

ANALES DEL INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS



NÚMERO 122 PRIMAVERA DE 2023 MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas
volumen XLV, número 122,
primavera de 2023

Consejo editorial

Oswaldo Chinchilla, Universidad de Yale-Departamento de Antropología; Danna Levín Rojo, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco; Catherine Rose Ettinger Mc Enulty, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Christopher Johnson, Arizona State University; José de Santiago Silva, Facultad de Artes y Diseño, UNAM; Nuria Salazar Simarro, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-Instituto Nacional de Antropología e Historia; David M.J. Wood, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Consejo consultivo

Antonio Bonet Correa, Universidad Complutense de Madrid; Serge Guilbaut, University of California; Carol H. Krinsky, New York University; Helga von Kügelgen, Carl Justi Vereinigung; Alfredo López Austin+, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Carlos Navarro, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Antonio Rubial García, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; Mauricio Tenorio, University of Chicago; Gerhard Wolf, Kunsthistorisches Institut, Florencia.

Edición académica

Laura González Flores

Edición técnica

Karla Richterich, Jaime Soler

Corrección de estilo y lectura de pruebas

Gilda Castillo

Corrección de estilo en inglés

Christopher J. Follett

Corrección de estilo en portugués

Gabriela Torres

Correspondencia

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mario de la Cueva,
Ciudad Universitaria, 04510 México, Coyoacán, Ciudad de México
anliie@unam.mx/www.analesiiie.unam.mx
(52-55) 56227250 ext. 85025

Portada: Imagen tomada de Henri Clouzot y André Level, "L'art sauvage. Océanie-Afrique", en *Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien*, catálogo de la exposición (París: Galerie Devambez, 1919), 2.

Revista indexada en arhlist.net; CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades); Dialnet; DOAJ (Directory of Open Access Journals); ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences); Google Scholar; Google; HAPI (Hispanic American Periodicals Index); Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); MIAR (Information Matrix for the Analysis of Journals); Redalyc (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal); ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources); Scielo (Scientific Electronic Library Online); Scielo Citation Index-WoS; Scopus; The Keepers Registry; Ulrich's.

D.R. © *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título, Instituto Nacional del Derecho de Autor, Secretaría de Educación Pública, número 04-2003-041612541500-102, expedido el 16 de abril de 2003. Certificados de licitud de título y de contenido, Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, Secretaría de Gobernación, números 6636 y 6936, respectivamente, expedidos el 7 de mayo de 1993. Editora responsable: Laura González Flores. Apoyo jurídico: Lourdes Padilla. Asistente editorial: Karla Richterich. Diseño: Armando Hatzacorsian. Diagramación: Fabiola Wong. Tipografía: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V. Impresión: Offset Reboasán, S.A. de C.V. Av. Acueducto 115, Col. Huipulco, Tlalpan. Tiro: 500 ejemplares más separatas. Costo de la revista: 200 pesos. Suscripciones y ventas de números anteriores: área comercial, 56227250 ext. 85026, libroest@unam.mx.

Todas las opiniones vertidas en los trabajos aquí publicados son responsabilidad exclusiva de los autores; no necesariamente reflejan ni comprometen las opiniones del Consejo editorial de la revista o, por extensión, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Sumario

LAURA GONZÁLEZ-FLORES
Presentación 5

Artículos

JAVIER EDUARDO RAMÍREZ LÓPEZ
Para no morir de sed: una etapa constructiva desconocida del sistema hidráulico de Tacuba al Imperial Colegio de Tlatelolco (1581-1582) 9

HELIA BONILLA
Posada, continuidad e innovación en la imagen impresa finisecular de México: litografía y fotolitografía 45

VÍCTOR ALEMANY CARO
Augustan Propaganda in Late Fascist Italian Architecture 101

JOSÉ MAÑERO RODICIO
Visión antropológica en el arte de entreguerras y sus publicaciones: un giro etnográfico 127

BETTINA GIROTTI
Las manos actrices de Mane Bernardo y Sarah Bianchi: pantomima de manos y teatro de títeres moderno en Argentina 175

NATALIA STENGEL PEÑA
Prácticas artísticas al servicio de los y las familiares de víctimas de desaparición forzada 199

Reseñas

María Isabel Baldasarre. Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires 1870-1914, por Laura Malosetti Costa 229

Normas para la presentación de originales 235

Submission Guidelines for Authors 241

Presentación

*El tiempo prosigue su curso
sobre la ceniza del mundo
después retrocede
y se eleva nuevamente.*

Poema polinesio

Citado en el texto de Javier Mañero Rodicio sobre la relación de la etnología y el arte en el periodo de entreguerras, este poema polinesio —que Eckart von Sidow utiliza para abrir su texto en un fascículo de *Cahiers d'Art* de 1929— también sirve para introducir el espíritu del número 122 de *Anales* que se publica bajo una nueva coordinación. Ciertamente, el tiempo que menciona el poema ha seguido su curso desde que esta revista se fundó, en 1937, y, sobre todo, ha enriquecido sus contenidos y perspectivas para conducirla hacia múltiples derroteros.

Al iniciar los trabajos de esta nueva coordinación de la revista, es justo agradecer la labor fecunda y rigurosa de quienes me anteceden. Quiero reconocer que buena parte del contenido del presente número 122 lo heredé de quienes me precedieron, Linda Báez y Emilie Carreón, a quienes agradezco aquí su esfuerzo. Si como proyecto común hoy podemos elevarnos sobre la ceniza de un mundo que parecía acabarse hace tres años, si hoy valoramos lo que tenemos para buscar elevarnos con nuevos bríos, es porque durante ese tiempo oscuro de pandemia, ellas se preocuparon por mantener vivo el trabajo tenaz y silencioso de esta revista. En nombre de la comunidad del Instituto, les doy las gracias por los diez años que dedicaron generosamente a este espacio común.

En sus próximos números, la revista se irá perfilando hacia algo que ya es patente en este volumen, esto es, hacia el interés por investigar y pensar las producciones artísticas e imaginarias de/desde/sobre América Latina. A quienes hemos nacido en este —o en otro— lado, nos atañe lo que se desliza entre una y otra realidad, entre uno y otro lugar, entre una u otra lengua. Como todo lo simbólico, nuestra cultura y nuestro arte muestran y ocultan las cosas al mismo tiempo. Así, la crítica y la historia de nuestras imágenes se enfrentan a la tarea de desvelar, por medio del trabajo de archivo, del rigor metodológico, de la inteligencia analítica y de la sensibilidad estética, lo que es visible en las imágenes, pero también aquello que permanece oculto y que, sin embargo, aporta un sentido.

Si pensamos que no es lo que aparece, sino precisamente lo que desaparece lo que acaba por dar sentido a nuestra idiosincrasia, ¿no resulta apasionante leer el primer artículo, “Para no morir de sed: una etapa constructiva desconocida del sistema hidráulico de Tacuba al Imperial Colegio de Tlatelolco (1581-1582)” de Javier Eduardo Ramírez López? No sólo acompaña al artículo la reproducción de un manuscrito perdido a finales del siglo XIX y recuperado en el mercado bibliófilo un siglo después, sino el examen que hace Ramírez López de cómo el documento da cuenta de la “desaparición” de fondos —en el siglo XVI y en el entorno del Colegio de Tlatelolco liderado por los franciscanos— destinados por el gobierno de entonces a las obras públicas. En ese caso, se trataba del sistema hidráulico (“el *apaztli*”) que llevaba el agua desde Tacuba hasta Tlatelolco. La fuente estudiada es un escrito que aparece y que habla sobre algo que desaparece; el tejido del relato también refiere a la historia social, porque ya hacia finales del siglo XVI habían desaparecido los gobernantes indígenas como directores de las obras públicas, cuya gestión y beneficio recaía en los comerciantes españoles. En el proceso, los indígenas se habían convertido en trabajadores tributarios, en la mano de obra.

La relación entre técnica y producción gráfica la desarrolla Helia Bonilla en el segundo artículo, “Posada, continuidad e innovación en la imagen impresa finisecular de México: litografía y fotolitografía”, un texto que se aventura por un campo aún por explorar en nuestra historia del arte, a saber, el del estudio de los procesos técnicos (manuales y mecánicos) y su relación con los usos y los sentidos de las imágenes. Bonilla inicia su artículo cuestionando lo que sostiene por otro lado Thomas Gretton: que era inconveniente para Posada instalar un taller litográfico en la Ciudad de México cuando la técnica estaba cayendo en desuso. Tras un estudio material de las fuentes primarias originarias (las impresiones de Posada), Bonilla realiza un diagnóstico técnico de éstas

y concluye que en la práctica gráfica del artista hidrocálido coexisten la litografía manual con la fotomecánica. De esta particular combinación de estrategias técnicas que, por una parte, se asocian con la producción manual del arte y, por otra, con las técnicas reproductivas mecánicas de los medios masivos, se desprende también la relación entre medio y política en las imágenes de Posada.

Víctor Alemany Caro también habla de la política, pero en relación con la forma arquitectónica. Su artículo “Augustan Propaganda in Late Fascist Italian Architecture” nos traslada a Italia a finales del periodo de Mussolini y se centra en cómo éste, al final de su gobierno y en sintonía —y competencia— con la política propagandística de Hitler, toma los edificios monumentales romanos de Augusto como cimiento de su propio proyecto de propaganda fascista. Desde la idea del progreso hasta una “edad dorada” en la que además se privilegia al pueblo trabajador, surge la idea de la Exposición Universal de Roma (EUR), un proyecto arquitectónico que buscará transmitir su cualidad “imperial” por medio de su monumentalidad, su uso de materiales costosos y su estilo *littorio*, que es el símbolo de una Roma más allá del tiempo, gloriosa y fascista.

En el siguiente artículo, “Visión antropológica en el arte de entreguerras y sus publicaciones: un giro etnográfico”, Javier Mañero Rodicio recorre el camino del arte hacia las ciencias humanas (la antropología, la etnografía y la arqueología) y de éstas, de vuelta al arte, esto es, un camino que lleva al surgimiento de una modernidad *corporal* y etnográfica opuesta (pero complementaria) al arte moderno que asociamos convencionalmente con la forma pura que preconizaba, entre otros, Le Corbusier. A partir de un análisis crítico de publicaciones surrealistas señeras como *Documents*, *Cahiers d'Art* y *La Révolution Surrealiste*, entre otras, Mañero describe cómo en ellas se asocian las ideas etnológicas de la época (Marcel Mauss, Lévy-Bruhl, Leo Frobenius, Henri Breuil) con la teoría estética (Carl Einstein) y la producción surrealista (Georges Bataille, Salvador Dalí, André Masson). Es —defiende Mañero— el inicio de aquello que Antonin Artaud denominará un “sistema” en el que empezará a participar “todo el hombre, el hombre con su carne física y las alturas”.

Justamente es el cuerpo —con mayor precisión, las manos— lo que se vuelve visible en el teatro de títeres estudiado por Bettina Girotti en “Las manos actoras de Mane Bernardo y Sarah Bianchi: pantomima de manos y teatro de títeres moderno en Argentina”. Girotti estudia cómo a principios de los años sesenta Bernardo y Bianchi comienzan a producir un teatro de títeres, pero sin ellos. A semejanza del “muñeco-mano” propuesto por el ruso Serguei Obraztsov, el teatro de las argentinas desnudará al títere dejando aquello que tradi-

cionalmente lo sostiene, pero ahora se oculta: la mano. Girotti no sólo describe la evolución de los distintos espectáculos que producirán Bernardo y Bianchi, también refiere cómo la primera conceptualiza su producción en escritos que acompañan sus piezas. Del marco contenedor al espectáculo y de ahí a la pantomima-ballet, el teatro de manos de Bernardo y Bianchi utiliza el legado del teatro de títeres occidental para renovarlo y modernizarlo, y crea una nueva “forma” con plenitud de derechos.

El último artículo de Natalia Stengel Peña, “Prácticas artísticas al servicio de los y las familiares de víctimas de desaparición forzada” nos devuelve a México y al presente, pero también, en sus referencias, a la realidad política latinoamericana de las últimas décadas. Stengel estudia prácticas artísticas que más que satisfacer las expectativas del mundo del arte buscan responder al vacío afectivo y al duelo sin fin de los familiares de los desaparecidos. La autora sitúa su discusión principalmente en México, un país donde las labores restaurativas resultan insuficientes porque los crímenes siguen sucediendo. Al asociarlos a proyectos en Argentina (las Madres de la Plaza de Mayo) o Cuba (Tania Bruquera), Stengel describe las estrategias de grupos como el Big Frente Zapatista (“Todos somos Ramona”), Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer, *¡Madres!*) o “Bordando por la paz”, todos ellos proyectos críticos que introducen la “sororidad” mediante una especie de pacto político y estético; un arte social que, como el poema polinesio, busca elevarse por sobre las cenizas del mundo.

Por último, el número 122 de *Anales* cierra con una reseña de Laura Malosetti sobre el libro de María Isabel Baldasarre, *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires 1870-1914*. Como comenta Malosetti, este libro es importante porque investiga un tema poco tratado desde el arte, pero en el que se imbrican muchos aspectos relacionados con él: el contexto de la urbe y sus medios publicitarios, el género de sus productores, la cultura visual que determina su forma o el vestido como un dispositivo de modelaje del cuerpo sobre el cual ejerce, además, una tiranía discursiva vinculada con la cultura de la celebridad.

De lo visible a lo invisible, en este número los lectores podrán descubrir ideas, documentos, imágenes y procesos artísticos que, en distintas épocas y lugares, hacen aparecer —o desaparecer— las formas y los espacios en los que vivimos y en los que se cimenta nuestra sensibilidad.

Laura González-Flores
Editora académica

Para no morir de sed: una etapa constructiva desconocida del sistema hidráulico de Tacuba al Imperial Colegio de Tlatelolco (1581-1582)

We Don't Want to Die of Thirst: An Unknown Construction Stage of the Hydraulic System from Tacuba to the Imperial College of Tlatelolco (1581-1582)

Artículo recibido el 21 de marzo de 2022; devuelto para revisión el 25 de octubre de 2022; aceptado el 4 de noviembre de 2022; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.122.2812>

Javier Eduardo Diócesis de Texcoco, cehstexcoco@hotmail.com,
Ramírez López <https://orcid.org/0000-0003-0777-2989>

Líneas de investigación Convento de San Antonio de Padua de Tezcoco; diócesis de Texcoco; bibliofilia; falsificación de códices; archivos franciscanos.

Publicación más relevante “La Biblioteca John Carter Brown: del éxodo bibliográfico a la conservación del patrimonio mexicano”, *Bibliographica* 3, núm. 2 (2020): 15-50.

Resumen El *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco* fue sustraído del Museo Nacional a principios del siglo xx y después pasó inadvertido en la historiografía. Fue en la década de 1990 cuando salió a la luz pública y se vendió a un bibliófilo mexicano, pero en el proceso se pudo fotocopiar. Después de un análisis del manuscrito se localizaron las cuentas referentes a la construcción del caño que surtió agua al Imperial Colegio de Tlatelolco desde Tacuba. Esta etapa constructiva de 1581 a 1582 es desconocida, sin embargo, la información contenida en las cuentas permite conocer los nombres del maestro de obra, mercaderes y comerciantes que proveyeron los materiales. Por las descripciones en las cuentas, se puede identificar que el sistema hidráulico se realizó por la superficie y de manera subterránea. Fueron fray Bernardino de Sahagún, fray Pedro de Oroz y fray Pedro Serrano quienes supervisaron la obra.

Palabras clave Sistemas hidráulicos; fray Bernardino de Sahagún; caño de agua; Colegio de Tlatelolco; Museo Nacional; franciscanos.

Abstract The *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco* was stolen from the National Museum in the early twentieth century and then went unnoticed by historians. It was not until the 1990s that it came to public light and was sold to a Mexican bibliophile; in the process, it was photocopied. After an analysis of the manuscript, the accounts were located that referred to the construction of the conduit supplying water from Tacuba to the Imperial College of Tlatelolco. The construction stage from 1581 to 1582 is unknown, but the information contained in the accounts provides us with the names of the master builder, and the merchants and other traders who supplied the materials. From the descriptions in the accounts, it can be identified that the hydraulic system was carried out both above and below ground. Fray Bernardino de Sahagún, Fray Pedro de Oroz and Fray Pedro Serrano were responsible for supervising the work.

Keywords Hydraulic systems; fray Bernardino de Sahagún; water channel; Colegio de Tlatelolco; National Museum; Franciscans.

JAVIER EDUARDO RAMÍREZ LÓPEZ
DIÓCESIS DE TEXCOCO

*Para no morir de sed:
una etapa constructiva desconocida del sistema hidráulico
de Tacuba al Imperial Colegio de Tlatelolco (1581-1582)*

Para Teresa Rojas Rabiela, por todo su apoyo

En 1877 Alfredo Chavero¹ dio noticia de que había comprado un manuscrito muy importante del Imperial Colegio de Tlatelolco, el cual consistía en una serie de cuentas que solicitaba el virrey al mayordomo del colegio (fig. 1). Tiempo después, dicha obra fue donada o vendida al Museo Nacional; en 1892 Joaquín García Icazbalceta² publicó una serie de extractos de éste y lo bautizó con el nombre de *Códice de Tlatelolco*, pero con el paso de los años se le perdió la pista al documento. Fue en la década de 1990 cuando dicho manuscrito de Tlatelolco salió a la luz “pública”, pues fue vendido a un bibliófilo mexicano, no obstante, los libreros que lo comercializaron, poco antes de entregarlo, le permitieron a un destacado académico mexicano fotocopiarlo. Es así como en la actualidad se conservan dos fotocopias del manuscrito, una de ellas en mi biblioteca.

1. Alfredo Chavero, *Sahagún* (Ciudad de México: Editor Vargas Rea, 1948), 14.

2. Joaquín García Icazbalceta, ed., *Códice Mendieta. Documentos franciscanos. Siglos XVI-XVII*, vol. 2 (Guadalajara: Edmundo Aviña Levy Editor, 1971), 241-271. Agradezco al editor el obsequio de este libro para mi biblioteca e investigaciones.

En un estudio anterior sobre el *Códice de Tlatelolco* he realizado un boceto sobre su trayectoria de vida y su aporte a la historiografía.³ Pero, debido a que en el presente ese nombre se utiliza para referirse a una pictografía de tradición mesoamericana se le ha cambiado el nombre y ahora lo he denominado *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco* que cubre los años de 1551 a 1587, lamentablemente con importantes fojas faltantes. Aunque se desconoce quién es el dueño actual del manuscrito, o si salió de manera ilegal del país, la información contenida permite realizar una serie de análisis o estudios del centro educativo más importante de la orden franciscana en la Nueva España.

En el interior del ahora denominado *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco* se encuentra una valiosa información sobre la vida social, la educación y la economía del primer colegio de educación superior de la orden franciscana en la Nueva España. Para este trabajo me centraré en las cuentas del dinero que otorgó Lorenzo Suárez de Mendoza, virrey de la Nueva España, para la construcción del caño que llevaba agua al Colegio en 1581; una etapa constructiva que ha pasado inadvertida en la historiografía por la falta de documentación.

Para dar noticia de estas detalladas cuentas el presente estudio introductorio se dividirá en dos secciones. La primera hará referencia a la estructura y organización del *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco* y la segunda versará sobre los actores y materiales empleados para la construcción del caño de agua de 1581 a 1582.

La confección y derrotero del Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco

Como ya se mencionó líneas atrás, el *Libro de cargo y descargo* fue publicado parcialmente por Alfredo Chavero y Joaquín García Icazbalceta en el siglo XIX. Pero, hasta el momento, no hay algún estudio detallado de la confección, organización y contenido del manuscrito, pues desapareció hace poco más de un siglo de los estantes del Museo Nacional y empezó su derrotero entre librerías, bibliófilos y un centro de fotocopiado.

3. Javier Eduardo Ramírez López, “Del estante del Museo Nacional a la biblioteca privada: el *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco*”, *Signos Históricos* XXV, núm. 49 (enero-junio de 2023): 526-549.

El *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco* tiene una foliación corrida del 1 al 319, pero con varios faltantes. En las fotocopias que guardo del manuscrito se conservan 20 firmas de fray Bernardino de Sahagún y seis de fray Alonso de Molina; además de las de los colaboradores indígenas de fray Bernardino: dos de Antonio Valeriano, tres de Martín Jacobita y ninguna de Alonso Begerano, pese a que Chavero mencionó que en dicho manuscrito había firmas de él. Esto permite suponer que después de salir el documento de la biblioteca de Alfredo Chavero se le perdieron fojas; de la parte más importante dio referencia Joaquín García Icazbalceta,⁴ al señalar que faltaban las fojas 194 a 237, justo las cuentas referentes a la estancia de fray Bernardino de Sahagún en el Imperial Colegio de Tlatelolco.⁵

Dicho manuscrito se concibió como el último registro financiero que otorgaba el virrey de la Nueva España al Imperial Colegio de Tlatelolco; en estos registros se asentaron los gastos que tenían los frailes para educar a los indígenas nobles, por ejemplo, el pago a los maestros de gramática y latín, del mayordomo, del copista o “repetidor”; además del dinero que entraba por medio de las donaciones o censos.

En este sentido, el archivo del Imperial Colegio de Tlatelolco debió de estar conformado por distintos manuscritos: los de cargo y data, los de fábrica, de cuentas y el que nos compete en este estudio, el *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco*. Este último lo realizaron entre el mayordomo del colegio y el juez de causa, ambos nombrados por el virrey. Es decir, el virrey mandaba al juez de causa, en este caso a Pedro de Requena, a que revisara las finanzas del colegio que administraba el mayordomo; ya que ambos se reunían, el mayordomo presentaba las cédulas de pago firmadas por el guardián del convento o el presidente del colegio donde autorizaban los gastos.

Ya que había un consenso entre el mayordomo y el juez de causa, elaboraban las hojas que dieron origen al *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco*; acto seguido presentaban los resultados al guardián del convento, al presidente del colegio y en algunas ocasiones a los indígenas que lo administraban (presidente, lector y consiliarios). Las cuentas que se realizaban formaron distintos cuadernillos, y fue en tiempos de Pedro de Requena cuando se mandaron a unir las hojas y así se creó el manuscrito aquí estudiado.

4. García Icazbalceta, ed., *Códice Mendietta*, 266.

5. Jesús Bustamante García, *La obra de fray Bernardino de Sahagún. Una revisión crítica de los manuscritos y de su proceso de composición* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1990), 463-464.

En 1753 este manuscrito y otros papeles del Imperial Colegio de Tlatelolco fueron entregados a fray Francisco Antonio de la Rosa Figueroa; con ello, los papeles administrativos del extinto colegio pasaron a formar parte de la “caja 61” del recién creado, para entonces, Archivo de la Provincia del Santo Evangelio preservado en el interior del convento de San Francisco de México.⁶

Dichos papeles tlatelolcas estuvieron en el convento más importante de la orden franciscana hasta que, en septiembre de 1856 durante una supuesta conspiración de los franciscanos en contra del gobierno de Ignacio Comonfort, presidente de México, se decretó la nacionalización del convento de San Francisco de México. La iglesia de la Tercera Orden y la capilla con sus vasos sagrados, reliquias y lienzos pasaron a potestad del arzobispo de la Ciudad de México; el terreno donde estaba el convento recayó en poder del Estado; la biblioteca y el archivo no estaban contemplados en el decreto de nacionalización, por lo que se permitió a la orden franciscana llevárselos, aunque al abandonar el convento que era más grande e irse a vivir a otro más, el de Tlatelolco, se encontraron con que no había espacio suficiente.⁷

Fue entonces cuando el político, bibliófilo e historiador José Fernando Ramírez intervino ante fray Buenaventura Homedes, ministro provincial de los franciscanos, así como Manuel Silíceo, ministro de Fomento, Colonización e Industria, para que los papeles y libros se donaran a la nación mexicana y así evitar su pérdida. Fray Homedes consintió en ceder en donación dichos acervos documentales y bibliográficos al gobierno mexicano. Pero, en ese momento de transición y tensión, Ramírez aprovechó la oportunidad de conseguir para su biblioteca la mayor cantidad de documentos importantes de la orden franciscana, crónicas inéditas, libros raros y manuscritos que tuviesen la firma de fray Bernardino de Sahagún o de algún fraile trascendente en la historia de la Nueva España.

José Fernando Ramírez supo de la gran importancia de estos manuscritos, libros y documentos por los precisos y detallados inventarios de los acervos franciscanos del siglo XVIII elaborados por fray Francisco Antonio de la Rosa Figueroa.⁸ Fue en 1872 cuando Alfredo Chavero compró de los herederos la parte más selecta de la biblioteca de Ramírez, la cual enriqueció con otros libros, manuscritos y códices, entre ellos el *Libro de cargo y descargo del Imperial*

6. Ramírez López, “Del estante del Museo Nacional a la biblioteca privada”.

7. Javier Eduardo Ramírez López, *José Fernando Ramírez y la biblioteca de San Francisco de México* (Texcoco: Diócesis de Texcoco), en prensa.

