mantón de Manila, la marca para el ganado.

Las imágenes fotográficas proceden de diferentes técnicas, como el ambrotipo, ferrotipo o el daguerrotipo en esa su constante búsqueda, que le hizo reunir cerca de dos mil imágenes y retratar el mismo autor más de tres mil para permitirnos seguir el posible itinerario familiar. El autor expresa: “Podemos hablar de cuatro generaciones fotográficas, con una conciencia del valor del retrato como testimonio familiar” (p. 202), porque varios de sus integrantes tuvieron conciencia de la necesidad de ese resguardo que les permitió conservar esos retratos para que llegaran a manos de Aurelio y él pudiera transmitirlos al lector. Así encontramos esas cartas de visita donde la más antigua parece la de Concepción Quijano que data de 1872 —muy pronto si se recuerda que la primera fotografía de la emperatriz Carlota data apenas de 1866—, y las de Francisca García Rojas Galván y María Galván de Zaragoza como salidas del estudio de Cruces y Campa, quien en un largo anuncio publicado en 1848, concluía diciendo: “se garantiza siempre una perfecta semejanza y a satisfacción de la persona”.

Pienso que un apoyo gráfico semejante haría más accesible, por ejemplo, la lectura del Génesis para poder seguir el intrincado relato: José García de Roxas y Juana de Delgadillo engendraron a José, Francisco y Sebastián, e irse extendiendo así sucesivamente cual si se tratara del relato bíblico. En ese sentido, la investigación usa esos medios, pero el objetivo es el retrato de una familia: “Este libro cuenta la historia de grandeza de

una familia de tantas, de su realización, de su desaparición y del nuevo sueño de grandeza pasada que una nueva realidad histórica convirtió en añoranza, en recuerdo, en anhelo, en suspiro, en un pasado magnificado que motivó apreciaciones erróneas, intencionales o no, en las genealogías” (p. 26).

Pero se trata realmente de una familia de tantas o se busca volver a la idea de árbol genealógico, documento generalmente de carácter privado avalado por actas y otros elementos que le conferían abolengo. O más allá, puede tener como antecedente la constatación de limpieza de sangre, documento jurídico en el cual se demuestra, por medio de información testimonial, que quien lo promueve ha tenido el nombre y la fama de hijo legítimo, dentro de una familia limpia de toda mala raza, moros, judíos o penitenciarios de la Inquisición y que han vivido noblemente sin ejercer oficios viles y mecánicos. Este certificado solía acompañarse de una excelente confección en pergamino con dibujos de artistas de fama bien consolidada, por ejemplo de El Greco.

Coincide casi al pie de la letra con la argumentación de Antonio Rincón Gallardo de Roxas cuando solicitó título de nobleza. “[que digan los testigos] si saben que don Fernando García de Roxas, [natural de la hacienda de los Ojuelos], mi abuelo, fue entre otros hijos en legítimo matrimonio habido, educado y reconocido por hijo legítimo de don José García de Roxas, doña Agustina Martínez de Sotomayor, mi bisabuela, el primero natural de la ciudad de Querétaro, y la segunda de jurisdicción de Sierra de Pinos, de donde fueron ambos vecinos en la hacienda de Ojuelos... si saben que todos los susodichos mis ascendientes paternos y maternos, fueron españoles de notoria calidad, personas nobles, cristianos viejos y descen-

dientes de tales y no moros, judíos, penitenciaros por el Santo Oficio, ni de los nuevamente convertidos a nuestra Santa Fe” (pp. 90-91). A su pasado peninsular puso un velo y aunque no consiguió el título de nobleza, sí lo obtuvo Manuel, su hijo mayor, como marqués de Guadalupe Gallardo.

Por eso no desconcierta que la familia García Roxas haya dado a México sacerdotes, monjas, cinco gobernadores de Zacatecas, entre ellos Francisco García Salinas y José María García Rojas y García y Rojas y, creo haber entendido, alguno de Aguascalientes y hasta un fotógrafo. Pese a la decadencia familiar, no se menciona, por ejemplo, alguien con alguna conducta impropia, un desfalcador o un ladrón o un artista.

El autor recupera, sin otra intención que la de reconstruir la historia, un pasado familiar, tradiciones ya perdidas que podrían permitirnos entender mejor nuestro pasado, volver a expresiones culturales tan poco frecuentadas como la moda y los usos de cierta indumentaria. El autor demuestra que, en las haciendas de esta región, los patronos y administradores vestían a la usanza urbana. Como bien lo demuestra al hablarnos de las bodas y hasta ahora entendí por qué en todas las películas los ajuares siempre se compraban fuera de la hacienda, en la ciudad más próxima o en las capitales como Guadalupe y México.

Particularmente relevante es demostrar un papel más destacado de la mujer en los siglos xvii y xviii del que se le ha atribuido. Por ejemplo, la inconformidad de María Teresa que, como hija mayor, se negó a entregar el mayorazgo a su hermano como fue la disposición de su padre Pedro Rincón de Ortega. Ella se negó a entregar la propiedad y siguió trabajándola hasta la sentencia en 1734. Por su parte, María Josefa, la esposa de su

hermano Francisco Xavier, aprendió a administrar los bienes, de tal forma que cuando éste murió pudo continuar sus actividades e incluso ayudar a su hijo Antonio Rincón Gallardo García de Roxas, heredero del mayorazgo, con quien estableció una sociedad agrícola (pp. 878-883). El autor afirma: “María Josefa es de hecho la primera hacendada que conozco, en el sentido más amplio del término; figura excepcional que se ocupa de la administración de sus propiedades personalmente” (p. 84). Algo semejante sucedió con la hacienda de San Nicolás de Diego Anselmo de Quixas Escalante, que quedó a cargo de su esposa Ana María del Río Tirado cuando don Diego murió. Y también resulta de gran interés la constatación de la existencia de esclavos en las haciendas que, según los testamentos, se heredaban de una generación a otra.