8. Ramírez López, *José Fernando Ramírez*.

Colegio de Tlatelolco (fig. 2). Pero, posteriormente Chavero vendió parte de la colección de Ramírez y en 1880 salió una pequeña porción de ésta en subasta en Londres (fig. 3); el lote más caro fue el *Sermonario* de 1540 de fray Bernardino de Sahagún, con un costo de 200 libras (fig. 4).

Otros manuscritos del convento de San Francisco, en la Ciudad de México los adquirió el bibliófilo y bibliógrafo Joaquín García Icazbalceta, los cuales en 1919 fueron puestos a la venta por su hijo, Luis García Pimentel, y comprados por la Biblioteca Nacional de México; a esta colección se le nombró Archivo Franciscano. En esta sintonía y resultado de la nacionalización de los acervos de San Francisco de México, algunos papeles terminaron en los estantes de la biblioteca del Museo Nacional, ahora llamada Biblioteca Nacional de Antropología e Historia “Dr. Eusebio Dávalos Hurtado”.

Ante esta dispersión de papeles franciscanos, unos terminaron en poder de particulares, de los cuales se desconocen sus nombres. Fue así como entre 1872 a 1875 Alfredo Chavero adquirió el *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco*. Tiempo después Chavero vendió o donó al Museo Nacional el manuscrito, ahí lo consultó Joaquín García Icazbalceta y publicó sus extractos en 1892 en el segundo tomo del *Códice Mendieta*. Se puede presuponer que Alfredo Chavero vendió o donó el manuscrito al Museo Nacional entre 1877 a 1892. En 1902 Chavero hizo una nueva referencia al manuscrito y a partir de entonces se desconoce qué pasó con el *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco*, hasta el momento se ignoran las circunstancias en que desapareció de los estantes del Museo Nacional para reaparecer después de un siglo entre librerías.

Una etapa desconocida del sistema hidráulico del Imperial Colegio de Tlatelolco (1581-1582)

Las cuentas plasmadas en el *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco* permiten conocer la existencia de un manuscrito hoy perdido, el cual será llamado tentativamente “Libro de fábrica del caño de agua para el colegio de Santiago Tlatelolco, 1581-1582”. Por desgracia se desconoce qué fue de él o siquiera si llegó hasta nuestros días. Dicho manuscrito debió de estar conformado por los registros pormenorizados de los gastos que tuvieron los frailes para la construcción del nuevo caño de agua que surtió al Imperial Colegio de Tlatelolco; además, estaba acompañado de las cédulas de pago firmadas por fray Pedro de Oroz, fray Bernardino de Sahagún y fray Pedro Serrano.

Lo que ha llegado hasta nuestros días son los concentrados de las cuentas de los gastos en la construcción del caño de agua, las cuales se encuentran fraccionadas en cuatro partes distintas del *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco*. La primera, fechada el 3 de febrero de 1582, cubre las fojas 239r a 240r; la segunda, tomada el 6 de febrero, está en las fojas 240v a 241r; la tercera, del 12 de marzo, se localiza en las fojas 244r y v; por último, las del 7 de julio se encuentran en las fojas 246r y v, y de la 257r a 258r.

Hasta el momento distintos académicos han mostrado las diversas etapas constructivas del sistema hidráulico en la zona de Tlatelolco; ya fuese la que directamente llegaba para suministrar agua al *altepetl*, así como el sistema que surtía a la famosa “caja de agua” del Imperial Colegio de Tlatelolco. Fue fray Juan de Torquemada quien informó que el suministro de agua al Imperial Colegio de Tlatelolco provenía de Azcapotzalco.⁹ Otras fuentes, como el *Códice Florentino*, dan testimonio de que el líquido vital se traía del manantial de Quauhcalco.¹⁰

En este sentido, el arqueólogo Salvador Guilliem Arroyo al localizar la “primera” caja de agua del Imperial Colegio de Tlatelolco consideró que se construyó en 1536 al momento de la inauguración de éste; lo que la hace singular es la presencia de pintura mural con representaciones pictográficas mesoamericanas de la flora y fauna; por último, identificó la ruta de suministro de agua desde Tacuba.¹¹

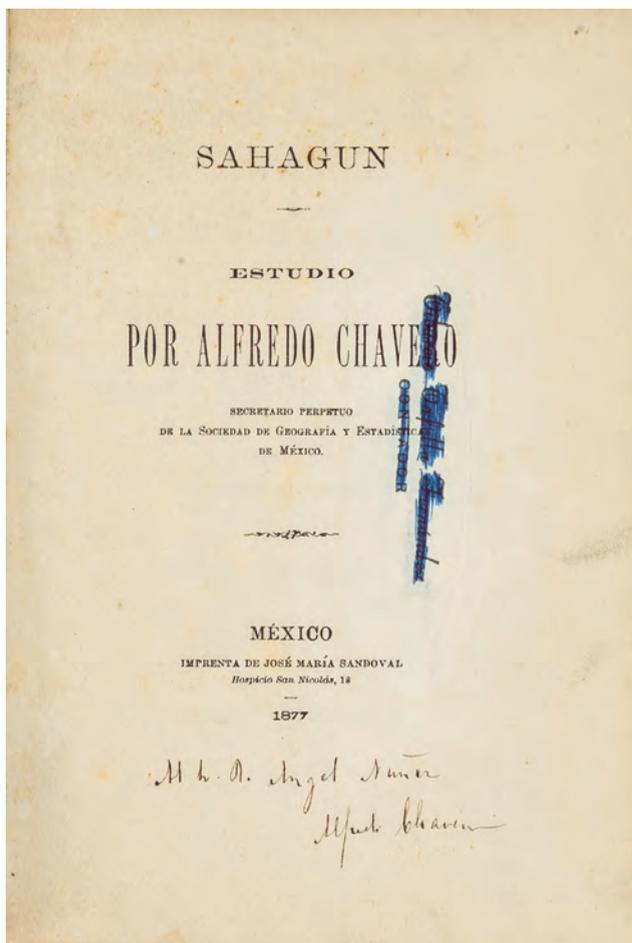
La ruta Tacuba-Tlatelolco es la que se plantea en el *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco*. Por ello, se puede saber que el caño de agua de 1581 comenzaba desde la esquina de la casa de Ortuño de Ibarra y fue construido con cañería de barro, cal y ladrillos. Es importante señalar que la construcción del caño se hizo un año después de la gran inundación de 1580; aunado a esto, en 1610 se clausuró la caja de agua mientras se estaba levantando la tercera etapa constructiva del convento de Santiago Tlatelolco bajo la dirección de fray Juan de Torquemada.¹²

9. Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, ed. Miguel León-Portilla, vol. 1 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1975), 422.

10. Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España* (Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2006), 616.

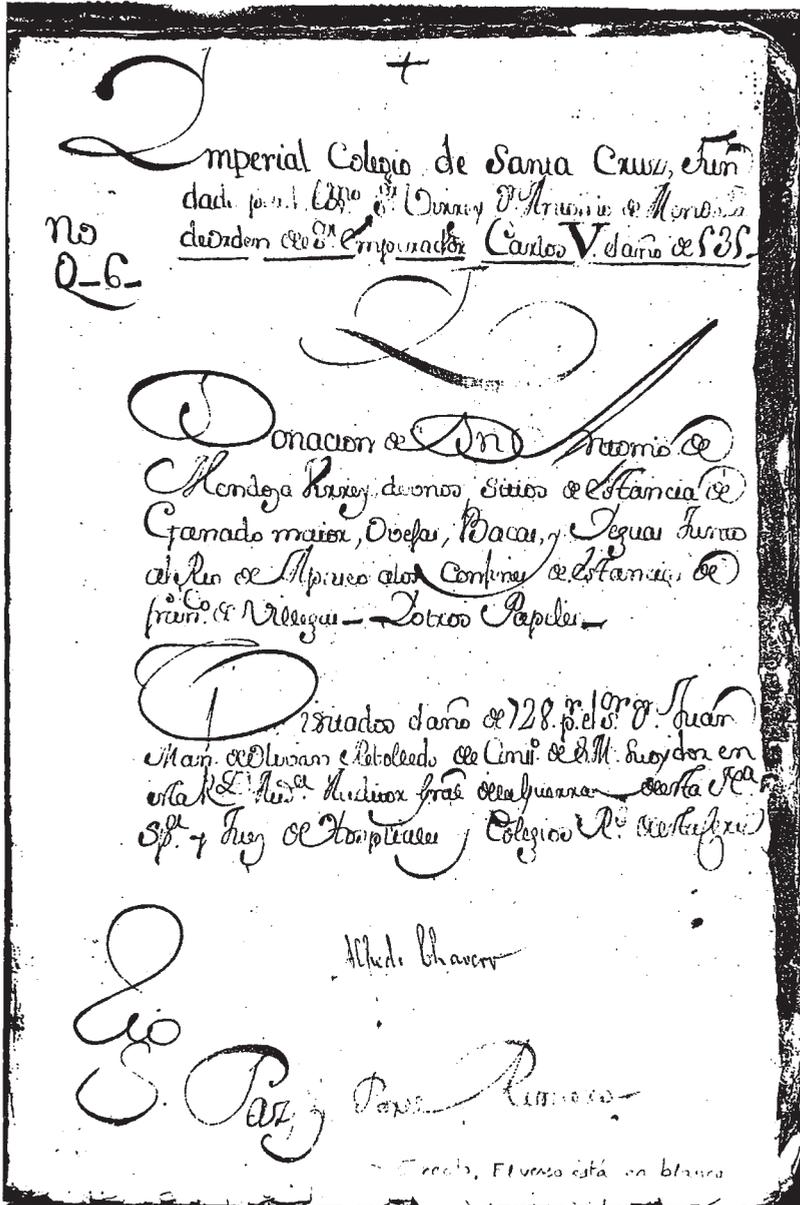
11. Salvador Guilliem Arroyo, “La caja de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, pintura mural de los albores novohispanos”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 38 (2007): 15-32 y “La pintura mural de la caja de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco”, *Anales del Museo de América*, núm. 15 (2007): 39-54.

12. Salvador Guilliem Arroyo, “La caja de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, pintura mural de los albores novohispanos”, 27.



1. Portada del libro *Sahagún* publicado por Alfredo Chavero, 1877. Reproducción autorizada por Morton Subastas.

De la etapa constructiva de este sistema hidráulico de cañerías realizado entre 1581 y 1582 no se encuentran referencias en las crónicas o documentos; ello es lo que la hace singular, dado que informa de manera casi detallada a los actores involucrados, el maestro de obra y los costos de los materiales. Aunado a esto, la cuarta cuenta aquí presentada no fue firmada ni por el mayordomo ni por el juez de causa ni los frailes. Simplemente el tema fue olvidado. Entonces, se puede conocer que sobró dinero que no fue referido en las cuentas



2. Portada del Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco (Imperial Colegio de Santa Cruz). Biblioteca Javier Eduardo Ramírez López, ms. 1 (fotocopia), f. 2r.

/(fig. 2) [Portada]*

No. Q-6

Imperial colegio de Santa Cruz, fundado por el excelentísimo señor virrey don Antonio de Mendoza, de orden del señor emperador Carlos V el año de 1535.

Donación de don Antonio de Mendoza, virrey, de unos sitios de estancia de ganado mayor, ovejas, vacas y yeguas, junto al río de Apaseo, a los confines de estancias de Francisco de Villegas. Y otros papeles.

Visitados el año de 1728 por el señor don Juan Manuel de Olivan y Rebolledo del Consejo de su majestad, su oidor en esta Real Audiencia, auditor general de la guerra de esta Nueva España y juez de hospitales y Colegio Real de esta Corte.

*Alfredo Chavero***

Secretario Paz y Pérez Reynoso.

* Versión paleográfica modernizada de Mina Ramírez Montes (MRM), diciembre de 2022. La versión paleográfica literal, realizada por Mercedes Ortega Cástulo y el autor, se encuentra en el Anexo I.

** Propietario del documento en el siglo XIX, como lo señala el autor (MRM).

subsecuentes y del cual se ignora su uso o paradero. Esto, con seguridad, ocasionó algún conflicto, como se analizará más adelante.

Los años de 1581 y 1582 fueron de constantes cambios dentro del Imperial Colegio de Tlatelolco. Por ejemplo, en la primera cuenta se refirió que fray Bernardino de Sahagún estaba a cargo del colegio; pero, en 1582 ya no ejercía esa función, tal vez por su edad y por sus trabajos a raíz de la modificación del calendario por el papa Gregorio XIII;¹³ entonces posiblemente lo sustituyó fray Pedro Serrano. Además, hay un cambio de mayordomo del colegio, Pedro Cuadrado dejó el cargo que le dio el virrey en 1581 y en su lugar entró Antonio Tamayo en 1582.

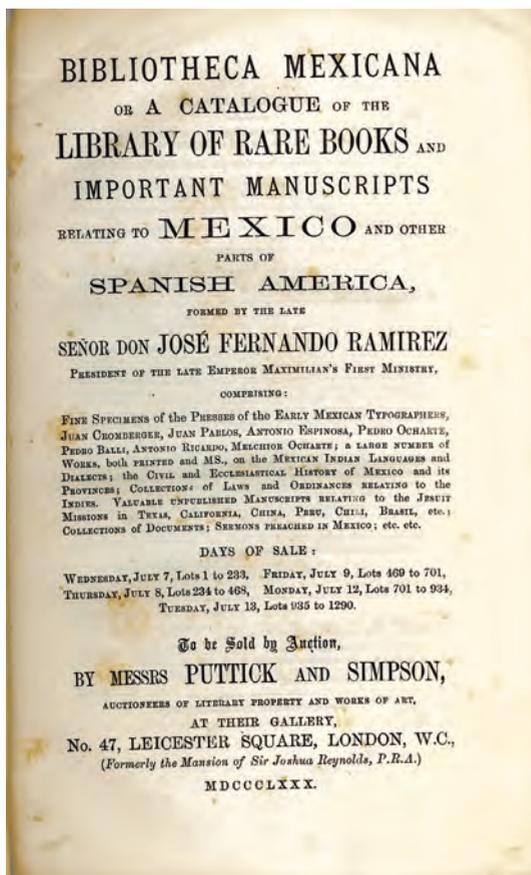
Si volvemos al tema de la construcción del caño, el agua que llegaba al Imperial Colegio de Tlatelolco provenía de Tacuba, la cual se distribuía de dos formas: una por canales de superficie y otra, en algunas zonas, quizá por cañería subterránea. El 17 de enero de 1581 Lorenzo Suárez de Mendoza, virrey de la Nueva España, otorgó a los franciscanos la cantidad de 1126 pesos oro y dos tomines “para el reparo, edificio y labor del caño del agua”. Esta construcción comenzó en la casa del contador Orduño de Ibarra —recordemos que este personaje llegó a la Nueva España y estuvo en el proceso de la conquista de Tenochtitlan, tuvo distintas esposas y la última fue doña María de Peralta, quien fue acusada de “blasfemia herética” en 1575.¹⁴

El dinero se otorgó en presencia de fray Pedro de Oroz, guardián del convento de Santiago de Tlatelolco, fray Bernardino de Sahagún, presidente del Imperial Colegio de Tlatelolco, Pedro Requena, juez de causa, Pedro Cuadrado, mayordomo del colegio, Lorenzo López de Aliste, Antonio Mayo y Andrés Rojas como testigos, todos ante Alonso Enríquez de Pardeve, escribano de Su Majestad. El presupuesto para la obra se depositó “en la caja de la comunidad de Santiago” y estuvo administrado por dos distintos mayordomos del colegio: Pedro Cuadrado y Antonio Tamayo. Pero Cuadrado sacó más dinero del que debía y tuvo que pagarlo tras dejar el cargo; se comisionó a su suegro Luis de Mendieta que lo representara y pagara los faltantes a Tamayo y a fray Pedro Serrano (figs. 5 y 6).

Fueron dos maestros de obra quienes dirigieron la construcción: el primero fue Cristóbal Caravallo en 1581 y el segundo, fray Pedro Serrano en 1582. De

13. Miguel León-Portilla, “El mundo que vivió fray Bernardino de Sahagún”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 28 (1998): 347.

14. Información proporcionada por Nora Ricalde.



3. Portada del catálogo de la *Bibliotheca mexicana*, formada por José Fernando Ramírez (1880). Ejemplar de la Biblioteca Javier Eduardo Ramírez López.

Caravallo se tienen noticias sobre su papel como maestro de carpintería y albañilería en el proceso de medición y valúo del convento de La Concepción de México en 1572.¹⁵ En este sentido, tal como lo postulaba James Lockhart, los indígenas gobernantes habían dejado sus funciones de dirigir las obras

15. Glorinela González Franco, Ana Eugenia Reyes y Cabañas y Angélica Olivas Vargas, "Notas para una guía de artistas y artesanos de la Nueva España I", *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 1 (1978): 65.

de los naturales y éstas recayeron en potestad del cabildo indígena,¹⁶ ello explica por qué el dinero no entró directamente a la caja del Imperial Colegio de Tlatelolco, sino que se mandó a la “caja de comunidad” del *altepetl*.

Hasta el momento no se han encontrado referencias al papel de los indígenas en este proceso o siquiera si recibieron algún sueldo por su ayuda. Se debe considerar, como lo estudió Margarita Vargas Betancourt, que en 1580 los indígenas de Tlatelolco estaban trabajando en la reparación de la calzada que iba de Santiago a Tenayucan, y que el costo de la obra fue de 112 pesos oro, los cuales se descontaron de sus pagos tributarios.¹⁷ Entonces, al año siguiente de reparar la calzada, el virrey otorgó a los frailes el dinero suficiente para que hicieran las mejoras; es posible suponer que la mano de obra fuera indígena y, al no estar registrada en las cuentas del caño de agua de 1581-1582, se debió de realizar como una forma de *coatequitl*.

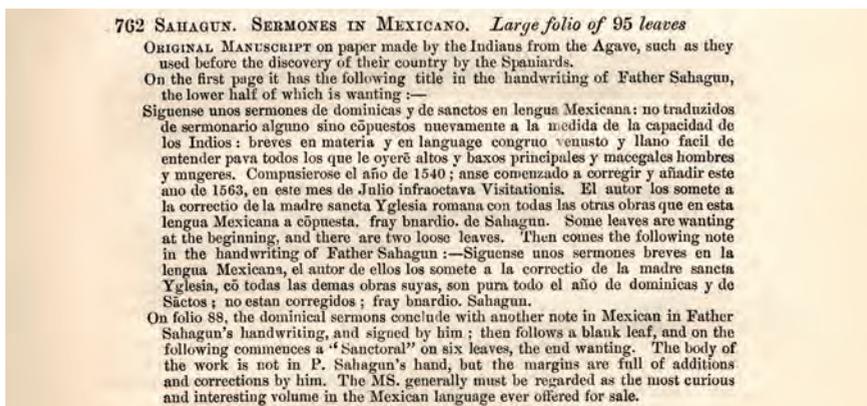
Quienes recibieron dinero como pago fueron en su mayoría los comerciantes españoles. Por ejemplo, Melchor Venegas fue el herrero que realizó dos candados para el almacén de cal, pero, después hizo otros dos porque habían sido robados y fray Pedro de Oroz le autorizó el pago de ocho pesos. El mercader que surtió de azadones y herramientas por 23 pesos y dos tomines fue Tomás Hernández, además se sabe que mantuvo fuertes relaciones con los comerciantes de verduras.¹⁸ La cal le fue comprada a Diego García Ronquillo, quien además de vender este producto, era dueño de carros de bueyes.¹⁹ Por último, Juan Rodríguez fue el mercader que suministró aceite para la elaboración de zulaque, o betún, para pegar los caños de barro.

16. James Lockhart, *Los nahuas después de la Conquista* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2019), 610-611.

17. Margarita Vargas Betancourt, “Land, Water, and Government: Conflicts in Santiago Tlatelolco in Sixteenth and Early Seventeenth Centuries”, tesis de doctorado en Filosofía (University of Tulane), 218-219 y “Santiago de Tlatelolco y el sistema hidráulico de la Ciudad de México colonial (1523-1610)”, en *Los indios y las ciudades de Nueva España*, coord. Felipe Castro (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2013), 131-132.

18. “Obligación de pago”, en Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México, not. 1, vol. 115, ff. 26r y v. Véase Ivonne Mijares, coord., *Seminario de Documentación e Historia Novohispana* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2014), <http://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/catalogo.jsp> (consultado el 15 de febrero de 2022).

19. “Poder especial”, en Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México, not. 1, vol. 114, f. 49v; y Mijares, *Seminario de Documentación e Historia Novohispana*.



4. Descripción del *Sermonario* de fray Bernardino de Sahagún (1880). Ejemplar de la Biblioteca Javier Eduardo Ramírez López.

Respecto a los materiales y técnicas de construcción del caño que surtió agua al Imperial Colegio de Tlatelolco en 1581 fue elaborado con ladrillos y canales de barro. De la herramienta ya se mencionó la presencia de “cuatro barretas y seis azadones” comprados a Hernández; además de una medida para pesar la cal con un costo de un peso y dos tomines.

Uno de los costos más altos fue el de la adquisición de 10 carretas de cal a Diego García Ronquillo por 187 pesos y cuatro tomines. El segundo gasto fuerte fue la compra de “400 caños de barro” y cada uno tenía un costo de dos tomines, lamentablemente se desconoce qué mercader las vendió; pero fueron adquiridas en distintos momentos. Esto permite conocer que gran parte del sistema hidráulico que llevaba agua a Tlatelolco debió de ser subterráneo. Entonces, para unir los distintos caños de barro se necesitó de una gran cantidad de estopa, cal y aceite para elaborar el zulaque, una especie de betún, y fue el mercader Juan Rodríguez quien les suministró todo lo necesario.

Esta forma de construcción del caño es similar a la representada en la foja 51v del *Códice Aubin*, en 1559 cuando “se empezó [a construir] la cañería de agua”.²⁰ Los indígenas se referían a este sistema constructivo como *apaztli*, fray

20. *Códice Aubin. Edición facsimilar del original que se halla en el Museo Británico*, paleografía y traducción del texto náhuatl de Rafael Tena, vol. 2 (Ciudad de México: Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017), 81.

(fig. 5)*

Y después de lo susodicho en la dicha ciudad de México, 3 días del dicho mes de febrero de 1582 años, el dicho señor Pedro de Requena, juez en esta causa, dijo al dicho Pedro Cuadrado, mayordomo del dicho Colegio de Santa Cruz, que estaba presente, que bien sabía que por la comisión que su excelencia el muy excelente señor virrey le había dado para tomar la cuenta de lo que era a su cargo de los bienes, rentas y censos del dicho Colegio, y asimismo le manda a tomar cuenta de los 1,126 pesos y 2 tomines que el dicho señor juez le entregó, que estaban en la caja de la comunidad de Santiago para el reparo, edificio y labor del caño del agua, que se trae desde la esquina de la calle y casa de Ortuño de Ibarra al monasterio de Santiago Tlatelolco, y porque la cuenta del dicho colegio está acabada, que exhiba el libro que tiene de la obra del dicho caño del agua para tomarle cuenta de ello, el cual exhibió un libro y por él se hizo la cuenta siguiente:

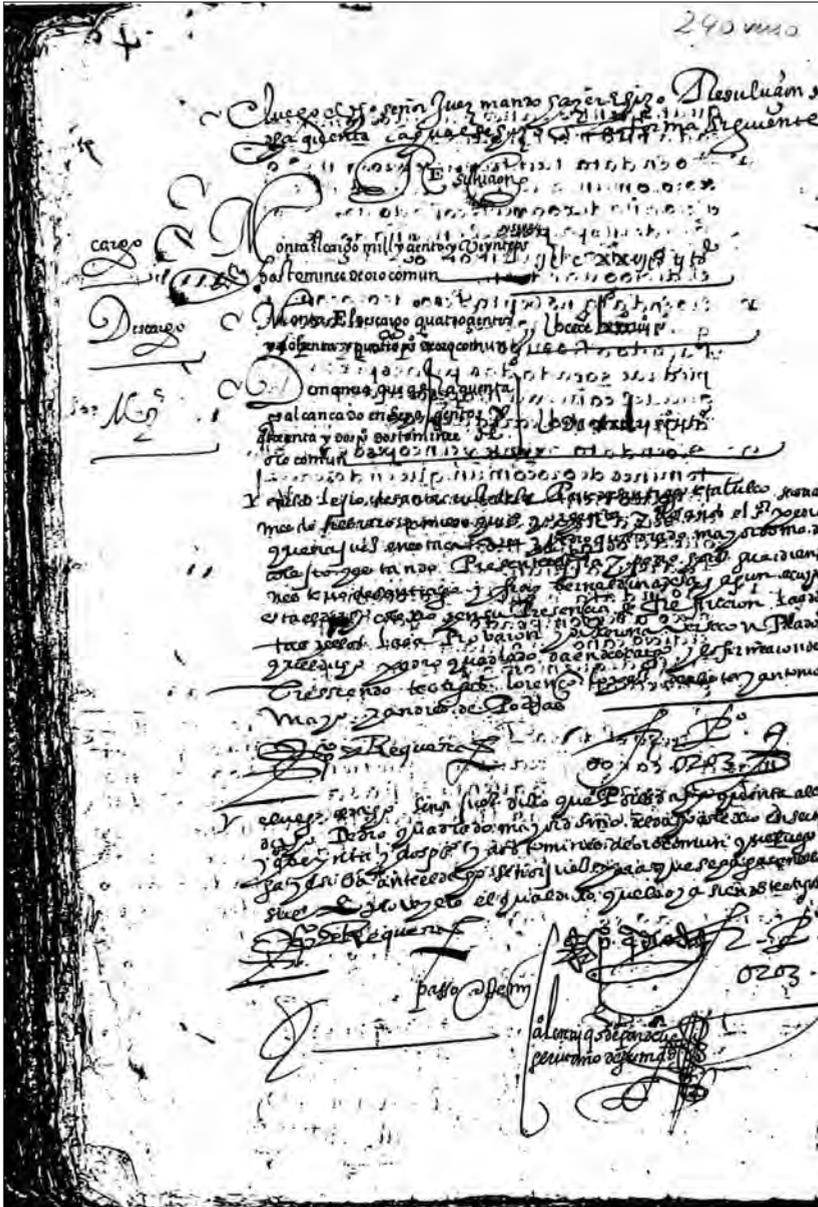
Cargo

Primeramente se le hace cargo de 1,126 pesos y 2 tomines de oro común, que en 17 de enero de 1581 años el dicho señor juez entregó al dicho Pedro Cuadrado de la Caja de esta comunidad de Santiago, para la obra del dicho caño, que al monasterio de Santiago Tlatelolco, por vista de un mandamiento del muy excelente señor virrey, el cual está en la dicha Caja con su carta de pago, de lo que se le hizo cargo y el dicho Pedro Cuadrado, confesó ser así y lo firmó de su nombre, siendo testigos Sebastián del [...] y Lorenzo López de Aliste.