La historia de México bordea, como listón tricolor que adorna un cuadro, el conjunto del libro desde la colonia, la independencia de España, el primer imperio, la guerra de Reforma, el imperio de Maximiliano y algunos años de su secuela. Hubiera deseado entender la dinámica familiar ya en pleno porfiriato e incluso si la revolución contribuyó al desgaste y decadencia de las haciendas mencionadas y, por qué no, si los repartos apenas dejaron esos cascos y capillas derruidas que nos permiten ver la buena factura del buen fotógrafo que es Aurelio de los Reyes.

Las fotografías rebasan el tiempo histórico del relato, quizá para demostrar el gran peso de las imágenes como testimonio y documento, con la enorme ventaja de que resultan más personales y entrañables, como si se tratara de la propia familia, del abuelo rodeado de nietos, de la boda de los padres, del paseo en el día de campo, de la infaltable tía Lola, de los niños el día de la primera comu-

nión. Incluso todo lo que queda para atestiguar lo que fuimos y hacer hasta lo imposible para eludir la nostalgia cuando vemos los arcos y claroscuros de la soledad que habita los muros de las haciendas. Pero allí están todavía los rumores y las risas, los recuerdos y la memoria, el sabor del chocolate caliente y el pan recién horneado, y las alacenas llenas de duraznos en conserva y de ate de membrillo. ¿Por qué el título, Aurelio, si tu camino está lleno de huellas y mantienes la gran cualidad de hacernos partícipes de tu memoria, de esa rica memoria?



La idea de ciudad

Joseph Rykwert

Salamanca, Ediciones Sigueme, 2002.

por

LOUISE NOELLE

Los problemas que aquejan a las actuales megalópolis, como la ciudad de México, nos han ido alejando de las reflexiones en torno a temas como el del presente libro: el origen de las ciudades. No se trata en ningún momento de ofrecer lineamientos básicos para la creación exitosa de una urbe, ni mucho menos de soluciones expeditas para sus dilemas, sino de una investigación acuciosa sobre el germen y construcción primera de la ciudad a través de la historia, muy particularmente del prototipo romano. Nos encon-

tramos ante un libro que Joseph Rykwert publicó originalmente en inglés con el título *The Idea of a Town*, en 1976; éste representa el resultado de una “fascinación... que se inicia en la adolescencia”, deseando convertirse en un “arquitecto moderno”, pero sin olvidar las lecciones de la arquitectura clásica, tal y como lo expresa en otra de sus publicaciones, *The Dancing Column. On Order in Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1996 (reseñada en *Anales*, núm. 78). Por ello su aportación al tema conserva su vigencia y avala la actual traducción y difusión en lengua castellana.

Tal y como acostumbra este autor, una vez más presenta un ensayo sustentado en una investigación a fondo del tema, que deja translucir su conocimiento de asuntos y textos de muy diverso origen, mismos que entretreje de manera lúcida y original. En especial se basa en autores como Tito Livio y Plutarco, para mostrar y demostrar el origen de los buenos “augurios” (*inauguratio*) que forman parte de los ritos de fundación de las ciudades grecolatinas; a esto aúna una serie importante de estudios sobre la antigüedad clásica, publicados a lo largo de los últimos siglos, sin desatender los hallazgos arqueológicos, aun los más recientes, y las aportaciones antropológicas. En el fondo, su propuesta es la de hurgar en el pasado para evitar las propuestas matemáticas y sociológicas simplistas, como las de las devastadoras acciones promovidas por los miembros de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, CIAM. No se trata de “volver al orden antiguo”, sino de “recordar la importancia de la trama y del tejido de la ciudad”, ya que presenta a “la ciudad como un palimpsesto de ‘lecturas’ superpuestas en el que la cuadrícula del tejido urbano sirve de matriz evocadora a lo largo de la historia de la ciudad” (p. 25).

Así las cosas, en el primer capítulo, “Ciudad y rito: Roma y Rómulo”, se acerca cuidadosamente a la fundación de la ciudad, apoyándose tanto en los registros históricos de la Roma clásica como en recientes hallazgos arqueológicos, urdiendo el todo con su amplísimo conocimiento de ese periodo. Revisa por lo tanto la herencia cultural de griegos y etruscos, sobre todo en lo que concierne al establecimiento de ciudades y colonias; a la vez busca dilucidar la realidad que se ha ido transformando en mito, como en el caso de Rómulo y Remo, señalando las pruebas de la existencia de estos y otros ilustres hombres de la antigüedad. El segundo capítulo, “La ciudad y el solar”, hace referencia particular a la creación de algunas ciudades clásicas, revisando sus entretelas históricas; descubre entonces que las nociones de Platón y Aristóteles, retomadas por Vitrubio, en torno al sentido común sobre higiene y orientación, son olvidadas, en la mayoría de los casos, en aras de acatar las profecías divinas. La circunstancia de Roma, asentada en las inmediaciones de “marismas infectadas de malaria”, comprueba esta aseveración. Para efectos de la historia de ciudades posteriores, tanto en el Imperio romano como aquellas derivadas de las renacentistas leyes de Indias para América, Roma no era un *Castrum* consolidado y ampliado, sino que más bien los campamentos militares romanos eran una evocación de la ciudad eterna.

Los dos siguientes capítulos, “El cuadrado y la cruz” y “Guardianes del centro, guardianes de los límites”, retoman de manera escrupulosa los términos arquitectónicos y los acontecimientos en torno a la creación de Roma, explicando los sentidos que se han ido perdiendo con el paso del tiempo. Del mismo modo aplica estas definiciones a ciudades como Marzabotto y la recientemente

descubierta Spina; en ellas comprueba muchas de sus aseveraciones respecto a los ritos fundacionales y al legado de éstos, arropados por el mito.

Finalmente, el capítulo V, “Los paralelos”, versa sobre la idea de la ciudad en civilizaciones que no han tenido ninguna liga con la grecorromana, confrontando los resultados, sobre todo en el terreno de la antropología. Revisa los antecedentes hindúes de la *mandala*, al igual que los ritos de los mande en el África occidental y los siux en Norteamérica, pasando por la aldea Bororo de Brasil y las propuestas chinas tanto en las primeras dinastías como en las deslumbrantes derivaciones de Angkor. Encuentra así una serie de paralelos que le sirven de base para comprobar que la sacralidad del espacio urbano es uno de los componentes de nuestro inconsciente. Ello le permite expresar en el último capítulo, “La ciudad como un mal curable. Ritual e histeria”, que se ha “preocupado de mostrar la ciudad como un símbolo mnemónico total o, en todo caso, como un complejo de símbolos en que el ciudadano, a través de ciertas experiencias palpables, como procesiones, fiestas estacionales y sacrificios, se identifica con su ciudad, con su pasado y sus fundadores” (p. 210).

Es en este último sentido que se comprende la inclusión, en la “Conclusión”, de un análisis de la imagen del *Codex Mendoza* que muestra el emplazamiento de la Gran Tenochtitlan basado en la leyenda fundacional del águila sobre el nopal, así como de la del plano de 1652 publicado originalmente en el libro *Praecipius totius universi urbibus* de Georgius Bruin y Francisco Hogenbergius.

A pesar de lo sucinto de esta reseña, es posible aquilatar la riqueza informativa contenida en el libro de Joseph Rykwert, así como comprender que sus aportaciones abren

toda una gama de asociaciones y relaciones con la arquitectura y el urbanismo de nuestro tiempo. Es el caso de la acertada explicación de la *mandala*, que nos permite acercarnos con mayor conocimiento de causa a la obra de arquitectos como Charles Correa, de la India, en particular al centro cultural “Jawahar Kala Kendra”, levantado en Jaipur entre 1986 y 1992.

En suma, podemos señalar que en este caso nos encontramos ante uno de esos libros que se vuelven “clásicos”, en el sentido de aquellos que conservan su actualidad puesto que no se acercan a una tendencia vanguardista o de moda. Aún más, se trata de una publicación que debiera plantearse como el fundamento de los estudios sobre el urbanismo, tanto por su acercamiento a los orígenes históricos de Roma, la ciudad paradigmática, como por su carácter incluyente e interdisciplinario en el acercamiento a la investigación sobre el tema. Esto nos permite concluir reflexionando sobre el origen mismo de la ciudad que hoy habitamos orgulloosamente como México, citando la última frase de su prólogo: “Igual que con el mito ocurre con el ritual: a su origen nos es imposible llegar, lo que importa es cómo se transmite. La forma en que el mito y el rito modelan, e incluso originan, el ambiente creado por el ser humano y la forma en que éste lo racionaliza y explica es lo que aquí me interesa” (p. 30).



El Primero sueño
de Sor Juana Inés de la Cruz.
Bases tomistas
 Alejandro Soriano Vallès

México, Universidad Nacional Autónoma de México,
 Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000

por

LINDA BÁEZ RUBÍ

El libro *El Primero sueño de sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas*, de Alejandro Soriano Vallès, es un estudio lúcido cuyo mérito consiste en interpretar el poema *Primero sueño* basándose en la teología de santo Tomás de Aquino (1224-1274), una fuente teológica de la que, sin duda alguna, nos deja en claro el autor, la poetisa abrevó. Basado en ello, su impecable análisis nos pasea por la compleja arquitectura del poema identificando el uso de la tradición aristotélico-tomista y en general de la teología escolástica, para desmitificar así aquello de lo que sus críticos la habían dotado, especialmente del calificativo de “neoplatónica” y “hermética”. Sin embargo, no hay que soslayar que una cosa es lo que hasta ahora se ha entendido como “neoplatonismo” y “hermetismo” en el *Primero sueño*, y otra,¹ lo que

1. Es cierto que las tesis de O. Paz respecto al neoplatonismo no nos muestran las fuentes en las que se basó para su interpretación, por lo que resultan a veces poco exactas. Ciertamente Alejandro Soriano las critica severamente, mas por ello mismo no hay que tomar por neoplatonismo aquello que expone Paz, sino remitirse a las fuentes y a un mayor número de estudios filosóficos y críticos sobre el tema.

una acuciosa y amplia relectura y revisión de las fuentes aún tienen que decir sobre este vasto y complejo fenómeno. Esto nos conduce a la necesidad de acercarnos a la presencia del *neoplatonismo cristiano*² en el pensamiento de la jerónima con la misma cautela que muestra Soriano y, así, evitar cualquier tendencia a la generalización o a la reducción.³

La historia de la crítica sorjuanina se ha esforzado por localizar el neoplatonismo en las obras de nuestra décima musa, mas me pregunto si se ha aclarado y diferenciado suficientemente qué se entiende por platonismo,⁴ neoplatonismo⁵ y especialmente neoplatonis-

2. Las cursivas son mías.

3. Es aquí donde no comparto la opinión de Soriano sobre la poca influencia que le concede al neoplatonismo cristiano. Por un lado, dicha postura se comprende y se justifica porque la revisión de éste no es la intención del autor, mas por el otro, al no dedicarle la profundidad justa de análisis que el neoplatonismo cristiano amerita, los argumentos no resultan suficientes para concederle un papel de poca importancia.