Pedro de Requena
Pedro Cuadrado
[2 rúbricas]

Ante mí
Pedro Gómez Nájera [rúbrica]
Escribano de su majestad

* Versión paleográfica modernizada de Mina Ramírez Montes, diciembre de 2022. La versión paleográfica literal, realizada por Mercedes Ortega Cástulo y el autor, se encuentra en el Anexo 1.



6. Revisión de cuentas de 1582, incluye la firma de fray Pedro de Oroz. Biblioteca Javier Eduardo Ramírez López, ms. 1 (fotocopia), f. 240v.

(fig. 6)*

Y luego el dicho señor juez le mandó que dé su descargo, que [está] presto de solucionar, siendo justo y con recaudos bas[tantes] y en cumplimiento de ello el dicho Pedro Cuadrado, mayordomo del [co]legio de Santa Cruz dio el descargo siguiente:

^{iv}–Y luego el dicho señor juez mandó hacer e hizo resolución de dicha cuenta, la cual se hizo en la forma siguiente:

Resolución

Cargo [al margen]

–Monta el cargo 1,126 pesos 2 tomines de oro común (i^ucxxvi ps. ii ts.).

Descargo [al margen]

–Monta el descargo 484 pesos de oro común (Ucccclxxxiii ps.).

[Alcance, al margen]

–De manera que a esta cuenta es alcanzado en 642 pesos 2 tomines de oro común (Udcxxxii ps. ii t.s)

–En el colegio de Santa Cruz de la parte de Santiago Tlatelolco, 6 días [del] mes de febrero 1582 años, el señor Pedro [Re]quena, juez en esta causa y Pedro Cuadrado, mayordomo de[l] Colegio, y estando presentes fray Pedro Oroz, guardián [del mo]nasterio de Santiago y fray Bernardino de Sahagún, a cuyo [cargo] está el dicho Colegio, y en su presencia se refirieron las [cuen]tas y ellos las aprobaron y dijeron haberse cumplido, que el dicho Pedro Cuadrado da en descargo y lo firmaron de [su] nombre, siendo testigos Lorenzo López de Aliste, Antonio Mayo y Andrés de Rojas.

Pedro de Requena

Fray Pedro Oroz

[2 rúbricas]

–Y luego el dicho señor juez dijo que por la dicha cuenta, ales[...]** dicho Pedro Cuadrado, mayordomo del dicho Colegio, en 632 pesos y 2 tomines de oro común, que luego [ha-]ga y exhiba ante el dicho señor juez para que se haga en ello [lo que] su excelencia proveyere, el cual dijo que lo oía, siendo testigos:

Pedro de Requena

Pedro Cuadrado

Fray Pedro Oroz

[3 rúbricas]

Pasó ante mí
Alonso Enríquez de Pardeve [rúbrica]
Escribano de su majestad

* Versión paleográfica modernizada de Mina Ramírez Montes (MRM), diciembre de 2022. La versión paleográfica literal, realizada por Mercedes Ortega Cástulo y el autor, se encuentra en el Anexo I.

** Sólo se alcanzan a ver las cuatro primeras letras, que bien podrían ser “al” y “es” incompleta (MRM).

Alonso de Molina tradujo esta palabra como “arcaduz”, la cual es una forma de referirse a la cañería (fig. 7).

Para que el agua tuviera ventilación es posible que se comprara a Rodrigo de Peñalbo, maestro de cantería,²¹ 18 “piedras horadadas para aspirar el agua del caño” con un costo de “cinco pesos cada piedra”. Para la parte del caño de agua que iba en la superficie se adquirieron veinte pesos de ladrillos.

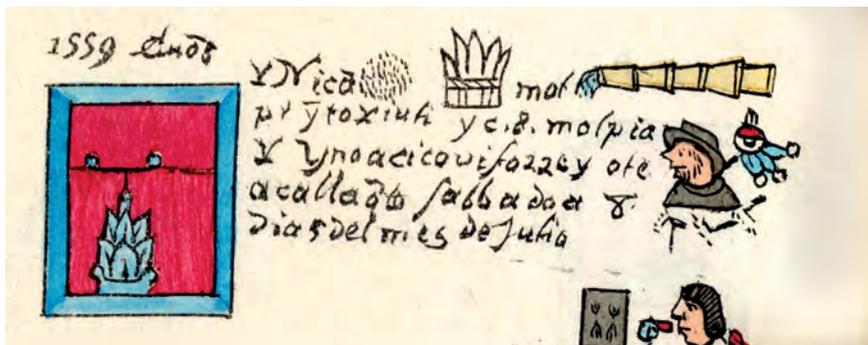
Los gastos de 1582 para la construcción de la parte restante del caño de agua del colegio no son tan detallados. La mayoría de las veces se le daba dinero a fray Pedro Serrano para que pagara los gastos, sin especificar cuáles eran; con la excepción de los gastos generales por cal, aceite y estopa para fabricar zulaque; Juan Pacho fue su mano derecha y le ayudó a la supervisión de la continuación del caño; además, se adquirieron “sesenta caños de barro” por 15 pesos para continuar con la construcción; y 66 pesos de cal.

Epílogo

El *Libro de cargo y descargo del Imperial Colegio de Tlatelolco* es un manuscrito que reúne una serie de cuentas de 1551 a 1587 y posee información desconocida sobre la organización, administración y remodelaciones de la institución educativa más importante de los franciscanos en la Nueva España. Para este segundo acercamiento a su contenido, se escogieron las visitas a las cuentas en 1582 referentes a los 1 126 pesos oro y dos tomines que otorgó el virrey de la Nueva España a los franciscanos para la construcción del caño que les llevaría agua.

La etapa constructiva del caño de suministro de agua fechada entre enero de 1581 y septiembre de 1582 ha pasado inadvertida en los estudios de los sistemas hidráulicos; comenzó en la esquina de la casa de los Ortuño de Ibarra, en Tacuba, y terminó en el Imperial Colegio de Tlatelolco, posiblemente en la “caja de agua” descubierta en 2002. Por ello la necesidad e interés en darla a conocer, pues además de mostrar los costos de las herramientas y materiales, es rica en información sobre los mercaderes, maestros de cantería y albañilería que estuvieron involucrados.

21. María del Carmen Olvera Calvo, “Los sistemas constructivos en las ‘Ordenanzas de albañiles de la Ciudad de México de 1599’. Un acercamiento”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 22 (2011): 30.



7. Representación en el *Códice Aubin* de la construcción de un caño de agua en 1559. *Histoire de la Nation Mexicaine...* (París: Ernest Leroux, 1893).

Fueron fray Bernardino de Sahagún y fray Pedro de Oroz los principales frailes que supervisaron la construcción del caño bajo la dirección de Cristóbal Caravallo, maestro de albañilería; tiempo después asumió la responsabilidad fray Pedro Serrano. En el apéndice 1 se ha reunido un concentrado de los conceptos, personajes y costos de la obra.

Dadas las descripciones de los materiales registrados en las cuentas, permiten darse una idea de las técnicas empleadas en los sistemas hidráulicos para finales del siglo XVI. En este caso, la presencia de la cañería de barro, zulaque y de ladrillos permite suponer que “el reparo, edificio y labor del caño del agua” se hizo de manera superficial y subterránea.

Aunado a esto, las referencias respecto de la obligación de guardar el dinero en la “caja de la comunidad” del *altepetl* de Tlatelolco, sugiere que los *tlahtoque* ya no tenían mucha influencia en la mano de obra indígena para estas construcciones. En esta sintonía, ante la ausencia de datos sobre el pago de salarios a los indígenas, es posible suponer que, en lugar de recibir algún honorario, su trabajo fue considerado como parte del tributo.

Por último, el cambio de mayordomos, primero con Pedro Cuadrado y después con Antonio Tamayo, sacó a la luz que las malas cuentas ocasionaron el declive del Imperial Colegio de Tlatelolco a finales del siglo XVI; por un lado, el virrey otorgaba poco dinero para su funcionamiento y, por otro, los mayordomos utilizaban ese dinero para su uso personal, el cual tardaban en entregar. ♣

Apéndice I

Concentrado de los gastos para la construcción del caño de agua del Imperial Colegio de Tlatelolco entre 1581 y 1582

<i>Núm.</i>	<i>Concepto</i>	<i>Nombre</i>	<i>Pesos</i>	<i>Tomines</i>
1	Administrativo de cartas de pago	Pedro Gómez Nájera	1	
2	Reposición de candados	Melchor Venegas	8	
3	Cuatro barretas y seis azadones	Tomás Hernández	23	2
4	Una medida de media fanega		1	2
5	10 carretadas de cal	Diego García Ronquillo	187	4
6	400 caños de barro		100	
7	Dos arrobas de estopa		37	4
8	18 piedras horadadas para aspirar	Rodrigo de Peñalbo	90	
9	Seis arrobas de aceite para el zulaque		25	4
10	Ladrillos		20	
11	Pago al juez y administrativos	Pedro de Requena	21	2
12	Maestro de obra	Cristóbal Caravallo	25	
13	60 caños de barro para el agua	Fray Pedro Serrano	15	
14	Unas tijeras para cortar la estopa		1	
15	20 arrobas de a veinte que dio para zulaque	Juan Rodríguez	90	
16	Estopa	Fray Pedro Serrano	6	6
17	Gastos de la obra	Juan Pacho	100	
18	Ilegible	Fray Pedro Serrano	100	
19	Maestro de obra	Fray Pedro Serrano	28	
20	Cal	Fray Pedro Serrano	66	
21	Estopa y aceite para zulaque	Fray Pedro Serrano	52	4
22	Cal y cerca duple	Fray Pedro Serrano	53	4
Total			1049	32

Anexo 1¹

Primera cuenta del 3 de febrero de 1582

[Foja 239r]

Y después de lo susodicho, en la dicha Ciudad de México, tres días del dicho mes de febrero de mil y quinientos y ochenta y dos años, el dicho señor Pedro de Requena, juez en esta causa, dijo al dicho Pedro Cuadrado, mayordomo del dicho colegio de Santa Cruz, que estaba presente, que el Muy Excelente Señor Visorrey le había dado para rentas y censos del dicho colegio; y asimismo, le manda tomar cuenta de los mil y ciento y veinte y seis pesos y dos tomines que el dicho señor juez le entregó, que estaban en la caja de la comunidad de Santiago para el reparo, edificio y labor del caño del agua que se trae desde la esquina de la calle y casa de Ortuño de Ibarra al monasterio de Santiago Tlatilulco. Y porque la cuenta del dicho colegio está acabada, que exhiba el libro que tiene de la obra del dicho caño del agua, para tomarle cuenta de ello; el cual exhibió un libro, y por él se hizo la cuenta siguiente.

Cargo

Primeramente, se le hace cargo de mil y ciento y veinte y seis pesos y dos tomines de oro común, que en diez y siete de enero de mil y quinientos y ochenta y un años, el dicho señor juez entregó al dicho Pedro Cuadrado, de la caja de la comunidad de Santiago, para la obra del dicho caño que [va] al monasterio de Santiago Tlatilulco, por virtud de un mandamiento del Muy Excelente Señor Visorrey, el cual está en la dicha caja, con su carta de pago, de lo cual le hizo cargo. Y el dicho Pedro Cuadrado confesó ser así y lo firmó de su nombre. Siendo testigos: Sebastián de Lapazaran y Lorenzo López de Aliste IUCXXVI pesos II tomines.

Pedro de Requena [rúbrica].

Pedro Quadrado [rúbrica].

Ante mí Pedro Gómez Nájera, escribano de Su Majestad [rúbrica].

1. Paleografía de Mercedes Ortega Cástulo y cotejo de Javier Eduardo Ramírez López.

Y luego el dicho señor juez le mandó que dé su descargo, que [está] presto de se lo admitir, siendo justo y con recaudos bast[antes]; y en cumplimiento de ello, el dicho Pedro Cuadrado, mayordomo del [dicho co]legio de Santa Cruz, dio el descargo siguiente.

[Foja 239v]

Descargo

Primeramente, dio en data un peso de oro común, que dijo haber pagado a mí el presente escribano por las cartas de pago y recaudos que hizo cuando se le dieron los mil y ciento y tantos pesos, para la obra del caño en la caja de la comunidad de Santiago, de que mostró carta de pago de diez y siete de enero de ochenta y un años. I peso tomines.

Dio en data ocho pesos de oro común, que dijo haberle constado cuatro candados para la puerta de la casa, donde se encerraba la cal para el dicho caño, los dos de los cuales se hurtaron una noche, como le consta al padre guardián, y por esta causa, se compraron los otros dos. Mostró una cédula del padre fray Pedro Oroz, en que mandaba pagar dos candados, hecha en catorce de febrero de ochenta y uno, con carta de pago de Melchor Venegas, herrero, de los dichos cuatro pesos.. . . . VIII pesos.

Dio en data veinte y tres pesos y dos tomines de oro común, que en treinta y uno de enero dijo haber pagado, por cédula del padre guardián, a Tomás Hernández, mercader, por cuatro barretas y seis azadones para la obra del dicho caño, de que mostró cédula del dicho, hecha el dicho día.
. XXIII pesos [II tomines].

Dio en data un peso y dos tomines por una medida de media fanega, que dijo haber comp[r]ado para medir la cal que se compra para el dicho caño.
. I peso [II tomines].

Dio en data ciento y ochenta y siete pesos y cuatro tomines de oro común, que dijo haberles costado diez carretadas de cal, que se compraron para la obra del dicho caño por cédula del padre guardián, hecha a trece de febrero

de ochenta y un años; con carta de pago de Diego García Ronquillo, de quien se compró la dicha cal ante Cristóbal Tejadillo, escribano, hecha el dicho día.
..... CLXXXVII pesos [IIII tomines].

Dio en data cien pesos de oro común, que dijo haber comprado de caños de barro para la dicha obra por cédulas del dicho guardián y otros religiosos, las cuales mostró, con cartas de pago, que fueron CCXXI pesos [f. 24or.] cuatrocientos caños que, a dos tomines cada uno, monta lo dicho C pesos tomines.

Dio en data treinta y siete pesos y medio de oro común, que en catorce de abril del dicho año dijo haberle costado dos arrobas de estopa para el encañado del dicho caño, de que mostró cédula del dicho guardián.
..... XXXVII pesos IIII tomines.

Dio en data noventa pesos de oro común, que en diez y ocho de septiembre dijo haber pagado a Rodrigo de Peñalbo, para las piedras horadadas para aspirar el agua del caño, a cinco pesos cada piedra, de que mostró carta de pago.
..... XC pesos tomines.

Dio en data veinte y cinco pesos y cuatro tomines de oro común, que en doce de enero de ochenta y dos dijo haberle costado seis arrobas de aceite para el zulaque de los caños. Mostró la cédula del padre guardián.
..... XXV pesos IIII tomines.

Dio en data veinte pesos de oro común, que dijo haber comprado de ladrillos para el dicho caño del agua que se trae a Santiago, de que mostró cédula del padre guardián. XX pesos tomines.
CCLXXIII pesos.

Y luego el dicho Pedro Cuadrado dijo que no tiene más descargo que dar, del que tiene dado, y con esto se puede cerrar la cuenta y hacer resolución de ella. Y luego el dicho señor juez recibió juramento por D[i]os y por Santa María y por una señal de Cruz, en forma de derecho, y él lo hizo y prometió de decir verdad, so cargo del cual le fue dicho que declare si el descargo q[ue] tiene dado, es cierto y verdadero, o si hay en él algún [fra]ude; el cual dijo que el dicho cargo es cier-

to y que no [hay] en él ningún fraude, so cargo del juramento que tiene hecho. Siendo [testigos]: Sebastián de Lapazaran y Francisco Galán y Lorenzo Dalis[te].

Pedro de Requena [rúbrica].

Pedro Cuadrado [rúbrica].

Ante mí Pedro Gómez Nájera, escribano de Su Majestad [rúbrica].

Segunda cuenta del 6 de febrero de 1582

[F. 240v]

Y luego el dicho señor juez mandó hacer, e hizo, resolución de la dicha cuenta, la cual se hizo en la forma siguiente.

Resolución

[Al margen:] Cargo.

Monta el cargo mil y ciento y veinte pesos y seis pesos, y dos tomines de oro común. IUCXXVI pesos II tomines.

[Al margen:] Descargo.

Monta el descargo cuatrocientos y ochenta y cuatro pesos de oro común. UCCCCLXXXIII pesos.

[Al margen:] Alcance.

De manera que a esta cuenta es alcanzado en seiscientos y treinta y dos pesos, dos tomines de oro común. UDCXXXII pesos II tomines.

En el colegio de Santa Cruz, de la parte de Santiago Tetlalulco [*sic*], seis días del mes de febrero de mil y quinientos y ochenta y dos años, el señor Pedro de [Re]quena, juez en esta causa, y Pedro Cuadrado, mayordomo del [dicho] colegio, y estando presentes el padre fray Pedro Oroz, guardián del [mo]nasterio de Santiago, y fray Bernaldino de Sahagún, a cuyo cargo está el dicho colegio, y en su presencia se recib[i]eron las dichas [cuen]tas, y ellos las aprobaron y dijeron haberse comprado l[o] que el dicho Pedro Cuadrado da en descargo,

y lo firmaron de su[s nom]bres. Siendo testigos: Lorenzo López de Aliste y Antonio de [Ta]mayo y Andrés de Porras.

Pedro de Requena [rúbrica].

Fray Pedro Oroz [rúbrica].

Y luego el dicho señor juez dijo que por la dicha cuenta alcan[zó al] dicho Pedro Cuadrado, mayordomo del dicho colegio, en seiscien[tos] y treinta y dos pesos y dos tomines de oro común, que luego lo[s traí]ga y exhiba ante el dicho señor juez, para que se haga en ello lo [que] Su Excelencia proveyere; el cual dijo que lo oía. Siendo testigos: l[os dichos].

Pedro de Requena [rúbrica].

Pedro Cuadrado [rúbrica].

Fray Pedro Oroz [rúbrica].

Pasó ante mí Alonso Enríquez de Pardeve, escribano de Su Majestad [rúbrica].
[F. 241r]

En ocho de febrero de mil y quinientos y ochenta y dos años, pagó Pedro Cuadrado veinte y un peso[s] y dos tomines de los derechos y salarios del juez y escribanos que entendiero[n] en estas cuentas. . . . XXI pesos II tomines.

Pedro de Requena [rúbrica].

Y después de lo susodicho, en la dicha Ciudad de México, doce días del mes de marzo de mil y quinientos y ochenta y dos años, ante el dicho señor juez Pedro de Requena y por presencia de mí el dicho escribano, pareció el dicho Pedro Cuadrado y dijo que por cuanto él era mayordomo del colegio de San[-ta] Cruz, de la parte de Santiago, y Su Excelencia del Señor Visorrey ha sido servido de le remover y poner en su lugar a Antonio de Tamayo; y porque la cuenta que el dicho señor juez le tomó, fue hasta primero de enero de este presente año, y porque después acá, ha gastado algunas cosas tocantes al dicho colegio y al caño del agua que se trae del caño que va por la calle Tacuba para el dicho monasterio de Santiago, pidió al dicho señor juez que reciba el más descargo que tuviere y ajuste su cuenta. Y el dicho señor juez dijo que traiga razón de lo que hubiere gastado, que está presto de se lo admitir y pasar en

data, siendo con recaudos bastantes. Y el dicho Pedro Cuadrado dijo que presente los tiene y que se le admitan. Testigos: Sebastián de Lapazaran y Lorenzo López Daliste.

Y luego el dicho señor juez preguntó al dicho Pedro Cuadrado que, si después del cargo que le hizo en las cuentas, que por mandado del Muy Excelente Señor Visorrey le tomó, ha cobrado algunos pesos de oro, así de los que da por deudas como de réditos o de otra cosa alguna, tocantes al dicho colegio; el cual dijo que no ha cobrado cosa alguna, ni tiene de qué se poder hacer cargo, más del que tiene hecho, y lo firmó de su nombre. Siendo testigos: Sebastián de Lapazaran y Lorenzo López Daliste.

Pedro de Requena [rúbrica].

Pedro Cuadrado [rúbrica].

Y luego el dicho Pedro Cuadrado dio nuevamente por descargo, demás del que tiene dado, lo siguiente.

Descargo

Dio en data diez pesos y cinco tomines, que asimismo pagó al dicho señor juez y escribano, del salario de dos días que se ocuparon en recibir las escrituras y bienes que tenía del colegio, y entregarlos a Antonio de Tamayo, mayordomo que nuevamente se nombró, como parece por los autos que sobre ello se hicieron. Y el dicho señor juez y escribano confesaron haber recibido los dichos pesos de oro y más la partida de suso contenida. . . . X pesos [V tomines].

XXXI pesos [...]*

[F. 24IV]

Dio en data trece pesos y tres tomines y seis granos de oro común, que dijo haber pagado a Alonso de Rivas, procurador, por los gastos y costas que hizo en el pleito de Delgadillo y de otros, y de su salario, como parece por una memoria firmada del dicho Alonso de la[s] Rivas. . . .

. . . . XIII pesos III tomines VI.

Dio en data cincuenta y siete pesos y seis tomines del salario que corrió desde cuatro de noviembre de ochenta y un años, que fue hasta el día que se le había recibido en data por la cuenta que le fue tomada, y desde dicho día hasta diez de marzo que se le quitó el dicho cargo y se le entregó al dicho Antonio de Tamayo; que fueron cuatro meses y seis días. Monta lo dicho. .

. LVII pesos VI tomines.

LXXI pesos I tomín [III]

Y luego el dicho Pedro Cuadrado dijo que para esta cuenta del dicho colegio de Santa Cruz, no tiene más descargo que dar, del que tiene dado, y que con esto se puede hacer la resolución de la cuenta, y lo firmó de su nombre. Siendo testigos: los dichos.

Pedro de Requena [rúbrica].

Pedro Quadrado [rúbrica].

Ante mí Pedro Gómez Nájera, escribano de Su Majestad [rúbrica].

Tercera cuenta del 12 de marzo de 1582

[F. 244r]

Y despues de lo susodicho, en la dicha Ciudad de México, doce días del mes de marzo de mil y quinientos y ochenta y dos años, el dicho Pedro Cuadrado pareció ante el dicho señor juez y dijo que por quanto el Muy Excelente Señor Visorrey le ha removido el dicho cargo de mayordomo, y que había dado cuenta de lo que había gastado en la obra y labor del caño del agua que se lleva al monasterio de Santiago hasta principio de este año; y que después acá, ha hecho otros gastos y costas que pide se le pase en data y descargo del alcance que le está hecho, pues ya el negocio no es a su cargo. Y el dicho señor juez dijo que del descargo que tuviere, que siendo justo se le admitirá. Y el dicho Pedro Cuadrado dio, demás del que tiene dado, el siguiente.