4. Según la *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, versión CD-ROM 1.0, Londres: "Platonism is the body of doctrine developed in the school founded by Plato, both before and (especially) after his death in 347 BC. The first phase, usually known as 'Early Platonism' or the 'Early Academy', ran until the 260s BC, and is represented above all by the work of Plato's first three successors, Speusippus, Xenocrates and Polemo. After an interval of nearly two centuries during which the Academy became anti-doctrinal in tendency, doctrinal Platonism re-emerged in the early first century BC with Antiochus, whose school the 'Old Academy' claimed to be a revival of authentic Platonism, although its self-presentation was largely in the terminology forged by the Stoics. The phase from Antiochus to Numenius is conventionally known as Middle Platonism, and prepared the ground for the emergence of Neoplatonism in the work of Plotinus."

5. *Ibid.*: "Neoplatonism was the final flowering of ancient Greek thought, from the third to the

mo cristiano;⁶ términos que, lejos de haber sido agotados, esperan ser estudiados a la luz de un mayor número de fuentes y de las más recientes investigaciones para afinar su relación respecto a sor Juana.⁷ Me refiero a estos tér-

sixth or seventh century AD. There were several flavours of Neoplatonism, reflecting the concerns and backgrounds of its practitioners, who ranged from Plotinus and his circle of freelance thinkers to the heads of the university schools of the Roman Empire, Proclus, Ammonius and Damascius. On the Latin side, Plotinus' and Porphyry's works were translated by the pagan Macrobius and the Christian convert Marius Victorinus. The latter transformed Neoplatonism to a form suited to Roman Christianity and influenced Augustine and Boethius. Medieval Platonism combines elements drawn from Middle Platonism and Neoplatonism. It generally assumes a dualistic opposition of the divine and temporal worlds, with the sensible world patterned on unchanging immaterial forms, often expressed as numbers. It also affirms the soul's immortality and direct knowledge of intelligible truths, combined with a suspicion of the mortal body and a distrust of the evidence of the senses. Neoplatonists sympathized with Porphyry's aim (in his lost *De harmonia Platonis et Aristotelis*) of harmonizing Plato with Aristotle."

6. Por ello se entiende la asimilación de las tesis neoplatónicas al cristianismo, desde Orígenes, san Agustín, Boecio, hasta Dionisio el Areopagita, quien logró establecer un verdadero sistema neoplatónico-cristiano; véase *ibid.*: "Dionysius the Areopagite produced an entire Christian theology, 'hierarchy,' by adapting the Athenian multi-layered system. Between the seventh and ninth centuries this was taken up by leading theologians of the Greek East and the Latin West." Asimismo, *cf.*: Josef Koch, "Augustinischer und Dionysischer Neuplatonismus und das Mittelalter", en *Platonismus in der Philosophie des Mittelalters*, *cf.* nota 8, pp. 317-342.

7. Por ejemplo, tener acceso a la obra completa de Athanasius Kircher y colocar en justo lugar su vínculo con el hermetismo y el neoplatonismo, así

minos no sólo durante el humanismo y la fiebre de su uso en la *Universalwissenschaft* barroca, sino que es también de vital importancia remitirse a la rica y azarosa historia de la transmisión, traducción, recepción e interpretación de ellos desde la tradición textual de la Edad Media,⁸ fenómenos que hicieron de la historia de la filosofía medieval cristiana un exquisito mosaico, en el que buscar un aristotelismo o neoplatonismo puro es, por lo demás, casi inútil.

Por ejemplo, sabemos hoy en día que el tomismo no llegó a su forma más acabada gracias solamente a la valiosa ayuda de la lógica aristotélica, sino que también le debe mucho de la concepción del universo (su estructuración) al neoplatonismo cristiano. Por tal motivo, creo que sigue habiendo im-

portantes características neoplatónicas cristianas en el *Primero sueño*, puesto que todas las formas del ser y las escalas del ser entendidas bajo la concepción de distintos grados y formas de participación de Dios, son ciertamente elementos provenientes del neoplatonismo.⁹ Entendido correctamente, ello implica, asimismo, la concepción de que Dios mismo está por encima de toda comprensión y definición de su Ser. De ahí que su omnipresencia óptica en el ser de cada ser lleve implícita, al mismo tiempo, la inaccesibilidad de comprender y determinar su conocimiento: Dios está por encima de cualquier afirmación o definición pensable sobre su ser.

Actualmente, no podemos seguir aceptando tan fácilmente argumentos en los que la teología cristiana “como teología de la creación (Dios creó al mundo de la nada) se contraponen al sistema neoplatónico del mundo cuya forma más acabada es el panteísmo”. A mi manera de ver, esto sería una reducción que no le hace justicia, por un lado, al verdadero esfuerzo filosófico de Plotino (205-270)¹⁰ y de Proclo (412-485 d.C.)¹¹ por dar una expli-

así como los estudios que nos esbozan el mundo intelectual del siglo XVII; cfr. Thomas Leinkauf, *Mundus combinatus*, Berlín, Akademie Verlag, 1993. Un interesante estudio sobre la articulación del mundo poético de Sor Juana en torno al fenómeno de la simbolización es el de Rocío Olivares Zorrilla, “El libro *metágrafo* de Alejo de Venegas y *El sueño* de Sor Juana: la lectura del universo”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXII, núm. 76, México, 2000, pp. 89-112.

8. Véanse los valiosos estudios de M. Grabmann, *Mittelalterliches Geistesleben*, 3 vols., Hueber, Munich, 1936; R. Kliblansky, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, Londres, 1950; E. Garin, *Studio sul Platonismo medievale*, Roma, 1958, y K. Flasch, *Das philosophische Denken im Mittelalter*, Stuttgart, Reclam, 1986; *Platonismus in der Philosophie des Mittelalters*, W. Beierwaltes (ed.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969. Estas investigaciones nos han enseñado que buscar un aristotelismo o neoplatonismo puro en la Edad Media no es posible, aun después y durante el siglo XIII en el que el Aquinate se formó, y donde el pensamiento del Estagirita parecía tener preferencia.

9. Véase la discusión sobre estos términos en Endre V. Ivánka, *Plato Christianus. Übernahme und Umgestaltung des Platonismus durch die Väter*, Einsiedeln, Johannes Verlag, 1964.

10. *Plotini Opera*, P. Henry et H.-R. Schwyzter (eds.; editio maior), t. I (*Porphyrii vita Plotini. Enneades I-III*), Paris-Bruselas, 1951, t. II (*Enneades IV-V. Plotiniana Arabica*); 1959, t. III (*Enneas VI*, con “Addenda ad tomum primum et alterum”), Paris, Bruselas y Leiden, 1973.

11. *In Platonis Timaeum Commentarii*, E. Diehl (ed.), Leipzig, 1903-1906 (Repr. Hakkert, Amsterdam, 1965); *Opera inedita*, V. Cousin (ed.), Paris, 1864 (Repr. Olms, Hildesheim, 1961); *The Elements of Theology*, E. R. Dodds (ed.), Oxford, 1963; *In Platonis Theologiam libri VI*, E. Portus

cación sobre el Uno (idéntico a la Bondad)¹² y de su relación con el mundo. Por el otro, pese a las diferencias que haya con el cristianismo, se corre con esto el riesgo de cancelar el reconocimiento al esfuerzo de adaptación de los términos de la metafísica griega al pensamiento cristiano. Aquí echo mano de los más esclarecedores estudios filosóficos sobre el tema,¹³ en los que se ha desmantelado la tesis antes nombrada partiendo del argumento neoplatónico: “El uno lo es Todo, y aún así ni siquiera uno [algo de todo]” (Plot., V 2, I, I; además *cf.* VI 7, 32, 12 ff.).¹⁴ En otras palabras, Dios no es en esencia nada de aquello que está fuera de él, no se puede colocar en relación de identidad con algo o con aquello que es a través de él. De igual manera, la interpretación neoplatónica de que el

mundo “emana por necesidad” de Dios,¹⁵ contradice a Proclo mismo en su concepción de la libertad sobre el Uno, que es en primer grado absoluta: el Uno/Bondad se despliega libremente con base en su esencia, contrario a “por necesidad”.¹⁶

Ahora bien, de los teólogos medievales que se esforzaron en perseguir una síntesis entre neoplatonismo y cristianismo,¹⁷ el que

15. Éste ha parecido un lugar común desde que fue calificado como un “systema emanativum” en I. Bruckers, *Historia critica philosophiae*, Leipzig, 1742, II, p. 427. Para las ambigüedades que el término presenta, *cf.* *Routledge Encyclopedia of Philosophy*: “Plotinus an the other Neoplatonists have in addition ways of describing the relation in terms of the causal agency of the higher level. This is what is commonly called emanation, although Plotinus’ language is quite varied here. He often simply uses expressions such as ‘to make’ (*poiein*) and ‘to proceed’ (*proienai*) for the activity of a higher realm. He also frequently uses the analogies of the sun and the light it radiates, fire and heat and the like, to illustrate how a higher hypostasis generates a lower, and occasionally he uses the metaphors originating in language about water (for example, ‘to flow out’). He is well aware of the fact that these are metaphors that must not be understood too literally. The term ‘emanation’ may mislead in so far as it suggests that the cause spreads itself out. Plotinus, on the contrary, consistently maintains that the cause always remains unaffected and loses nothing by giving away.”

16. *Cf.* Proclo, *Elementatio theologica*, 13; 14, 25. Al respecto Beierwaltes nos remite al estudio de C. Steel, “The One and the Good: some reflexions on a neoplatonic identification”, en *The Neoplatonic Tradition. Jewish, Christian and Islamic Themes*, A. Vanderjagt y D. Pätzold (eds.), Colonia, 1981, pp. 9-25.

17. Entre los teólogos cristianos que se esforzaron en perseguir tal síntesis tenemos a Orígenes, Gregorio de Nyssa, san Agustín, Marius Victorinus, Dionisio el Areopagita, san Buenaventura y Nicolás de Cusa, por nombrar a algunos de los más sobresalientes durante el periodo que abarca desde el siglo IV d.C. hasta el siglo XV d.C.

(ed.), Hamburgo, 1618. Nueva edición crítica de los libros I-V por H. D. Saffrey y L. G. Westerink, París, 1968 ff.

12. *Cf.* Proclo, *In Parmenides Commentarii*, 1096, 26-29 (*Opera inedita*); *In Platonis Timaeum Commentarii*, III, 207, 8.

13. W. Beierwaltes, *Proklos. Grundzüge seiner Metaphysik*, Francfort del M., Klostermann, 1965; *Platonismus im Christentum, Denken des Einen. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*, Francfort del M., 1985; W. Speyer, *Frühes Christentum im antiken Strahlungsfeld*, Tübinga, 1989; A. H. Armstrong, *Plotinian and Christian Studies*, Londres, Variorum Reprints, 1979; Ch. Stead, *Philosophie und Theologie I*, Stuttgart, 1990.

14. La complejidad del pensamiento filosófico de Plotino se expresó mediante metáforas; en este caso la más ilustrativa para entender lo mejor posible la esencia del Uno y que sería retomada por el pensamiento cristiano fue la metáfora del sol: fuente de luz cuyo círculo se despliega partiendo del centro constituyéndose como dimensión del Todo sin dejar de ser, al mismo tiempo, su unidad integral.