Dio en data veinte y cinco pesos de oro común, que dijo haber pagado a Cristóbal Caravallo, maestro de la obra del dicho caño, por cédula del padre guardián, de que mostró carta de pago del dicho Cristóbal Caravallo, y ante Alonso de Santillán, hecha a doce de febrero de ochenta y dos años. XXV pesos.

Dio en data quince pesos de oro común, que dijo haber pagado a fray Pedro Serrano, para sesenta caños de barro para el agua que se lleva a Santiago, de que mostró cédula del dicho guardián y carta de pago del dicho fray Pedro Serrano, que es hecha a veinte de febrero de ochenta y dos. . . . XV pesos.

Dio en data un peso de oro común, que dijo haber costado unas tijeras para cortar la estopa para hacer el zulaque para el dicho caño, de que mostró cédula del dicho guardián, con carta de pago, hecha a veinte y cuatro de enero de ochenta y dos años. I peso.

XLI pesos

Y luego el dicho Pedro Cuadrado dijo que no tiene más descargo que dar para esta cuenta, del que tiene dado, y que con esto se puede hacer la resolución de ella, y lo firmó de su nombre. Siendo testigos: Lorenzo López Daliste y Baltasar de Valdepeñas.

Pedro de Requena [rúbrica].

Pedro Cuadrado [rúbrica].

Y luego el dicho señor juez, presente el dicho Pedro Cuadrado, mandó hacer la resolución de la cuenta, la cual se hizo en la forma siguiente.

[F. 244v]

Resolución última

Monta el alcance líquido, que se había hecho al dicho Pedro Cuadrado en esta cuenta del caño del agua, seiscientos y treinta y dos pesos y dos tomines de oro común. DCXXXII [pesos II tomines].

Monta el descargo que nuevamente da, cuarenta y un pesos de oro común, como parece por las tres partidas de esta otra parte contenida. . . . XLI pesos.

Resta a deber por esta cuenta, quinientos y noventa y un pesos y dos tomines de oro común, como por ella parece. DXCI pesos [II tomines].

Y luego el dicho señor juez dijo al dicho Pedro Cuadrado que, por esta cuenta del caño del agua, le alcanza en quinientos y noventa y un pesos y dos tomines de oro común, y por la que toca al colegio de Santa Cruz, por ciento y cuarenta y tres pesos y cuatro tomines del dicho oro, que son todos se[te]cientos y treinta y cuatro pesos y seis tomines, que lo traiga dentro de [tercero] día para los meter en la caja del dicho colegio, conforme a lo que Su Excelencia tiene mandado; el cual, estando presente, dijo que así lo cumplirá. Siendo testigos: los dichos Lorenzo López Daliste y Baltasar de Valdepeñas. Y lo firmó de su nombre.DCCXXX[IIII pesos VI tomines].

Pedro de Requena [rúbrica].

Pedro Quadrado [rúbrica].

Ante mí Pedro Gómez Nájera, escribano de Su Majestad [rúbrica].

[Al margen:]

734.6

426.

308.6

166

1 [testado] 2

Dijo el bachiller Gerónimo Franco, mayordomo del colegio de Santa Cruz, q[ue recibió] del señor Pedro de Requena el entrego que hizo Pedro Cuadrado a Antonio [de] Tamayo, de l[os propios] y rentas del dicho colegio, de censos y otras cosas. Y la cuenta que el dicho [Antonio de] Tamayo dio al dicho Pedro de Requena, como a juez contador, escr[ita] en veinte y siete hojas, hecho en México, a 7 de diciembre de 85.

Ante mí Alonso de Valderrama, escribano de Su Majestad [rúbrica].

El bachiller Hierónimo [Franco] [rúbrica].

Cuarta cuenta del 7 de julio de 1582

[F. 246r]

Y después de lo susodicho, en siete días del mes de julio de 1582 años, ante el dicho señor Pedro de Requena, juez en esta causa por el Excelente Señor Visorrey, pareció Luis de Mendieta, en nombre de Pedro Cuadrado, su suegro, y dijo que al dicho Pedro Cuadrado le está hecho cierto alcance en estas cuentas, así por lo que toca al colegio de Santa Cruz como por lo que toca al caño del agua, y para en cuenta de ello, dio el descargo siguiente.

[Al margen:] [Pa]rtida de noven[ta] [...] de noventa y [...] y seis tomines y dos [...]*, que yo Antonio de Ta[mayo] me hago por [par]te de Juan Rodríguez de [que] los puse por mi descargo, por yerro.

Dio en data noventa pesos de oro común que dijo haber pagado por cédula del padre guardián fray Pedro Oroz a Juan Rodríguez, mercader, por veinte arrobas de a veinte que dio para zulaque del caño del agua que va a Santiago; de que mostró la dicha cédula de nueve de marzo de 82 años, con carta de pago del dicho Juan Rodríguez, de 20 de marzo del dicho año. 90 pesos.

Dio en data treinta y seis pesos y seis tomines de oro común que por cédula del dicho guardián, de treinta de marzo, se dieron a quien fray Pedro Serrano, que anda en la dicha obra, mandó; de que mostró dos cédulas y cartas de pago, de cómo los había recibido para estopa para el dicho caño.
. 6 pesos VI tomines.

Dio en data cien pesos de oro común que por cédula del dicho guardián, de cuatro de mayo de 82, dijo haber entregado a Juan Pacho para gastarlos en la dicha obra, fray Pedro Serrano, y así lo certifica el dicho fray Pedro, y lo firmó de su nombre, por cédula hecha a doce de mayo. C pesos.

Dio en data cien pesos de oro común que por cédula del dicho guardián fray Pedro Oroz, hecha a 26 [de] junio, dijo haber pa/ CCXXVI pesos VI [tomines]. [F. 246v] [Al margen:] Caño. gado a fray Pedro Serrano para [mancha] en la obra del dicho caño del agua que va a Santiago; de que mostró carta de pago del dicho religioso. C pesos.
[Al margen:] Colegio. Ojo. Cargados en su partida 260 [rúbrica].

Dio en data cien pesos de oro común el dicho Luis de Mendieta, en nombre del dicho Pedro Cuadrado, presente el dicho señor juez, dio [a] Antonio Tamayo, mayordomo del dicho colegio de Santa Cruz, para en cuenta del alcance que por el dicho colegio le está hecho. Y el dicho Antonio Tamayo los recibió y se dio por contento de ellos. C pesos.

Siendo testigos: Francisco de Valencia y Jorge González. Y el dicho Tamayo lo firmó de su nombre.

Pedro de Requena [rúbrica].
Antonio de Tamayo [rúbrica].
Luis de Mendieta [rúbrica].

[Al margen:] Ojo. Cargados en la cuenta que se le tomó al dicho Tamayo, partida 257. [Rúbrica].

Confesó el dicho Antonio Tamayo, mayordomo del colegio del Santiago [*sic*], de Santa Cruz, haber recibido de [testado] Luis de Mendieta, por Pedro Cuadrado, ciento y seis pesos y tres tomines de oro común, de lo tocante al agua que se trae a Santiago. C VI pesos [III tomines].

Antonio de Tamayo [rúbrica].

Confesó el padre fray Pedro Serrano haber recibido del dicho Luis de Mendieta, por Pedro Cuadrado, de lo que debe para la obra del caño del agua que va a Santiago, sesenta pesos de oro común para cuatro carretadas de cal para la dicha obra del caño. LX pesos.

CCCLXVI pesos [...]*

Fray Pedro Serrano [rúbrica].

[Al margen:] El fin de esta cuenta está adelante, fojas 247, 257.
En la Ciudad de México, a 11 días del mes de enero de 1583 años, se juntaron el dicho Pedro de Requena, juez, y el padre fray Pedro Serrano y Antonio Tamayo, mayordomo del colegio de Santa Cruz, que está en la parte de Santiago, para averiguar lo que se ha cobrado de Pedro Cuadrado.
. Sigue a fojas [257]

[Foja 257r]

[Al margen:] Esta foja ha de entrar atrás de la 246.

mayordomo que fue del dicho colegio, después de las cuentas que le resumió con él y de lo que ha cobrado el dicho Antonio de Tamayo, y lo que se averiguó haber cobrado el dicho Tamayo, como parece por las partidas, de suso, que son ciento y seis pesos y tres tomines de oro común.

Hacesele cargo al dicho Antonio Tamayo de noventa y tres pesos y seis tomines, que cobró de Juan Rodríguez de León, que los había puesto allí el padre fray Pedro Serrano. Son dos pesos I tomín. CVI pesos III tomines.

XCIII pesos VI tomines

C[C] pesos I [tomín]

Descargo

Dio en data el dicho Antonio de Tamayo, veinte y ocho pesos de oro común, que dijo haber dado en diez y nueve de octubre de ochenta y dos a fray Pedro Serrano, que tiene a cargo la obra del caño del agua que se lleva al monasterio de Santiago, de que mostró carta de pago, hecha en el propio día.
. XXVIII pesos.

Dio en data sesenta y seis pesos de oro común, que en veinte y dos de octubre del dicho año, dijo haber dado al dicho religioso fray Pedro Serrano para cal para el dicho caño, de que mostró carta de pago, hecha el dicho día.
. LXVI pesos.

Dio en data cincuenta y dos pesos y cuatro tomines de oro común, que dijo haber dado al dicho fray Pedro Serrano para estopa y aceite para zulaque, para la obra del caño del agua que se lleva a Santiago, de que mostró carta de pago, hecha a 11 de noviembre del dicho año. LII pesos IIII tomines.

Dio en data cincuenta y tres pesos y cuatro tomines de oro común, que dijo haber dado al padre fray Pedro Serrano para cal y cerca duple y unas cosas para las obras del dicho caño, de que mostró carta de pago, hecha a veinte y uno de noviembre de ochenta y dos. LIII pesos IIII tomines.

CC pesos

[Testado]

Las cuales dichas partidas de los doscientos pesos y un tomín del oro común, el dicho Antonio de Tamayo dijo y confesó haberlos recibido para en cuenta de la obra del caño, y haberlos gastado por libranzas del padre fray Pedro Serrano, para cosas que fueron necesarias para la obra del caño, como parece por las cuatro partidas [Foja 257v] de descargo, de suso contenidas, con que se ajustó la cuenta, menos un tomín. Y el dicho fray Pedro Serrano, que estaba presente, confesó ser así verda[d], y aprobada esta cuenta, y lo firmaron de sus nombres. Siendo testigos: Pedro de Requena El Mozo y Lorenzo López Daliste.

Pedro de Requena [rúbrica].

Fray Pedro Serrano [rúbrica].

Antonio de Tamayo [rúbrica].

En la Ciudad de México, doce días del mes de enero de mil y quinientos y ochenta y tres años, se averig[u]ó la cuenta que había con Pedro Cuadrado, sobre los mil y ciento y veinte y seis pesos y dos tomines, que se le entregaron para la obra del caño del agua que se trae al monasterio de Santiago. IUCXXVI pesos II [tomines].

Y parece por cartas de pago y cuentas, de suso contenidas, haber gastado mil y diez y ocho pesos y un tomín. IU XVIII pesos [I tomín].

Resta a deber hasta hoy dicho día ciento y ocho pesos y un tomín para la obra del caño del agua que se trae al monasterio de Santiago, como parece por la dicha cuenta y partidas de suso contenidas. CVIII pesos I tomín.

IUCXXVI pesos [...]*

Parece que en veinte y dos días del mes de marzo de mil y quinientos y ochenta y tres años, Luis de Mendencia, en nombre de Pedro Cuadrado, dio y entregó al padre fray Francisco de Arratia, que estaba en el convento de Santiago, cincuenta y ocho pesos de oro común para la obra del caño del agua que se trae a Santiago, y de ello mostró carta de pago, hecha el dicho día. LVIII pesos.

En primero de febrero del dicho año, Luis de Mendieta, en el dicho nombre, dio y pagó al dicho fray Francisco de Arratia, cincuenta pesos de oro común, con que hubo de pagar lo que debía Pedro Cuadrado de la dicha obra del caño de Santiago, de lo que se le había entregado por mandado de Su Excelencia, como parece por la cuenta de suso contenida; y de ello mostró carta de pago del dicho fray Francisco de Arratia. L [pesos].

De manera que el cargo de lo que debía el dicho Pedro Cuadrado, era mil y ciento y veinte y seis pesos y dos tomines, así de lo tocante al colegio de Santa Cruz como del caño del agua, como parece por las cuentas de suso contenidas; lo cual parece haberse pagado por el dicho Pedro Cuadrado y Luis de Mendieta en su nombre, como parece por las partidas de suso contenidas.

[F. 258r]

La cual dicha cuenta y averiguación de suso contenida, se hizo por el dicho señor Pedro de Requena, juez, con el dicho Luis de Mendieta, y presente el dicho Antonio Tamayo, en la ciudad de México, a [en blanco] días del mes de [en blanco] de mil y quinientos y ochenta y tres años. Y lo firmaron de sus nombres. Siendo testigos.

239.40.44.46.57.	108 pesos 593 pesos 1 tomín 41 pesos 494 pesos
	1236 pesos 1 tomín
1126.2	1269 pesos 6 tomines
143.4	3 pesos 5 tomines
1269.6	
1018.1	
33.5	
984.4	

Posada, continuidad e innovación en la imagen impresa finisecular de México: litografía y fotolitografía

Posada, Continuity and Innovation in the Turn of the Century Printed Image of Mexico: Lithography and Photolithography

Artículo recibido el 30 de septiembre de 2021; devuelto para revisión el 14 de marzo de 2022; aceptado el 6 de septiembre de 2022; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.122.2814>

Helia Bonilla Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://orcid.org/0000-0002-3621-5471>

Líneas de investigación Grabado popular y caricatura del siglo XIX.

Lines of research Mexican popular prints and 19th century caricature.

Publicación más relevante Helia Emma Bonilla Reyna, *José Guadalupe Posada: a cien años de su partida* (Ciudad de México: Banamex/Índice Editores/Instituto Cultural de Aguascalientes, 2012)

Resumen En este artículo se explora, desde la especificidad de la historia de las artes gráficas en México y el rastreo de indicios técnicos, cómo fue que José Guadalupe Posada se posicionó respecto a los viejos y nuevos procedimientos de su oficio. Esto lleva a proponer que la primera técnica fotomecánica aplicada en su obra temprana en la Ciudad de México fue una novedosa modalidad de la fotolitografía; pero esta técnica no sería ejecutada por él, sino por un taller de origen francés que procesó ilustraciones para publicaciones diversas, entre ellas los semanarios *La Patria Ilustrada*, *La Juventud Literaria* y *Revista de México*, para los que trabajaron el propio Posada y otros de sus colegas. Asimismo, se muestra que él y quienes medraron del oficio de la imagen impresa en la capital vivieron en el fin de siglo una gradual transición; por una parte, las innovaciones técnicas en las artes gráficas, que eran también parte del discurso de calidad y modernidad de las publicaciones mexicanas que aspiraban a ponerse a la altura de sus prestigiadas congéneres extranjeras. Por otra parte, la permanencia de técnicas como la litografía tradicional, que continuaba utilizándose en el ámbito editorial en la última década del siglo XIX, y de la cual Posada siguió haciendo usufructo en su pequeño establecimiento, dos cuestiones que habían sido puestas en duda desde el supuesto de que por entonces, al igual que en

Europa y Estados Unidos, la litografía era una técnica obsoleta en las publicaciones de México.

Palabras clave José Guadalupe Posada; litografía; fotolitografía; *ink-photo*; fotograbado de línea; artes gráficas; técnicas gráficas; innovación técnica; transferencia de tecnología; modernización; siglo XIX; Ireneo Paz; Arturo Paz; Moreau y Hermano.

Abstract This article explores, from the specificity of the history of graphic arts in Mexico and the tracing of technical clues, how José Guadalupe Posada positioned himself with respect to the old and new technical procedures. This leads us to propose that the first photomechanical technique applied to José Guadalupe Posada's early output in Mexico City was a new type of photolithography. This technique was not executed by the artist himself, but by a workshop of French origin that processed illustrations for various publications, including the weekly magazines *La Patria Ilustrada*, *La Juventud Literaria* and *Revista de México*, for which Posada himself and some of his contemporaries worked. It also shows that he, and those who were affiliated with the trade of the printed image in the capital, witnessed a gradual transition at the end of the 19th century; on the one hand, the technical innovations, which were also part of the discourse surrounding the quality and modernity of the Mexican publications which aspired to equal their prestigious foreign counterparts. On the other, traditional lithography continued to be used in the Mexican publishing field in the last decade of the nineteenth century, and Posada himself continued its practice in his small establishment, these two issues have been subject to question, as the assumption has been that traditional lithography was then an obsolete technique in Mexican publications, just as it was in Europe and the United States.

Keywords José Guadalupe Posada; lithography; photolithography; *ink-photo*; line blocks; graphic arts; graphic techniques; technical innovation; technology transfer; modernization; 19th century; Ireneo Paz; Arturo Paz; Moreau y Hermano.

HELIA BONILLA
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, INAH

*Posada, continuidad e innovación
en la imagen impresa finisecular
de México:
litografía y fotolitografía*

The life of the world, materially manifest,
once exorcised in the name of readability,
has returned to haunt us.

K. MOXEY

La litografía fue la técnica prevaleciente en la gráfica decimonónica en México. El graneado característico, las suavidades de los difuminados y los negros profundos que se consiguen en las imágenes tonales hechas con crayón litográfico, aunque también la modalidad del dibujo lineal trazado a pluma con tinta litográfica, se reconocen en la obra de casi todos los ilustradores relevantes del periodo. Una y otra variantes se encuentran en la producción temprana que José Guadalupe Posada realizó en Aguascalientes y después en León,¹ si bien se ha puesto en duda que, en su traslado a la capital (entre finales de 1888 y principios de 1889), haya abierto un taller en el que practicara la litografía, a partir del supuesto de que en México, al igual que en el resto del

1. Véase Francisco Antúnez, *Primicias litográficas del grabador José Guadalupe Posada: 134 ilustraciones, Aguascalientes, León: 1872-1876* (Aguascalientes: s.e., 1952) y Mariano González Leal, *La producción leonesa de José Guadalupe Posada* (León: Lito-Offset Lumen, 1971).

mundo, esta técnica era obsoleta y estaba siendo desplazada de la esfera editorial, por lo que sería difícil e inconveniente para un recién llegado empezar a competir en un oficio con un mercado estático o en descenso.² Pero ¿fue así efectivamente?, ¿en Posada, y de manera más general en la imagen impresa de México, fue inmediata o gradual la transición de las técnicas de reproductibilidad más tradicionales, en particular la litografía, a las técnicas que incluían procedimientos fotográficos?, ¿en qué momento y de qué manera entró Posada por vez primera en contacto con las novedosas técnicas fotomecánicas?, ¿en cuál de sus modalidades y en qué tipo de publicaciones?, ¿qué significación tuvieron las nuevas técnicas en el contexto editorial finisecular? Y, ¿en qué dimensión difirieron las lógicas del mercado para la imagen impresa y la accesibilidad a las tecnologías en distintas regiones del mundo, incluidas aquellas en las que Posada desarrolló su quehacer? Para dar respuestas puntuales a dichas preguntas, en este artículo se documenta parte de la historia de las técnicas en Posada y su época, se indaga en su significación en fuentes primarias tanto mexicanas como extranjeras, y se analizan materiales originales para detectar los procedimientos con que se ejecutaron, con apoyo en tratados o manuales decimonónicos y bibliografía actual enfocada en la identificación de técnicas, cotejando todo esto con lo aportado en las fuentes secundarias.

En particular interesa observar cómo Posada, ilustrador, litógrafo, grabador y dibujante, se posicionó respecto de los viejos y los nuevos procedimientos: ¿siguió el pulso modernizador del porfiriato?, ¿de qué manera y con qué recursos?, ¿en qué medida y de qué forma esto respondió a las innovaciones mundiales en las técnicas de las artes gráficas? La investigación en México en este aspecto es incipiente,³ y suele enfrentarse a una escasez de fuentes, pues la práctica cotidiana de los talleres pocas veces fue documentada. Aquí se muestra que el estudio de diversos indicios en torno a las técnicas en Posada revela parte de las peculiaridades de la imagen impresa en el porfiriato, periodo en el que los beneficios y las contradicciones de la modernización influyeron en México. Y a la inversa, que la comprensión de la especificidad de la historia de las artes gráficas mexicanas ayuda a entender la labor de Posada, y a

2. Thomas Gretton, “De cómo fueron hechos los grabados de Posada”, en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias* (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1996), 126-128.

3. Véase entre otros los trabajos de Beatriz Berndt y Pablo Miranda, Thomas Gretton, María Esperanza Rojas Olvera, Thelma Camacho, Helia Bonilla y Marie Lecouvey, y Gonzalo Becerra, algunos citados más adelante.

resolver algunas de las interrogantes que sobre ella se han planteado. Lo que interesa abordar en este artículo es si, por una parte, en las ilustraciones que hizo entre 1888 y 1891 para tres semanarios de la Ciudad de México, *La Patria Ilustrada*, *La Juventud Literaria* y *Revista de México*, hay ya un uso de la fotomecánica, o sólo de la litografía tradicional, dibujada a mano; y, por otra, si él, en su taller de la capital, dejó de practicar la litografía. Todo indica que todas estas prácticas coexistieron.

Respecto a la justificación teórica del tema, aproximarse a la forma en que, para concretarse como objetos o artefactos visuales, se procesó una parte de las imágenes impresas creadas por el artista aguascalentense, y otras más que circularon en México a finales del siglo XIX, y al discurso que sobre calidad y modernidad se proyectó en ellas, resulta pertinente dado que los enfoques teóricos han reconocido y reivindicado en años recientes la centralidad de la cualidad ontológica de las imágenes, considerando incluso que su presencia o propiedades físicas son tan importantes como su significado o sus funciones sociales. Por tanto, han subrayado la necesidad de atender el estatus existencial de los objetos visuales, es decir, aquello que, debido a que no puede ser leído, puede afectarnos de manera distinta a como lo hace un sistema que regula signos o acumula capas de sentido.⁴

Sobre esto Hans Belting afirma que la significación de las imágenes sólo es accesible cuando se consideran determinantes no icónicos, entre otros, su medio, entendido como el vector, agente o dispositivo que los hace visibles o transmite y que funciona como su soporte, anfitrión o instrumento;⁵ el “qué” de una imagen (en qué consiste, cuáles motivos o temas subyacentes retrata) no puede ser entendido sin el “cómo” (el cual modela el medio visual en el que ella reside), y sin comprender la estrategia visual por la cual el “qué” es puesto

4. Keith Moxey, *Visual Time: The Image in History* (Durham-Londres: Duke University Press, 2013), 53 y 54. El interés en las propiedades físicas de los objetos visuales en México se ha hecho patente en el reciente XLIV Coloquio Internacional de Historia del Arte. El giro material, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

5. Hans Belting, “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”, *Critical Inquiry* (invierno de 2005): 302 y 305; Hans Belting, *An Anthropology of Images: Pictures, Medium, Body* (Princeton-Woodstock: Princeton University Press), 2011, 5. Belting descarta el término *materialidad* porque no lo cree adecuado para referirse a los medios visuales actuales, y utiliza la palabra *medio* en un sentido distinto al que se le da en el generalizado concepto de *medios masivos* o *mass media*.

en escena, trátase de una pintura, una fotografía impresa, una pantalla⁶ —o bien una litografía o una fotolitografía, para nuestro caso. “Qué” y “cómo” son indisociables, pues una imagen para ser transmitida requiere de un medio, de una técnica específica para su visualización. Es nuestra percepción analítica la que artificialmente disuelve su simbiosis: mientras menos atendamos el medio, más nos concentraremos en la imagen, como si pudiese llegar a nosotros por sí misma (cosa imposible); mientras más atendamos el medio visual, menos podrá éste esconder sus estrategias. Por ello cualquier iconología hoy día debe discutir tanto la unidad como la distinción entre imagen y medio.⁷

No obstante, es una vertiente de los estudios visuales la que se ha interesado más en la cualidad de *presentación* de las imágenes, en analizar las estructuras operativas y la naturaleza de un medio particular, al enfatizar cómo este medio determina el mensaje tanto como el contenido, y considerar la interacción entre sujeto y objeto (dando voz al objeto y eludiendo al productor). Mientras que otra vertiente se ha focalizado más en la imagen como *representación* cultural y como contenido, al discernir mediante ella las fuerzas sociales generadoras de sus agendas ideológicas, centrarse en sus funciones y efectos políticos y sociales, y enfatizar la identidad de sus productores y receptores.⁸

Sin embargo, hay posicionamientos interpretativos intermedios que pasan de una a otra postura, pues el análisis de un medio puede llevar a consideraciones políticas, mientras que a su vez un análisis político puede hacer uso del aura de la imagen como parte de su retórica.⁹ Ello se debe a que se reconoce que la autonomía y capacidad de agencia de los artefactos visuales es en realidad relativa, ya que depende de la cultura humana y no sólo refleja los valores conscientemente previstos por sus hacedores, sino también valores formados en el inconsciente colectivo y político de sus espectadores.¹⁰ En efecto, por ser creadas a partir de propósitos y conocimientos personales y colectivos, las imágenes no pueden entenderse mediante un acercamiento tan sólo medio-lógico (entendido reductivamente como tecnológico), dado que los medios se valen, asimismo, de técnicas simbólicas para transmitir las e imprimirlas en la memoria colectiva. Es decir, la política de las imágenes se apoya en su medialidad, que por lo general es controlada por instituciones y sirve a la polí-

6. Belting, *An Antropology*, 10.

7. Belting, “Image, Medium, Body”, 304-305.

8. Moxey, *Visual Time*, 67.

9. Moxey, *Visual Time*, 70.

10. Moxey, *Visual Time*, 70.

tica.¹¹ Con esta posibilidad de conjuntar enfoques, otro aspecto que se estudia en este artículo es la interconexión entre medio y política (entendida en un sentido lato),¹² al explorar a qué tipo de lineamientos editoriales y culturales se sometieron las novedosas técnicas gráficas a finales del siglo XIX en México, y en particular, la estrategia discursiva que enarbolaron los editores en los semanarios capitalinos en los que tempranamente trabajó Posada.