principalmente nos interesa es Dionisio el Areopagita (siglos v-vi d.C.),¹⁸ quien fue para los medievales discípulo de Pablo y, por lo tanto, autoridad en la teología cristiana: *Theologorum maximus, culmen theologiae*. La crítica contemporánea ha reconocido en Dionisio tres conceptos básicos procedentes de la escuela de Atenas puestos al servicio del pensamiento cristiano: la famosa tríada que designa tres momentos respecto al Uno, a saber *μογή* (permanencia-en-sí-mismo), *πρόοδος* (procedencia o bien despliegue del origen) y *έπιστροφή* (retorno al origen). Gracias a estos tres conceptos se concibe que la manifestación de la bondad de Dios es difusiva de sí misma (*bonum est diffusivum sui*), indicando con ello que la bondad divina, al difundirse creativamente a sí misma, se multiplica ella misma en su unidad, mas se diferencia por permanecer una en sí misma, es decir, sin dejar su unidad.¹⁹ Tanto Dionisio como la filosofía neoplatónica conciben al Uno (idéntico a la Bondad) como aquel que

se despliega libremente con base en su esencia (contrario a por necesidad), trayendo con este acto lo diferente (a modo de diversidad) a ser una existencia independiente. La bondad divina participa al mundo de su abundancia y crea a través de esta acción lo otro, la variedad, el mundo. Siendo así, su manifestación corresponde a la característica de su esencia como bondad, esto es sin restricciones, sin límites, espontáneamente, libremente (DN XI 6, 223,12). De tal manera esta procedencia no puede verse entonces como una necesidad interior de la bondad, esto sería una contradicción con la esencia de la bondad misma. Al mismo tiempo, es importante no pasar por alto, que el Uno/Dios permanece en sí mismo conservando su absoluta trascendencia, a pesar de su ser-en-el-todo:²⁰ en el acto de la participación permanece el Uno/Bondad en sí mismo sin perder nada, y aun así está en el Todo presente fundando al ser, puesto que es el origen del Todo. Dionisio ve la confirmación de la metafísica neoplatónica así entendida, en la cita bíblica (I. Cor. 15, 28): “Dios lo es todo en el todo”. Mas, a pesar de su constitutivo ser-en-el-todo es al mismo tiempo nada de ello porque es más que ello, llegando a aquello que será el principio de la vía de la teología negativa y base de la mística (*De mystica theologia*): Dios es absolutamente nada de aquello que es Todo.

Resumiendo, las dimensiones de los tres momentos en el pensamiento cristiano: el “permanecer en sí mismo” —la “procedencia” (despliegue del origen)— y el “retorno”, garantizan la conservación de la Unidad en la diversidad y diferenciación frente al Uno mismo, conservación que queda definitivamente garantizada con el retorno al Origen.

18. San Agustín es menos sistemático que Dionisio el Areopagita en este intento, por lo que tomo como ejemplo al segundo. Asimismo, Dionisio el Areopagita es una presencia constante en las obras del Aquinate y, por lo mismo, no hay que descartar su presencia en sor Juana. Las ediciones a consultar del Areopagita son: Pseudo-Dionysius Areopagita, *De divinis nominibus [DN]*, B. R. Suchla (ed.) (Patristische Texte und Studien, vol. 33), Berlín, 1991; *De coelesti hierarchia. De ecclesiastica Hierarchia. De mystica theologia. Epistulae*, G. Heil y A. M. Ritter (eds.) (Patristische Texte und Studien, vol. 36), Berlín, 1991.

19. W. Beierwaltes, *Platonismus in Christentum*, pp. 64-65, lo explica como “die sich kreativ verströmende Gutheit des Gottes, unterscheidet sich in sich einig [geeint bleibend], vervielfältigt sich als in sich Eins, ohne das Eine [in ihm] zu verlassen.” Para la base de la argumentación, *cf.*: DN II, 11; 135, 14 ff.

20. La concepción se deriva de Plotino, *Enneades* V, 2, I, I.

El retorno se vuelve un elemento importante para la vida, puesto que funge como “repliegue en sí mismo”, y con ello hace referencia a la noción del ascenso interior.²¹ Por tal motivo, a través de Dionisio se cancela la concepción del pensamiento neoplatónico y su futura recepción en la teología cristiana como una forma de panteísmo.

La atención que el Doctor Angélico le dedica a la obra de Dionisio es significativa, tanto que es uno de los autores más citados por santo Tomás. Su comentario a los *De divinis nominibus* obra que lega a la cristiandad una explicación bíblica y filosófica de los predicados divinos (el esquema de la obra sigue la exégesis de Proclo acerca de la hipóstasis de Parménides),²² además de sus comentarios al *De coelesti hierarchia* y al *De ecclesiastica hierarchia*, son reveladores ya que nos dejan ver cuánto de la concepción del universo le debe el Aquinate a Dionisio.²³ Asimismo, presente

en el pensamiento tomista está no solamente la obra de Dionisio, sino el *Liber de causis*²⁴ considerado hasta finales del siglo XIII como una parte de la metafísica aristotélica (en realidad se trata de una recopilación de las tesis de Proclo),²⁵ y cuya verdadera autoría descubrió el Aquinate tardíamente gracias a la nueva traducción latina de Guillermo de Moerbecke sobre la *Elementatio theologica de Proclo* (1286). En la historia de los estudios sobre el tomismo se han ya señalado y analizado los principales términos de la metafísica neoplatónica cristiana que retomó el Doctor Angélico, principalmente de Dionisio, para darle su sello propio, tan sólo por mencionar los más importantes: *emanatio*,²⁶

21. K. Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*, 2a. ed., Beck, Munich, 2001, vol. I, pp. 32-84.

22. Véase la edición Thomas Aquinas, *In librum beati Dionysii de divinis nominibus expositio*, C. Pera (ed.), Turín, Marietti, 1950. Para las obras completas del Aquinate remitirse a la ed. Leonina: S. Thomae Aquinatis Doctoris Angelici, *Opera Omnia*, ed. Leonina Iussu Leonis XIII, P.M. edita, Roma, ex Typographia Polyglotta, 1882. La *Summa theologiae* ocupa los vols. 4-12.

23. Soriano comenta en una nota (p. 279, nota 87), precisamente al tratar el tema de las jerarquías, que “el Aquinate [es] mucho menos neoplatónico que San Agustín [...]”; resulta lamentable que no se explique más profundamente en qué consiste esta parte neoplatónica del Aquinate y qué tanto influyó en su concepción teológica, puesto que nos llevaría a comprender mejor la escala de los seres en su contexto neoplatónico-cristiano. Cfr. el estudio de W. Beierwaltes, “Der Kommentar zum ‘Liber de causis’ als neuplatonis-

ches Element in der Philosophie des Thomas von Aquin”, en *Philosophischer Rundschau* 11 (1963), pp. 192-215; G. Deninger, “Platonische Elemente in Thomas von Aquins *Opusculum De ente et essentia*”, en *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus*, K. Flasch (ed.), Francfort, 1965, pp. 377-391, y K. Kremer, *Die neuplatonische Seinsphilosophie und ihre Wirkung auf Thomas von Aquin*, Leiden, 1966; J. R. Henle, *Saint Thomas and Platonism*, La Haya, Nijhoff, 1956.

24. Véase la edición Thomas Aquinas, *Super Librum de causis expositio*, H. D. Saffrey (ed.), Lovaina, B. Nauwelaerts, Friburgo, Société Philosophique, 1954.

25. Cuyo texto se leía durante el siglo XIII en las facultades de arte como parte de la metafísica de Aristóteles, cfr. M. Grabmann, “Die Proklusübersetzungen des Wilhelm von Moerbecke und ihre Verwertung in der lateinischen Literatur des Mittelalters”, en *Mittelalterliches Geistesleben*, vol. 2, pp. 413-423.

26. Cfr. C. Baeumker, “Der Platonismus im Mittelalter”, en *Platonismus in der Philosophie des Mittelalters*, pp. 45-46 para la *emanatio* en santo Tomás. Como ya se ha mencionado y estudios recientes nos han hecho comprender, el concepto de *emanatio* no es necesariamente opuesto al del pen-

*participatio*²⁷ y *hierarchia*.²⁸ Si bien Soriano los menciona en su estudio, no son expuestos ampliamente y explicados/vinculados en relación con su origen neoplatónico, más aún en cuanto a sus modificaciones y matices en su transmisión al cristianismo. Estos elementos juegan un papel importante en la explicación filosófica de la creación entendida bajo una *communicatio bonitatis Dei* (S. Th., *Summa*, sent. I, qu. 47, art., I, c.), dentro de un marco cristiano y que es mejor entendida bajo la metáfora de la luz solar de origen neoplatónico que Dionisio retomó del neoplatonismo para legarla al cristianismo.

Si aceptamos que el intento de sistematizar la creación según un modelo de jerarquías/escalas y de acuerdo con un orden en el que las jerarquías mayores se encuentran vinculadas con las menores a través de la sabiduría divina, proviene del modelo neoplatónico dionisiaco, entonces ¿por qué descartar una rica herencia neoplatónica cristiana en la estructura del *Primero sueño* de sor Juana?

samiento cristiano medieval, puesto que su adaptación logró tener cabida en el concepto creacionista de Dios, por lo que el Doctor Angélico habla de la creación *de modo emanationis rerum a primo principio*. Cfr. S. Th., *Summa theo.*, pars prima, qu. 45, art. 1, 3. Asimismo para la creación como *emanatio rerum ab universalis principio essendi*, cfr. pars prima, qu. 44, art. 2; y para el término *processio*, cfr. pars prima, qu. 44, prol.; *I Sent.*, d.3, qu. 1, art. 3, sol.; *III Sent.*, prol.

27. Véase el estudio de C. Fabro, *La nozione metafisica di partecipazione secondo S. Tommaso d'Aquino*, Milán, 1939, y L. B. Geiger, *La participation dans la philosophie de S. Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 1953, especialmente, cap. VIII, pp. 238-243.

28. Cfr. Ivánka, *Plato Christianus*, pp. 266-280. Para la historia del concepto *hierarchia* véase R. Roques, *L'univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, 1954.

na?²⁹ Solamente se puede negar su neoplatonismo si permanecemos en la interpretación de que éste postula un sistema “emanativo” y “panteísta” que se opone a la tradición cristiana. Por ello, aun reconociendo justamente el tomismo en sor Juana y con ello el valioso estudio de Soriano, descartar al neoplatonismo cristiano del *Primero sueño* sería un error, puesto que si partimos de una comprensión más justa de lo que fue el neoplatonismo cristiano en la teología medieval y renacentista, la posibilidad de su presencia en el *Sueño* sigue latente.

La historia de la recepción de la filosofía griega en la teología cristiana es compleja, y para deleite del investigador se vuelve más compleja de recepción en recepción. El siglo XVII novohispano, si bien es escolástico, no lo es tan en extremo, puesto que hace falta una investigación más profunda y amplia que nos vaya esbozando la recepción de los textos neoplatónicos cristianos en los fondos conventuales y bibliotecas privadas de la época colonial. Con ello lograremos poco a poco una comprensión más amplia de las fuentes filosófico-teológicas no sólo de sor Juana, sino del ambiente cultural que se formó con base en esta tradición. Permanezcamos pues en la tarea, como el estudio de Alejandro Soriano nos lo ha recordado: *ad fontes aquarum sicut cervuus anhelat*.

29. La monja jerónima bien pudo tener acceso al pensamiento de Dionisio no sólo a través del Aquinate, sino gracias a las ediciones realizadas por el círculo humanista de Lefevre d'Étaples en el siglo XVI, así como también quizá por medio de las obras de Nicolás de Cusa o de Athanasius Kircher, quienes basaron gran parte de su teología en el Areopagita y cuya influencia en sor Juana ha sido ya esbozada por la historia de la crítica, pero aún hace falta un estudio más puntual basado en una amplia confrontación con las fuentes.