Desfases y usos disímiles en contextos geográficos y culturales distintos

Para comprender la particularidad y los cambios en las técnicas aplicadas por Posada, y más en general, por la industria de las artes gráficas en México durante el porfiriato, y con ello las distintas maneras, propósitos y estrategias puestas en juego para elaborar y hacer circular imágenes impresas, es necesario contrastar con el contexto mundial del que se nutrieron, y visualizar al menos parcialmente la lógica que los impulsó. En Europa y Estados Unidos la producción de las artes gráficas fue en ascenso vertiginoso durante todo el siglo XIX,¹³ y dio lugar a una densificación iconográfica¹⁴ que cubrió la demanda creciente de las industrias editorial y manufacturera, que requirieron de ilustraciones para todo tipo de publicaciones, etiquetas, empaques y publicidad variada; también la necesidad de publicidad por parte de empresas de espectáculos, pero asimismo de la propia sociedad, que, para formalizar sus rituales o eventos y estrechar lazos, encargó invitaciones, participaciones o felicitaciones, muchas con un importante componente visual.¹⁵ Para atender todos estos requerimientos se practicaron y experimentaron multitud de procedimientos gráficos, cuyo número posiblemente tampoco tuvo parangón en los siglos

11. Belting, "Image, Medium, Body", 305.

12. Directriz que rige la actuación de una persona o entidad en un asunto o campo determinado.

13. W. M. Ivins Jr., *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), 135, señala que en el XIX circularían más imágenes que en los siglos anteriores.

14. Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1997), 328.

15. Respecto a todo este abanico de tareas, que los anglosajones engloban con el término de *ephemera* y que en México han sido tan poco atendidas, cabe recordar que Posada, durante su etapa temprana, orientó mucha de su producción a varias de ellas.

precedentes, porque, además, ya avanzada la centuria, incorporaron el revolucionario recurso de la fotografía, lo que a la larga daría a la imagen un espacio sustancial en los medios masivos de comunicación. En esta lógica se subsumió de igual manera la litografía, durante gran parte de la centuria la técnica más versátil, y más importante (junto con el grabado en madera de pie), a tal grado que para la década de 1870 ya existían en Europa varios procedimientos fotolitográficos, y los tratadistas instaban a aprovecharse de sus ventajas.¹⁶

Las naciones que encabezaron el desarrollo de las artes gráficas hicieron aportaciones técnicas y tecnológicas en direcciones distintas, con un desenvolvimiento e historia propios, aunque hicieron intercambios y tuvieron puntos de coincidencia. Así como el grabado en madera de pie se perfeccionó inicialmente en Inglaterra y se exportó desde la década de 1820 a otros países, lo que dio lugar al florecimiento del libro romántico francés¹⁷ y sobre todo de la prensa ilustrada europea y estadounidense, en el último tercio del siglo XIX el *gillottage*, inventado en París, consiguió imponerse entre otros procedimientos fotomecánicos en Londres, en buena parte gracias a migrantes franceses.¹⁸ Además, hubo preferencias divergentes en cuanto a las técnicas ilustrativas; se ha dicho, por ejemplo, que Inglaterra nunca fue muy aficionada a la litografía, aun cuando la produjo en cantidades importantes (e hizo aportaciones en su

16. G. Fortier, *La Photolithographie: son origine, ses procédés, ses applications* (París: Gauthier-Villars, 1871), 9-11.

17. Remi Blanchon, *La Gravure sur bois au XIX^e siècle: la age du bois debout* (París: Les Éditions de l'Amateur, 2001), 11-78. Blanchon señala cómo el chauvinismo hizo que la historiografía francesa ocultara esta tutela.

18. Gerry Beegan, *The Mass Image: A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London* (Londres: Palgrave MacMillan, 2008), 74. Patentada en 1850 por Firmin Gillot, el *gillottage* (gillotaje en algunas traducciones al español) o paniconografía fue la primera técnica eficiente para obtener planchas en relieve con imágenes lineales; se dibujaba con tinta grasa sobre un papel de transferencia, y de ahí la imagen se transportaba a una plancha de zinc que se sumergiría en ácido nítrico, y en la que las líneas grasas se hacían resistentes a la corrosión espolvoreándose previamente con una capa de asfalto o resina, mientras que las partes descubiertas del metal serían atacadas, dejando la imagen en relieve y lista para imprimir. Era un proceso que requería mucha pericia y manipulaciones sucesivas tanto de espolvoreado de la sustancia protectora (que se fundía mediante calor), como de inmersiones en el ácido; véase Bamber Gascoigne, *How to Identify Prints. A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink Jet* (Londres: Thames and Hudson, 2004), inciso 33c, y Justo Zapater y Jareño y José García Alcaraz, *Manual de litografía*, edición facsimilar, con un estudio bibliográfico de Juan Carrete Parrondo (Madrid: CLAN, 1993), 78-81.

perfeccionamiento técnico),¹⁹ y que en realidad su gran desarrollo se produjo en Francia.²⁰ En México también hubo tendencias divergentes y desfases; las mismas técnicas y tecnologías no arraigaron ni se explotaron —o no en la misma dimensión—, ni ello ocurrió de manera sincrónica, en parte por la brecha tecnológico-económica y la situación de dependencia; a este respecto, baste señalar que la gran industria del grabado en madera de pie nunca se pudo desarrollar.²¹ Es por tanto desde la perspectiva de las historias particulares desde donde se debe enfocar a México y a Posada.

Respecto a la producción de litografía, que es la que aquí interesa, puede contrastarse su dimensión en Francia y en México. En 1884 un periódico parisino afirmaba que en la capital gala, donde había una crisis y desempleo en la industria de la imprenta —debida a la disminución en el tiraje de libros y folletos, resultado del aumento de periódicos—, existían 500 negocios litográficos (75 sindicalizados), con 5 000 obreros (entre hombres, mujeres y niños); comentaba que la litografía ahí era ya una industria en plena decadencia, dado que sus procesos muy caros y pocos expeditivos habían sido reemplazados por técnicas como el grabado al aguafuerte, la fotografía y la paniconografía²² (o *gillotage*). En cambio, en un directorio comercial publicado en 1888, se anunciaban para la Ciudad de México —donde se concentraba probablemente el mayor número de talleres del país—, 10 negocios litográficos, y 13 en otro publicado en 1892.²³

19. Michael Twyman, *Lithography 1800-1850: The Techniques of Drawing on Stone in England and France and their Application in Works of Topography* (Nueva York, Toronto y Londres: Oxford University Press, 1970).

20. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento*, 149-150.

21. Fausto Ramírez, “Entre la alegoría y la crónica visual: las modalidades estilísticas del Segundo Imperio, 1864- 1867”, en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*, coord. Esther Acevedo (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Patronato del Museo Nacional de Arte, 1995), 30-31.

22. Emile Richard, “La Comission d’Enquête”, *Le Radical*, núm. 65 (5 de marzo de 1884): 2, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7603048m/f2.item.r=Paniconographie.zoom>, consultado el 18 de febrero de 2020. Cuando habla de aguafuerte, no se refiere a la antigua y clásica técnica en hueco, sino a las entonces modernas técnicas que, por un procedimiento inverso, también de inmersión en el ácido, permitían obtener planchas en relieve.

23. Cfr. *Directorio General para la Ciudad de México: Año de 1888* (Ciudad de México: Emil Ruhland Editor, 1888), II-27, y *Directorio General para la Ciudad de México: Año de 1892* (Ciudad de México: Emil Ruhland Editor, 1892), 281-282. Como sea los números son inexactos porque es probable que sólo se anunciara a quienes pagaban.

Para contrastar aún más (partiendo de los escasos estudios existentes), resulta interesante asomarse ahora a dos ciudades del interior de México mucho más pequeñas, León y Oaxaca. En la primera, a mediados de la década de 1880, existían sólo dos talleres de litografía, incluido el que tenía Posada en sociedad con un hermano; y aunque éste se trasladó poco después a la Ciudad de México, para 1896 se había abierto otro taller leonés más.²⁴ En cuanto a Oaxaca, en 1888, fusionado con un taller de talabartería, se fundó otro taller litográfico, el único, activo todavía a finales del porfiriato (y quizá hasta muy avanzada la primera mitad del siglo xx).²⁵ Por tanto, si por una parte se observa un desarrollo de la industria de la imagen impresa y necesidades sumamente desiguales entre ciudades, por otra, queda claro que mientras que una técnica ya declinaba en una de las más importantes sedes de innovación gráfica, aún resultaba promisorio y factible de explotar en otras latitudes del planeta. Esta diferencia sustancial entre realidades obliga a mirar las historias específicas para poder entender cómo se comportó la industria de la imagen en cada región.

¿Fotograbado de línea, en lugar de litografía, en la obra temprana de Posada para los semanarios ilustrados capitalinos?

Thomas Gretton ha descartado el uso de la litografía en las ilustraciones tempranas que Posada hizo para semanarios capitalinos, al proponer que en ellas se aplicó en realidad la fotomecánica, en particular el fotograbado de línea.²⁶

24. J. de Jesús Verdín Saldaña, *El grabado en Guanajuato. La estancia de Posada en León: presencia de Manilla en Guanajuato* (s. l.: Editorial Heliotropos, 2010), 41 y 48. Agradezco al autor el obsequio de su libro.

25. Es muy probable que su prensa fuera la misma con que, sin mucha trascendencia, trabajó desde 1874 en Oaxaca el primer taller de litografía; Paola Ambrosio Lázaro, “José Santa Anna, grabador y litógrafo. Una empresa visual oaxaqueña, 1885-1910”, tesis de doctorado (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019). Este taller produjo también grabado en metal, y algunas planchas que han sobrevivido plantean incógnitas interesantes sobre su manufactura. Agradezco a Paola Ambrosio Lázaro por atender mis dudas y dialogar.

26. Proceso fotomecánico que permitía obtener dibujos lineales (o de alto contraste) en planchas en relieve. La modalidad que se popularizó y estandarizó de 1880 a 1950 fue una adaptación fotográfica del *gillotage*. Una placa de zinc se recubría con un material fotosensible, encima se colocaba el negativo de un dibujo o imagen en alto contraste, y se exponía a la luz, la cual, pasando a través de las líneas o zonas transparentes del negativo, endurecía dicha sustancia

En la búsqueda de evidencias históricas, el historiador se percató de que no existía una historia del fotograbado de línea en México (hasta hoy no existe, y no debe confundirse con la historia del fotograbado de medio tono).²⁷ Para subsanar esa laguna, acudió a la historia de las artes gráficas en los países que iban a la vanguardia, y la extrapoló al contexto mexicano: explicó que, aunque la litografía en blanco y negro no desapareció de la noche a la mañana en Europa y Estados Unidos, quienes la utilizaban en 1900 eran “editores que hacían tiradas muy reducidas y de alto costo de impresos, publicaciones periódicas y libros”; en esos países la técnica había sido desplazada desde 1880 por “técnicas similares al ‘fotogillotaje’, cuyo uso se popularizó durante los 10 años siguientes” en libros y revistas, dadas las ventajas que ofrecía sobre la litografía, ya que su proceso era más expedito, barato y cada vez más flexible en cuanto a los tipos de imagen que permitía reproducir,²⁸ no se borraba tan pronto, se podía hacer su tiraje cinco, diez o más veces más rápido, y podía imprimirse junto con la tipografía.²⁹

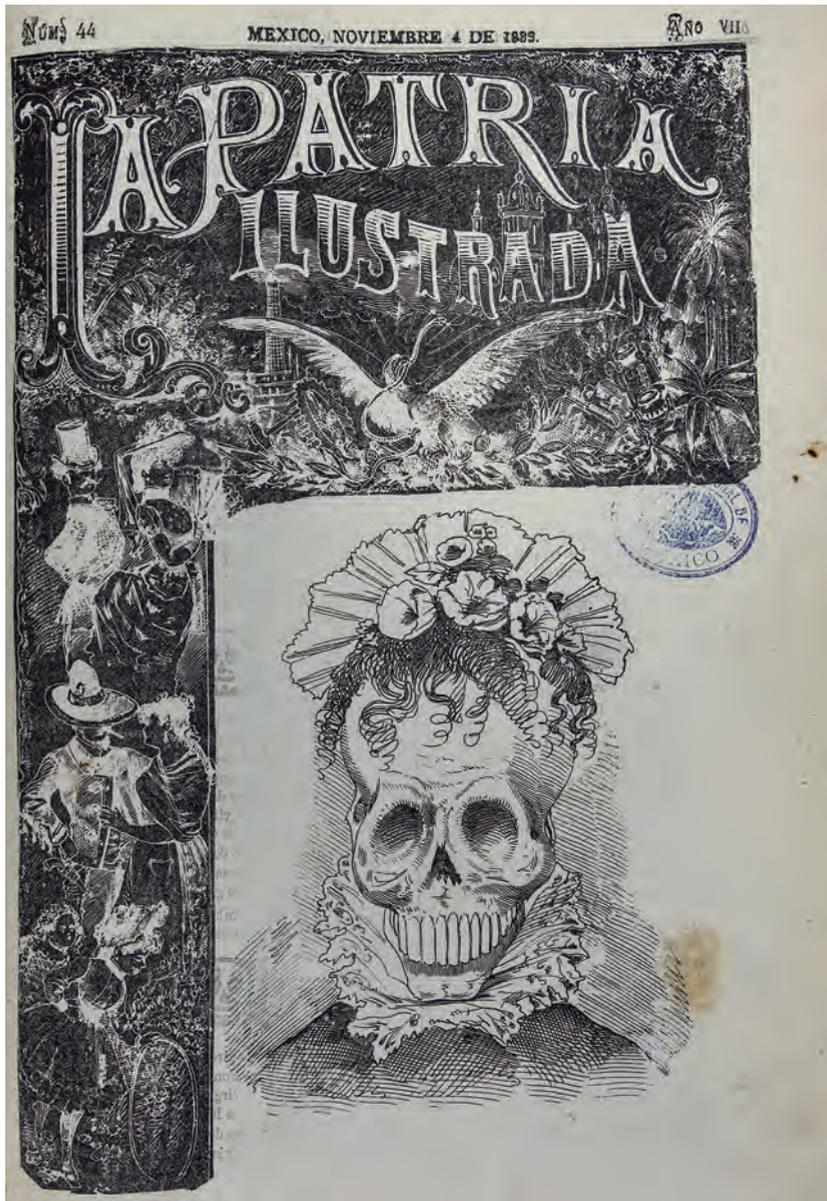
De la información anterior, relativa al contexto europeo y estadounidense, y teniendo en cuenta un encabezado en negativo publicado en *La Patria Ilustrada* en 1889 (fig. 1), que para él debió ser manipulado por medios fotográficos y en suma fotomecánicos, el historiador infirió que en México la técnica del fotograbado de línea habría sido “introducida en el decenio de 1880”, y

fotosensible, mientras que las zonas no expuestas se disolvían al pasarlas por el agua tibia; una vez transferido el dibujo a la plancha, se reforzaba su dureza para hacerlo resistente al ácido, y se proseguía con la inmersión en ácido, para corroer las zonas desprotegidas; Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 33f. Este último tratamiento era el del *gillotage* (véase n. 18 en este artículo).

27. Gretton revisó el catálogo *Nación de imágenes*, compilación fundamental de la litografía mexicana del siglo XIX, y señaló que en él “no se aborda en absoluto la historia de las planchas de línea en México”; Gretton, “De cómo fueron hechos”, 127, n. 10. Sobre la historia del medio tono, cfr. lo relativo a la n. 43 en este artículo.

28. Un periódico de época afirmó: “Merced al procedimiento Gillot, se puede reproducir con una fidelidad admirable, el dibujo á pluma y á lápiz, los grabados litográficos, las estampas viejas y los manuscritos y autógrafos”, en *La Colonia Española*, 13 de octubre de 1877, 1 (se ha mantenido la ortografía original en todas las citas textuales). Como sea, el *gillotage*, y luego su derivación fotográfica permitían reproducir no sólo dibujos lineales, sino ciertas imágenes con alguna gradación tonal. Al respecto, véase Jenya Frid, “Gillotage: The Lost History of an Influential Technique”, tesis de maestría (Nueva York: The City University of New York, Hunter College, 2013); agradezco a la autora que me compartiera su interesante investigación (si bien, considero que la imagen de Posada que reproduce son más bien grabados elaborados manualmente sobre metal tipográfico).

29. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 125-127.



1. José Guadalupe Posada, sin título, portada de la revista *La Patria Ilustrada*, 4 de noviembre de 1889, 517. Litografía. Hemeroteca Nacional de México.

desplazado a la litografía en un periodo de 10 o 15 años “de las publicaciones normales de periódicos y libros”.³⁰ Por ello supuso que:

De las revistas “burguesas” para las que trabajó Posada a finales del decenio de 1880 y principios del de 1890, *es probable que La Patria Ilustrada siguiera empleando una combinación de técnicas en relieve y litográficas* hasta que sus anticuados métodos de producción la obligaron a cerrar en 1895, mientras que la *Revista de México y México Gráfico*, por su parte, probablemente empezaron a emplear la técnica del fotograbado de línea en los primeros años del decenio de 1890.³¹

Respecto de *México Gráfico* y *El Hijo del Ahuizote*, el historiador manifestó sus reservas de que hubieran utilizado la litografía,³² porque era lenta, inflexible y ya obsoleta en México.³³ Lo que supuso fue que, del volumen importante de imágenes lineales publicadas en estas revistas, cierto número o incluso la mayoría son fotograbados de línea y no litografías a pluma, como se había creído hasta entonces. En concordancia con esto, elaboró su hipótesis del origen técnico de la imagen negativa del citado encabezado de Posada, esto es, que sólo pudo realizarse por alguien con “acceso a un equipo fotográfico para producir una película diapositiva a partir del diseño [o dibujo] original”,³⁴ y continuó:

una vez aceptado esto, la idea de una fotografía invertida para producir una nueva plancha en relieve no es tan difícil de aceptar. Dado que *La Patria Ilustrada* todavía estaba imprimiendo sus caricaturas mediante la técnica litográfica hasta ya bien entrado el decenio de 1890, y, por ende, no tenía necesidad de hacer fotograbados de línea por cuenta propia, la persona que pudo tener acceso al proceso fotomecánico bien pudo haber sido el proveedor del diseño original, esto es, Posada. Con todo, tampoco es imposible que sólo proveyese los dibujos y que

30. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 126.

31. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 126-127 (las cursivas son mías). Caben algunas acotaciones: *La Patria Ilustrada* cerró en 1896, Posada no colaboró en *México Gráfico*, y *Revista de México*, de la que Arturo Paz terminó siendo el dueño, siempre se maquiló, al igual que *La Patria Ilustrada*, en el taller de su padre, Ireneo, por lo que habría que verificar si en efecto una se hizo obsoleta y la otra no, y cuándo y por qué.

32. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 127, n. 10.

33. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 128.

34. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 128.

después éstos fuesen transformados en fotograbados de línea por fotograbadores especializados.³⁵

Por tanto, el encabezado en positivo y su imagen invertida serían fotograbados de línea, es decir, impresiones de planchas en relieve con dibujos lineales obtenidas por un medio fotomecánico. Con esta sugerente propuesta, Gretton abrió horizontes sobre las conexiones y transferencias de conocimiento y tecnología de los países a la vanguardia hacia México en la obra de Posada, y más en general, en la esfera de las artes gráficas mexicanas, algo que no se había hecho hasta entonces. Falta ahora sustentar el asunto en la historia particular de las técnicas en el país y en pruebas documentales; enseguida se intenta proporcionar y recuperar pistas en ambos sentidos.

*El fotograbado de línea y su expansión comercial en México
en el decenio de 1890*

El breve panorama que sigue apunta a que en México en la década de 1880 el fotograbado, en particular el de línea, se publicó de manera esporádica, y en cambio se empezó a extender y explotar comercialmente hasta la siguiente década, lo que permite suponer un desfase de una década o más en su arraigo comercial respecto a Europa y Estados Unidos.³⁶

Se sabe ya que, el decenio anterior, el pionero Luis García Pimentel, hijo del erudito bibliófilo Joaquín García Icazbalceta, experimentó con la técnica, incluso publicó en la prensa alguna prueba de fotograbado de línea,³⁷ pero no hay noticias de que su inquietud derivara en la fundación de un esta-

35. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 128-129.

36. Si se parte de la temporalidad que Gretton señala para el “fotogillotaje” y técnicas similares en aquellas regiones. Por su parte, Gerry Beegan afirma que en Londres desde mediados de los años setenta muchas firmas empezaron a explotar una variedad de procedimientos de línea, y ya en los ochenta el fotograbado se había abaratado y era una competencia importante para los grabadores en madera; Beegan, *The Mass Image*, 74-75.

37. Se trata del encabezado del periódico *La Colonia Española*, publicado el 1 de enero de 1878, que, aunque aparentemente es de carácter tipográfico, es en realidad un fotograbado de línea; véase “La introducción del fotograbado en México, por Luis García Pimentel. Reseña Histórica escrita por él mismo. México. Impresa por el autor. 1877”, *La Colonia Española*, 12 de enero 1878, 2.

blecimiento comercial y en un uso generalizado en los periódicos. En 1875 el taller de Llano y Orellana produjo únicamente fotolitografías, porque en México el fotograbado no tenía todavía demanda, según se dijo.³⁸ La información en la siguiente década es escasa: en 1882 un periódico titulado *La Ilustración Mexicana* anunció en la capital que estaba ilustrado con fotograbados que presumió como los primeros realizados en el país (pronto fue desmentido, y se adjudicó la primicia a García Pimentel).³⁹ Una publicación que sin duda sí contó con fotograbados de línea fue *El Álbum de la Mujer*,⁴⁰ sin embargo, no se localizaron noticias de que fueran procesados en México, ni que algún taller explotara ya la técnica; habrá que indagar, pero es muy posible que reciclara planchas de publicaciones extranjeras (parte importante de sus ilustraciones sin duda tienen esa procedencia). Sobre esto, por entonces se criticó el uso de “gravados [*sic*] americanos de desecho y antigüedad reconocida y de títulos y explicaciones usurpadas”,⁴¹ y poco después se dijo que era bastante más costoso para una publicación elaborar sus propios fotograbados, por el equipo y personal que ello implicaba, que adquirir “clichés viejos que se compran por arrobas en el departamento de desperdicios de los periódicos europeos”.⁴²

Al parecer el fotograbado de línea se expandió en México en la década de 1890, en paralelo con el fotograbado de medio tono (éste permitía la reproducción de ilustraciones tonales, como dibujos a la aguada y fotografías; su adopción en el país ha sido estudiada parcialmente),⁴³ a partir del establecimiento de talleres comerciales que ahora sí tuvieron una demanda creciente

38. “El fotograbado”, *El Minero Mexicano*, 18 de octubre de 1875, 846.

39. “Rectificación”, *La Voz de México*, 29 de marzo de 1882, 3.

40. Véase, por ejemplo, su portada del 10 de junio de 1888, titulada *Isla de Cuba*; se trata de un dibujo trazado primero sobre papel *procédé* y luego fotograbado; sobre esta técnica véase Helia Emma Bonilla Reyna y Marie Lecouvey, *La modernidad en la Biblioteca del Niño Mexicano: Posada, Frías y Maucci* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015), 169-173.

41. “La Juventud Literaria”, *El Diario del Hogar*, 23 de agosto de 1887, 3.

42. “Los grabados de ‘El Universal’”, *El Universal*, 14 de febrero de 1892, 4. También se compraban viejas ilustraciones estadounidenses.