***El árbol dorado de la ciencia.
Procesos de figuración
en Santa Cruz***

Luisa Ruiz Moreno

Tlaxcala/Puebla, Benemérita Universidad Autónoma
de Puebla-Dirección General de Fomento Editorial/
Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, 2003

por

PEDRO ÁNGELES JIMÉNEZ

En algunas de sus clases y conferencias, Francisco de la Maza solía advertir a quienes le escuchaban cómo en México todos los caminos conducen a una obra de arte. Tal aserto no podría aplicarse mejor que para el estado de Tlaxcala, pues en su territorio se localizan innumerables manifestaciones artísticas que abarcan prácticamente todas las épocas y estilos del arte mexicano.

De tan impresionante legado, habrá de admitirse que durante el periodo que abarca la vida de la Nueva España, Tlaxcala tuvo, debido a su situación de privilegio, una vigorosa producción que dejó obras verdaderamente notables. Del siglo XVI descuella la arquitectura de las órdenes de frailes mendicantes, que tiene su ejemplo más dilecto, aunque no único, en el convento franciscano de la Asunción de Tlaxcala. Entre los siglos XVII y XVIII la sociedad tlaxcalteca continuaría la edificación de una gran cantidad de templos, cuya singularidad arquitectónica y calidad ornamental se hace patente en iglesias como las que alojan a los santuarios de la Virgen de Ocotlán y San Miguel del Milagro, la parroquia de San José de Tlaxcala o los templos de Santa Inés Zaca-

telco, San Antonio Acuamanalá, Santa Isabel Xiloxotla, o San Dionisio Yauhquemecan, por señalar algunos de los ejemplos más dignos de mencionarse entre lo mejor del arte de la Nueva España, y donde habría de agregarse la iglesia de Santa Cruz de Tlaxcala, cuyo interesante patrimonio da origen al libro más reciente de Luisa Ruiz Moreno, investigación que originalmente se presentó como tesis doctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El arte de la Nueva España, por supuesto, no resulta un tema extraño para Ruiz Moreno, quien en su momento también se esforzó por desbrozar significantes y significados de otro relicario, el interior en argamasa de la iglesia de Santa María Tonantzintla, Puebla,¹ primer intento que le sirvió sin duda para ensayar muchos de los presupuestos teóricos que se aprecian en el estudio que hoy se comenta y en el que, igualmente, se denota la pasión por el arte novohispano lo mismo que la búsqueda de las aportaciones que de la semiótica pueden aprovecharse.

Como aquel primer estudio, *El árbol dorado de la ciencia. Procesos de figuración en Santa Cruz* corre en vilo del aprovechamiento de la artillería teórica que proporciona este método, habitualmente relacionado con los terrenos de la lingüística, y bajo la figura del árbol, Ruiz Moreno traza el capitulado de su libro, presentándolo como las raíces, el tronco y la fronda de una lectura que ahonda en los saberes que legó a la comunidad indígena de Santa Cruz de Tlaxcala un culterano párroco, cuyo nombre se rescata del olvido: Miguel Joseph de Sierra Valle Rioseco, quien mediante el patrocinio y la traza de un reta-

1. Luisa Ruiz Moreno, *Santa María Tonantzintla. El relato en la imagen*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

blo y dos lienzos, que todavía adornan el presbiterio de su parroquia, cifró un mensaje cuya complejidad simbólica se refiere a los sacramentos doctrinales y los pecados capitales, al árbol del bien y del mal y la cruz de Cristo como árbol de la vida eterna.

Así, Ruiz Moreno ve en aquellos lienzos y retablo un texto complejo, que de forma obligada le condujo no sólo a ahondar en la relación entre semiótica-historia del arte, sino también a extender el carácter interdisciplinario de su investigación a labores de fotografía y búsqueda de material de archivo. Desde este punto de vista, la obra de Ruiz Moreno aún al esfuerzo de utilizar los métodos y presupuestos teóricos ya mencionados, aspectos de una historia del arte más convencional, lo que en su conjunto le permite precisar desde elementos generales para una propuesta sobre el significado del conjunto artístico o la importancia del pensamiento palafoxiano para su programación narrativa, hasta detalles de no menor importancia, como que el cura que se representa en uno de los lienzos administrando el sacramento del bautismo es, con poco margen de duda, el doctor Sierra Valle Rioseco, y que ahí mismo quien confiere el sacramento del orden sacerdotal es Benito Crespo, el cual llevó la mitra del obispado de Puebla entre 1734 y 1737.

Al convertir a la pintura en texto, en realidad Ruiz Moreno evoca en algo un tópico de la antigüedad grecorromana no ajeno a la

historia del arte, donde la pintura se asemeja a la poesía. Sin embargo, los caminos propuestos son otros, de modo que los temas de las pinturas de Santa Cruz de Tlaxcala se convierten en competencias semánticas y esquemas que en su momento tocan las posibilidades de la iconografía, desbrozando el significado de cada imagen así como sus antecedentes figurativos.

Asimismo, de esta investigación puede extraerse una biografía intelectual del presbítero Miguel Joseph de Sierra Valle Rioseco, así como las motivaciones que lo alentaron a diseñar y patrocinar el encargo de la ambiciosa ornamentación del presbiterio de Santa Cruz de Tlaxcala. Tal cuestión no carece de importancia, pues desde este punto de vista, este libro ejemplifica a la perfección el tenor en que se realizaron los diversos y complejos programas plásticos que se localizan en otras iglesias construidas en tiempos novohispanos, muchos de los cuales sufren una tensión entre su calidad plástica y el complejo mundo intelectual que evocan.

Debo advertir que el trabajo de Ruiz Moreno no es de fácil lectura, al menos, para aquellos que nos dedicamos al estudio del arte de la Nueva España desde perspectivas distintas. Sin embargo, qué duda cabe de que este estudio sobre el patrimonio de Santa Cruz de Tlaxcala deja entrever cómo aguardan al arte novohispano distintas miradas y lecturas.