43. Si bien no se ha estudiado la historia del fotograbado de línea en México, sí hay una importante aproximación a la del de medio tono en la prensa mexicana de finales del siglo XIX en la tesis de María Esperanza Rojas Olvera, “Los inicios de la fotografía en la prensa de la ciudad de México: 1890-1900”, tesis de licenciatura (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1998). Es curioso que la autora no considere siquiera la existencia del fotograbado de línea.

que les permitió explotar su caro equipo e instalaciones,⁴⁴ y que, al anunciar su apertura, enfatizaron su novedad. Aunque no hay información sobre sus operaciones, en mayo de 1890 E. Harris & Co. hizo saber que su taller de fotografía, fotograbado y fotozincografía permitiría pronto “publicar, á poco precio, ilustraciones, clisés tipográficos, retratos, etc., como hacen los periódicos europeos y americanos”.⁴⁵ En noviembre de ese mismo año, abrió Ángel Ortiz Monasterio, “un soberbio taller” importado que traería “á la industria y á los obreros de México nuevos horizontes, [...] [contribuyendo] á embellecer las columnas de los periódicos importantes”; una muestra temprana de fotograbado de línea ahí elaborado se publicó tres semanas después en *El Diario del Hogar*, el cual explicó que procedía de una imagen aparecida en la popular revista de modas estadounidense *Harper’s Bazar*.⁴⁶ A partir de entonces el fotograbado en las dos modalidades empezó a poblar cada vez más las páginas de las diversas publicaciones, en algunas recurrentemente, en otras de manera esporádica.

Por lo que respecta a los semanarios de los Paz en los que colaboró Posada, se puede señalar que fue con posterioridad a este punto de inflexión cuando algunos fotograbados, pero de medio tono, elaborados a partir de retratos fotográficos de personalidades diversas, empezaron a aparecer en *Revista de México* y en *La Patria Ilustrada*, desde el 8 y el 23 de noviembre de 1891 respectivamente (aunque el crédito para Ortiz Monasterio como fotograbador se consignó en la portada de la primera publicación hasta el 17 de julio de 1892). Es decir, cuando ya Posada tenía año y medio de haber abandonado la primera publicación,⁴⁷ y un par de meses la segunda.

En cuanto a indicios técnicos, una inspección con luz rasante⁴⁸ en el reverso de la impresión ayuda a detectar si una imagen proviene de una plancha

44. Eran prácticamente los mismos para ambos tipos de fotograbado, aunque el de medio tono requería implementos más sofisticados y costosos como las pantallas de vidrio con una fina cuadrícula en toda su superficie, a través de las que se fotografiaban las imágenes tonales para descomponerlas en pequeñísimos puntos y hacer factible la percepción de gamas de grises.

45. “Ilustraciones”, *El Tiempo*, 25 de mayo de 1890, 3.

46. “Ángel O. Monasterio”, *Revista Militar Mexicana*, 1 de noviembre de 1890, 622; “Nuestro grabado”, *El Diario del Hogar*, 23 de noviembre de 1890, 2. Rojas Olvera señala la labor de este pionero del fotograbado para distintas publicaciones, en “Los inicios de la fotografía en la prensa”.

47. La última imagen firmada suya es del 28 de abril de 1890. Fausto Ramírez, “*La Patria Ilustrada* y las colaboraciones de José Guadalupe Posada”, en *Posada y la prensa ilustrada*, 70, n. 22.

48. Utilizada en restauración y en criminalística para examinar la conformación de la superficie de un objeto, papel o pintura, el antiguo recurso de la luz rasante enfatiza el “contraste entre

en relieve —es el caso del fotograbado de línea, o el grabado en madera o en metal tipográfico, etc.—, pues a causa de la presión de la prensa tiende a dejar una ligera protuberancia en el reverso del papel,⁴⁹ a diferencia de una imagen planográfica como es la litografía, que no deja tal huella. Como sea, la presión para imprimir las páginas ilustradas solía calibrarse cuidadosamente para afectar lo menos posible su lisura, lo que sumado a que no habría diferencia en la calidad tonal de sus líneas las puede hacer a veces indistinguibles.⁵⁰ Tras aplicar este recurso a una parte importante de las numerosas imágenes dibujadas a línea por Posada para *La Patria Ilustrada* y *Revista de México*⁵¹ (caricaturas, viñetas costumbristas, satíricas, ornamentaciones vegetales para textos poéticos, uno que otro retrato lineal, ilustraciones de textos literarios, etc., véase una de ellas y su detalle en la fig. 2), y muchas otras publicadas cuando él ya no colaboraba ahí, se observa que carecen totalmente de realce en el reverso.

En cambio, al aplicar la luz rasante a viñetas o retratos del propio Posada ejecutados mediante grabado manual o talla directa⁵² (véase fig. 3 y su detalle,

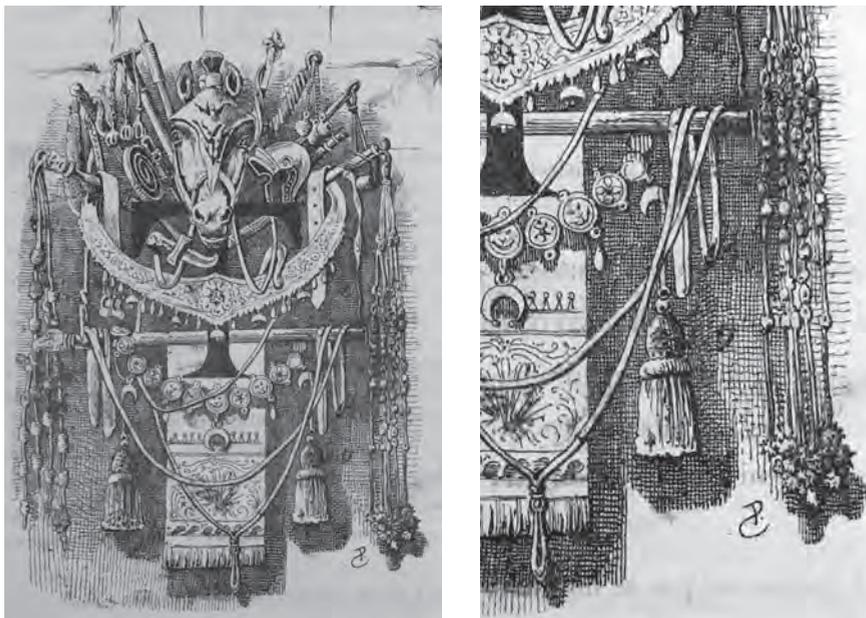
las áreas de alto y bajorrelieve. Se revelan grietas, ampollas, hoyos, desgarros, rayones, arrugas y otro tipo de daños o distorsiones”, a simple vista imperceptibles; MFA, *Conservation & Art Materials Encyclopedia Online* (Boston: Museum of Fine Arts, 2013), en http://cameo.mfa.org/wiki/Raking_light, consultado el 17 de agosto de 2020.

49. Gascoigne, *How to Identify Prints*, incisos 59a y 84. Este libro ha sido utilizado por museos estadounidenses y libros especializados editados por el British Museum, como Paul Goldman, *Looking at Prints, Drawings and Watercolours: A Guide to Technical Terms* (Londres y Los Ángeles: The British Museum Press-Getty Publications, 2006), 79 y otro publicado originalmente en 1980 por el museo, pero consultado aquí en su segunda edición: Anthony Griffiths, *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1996), 130. Rachel Freeman también recurre a Gascoigne en: “The Making of the Mexican Broadside Print: Technical Note”, Diane Miliotes, *José Guadalupe Posada and the Mexican Broadside* (New Haven-Londres: The Art Institute of Chicago-Yale University Press, 2006), 40.

50. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 126, n. 8. Según el historiador, otro indicio que permitiría detectar si se trata de litografías sería que la tinta más grasa de la litografía tiende a penetrar y percibirse en el reverso del papel, sin embargo, esto también puede ocurrir con los grabados, véase por ejemplo el retrato de Melchor Ocampo, grabado seguramente por Posada, en la portada de *Revista de México* del 14 de junio del 1891 (ejemplar del Museo del Estanquillo); el cual, por cierto, muestra un realce en el reverso de la hoja, lo que confirma que proviene de una plancha en relieve.

51. Pude revisar los volúmenes de *La Patria Ilustrada* de 1890, 1891, 1894 y 1895, y los de *Revista de México* de 1889, 1890, 1891 en el Museo del Estanquillo en plena pandemia, en septiembre de 2020.

52. Aparecen sobre todo en *Revista de México*, donde hubo una mayor convivencia de técnicas gráficas.

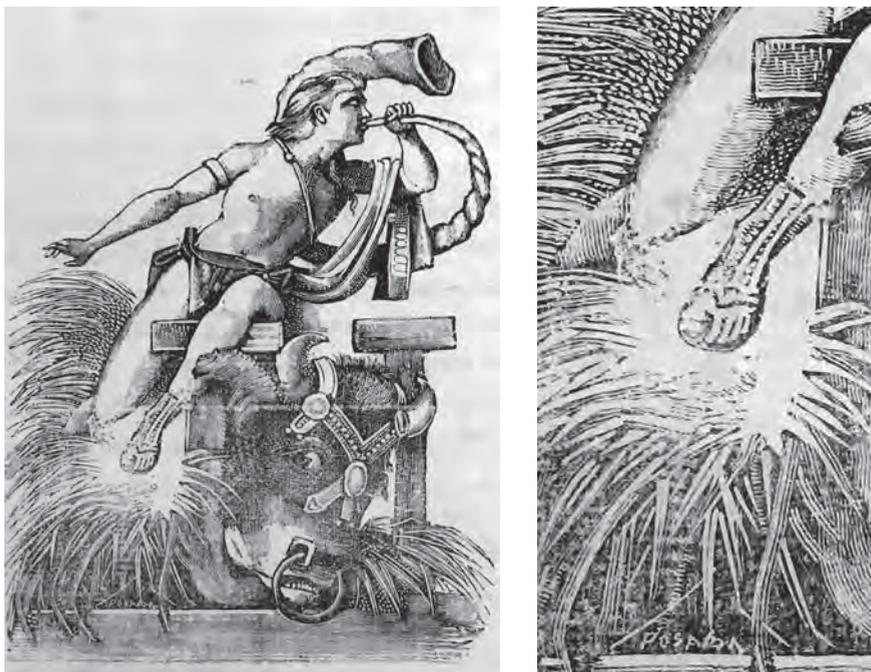


2. a) José Guadalupe Posada, *En la cuadra*, en la edición de lujo y suplemento de *Revista de México*, 10 de febrero de 1889, 28; b) detalle. Litografía. Colecciones Carlos Monsiváis. Museo del Estanquillo. Fotografía: Rebeca Abad Alcántara.

con la característica línea blanca de esta técnica), o a algunos de los anuncios publicitarios que solían publicarse en la última página,⁵³ se observa que aunque de forma moderada, muestran en general un realce en el reverso del papel, que como sea es desigual, tanto en el grado de protuberancia como de extensión.⁵⁴ De todo lo anterior se deduce que las imágenes lineales no pro-

53. Los anunciantes a veces repartían entre distintos editores sus anuncios, que debían ser planchas en relieve para imprimirse de forma simultánea con la tipografía.

54. Algunas ilustraciones se publicaron varias veces y el realce que provocaron fue distinto en cada ocasión; en las imágenes pequeñas llega a ser prácticamente imperceptible (pero esto fue excepcional). Por ejemplo, la viñeta publicada en Theodor Simons, *Tiempos de la antigua Roma*, suplemento de lujo de *Revista de México*, 1889, 5, sí muestra relieve, el cual ya no se percibe cuando se publicó en *Revista de México* el 16 de junio de 1889, 294, y el 7 de julio de 1889, 336. Véase también en esta publicación una ilustración marginal del 7 de abril de 1889, 174, en cuyo reverso hay un relieve muy sutil, que persiste en la publicación del 6 de octubre de 1889, 306; y otra ilustración también marginal que muestra realce en tres ocasiones: 16 de junio de 1889, 308;



3. a) José Guadalupe Posada, sin título, en la edición de lujo y suplemento de *Revista de México*, 27 de enero de 1889, 43; b) detalle. Grabado en relieve. Colecciones Carlos Monsiváis. Museo del Estanquillo. Fotografía: Rebeca Abad Alcántara.

vienen de planchas en relieve, y por tanto no son fotograbados de línea, pues es improbable que se haya controlado la presión al grado de haber anulado en todas ellas el realce en el papel de manera tan absoluta, lo que en suma indica que su impresión se hizo con litografía, que es un método planográfico. Por el contrario, el realce sí se percibe, aunque moderado, en las que tienen las soluciones formales del grabado de línea blanca, por lo que son sin duda planchas en relieve.

Sobre este asunto, cabe recordar también que la identificación como litografías de las ilustraciones que Posada hizo para *La Juventud Literaria*, *La*

14 de julio de 1889, 343, y 4 de agosto de 1889, 381. Cabe advertir que esta revisión se hizo en el ejemplar del Museo del Estanquillo y que las imprentas, para agilizar la impresión del periódico, podían utilizar varias prensas para una misma página.

Patria Ilustrada y *Revista de México* hicieron experimentados grabadores y litógrafos de oficio en la década de los años sesenta. Me refiero a las fichas técnicas relativas a la gran compilación iconográfica hecha en el fundamental libro *José Guadalupe Posada: ilustrador de la vida mexicana*, pues, aunque en él no hay créditos, ni siquiera para el autor del texto (Rafael Carrillo Azpeitia), quienes las elaboraron fueron Leopoldo Méndez, Adolfo Mexiac y José Sánchez, artistas los dos primeros del emblemático Taller de Gráfica Popular y el tercero experto impresor del conocido colectivo.⁵⁵

*La continuidad editorial de la litografía en la década de 1890,
y la convivencia de técnicas*

La litografía comercial, ya avanzado el siglo xx, se continuó utilizando extensamente en la industria y la publicidad en su modalidad en color, la cromolitografía.⁵⁶ Se sabe que en Estados Unidos esta larga vigencia se debió a su calidad y brillantez de color,⁵⁷ de que carecía el fotograbado a color. Respecto a México, Thelma Camacho Morfín ha documentado que la litografía industrial aplicada en “cajetillas, publicidad y decoración de empaques de metal, cartón y papel” siguió elaborándose durante las primeras décadas del siglo xx en grandes talleres, independientes o ubicados al interior de fábricas que resolvían la demanda de imagen de sus propias manufacturas industriales,⁵⁸ y la cla-

55. Esta información me la brindó el señor Pablo Méndez, hijo de Leopoldo Méndez, quien fotografió la obra de Posada para ese magnífico libro, y a quien entrevisté el 30 de julio de 2020. Lo dicho me permitió corroborar lo que me había comunicado en otra entrevista personal, realizada el 21 de octubre de 2009, el ahora fallecido Adolfo Mexiac: que él mismo había realizado la amplia búsqueda iconográfica, en la que, según el señor Pablo, también colaboró su padre. Francisco Reyes Palma anota que en efecto Mexiac y Mariana Yampolsky trabajaron en la edición junto con Leopoldo Méndez; véase la página del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, de Houston, <https://icaa.mfah.org/s/en/item/737808#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>, consultada el 10 de septiembre de 2020.

56. Este hecho lo reconoció implícitamente Gretton, cuando afirmó que a finales del siglo xix la única aplicación con futuro de la técnica era la cromolitografía, Gretton, “De cómo fueron hechos”, 127.

57. Jay T. Last, *The Color Explosion: Nineteenth Century American Lithography* (Santa Ana: Hillcrest Press, 2005), 27.

58. Thelma Camacho Morfín, *Las historietas de El Buen Tono*, centrada en la producción del

ve de su persistencia en México se debió también al color.⁵⁹ La cromolitografía, al igual que el fotograbado, se manufacturaba en talleres con una considerable infraestructura y segmentación de tareas entre técnicos especializados, ambas inasequibles a talleres pequeños como el de Posada.⁶⁰

En cuanto a la litografía en blanco y negro, como en otros países, dejó de utilizarse en la ilustración de libros y periódicos en México,⁶¹ pero habrá que precisar el periodo y la forma en que esto ocurrió, pues las publicaciones mexicanas requirieron de ilustradores-litógrafos todavía a finales del decenio de 1880, a lo largo del de 1890 y aún poco después, de lo que hay múltiples testimonios. Se sabe, por ejemplo, que Ireneo Paz, el editor e impresor de *La Patria Ilustrada*, tenía una imprenta litográfica para la confección de sus ilustraciones, de lo que da cuenta una nota que en 1888 explicaba que por algunas semanas la inserción de *Leyendas históricas* en dicha revista se había interrumpido para que se terminaran “las estampas que ilustran la obra que por recargo de trabajos en la litografía se habían retrasado”. Aún en 1898 Paz avisaba que contaba con nuevo material para el ramo de litografía, y con excelentes dibujantes, y que se desempeñaban en sus oficinas toda clase de trabajos, como circulares, esquelas, cromos, tarjetas de visita, entre otros, ejecutados por “un grabador de primera clase”, a precios muy cómodos.⁶²

La litografía ilustró, asimismo, de principio a fin *El Hijo del Ahuizote*, uno de los periódicos más emblemáticos de la época (en el que no colaboró

taller litográfico del Buen Tono, documenta la existencia de otros talleres análogos; cuestiona la idea del fin de la litografía en México propugnada por Gretton y otros autores, pues considera que la ven “como un organismo que cumple un ciclo vital”; en su opinión Gretton presenta “un esquema en el que esta ‘técnica anticuada’ es superada por una más apta, con lo que hace eco de un evolucionismo trasplantado a los procesos históricos”. La autora se apoya en la cronología de Jorge de Sousa, *La memoire lithographique, 200 ans d'images*, quien señala la larga vigencia de la litografía industrial francesa y su continuidad en el *offset*, que por ser una técnica planográfica en realidad sólo significó una nueva etapa de la litografía. Camacho, *Las historietas de El Buen Tono*, 28-41.

59. Camacho, *Las historietas de El Buen Tono*. Véase su capítulo “La litografía industrial”, en particular las páginas 42 y 43.

60. Bonilla y Lecouvey, *La modernidad en la Biblioteca del Niño Mexicano*, en particular, su tercer capítulo.

61. Cfr. Gretton, “De cómo fueron hechos”, 126; Camacho, *Las historietas de El Buen Tono*, 42. Aunque la autora rebate ampliamente a Gretton, en este punto, central para lo que se indaga en este artículo, coincide con él.

62. *La Patria Ilustrada*, 10 de septiembre de 1888, 443 y “Litografía”, *La Patria*, 29 de noviembre de 1898, 3.

Posada), como lo indica una lámina publicada el 21 de julio de 1890, que muestra a Daniel Cabrera, su dueño e inicialmente su caricaturista, dibujando sobre una plancha litográfica⁶³ (fig. 4, obsérvese el artificio que utiliza para no manchar la superficie de la piedra con la grasa de sus manos, regla básica de la técnica).⁶⁴ O asimismo una denuncia de 1901 de que la autoridad decomisó prensas al periódico y piedras litográficas de los talleres de Santiago Hernández y Jesús Martínez Carreón, otros de sus caricaturistas, para que el Ministerio de Gobernación las destinara “al establecimiento del Gobierno que estime conveniente”.⁶⁵

Por un tiempo, cuya extensión aún habrá que precisar, los talleres continuaron aprovechando el equipo y personal especializado que ya tenían, fuese porque eran un sector muy conservador que se resistía a sustituir sus conocimientos especializados,⁶⁶ porque había ya una inversión importante en equipo, o porque quienes utilizaron la litografía en el medio editorial se valieron de recursos o estrategias que la hicieron más competitiva a finales del siglo XIX, como ocurrió con la litografía industrial, la cual hizo uso amplio y sistemático del papel transporte, no sólo para replicar imágenes, sino para preservarlas y reutilizarlas, manipular su tamaño e incorporarles texto tipográfico,⁶⁷ al margen de su atrayente aplicación del color. Fue lo que ocurrió, por ejemplo, con *El Hijo del Ahuizote*, que también empleó el transporte,⁶⁸ o con la incorporación de procedimientos fotográficos de manera más amplia desde mediados de la década de 1880, como se verá en el siguiente apartado.

De hecho, cabe la posibilidad de que uno de esos recursos se aplicara a la portada en negativo del encabezado de Posada para *La Patria Ilustrada*, la cual

63. Gretel Ramos Bautista, “La Biblia en *El Hijo del Ahuizote*: una semblanza del porfiriato”, tesis de doctorado (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), fig. 16. A lo largo de esta tesis se encuentran otras evidencias interesantes sobre el uso de la litografía en esta publicación.

64. Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 19a.

65. “Sentencia del Director Administrador y Redactores de este semanario/Parte final”, *El Hijo del Ahuizote*, 20 de enero de 1901, 6. Sobre que las piedras pertenecían a Daniel Cabrera, el propietario del periódico, véase “La persecución contra” ‘El Hijo’, “*El Hijo del Ahuizote*”, 7 de abril de 1901, 191.

66. Last considera que era éste el caso de algunas negociaciones litográficas estadounidenses que se resistían a hacer cambios que les habrían resultado ventajosos; Last, *The Color Explosion*, 282.

67. Esto lo explica con claridad Camacho, *Las historietas de El Buen Tono*.

68. Ramos Bautista, “La Biblia en *El Hijo del Ahuizote*”, 72, n. 314.



4. Anónimo, *Fotografías al minuto: Galería de periodistas*, en *La Patria Ilustrada*, 21 de julio de 1890, 348. Litografía (imagen central) y grabado en relieve (marco en color). Hemeroteca Nacional de México. Fotografía: Gerardo Vázquez Miranda. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

para Gretton representaba la prueba del uso del fotograbado de línea (fig. 1). Thelma Camacho ha demostrado que pudo en realidad haberse ejecutado en 1889 con un recurso litográfico que permite la inversión de positivo a negativo, explicado en un manual de 1907.⁶⁹ Era un antiguo procedimiento químico empleado en México ya en 1847⁷⁰ y descrito minuciosamente en el primer manual de litografía publicado en español, en Madrid, en 1878, y reeditado en 1881; en él se señala que la inversión fue ensayada incluso por Senefelder, el inventor de la litografía.⁷¹ Por tanto, fue un recurso disponible entre los litógrafos de oficio de la época (hoy día sigue formando parte de su bagaje técnico), y es factible que hubiera sido utilizado en la imagen invertida de Posada (aunque como se verá adelante, hay otra alternativa posible).

Lo que ocurrió fue que el reemplazo de la litografía fue gradual y se reflejó en una convivencia de técnicas. Así *México Gráfico*, que sin duda recurría a la litografía en 1888 (véase el crédito de la Litografía Latina en alguna de sus láminas),⁷² en junio de 1891 anunció mejoras gracias a su colaboración con *El Universal*, entre ellas, decía, “La impresión será esmeradísima y el papel satinado, que especialmente se ha hecho venir á esta ciudad, para que *las impresiones litográficas* [...] de fotograbado, cincograbado y demás sistemas que emplearemos, nos den el mejor resultado, colocándonos en condición de presentar al público una edición digna de la cultura de la época actual”.⁷³ De la misma manera, como si esa multiplicidad de técnicas fuera signo de prestigio y avance tecnológico, otro anuncio en 1893 señalaba que *Revista de México*, además

69. Camacho, *Las historietas de El Buen Tono*, 40. El manual que cita es el de Paul Maurou y A. Broquelet, *Tratado completo del arte litográfico* (París: Garnier Hermanos, 1907), 264-267.

70. *Duodécimo calendario de I. Cumplido*, publicado en 1847, cuya portada, básicamente tipográfica y con una orla, está impresa en negativo (calada en blanco sobre fondo azul), de lo que se infiere que, ya elaborado el diseño (en el que debió utilizarse el transporte de una prueba tipográfica a la piedra), se procedió a su inversión.

71. Justo Zapater y Jareño y José García Alcaraz, *Manual de litografía*, 162-168. Los autores describen el procedimiento que Senefelder empleó para invertir “dibujos y escrituras del negro al blanco y viceversa” en las páginas 165-167.

72. *México Gráfico*, 1 de julio de 1888, 8. Aunque en esta revista no colaboró Posada, interesa citarla porque es contemporánea a aquellas que el artista ilustró.

73. “A nuestros lectores: Importante mejora: El ‘México Gráfico’, y ‘El Universal’ unidos. Ventajas para los suscriptores de ambos periódicos”, *México Gráfico*, 21 de junio de 1891, 2, citado antes en Rojas Olvera, “Los inicios de la fotografía en la prensa”, 148-149. La autora señala que en efecto este semanario recurrió con alguna frecuencia al fotograbado de medio tono (las cursivas son mías).

de magnífico papel, ofrecía “*litografías*, cromolitografías, grabados en madera y acero, cromos, tipografías en diversas tintas”.⁷⁴

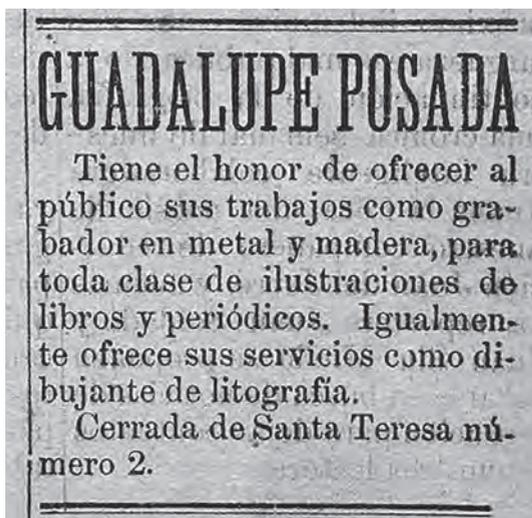
*Los servicios litográficos
de Posada en la Ciudad de México*

Pero, además de todo lo anterior, relativo a la historia y a indicios técnicos sobre la vigencia de la litografía, las escasas fuentes documentales indican que Posada continuó practicándola en la capital. Gracias a una noticia incidental y curiosa dada a conocer en septiembre de 1890, podemos saber que poseía una prensa litográfica (quizá trajera consigo la que utilizó en León, que se supone era originalmente de José Trinidad Pedroza),⁷⁵ pues al descubrirse un taller clandestino de cigarros, en que se falsificaba cierta marca, las indagaciones revelaron que le pertenec a él:

Han sido aprehendidos por la policía, los litógrafos Jesus Blanco y Estéban Tudela, acusados de falsificación de la marca de cigarros *El Modelo*; el taller clandestino de cigarros y litografía estaba en la calle de las Moras, en donde se encontró gran cantidad de cigarros elaborados, algunas resmas impresas de marcas falsificadas, la prensa de imprimir, propiedad del Sr. Guadalupe Posada, al que le fué alquilada por

74. “Revista de México”, *La Patria Ilustrada*, 4 de septiembre de 1893, 431. Posiblemente hay una errata, y el anuncio debió decir “cromotipografías”, en vez de “cromos, tipografías” (las cursivas son mías).

75. Se dice que esta prensa fue antes propiedad de José Trinidad Pedroza (Antúnez, *Primicias litográficas*, s.p.), y previamente del conocido taller de El Esfuerzo, propiedad de José María Chávez, en donde se formó aquél. Está documentado que habiendo pasado la imprenta de este taller a manos de su hijo Sóstenes y de su viuda Néstora Pedroza, con quienes colaboró José Trinidad (hermano de aquella), vendieron luego la prensa tipográfica al gobierno del estado, mientras que José Trinidad abrió su primera imprenta con Martina Arteaga y después estableció la suya propia; Lourdes Caliope Martínez González, *Los Chávez y la imprenta en Aguascalientes: el ascenso de una familia de artesanos (1835-1870)* (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2021), 250-258. La autora me ha manifestado que en efecto es posible que la prensa litográfica fuera conservada por Pedroza. Por su parte, Patricia Guajardo, quien ha estudiado la imprenta de Antúnez en su tesis doctoral, me ha señalado que éste fue metódico en la recolección de información en torno a Posada y su trabajo en León, por lo que lo considera una fuente fidedigna.



5. Anónimo, “Guadalupe Posada” (anuncio), en *El Fandango* (vid. *infra* n. 78) 3. Colección Rafael Barajas, “el Fisgón”. Museo del Estanquillo.

Blanco sin saber para qué impresión ó trabajo se le reservaba. El cigarrero Mateo Rodríguez fue aprehendido por ser el que elaboraba los cigarrillos falsificados.⁷⁶

Interrogados, los litógrafos aseveraron que habían sido engañados para proceder, que el sujeto que los contrató les proporcionó la prensa y una piedra litográfica (probablemente también de Posada), que no se les pagó y al percatarse ellos de que dicha persona y su hermano habían sido detenidos, empeñaron los útiles después recogidos por las autoridades.⁷⁷

Por ahora no es posible decir si Posada recuperó su equipo litográfico y en qué momento, pero en un anuncio de su taller en Santa Teresa número 2, publicado en 1892 (fig. 5), sólo ofrecía su servicio como dibujante de litografía (y no de impresión), quizá para ir a trabajar a algún taller establecido, mientras que en 1896, en otro anuncio más extenso y por demás interesante (fig. 6), avisaba que su establecimiento también era de litografía, y que lo había reforzado con este servicio y con el de imprenta;⁷⁸ en todo caso, ambos revelan que Posada

76. “Falsificadores”, *El Diario del Hogar*, 30 de septiembre de 1890, 3.

77. “Importante aprehensión”, *El Tiempo*, 28 de septiembre de 1890, 3.

78. “Guadalupe Posada”, *El Fandango*, 31 de mayo de 1892, 4; “Taller de grabados, imprenta y litografía”, *Don Juan Tenorio*, 19 de enero de 1896, 3 (este último y valioso dato lo debo a Gustavo Amézaga Heiras).

6. Anónimo, “Taller de grabados, imprenta y litografía” (anuncio), tomado de *Don Juan Tenorio*, 19 de enero de 1896, 3. Biblioteca-Hemeroteca “Ignacio Cubas” del Archivo General de la Nación. Fotografía: Rebeca Abad Alcántara.

TALLER DE GRABADOS, IMPRENTA Y LITOGRAFIA

El que suscribe tiene el honor de ofrecer sus trabajos en la calle Cerrada de Santa Teresa núm. 2, tanto á la Prensa de esta Capital y de los Estados, como á los señores Editores de obras científicas y literarias, en todo lo relativo á ilustraciones, como retratos, vistas, monumentos ó acontecimientos de actualidad que por su trascendencia ocupen la atención del público, ya sean tomados de fotografías ó del natural, todo con la oportunidad debida; manifestando además, que dispone de los útiles necesarios para hacer grabados de grandes dimensiones para carteles combinados á varios colores; y que habiendo reforzado sus talleres con los ramos de IMPRENTA y LITOGRAFÍA, en ellos ofrece igualmente desempeñar lo concerniente, á precios sumamente moderados.

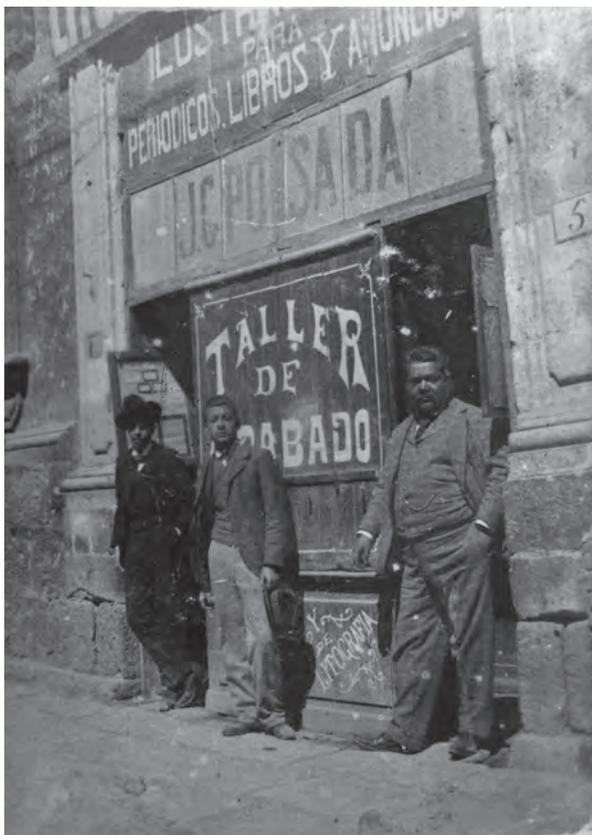
La exactitud en los quehaceres ya es conocida del público.

J. Guadalupe Posada.

da seguía usufructuando tardíamente su añeja pericia en técnicas tradicionales como el grabado y la litografía.

Otro testimonio, aún más tardío, es la fotografía tomada con fines publicitarios entre 1897 y 1900, en la que aparece él mismo de pie a las puertas de su siguiente taller en Santa Inés número 5 —hoy Moneda— junto con el acotado personal que ahí laboraba, incluido al parecer su único hijo.⁷⁹ En los

79. Muestra las convenciones de ese tipo de fotografías; Helia Bonilla, “Posada: recursos y estrategias de un grabador-ilustrador”, Santiago Pérez Garci, ed., *José Guadalupe Posada: La línea que definió el arte mexicano* (Ciudad de México: Museo Nacional de la Estampa, 2018), 42.



7. Anónimo, José Guadalupe Posada en su taller, ca. 1899-1900. Fototeca Nacional INAH, inv. 25296. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

letreros de la fachada de su local recientemente montado,⁸⁰ anuncia dos veces el servicio de litografía (fig. 7). Aún más, en la noticia periodística sobre el desafortunado fallecimiento de su hijo, difundida a principios de 1900, se hizo referencia a Posada como “antiguo grabador y litógrafo” (sus colegas capitalinos lo conocían, pues él era colaborador de dos de los periódicos que dieron la noticia⁸¹); de hecho, en el acta de defunción de su vástago, de nombre Juan

80. En una imagen de Posada publicada el 14 de diciembre de 1898 en el periódico *El Continente Americano*, está inscrita todavía la dirección de su taller de Santa Teresa núm. 2. Le agradezco a Amézaga Heiras que me diera a conocer esta publicación.

81. La noticia de su muerte se publicó en “Sensible defunción”, *El Popular*, 21 de enero de 1900, 2; *El Diario del Hogar*, 21 de enero de 1900, 3; *El Chisme*, 20 de enero de 1900, 261.

Sabino según la prensa, se le señala precisamente el oficio de litógrafo,⁸² que ejercería al lado de su padre.

Por último, se puede apuntar la existencia de varias hojas sueltas sin fecha con ilustraciones litográficas de Posada, en las que se asienta que salieron de la “Lit. de A. Vanegas” o “Lit. de A. Vanegas Arroyo” (fig. 8), en Santa Teresa número 1, es decir, de la imprenta del editor popular con quien el artista colaboró por tanto tiempo y de forma tan relevante; en la que se titula precisamente *Himno Nacional Mexicano, publicado por Antonio Vanegas Arroyo, para canto y piano*, con una partitura que debió circular hacia 1891⁸³ o antes, incluso se especifica que el establecimiento estaba “á cargo de J. G. POSADA” (fig. 9). ¿Es que el conocido editor tuvo ya por esos años un equipo litográfico, o que Posada, habiendo recuperado el suyo, lo puso a su disposición? Habrá que dilucidarlo, pues son pocas las impresiones litográficas vinculadas a la imprenta de Vanegas, por lo cual, en todo caso, la que en efecto tuvo, al menos más tardíamente, la subexplotó.⁸⁴ En cuanto a la suya propia, se desconoce en qué tipo de trabajos pudo aplicarla Posada, pero tal vez, como había hecho en Aguascalientes y en León, atendiera con ella demandas al menudeo de impresos sociales, como esquelas de bautizo, matrimonio, defunción, o impresos de carácter comercial como facturas, libranzas, entre otros.

Respecto a la posibilidad de que el propio Posada pudiera haber proveído planchas fotomecánicas con sus dibujos a los tres semanarios en que trabajó o a cualquier otra publicación, en otros estudios se ha argumentado que no era posible porque el fotograbado era una industria que requería una inversión cuantiosa de capital y una estructura administrativa más o menos compleja debido al alto costo del equipo (incluida la enorme cámara fotomecánica), al

82. El acta de defunción fue levantada el 18 de enero de 1900, al día siguiente de su fallecimiento; véase el libro 485, f. 255 del Registro Civil. Se puede consultar en Ancestry Library Edition.

83. Se puede saber esto porque se anunció en un cuadernillo por esas fechas: Mercurio López Casillas, “La publicidad en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, María Ana Beatriz Maseara Cerutti, coord., *Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario* (Ciudad de México: Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales (UDIR)-Coordinación de Humanidades-Secretaría de Desarrollo Institucional-Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 118.

84. En un inventario de 1901 del equipo de Vanegas Arroyo figura una prensa de litografía “de mano” (¿manual?), pero no el año de su adquisición; Jaddiel Díaz Frene y Ángel Cedeño Vanegas, *Andanzas de un editor popular: 1880-1901* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2017), 131.



8. José Guadalupe Posada, atrib., *La Sma. Trinidad*, hoja suelta, ca. 1890. Litografía. Promotora Cultural Fernando Gamboa. Fotografía: Helia Bonilla.

amplio espacio requerido (debía tener acceso a luz solar —no era raro que se emplazara en una planta alta—, y entre otros espacios, un cuarto para revelado), y al personal necesario para desarrollar un trabajo en cadena con una organización de tipo fabril en la que el dibujante era sólo el primer eslabón. Por el contrario, el taller de carácter artesanal que, por ejemplo, tuvo en la calle de Santa Inés era pequeño, se ubicó a nivel de la calle y contó con pocos ayudantes;⁸⁵ además, en los anuncios con que se publicitó en la prensa, nunca ofreció ese servicio. Sobre lo costoso de la maquinaria y el número de empleados requeridos para ello, es reveladora la ya citada nota de 1892 en *El Universal*.⁸⁶

Posada y la novedad de la fotolitografía en los semanarios de los Paz

En cuanto a innovaciones, no hay duda de que para cuando Posada inicia su labor en los semanarios de los Paz a finales de la década de 1880, la fotolitografía ya tenía un uso comercial en la capital. Si bien no existe tampoco una historia del desarrollo de esta modalidad técnica en México, se pueden apuntar algunos datos esenciales: Luis García Pimentel en 1877 afirmó haber experimentado con la fotolitografía desde 1873,⁸⁷ pero hasta donde se sabe fue el taller comercial de Llano y Orellana el que, a finales de ese mismo año abrió para operar con ella,⁸⁸ aunque de su producción se conocen sólo algunas escasas láminas fotolitográficas, impecables, de carácter lineal, que reproducen grabados extranjeros, publicadas en 1874 y 1875,⁸⁹ se ignora su suerte y si verdaderamente incidió en el ámbito editorial. Lo cierto es que para finales de la década de 1880 otros talleres comerciales ofrecían ese procedimiento; el de Emilio Moreau y Hermano desde 1885 anunciaba que hacía ilustraciones para

85. Cfr. Bonilla y Lecouvey, *La modernidad en la Biblioteca del Niño Mexicano*, 154-159; 176 y Bonilla, “Posada: recursos y estrategias”, 41-42.

86. “Los grabados de ‘El Universal’”, *El Universal*, 14 de febrero de 1892, 4.

87. Berndt y Miranda, “José Guadalupe Posada y las innovaciones técnicas”, Museo Nacional de Arte, *Posada y la prensa ilustrada*, 25. García Pimentel se encargó de los facsímiles fotolitográficos y fototipográficos que ilustraron la *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, obra muy conocida de su padre, publicada en 1886. Agradezco éste y otros datos a la generosidad de Emma Rivas Mata.

88. “Foto-litografía”, *La Voz de México*, 2 de junio de 1874, 3. Cabe suponer que el señor Orellana con quien se asoció fue un dibujante que colaboró en *Historia del ferrocarril mexicano*, de Gustavo Baz y E. L. Gallo, y en la que participó precisamente De Llano y Co.

89. Entre las varias publicadas en *El Artista*, véase *La sonaja*, reproducida en 1874, t. I, 333.



9. a) José Guadalupe Posada, *Himno nacional mexicano*, publicado por Antonio Vanegas Arroyo, para canto y piano, hoja suelta, ca. 1890; b) detalle inferior izquierdo; c) detalle inferior derecho. Litografía. Promotora Cultural Fernando Gamboa. Fotografía: Helia Bonilla.

periódicos con fotolitografía,⁹⁰ y el antiguo de Hesiquio Iriarte la utilizó al menos desde 1888.⁹¹ Sin embargo, cabe aclarar que, aun teniendo este recurso

90. *El Álbum de la Mujer*, 21 de junio de 1885, 255, entre muchos otros anuncios.

91. Véase una fotolitografía de carácter lineal de lo que fue sin duda una imagen de origen extranjero, que lleva la leyenda “Foto-litog. de H. Iriarte” (Hesiquio Iriarte), firmada por R. Iriarte (con seguridad Ricardo, hijo de Hesiquio), en *El Álbum de la Mujer*, 17 de junio de 1888, 197.

técnico, estos establecimientos no siempre recurrían a él, también hacían litografías al modo tradicional.⁹²

Aunque no sabemos con qué frecuencia, el taller de Moreau y Hermano suministró imágenes a *La Juventud Literaria*, publicación impresa por Ireneo Paz, y de la cual su hijo Arturo fue gerente y redactor en jefe; ello se puede saber gracias a que en un par de ocasiones el crédito de la empresa apareció en las láminas (esto sólo ocurría eventualmente, lo que dificulta rastrear la producción de los talleres de la época). Lo más probable es que la sobrecarga del taller litográfico de Paz lo obligara a él o a su hijo a recurrir a otros establecimientos para cubrir su propia demanda de imágenes. En la citada nota de 1888 de *La Patria Ilustrada*, en efecto da cuenta de dicha sobrecarga, que había orillado a Paz a interrumpir por algunas semanas la inserción de sus *Leyendas históricas*, para dar espacio a que se terminaran sus ilustraciones, “que por recargo de trabajos en la litografía se habían retrasado”.⁹³

En cuanto a los Moreau, una colaboración suya corrobora la introducción de novedades técnicas en las ilustraciones de las revistas de los Paz: se trata de un retrato lineal y en alto contraste del general Boulanger publicado el 21 de agosto de 1887⁹⁴ en *La Juventud Literaria* y que tiene al calce precisamente el crédito “Em. Moreau y H.”, en el cual, además, se especifica la técnica con que se ejecutó: “Photo-Lit” (fig. 10), es decir, fotolitografía. Puesto que no es posible distinguir si un dibujo lineal o una imagen en alto contraste (sin medios tonos) se han impreso litográfica o fotolitográficamente,⁹⁵ si el dato no fuera aportado por la propia lámina (o explicitado por los editores, lo que sí hicieron después, como se verá), lo único que podría llevar a la sospecha de que se trata de una imagen “robada” de una publicación extranjera, gracias a un procedimiento fotomecánico, es que su propio carácter visual y cualidades formales eran muy distintas no sólo de lo que publicaba *La Juventud Literaria*,⁹⁶

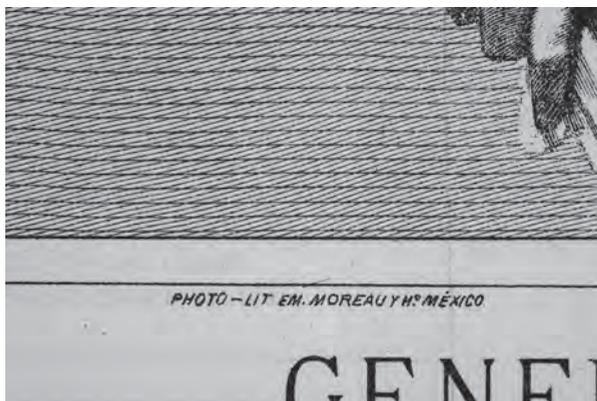
92. Si bien del taller de Moreau y Hermano salieron fotolitografías, en paralelo también ejecutaron litografías a la manera tradicional, dibujadas directamente sobre la piedra, como un retrato suscrito por ellos del general Sóstenes Rocha en *La Juventud Literaria*, 23 de octubre de 1887, 264. Enseguida se argumenta cómo identificar una y otra modalidad.

93. *La Patria Ilustrada*, 10 de septiembre de 1888, 443.

94. *La Juventud Literaria*, 21 de agosto de 1887, 192.

95. Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 41a.

96. En general los retratos de *La Juventud Literaria* tenían una gama tonal y convenciones de dibujo muy diferentes. Por el contrario, esta imagen está hecha en alto contraste, y muestra líneas y texturados típicos de los grabados europeos tallados manualmente en madera de pie.



10. a) Taller litográfico de Emilio Moreau y Hermano (a partir de un grabado anónimo), General Boulanger, en *La Juventud Literaria*, 21 de agosto de 1887, 192; b) detalle. Fotolitografía. Hemeroteca Nacional de México. Fotografía: Gerardo Vázquez Miranda. Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, IIE-UNAM.

sino de lo que se producía en México, lo cual indica su procedencia foránea (el original era un grabado en madera de pie, técnica que, como se ha dicho, tuvo en el país un desarrollo menos que exiguo). En todo caso, el dato explícito de la técnica, afortunado para el historiador, ayuda a constatar lo que de otro modo no sería posible, pues a simple vista podría parecer que es o bien la réplica de un grabado en madera,⁹⁷ o un fotograbado de línea, tomados uno u otro de un grabado en madera de pie.

Se puede afirmar que un número importante de las láminas que publicó *La Juventud Literaria*, y también *La Patria Ilustrada* y *Revista de México* son asimismo fotolitografías, pero de un carácter distinto a la imagen previamente citada de Boulanger (y a las antes publicadas por De Llano y Orellana, e Iriarte), pues no están ejecutadas en alto contraste, sino que son imágenes con escalas de grises. A simple vista, pero aún mejor con una lupa, es posible observar que mientras gran parte de esas imágenes tonales, incluyendo varias de las realizadas por Posada, son tan sólo litografías con el texturado característico de esta técnica⁹⁸ (como ejemplo, véase la fig. 11 y su detalle),⁹⁹ otra parte exhibe un fino y peculiar patrón (véase el ejemplo en otra imagen de Posada, fig. 12).¹⁰⁰ La revisión de la bibliografía actual centrada en la identificación de técnicas gráficas,¹⁰¹ pero sobre todo el cotejo con un tratado o manual publicado en París en 1893 por Leon Vidal, titulado *Traité pratique de photolithographie*, y también con imágenes de época (una del propio tratado, véase la fig. 13 y su detalle ampliado), semejantes en su reticulado al de las imágenes mexicanas que ahora

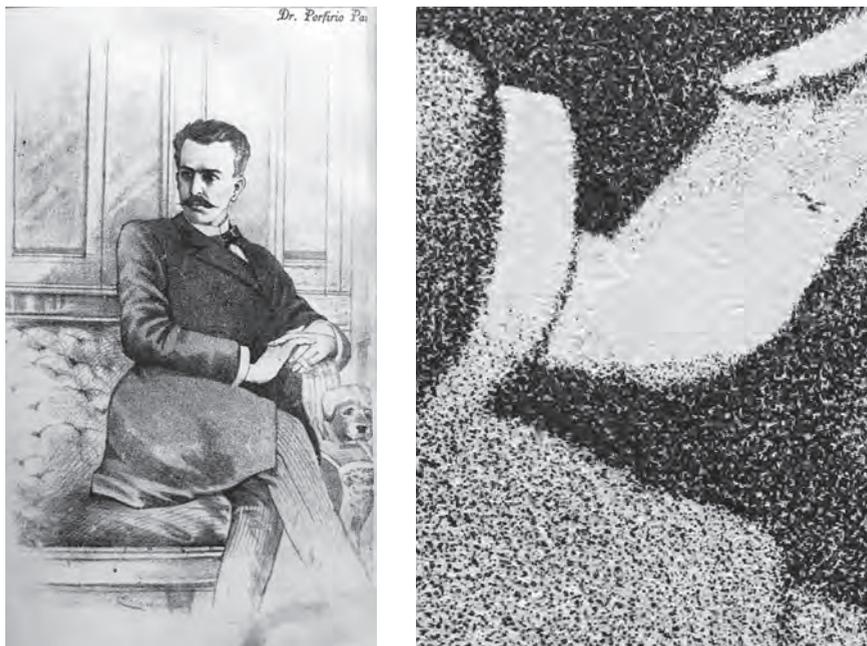
97. En el siglo XIX, primero la estereotipia y luego la electrotipia hicieron posible la obtención de réplicas de planchas en madera, lo que, además de preservar los originales de la pérdida o deterioro, permitió su multiplicación en miles y su exportación intercontinental. La estereotipia consistía en sacar un molde de una plancha y verterle metal fundido, que ya frío formaba el duplicado; la electrotipia, inventada en 1839, permitía hacer la réplica exacta de un grabado o plancha por medio de la electrólisis; Griffiths, *Prints and Printmaking*, 140 y 154.

98. Cotéjese su textura con el detalle ampliado que de este procedimiento se reproduce en Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 19b.

99. Otros ejemplos firmados por Posada que muestran el texturado característico de la litografía hecha manualmente son: Ramon F. Riveroll. *Secretario de Hacienda del Estado de Hidalgo* en *La Patria Ilustrada*, 4 de febrero de 1889, 50; José Peón Contreras en *La Patria Ilustrada*, 29 de julio de 1889, 349; y Gabino Barreda, en *Revista de México*, 24 de febrero de 1889, 92.

100. Puesto que cursé una licenciatura en grabado en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, del INBA, y practiqué la litografía, desde que observé estas imágenes detecté en ellas su intrigante texturado.

101. Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 41b.

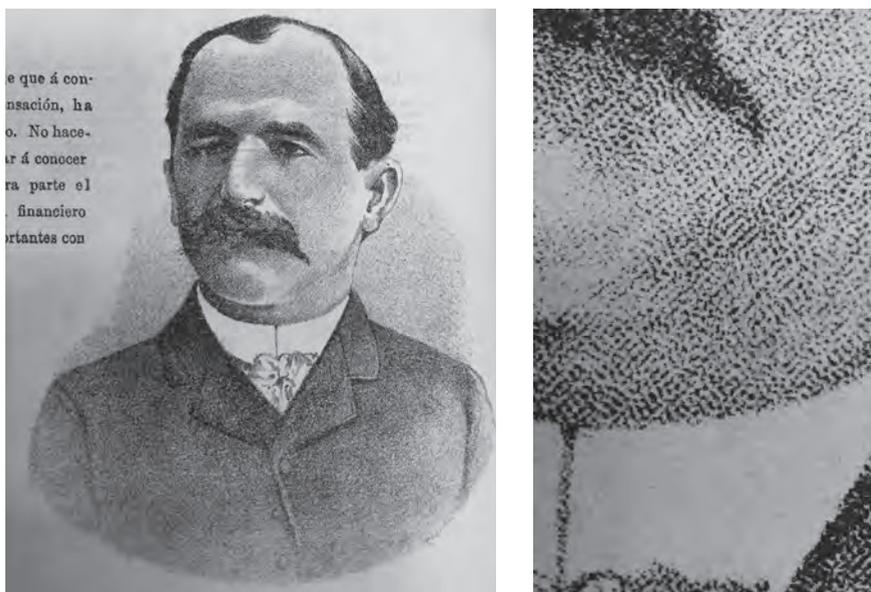


11. a) José Guadalupe Posada, *Dr. Porfirio Parra*, portada de *Revista de México*, 3 de marzo de 1889; b) detalle. Litografía. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP. Fotografía: Rebeca Abad Alcántara.

discutimos, lleva a proponer que se obtuvieron mediante un procedimiento fotolitográfico denominado *ink-photo*¹⁰² en el ámbito de habla inglesa, pero también en Francia, o con alguna variante técnica muy cercana.¹⁰³

102. Leon Vidal, *Traité pratique de photolithographie* (París: Gauthier-Villars et Fils, 1893), 224-231; aunque hace adiciones, este manual retoma mucha información de W. T. Wilkinson, *Photoengraving, Etching and Lithography in Line and Half-tone; Also, Collotype and Heliotype* (Nueva York: Edward L. Wilson, 1888), 144-146 (los consulté en Internet Archive en abril de 2020). En este caso el nombre inglés de la técnica se conservó en el manual francés, pero es importante señalar que una misma técnica podía recibir distintas denominaciones en distintos ámbitos geográficos.

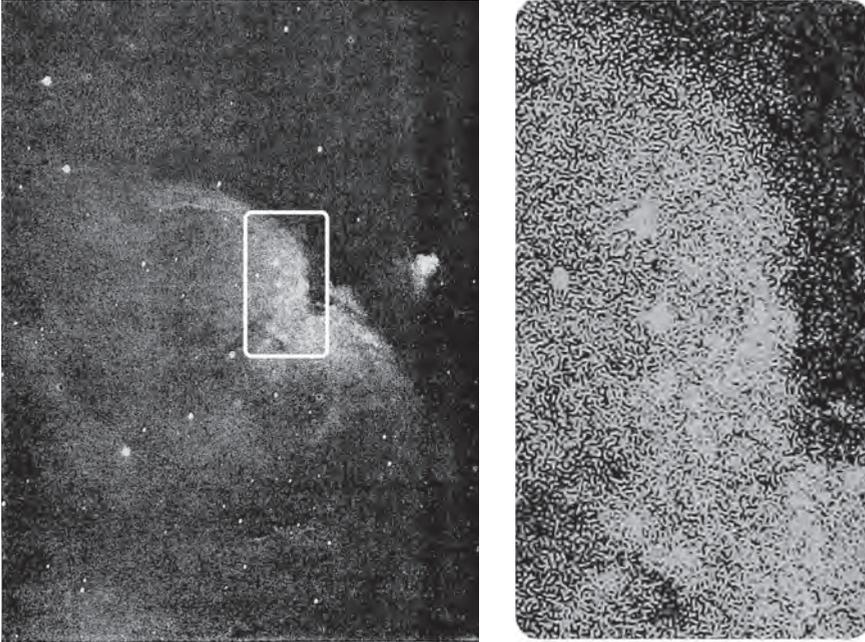
103. Wilkinson habla en plural cuando de pasada afirma que “los más exitosos métodos” para hacer fotolitografías con medios tonos fueron “modificaciones de los procesos de impresión colográfica” (como era el *ink-photo*), pero no da pistas sobre esto. También dice que los métodos mencionados en su libro para producir fotolitografías de medio tono daban resultados más bien burdos, y ninguno tenía la fineza del *ink-photo*; Wilkinson, *Photoengraving*, 143-144. Por otra



12. a) José Guadalupe Posada, *Luis Hüller*, tomado de *Revista de México*, 24 de febrero de 1889, s.n.p.; b) detalle. *Ink-photo*. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP. Fotografía: Rebeca Abad Alcántara.

Dicho procedimiento permitía la obtención de fotolitografías con medios tonos, y fue en su tipo el que más temprano alcanzó viabilidad comercial, al ser desarrollado por la firma londinense Sprague & Co. a principios de la década de 1880 y explotado hasta finales del siglo XIX (un ejemplo puede verse en la fig. 14, con su detalle ampliado). Consistía en transportar a la piedra litográfica (o a una lámina de zinc), mediante papel de transferencia, imágenes

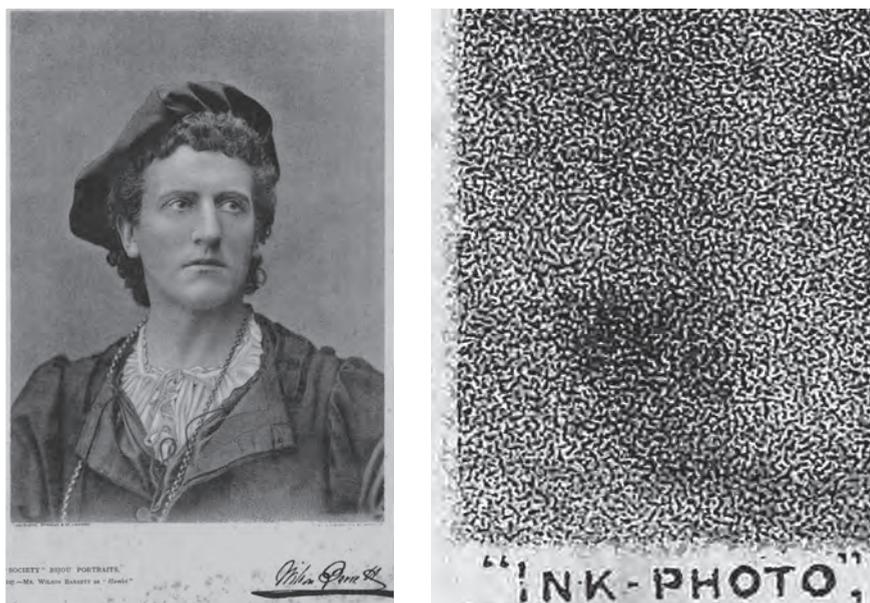
parte, en esta investigación sólo se detectaron otros dos procedimientos con los que se obtenía un texturado similar al de las peculiares imágenes en las revistas de los Paz (derivado también de la reticulación de la gelatina); uno fue la fotogalvanografía, técnica de grabado en hueco (a diferencia de la litografía, que es planográfica) inventada a finales de la década de 1850 en Inglaterra, muy cara, laboriosa, y de uso muy restringido (Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 36). Otro, muy exitoso, de carácter fotomecánico, se denominó *mezzografía* o metzografía (al igual que el medio tono, se valía de la intermediación de una pantalla), pero se inventó hasta 1897, lo que lo descarta; cfr. Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 74b y F. J. M. Wijnekus y E. F. P. H. Wijnekus, *Elsevier's Dictionary of the Printing and Allied Industries* (Ámsterdam: Elsevier Science Publishers, 1992), 387.



13. a) Anónimo, *Épreuve obtenue par le procédé Ink-Photo*, en Leon Vidal, *Traité pratique de photolithographie* (Paris: Gauthier-Villars et Fils, 1893), 226; b) detalle. *Ink-photo*. Getty Research Institute.

obtenidas fotográficamente cuyas áreas tonales se habían traducido en una mayor o menor saturación de textura característica, procedente de la reticulación de la gelatina a la que se habían transferido inicialmente; manejado por operarios hábiles y experimentados, se inspiró en el colotipo o fototipia,¹⁰⁴ pero era más barato y fácil de producir masivamente —por lo que se usó para

104. Procedimiento fotomecánico inventado a principios de la década de 1850 en Francia, que permitía reproducir imágenes fotográficas con gradación tonal y con un característico patrón imperceptible a simple vista derivado de la reticulación de la gelatina utilizada en su procesamiento; véase, entre otras fuentes, James M. Reilly, *Flowchart for Identification Guide: from Care and Identification of 19th-Century Photographic Prints* (Rochester: Kodak, 1986), 59, y el sitio web del Rochester Institute of Technology's Image Permanence Institute, de Nueva York: <http://www.graphicsatlas.org>, consultado en junio de 2011 (debo estas referencias respectivamente a José Antonio Rodríguez, quien generosamente me facilitó diversos libros, y a Mariana Planck y Andrew Atkinson).



14. a) Sprague & Co. (a partir de una fotografía cabinet de Barraud), *Mr. Wilson Barrett as Hamlet*, finales del siglo XIX o principios del XX; b) detalle. *Ink-photo*. Folger Shakespeare Library.

ilustrar muchos libros—;¹⁰⁵ en el *ink-photo* la reticulación, aunque fina, en comparación era mucho más tosca, a menudo perceptible a simple vista, y un tanto diferente. Es importante señalar, además, que el texturado de las imágenes elaboradas con *ink-photo* podía tener variaciones entre sí dependiendo del grosor de la capa de gelatina o la temperatura del secado aplicados en su preparación, al grado de que, por ejemplo, podía llegar a ser tan fina, que a veces podía ser imperceptible a simple vista.¹⁰⁶

105. Véase John Hannavy, ed., *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (Nueva York y Londres: Routledge-Taylor & Francis Group, 2007), vol. I, 1117, y Gascoigne, *How to Identify Prints*, inciso 4tb.

106. El complejo proceso para elaborar *ink-photo* se explica en los dos manuales mencionados arriba en la nota 102. Respecto a la variabilidad de los resultados, véase Wilkinson, *Photoengraving*, 145; sobre este punto, cabe señalar que, en efecto, mientras que en algunas de las ilustraciones el reticulado derivado de la gelatina es visible a simple vista, en otros casos se requiere de lupa para detectarlo, como se puede ver en varias imágenes de los semanarios de los Paz, por ejemplo el retrato del escritor Victor Tissot, publicado en *La Patria Ilustrada*, 6 de octubre de 1890, 475.

Dicho reticulado es afín al que se encuentra en las peculiares imágenes publicadas por los Paz en sus semanarios, entre ellas cabe reiterar que no pocas tienen la firma de Posada, lo que se puede comprobar al cotejar la fig. 12, y su detalle,¹⁰⁷ con las citadas imágenes 13 y 14 y sus respectivos detalles. Pero, además, en una afortunada referencia, *La Juventud Literaria* aportó información que permite apuntalar lo hasta aquí dicho: el 1 de enero de 1888, comentó que entre sus mejoras había introducido en varios de sus números la fotolitografía, citando tres casos específicos;¹⁰⁸ dos reproducían grabados en alto contraste tomados de periódicos extranjeros (entre ellos el citado retrato de Boulanger), pero el tercero reproducía una imagen tonal con el retrato de Heraclio M. de la Guardia (fig. 15), poeta venezolano, publicada el 26 de junio de 1887 (aunque el retrato en sí se ejecutó con dibujo directo en la piedra litográfica, el elaborado y alegórico marco que lo circunda muestra el reticulado de la gelatina característico del *ink-photo*).¹⁰⁹ Esto es prueba inequívoca de que en México se estaba utilizando un procedimiento fotolitográfico que permitía la obtención de imágenes con una gradación de tonos, lo que antes no había sido posible.

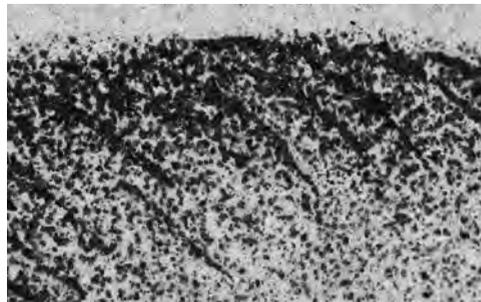
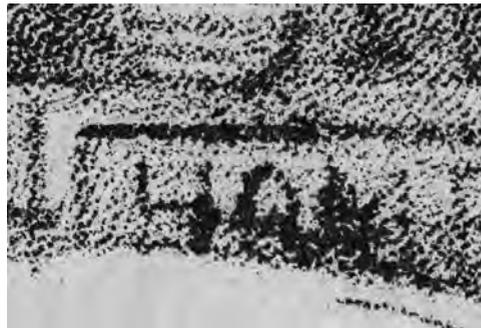
No se encontraron datos explícitos que permitan saber si las ilustraciones que los Paz publicaron en *La Juventud Literaria*, *La Patria Ilustrada* o *Revista de México* con este novedoso procedimiento salieron del taller litográfico de don Ireneo,¹¹⁰ o del de Moreau y Hermano, pero debió ser este último el que las ejecutó, dado que manejaba la fotolitografía, y poseía el equipo fotográfico

107. Otras ilustraciones firmadas por Posada con el reticulado fotolitográfico son, por ejemplo, *Manuel Puga y Acal*, en *La Patria Ilustrada*, 18 de marzo de 1889, 121; *S. Islas, Director General de los Telégrafos Federales*, en *La Patria Ilustrada*, 4 de febrero de 1889, 50. Imágenes que muestran el reticulado afín al del *ink-photo* y que no son de Posada son, entre otras, los retratos de *Manuel Caballero y Matilde Rodríguez*, en *La Juventud Literaria*, 25 de septiembre de 1887, 226 y 232; el retrato de *Gustavo A. Esteva*, en *La Juventud Literaria*, 1 de julio de 1888, 209.

108. “Nuestro programa”, *La Juventud Literaria*, 1 de enero de 1888, 2.

109. *Heraclio M. de la Guardia, poeta venezolano*, en *La Juventud Literaria*, 26 de junio de 1887, 121. La diferencia de procedimientos litográficos aplicados en el marco alegórico y en el retrato se explica porque eventualmente un mismo marco podía reutilizarse, ahorrando tiempo al dibujante; cotéjese, por ejemplo, los retratos de Adalberto A. Esteva y Agapito Silva publicados respectivamente el 3 y 10 de julio de 1887 en *La Juventud Literaria*.

110. Opino que el procedimiento de la “kaleidoscopia litográfica”, citado en Berndt y Miranda, “José Guadalupe Posada y las innovaciones técnicas”, 29 (n. 10), del que Ireneo Paz solicitó una patente, no es fotomecánico, sino sólo la sobreimpresión litográfica en tinta negra, con calados, encima de un fondo de colores impreso previamente, y por tanto no hay evidencia de que el taller de Paz practicara la fotolitografía o la fotomecánica.



15. a) Anónimo, Heraclio M. de la Guardia, poeta venezolano, en *La Juventud Literaria*, 26 de junio de 1887, 121; b) detalle del marco alegórico, ink-photo y c) detalle del retrato central, litografía. Hemeroteca Nacional de México.

Fotografía: Rebeca Abad Alcántara (a) y Gerardo Vázquez Miranda (b y c). Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint" IIE-UNAM.

y la capacitación adecuada, pero sobre todo porque algunas imágenes publicadas en la revista *El Álbum de la Mujer* con el reticulado descrito llevan su firma (véase entre otras la portada del 2 de mayo de 1886, fig. 16). Esto permite comprobar que dicho taller de franceses practicó esta novedosa técnica en la Ciudad de México, no mucho después de que fuera inventada, y debió ser el que la suministró a los Paz, pero también a publicaciones de otros editores. Sólo una indagación posterior permitirá saber qué tan amplia fue su producción en este sentido.¹¹¹

Como sea, conviene reiterar que los tres semanarios de los Paz combinaron la publicación de fotolitografías con un número importante de las tradicionales imágenes litográficas —las ejecutadas sin intermediación fotomecánica—, e incluida en este grupo hubo también alguna suministrada por el taller de los hermanos Moreau,¹¹² o sea que tanto en las publicaciones como al interior de los talleres se dio una convivencia de distintos procedimientos litográficos, tradicionales y novedosos.

Por ahora no está claro cuál era el criterio para utilizar o no el proceso fotolitográfico, pero al menos en un caso es posible que se haya usado porque Posada no estaba en la Ciudad de México (una de las ventajas de la fotolitografía y, en general, de los procesos fotomecánicos es que el dibujante entregaba su dibujo sin tener que poner un pie en el taller ni tocar la superficie de impresión, y sin que nadie más lo copiara sobre ella manualmente). Se trata de su primera colaboración, del 28 de octubre de 1888, en *La Juventud Literaria*, pues la reticulación del *ink-photo* se detecta en los dos dibujos o imágenes tonales de su autoría que aparecen en la segunda parte de la última página del ejemplar de ese día (si bien sólo lleva su firma la que se titula *Retrato de una Señorita perteneciente a las “Obreras del Progreso” de la Sociedad “Unión y Concordia” de León*)¹¹³ (fig. 17). Dos días antes de que se publicaran, Posada

111. Aunque no están suscritas, son muchas más las ilustraciones que muestran el reticulado afin al *ink-photo*, baste señalar varios retratos publicados en *El Álbum de la Mujer*, el 28 de marzo de 1886, páginas 121, 126 y 127, y el 11 de abril de 1886, páginas 141, 146 y 147.

112. Véase el retrato de Sóstenes Rocha citado en la n. 92.

113. Se puede saber que la escena tonal titulada *Señoras de la Sociedad Católica socorriendo a los inundados*, aunque sin firma, fue ejecutada por él porque así lo hace saber una nota publicada en la página previa; *La Juventud Literaria*, 28 de octubre de 1888, 351-352. La otra escena en esa página signada por Posada es en cambio un dibujo lineal, algo borroso, y si bien no es posible distinguir si un dibujo de este tipo es litográfico o fotolitográfico, el hecho de que muestre lo que parece un doblez, posiblemente se deba a que se hizo con papel transporte para luego



16. a) Taller litográfico de Emilio Moreau y Hermano (a partir de un dibujo anónimo), *Un recuerdo a los héroes del 2 de mayo*, portada de *El Álbum de la Mujer*, 2 de mayo de 1886, 171; b) detalle del marco alegórico, *ink-photo* y c) detalles. Hemeroteca Nacional de México. Fotografía: Rebeca Abad Alcántara.

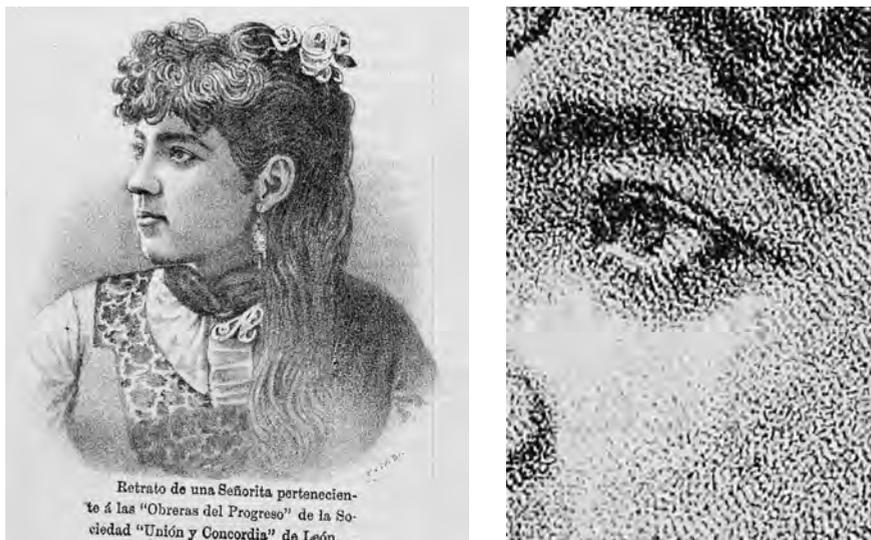
estaba en León fungiendo como jurado calificador en los exámenes de dibujo de los alumnos de la escuela secundaria donde era profesor,¹¹⁴ así que lo que pudo ocurrir es que a modo de un corresponsal hubiera enviado los dibujos desde allá, relativos a la reciente inundación que había golpeado a dicha localidad. Aunque tampoco se puede descartar que hubiera viajado a la Ciudad de México días antes, y hecho y entregado personalmente los dibujos, para luego regresar a León.

Como haya sido, el hecho de que las imágenes con la reticulación aparecieran en los semanarios de los Paz desde años antes de que el artista hiciera acto de presencia en ellos, indica que el mismo taller que las procesó desde un inicio —muy probablemente el de los Moreau— fue el que con dicho procedimiento transfirió después a las piedras litográficas las imágenes de Posada y el resto de las que ahí se publicaron y no son de su autoría. En cambio, se puede descartar que el propio Posada haya sido quien aplicó el procedimiento fotomecánico, porque no se han detectado imágenes suyas elaboradas antes o después con esta técnica en ninguna otra publicación; ninguna de sus litografías tonales de León ni las pocas que hizo para Vanegas Arroyo tienen ese texturado, sino el usual de la litografía dibujada en forma directa sobre la piedra. Además, por ahora tampoco hay nada que indique que Posada haya contado con el caro y sofisticado equipo para ello, y en los anuncios que se le conocen o en la fachada de su taller no indicó que la fotolitografía fuera uno de sus servicios. Todo indica que su papel en las publicaciones de los Paz se redujo al de dibujante-litógrafo (cuando ejecutó directamente sus trabajos sobre la piedra litográfica), o al de dibujante a secas (cuando sólo entregó sus dibujos para que otros —quizás, en este caso, los Moreau— los transfirieran a las superficies de impresión), sin tener él participación alguna en el tratamiento técnico de la piedra ni en el tiraje, tareas cubiertas por el personal de los talleres litográficos.

En esta segmentación de tareas, es probable que no tocara a Posada hacer la manipulación para obtener el citado encabezado en negativo de *La Patria Ilustrada* (fig. 1). Aún más, si se considera que la fotolitografía era el recurso fotomecánico utilizado en el semanario, es muy factible que se hubiera

transferirse a la piedra, al margen de si se dibujó directamente sobre dicho papel, o manipuló mediante un procedimiento fotolitográfico.

114. Helia Emma Bonilla Reyna, “José Guadalupe Posada: el intento de una biografía más fidedigna y la inserción del grabador dentro de la gráfica satírica y la caricatura en la prensa mexicana”, tesis de licenciatura (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 27.



17. a) José Guadalupe Posada, *Retrato de una Señorita perteneciente a las "Obreras del Progreso" de la Sociedad "Unión y Concordia" de León*, en *La Juventud Literaria*, 28 de octubre de 1888, 352 y b) detalle. *Ink-photo*. Hemeroteca Nacional de México. Fotografía: Helia Bonilla.

ejecutado con ella, pues permitiría la manipulación de positivo a negativo y viceversa. Pero tampoco es posible descartar que se obtuviera con el procedimiento litográfico, sin intermediación fotográfica, propuesto por Camacho. En lo que respecta a la gráfica se puede llegar a resultados análogos por caminos distintos, y sin pruebas documentales, a veces es imposible dilucidar cuál fue el que se tomó.

En cambio, por ahora no hay sustento histórico ni técnico que indique que se trató de un fotgrabado de línea, como propuso Gretton. Pero en lo que el historiador sí acertó es que fue en los semanarios de los Paz donde Posada contactó por primera vez con las nuevas tecnologías fotomecánicas de la imagen, y esto de seguro expandió su perspectiva sobre los cambios que empezaban a impactar y terminarían revolucionando su ámbito profesional. No hay duda de que una parte de las imágenes que Posada hizo a su llegada a la Ciudad de México en los semanarios *La Juventud Literaria*, *La Patria Ilustrada* y *Revista de México*, se hizo con novedosos procedimientos que incluían técnicas fotomecánicas.

*Las técnicas gráficas, argumento de calidad,
modernidad y savoir faire*

Para comprender la significación que tuvo el trabajo de Posada, incluido el que se ejecutó con los nuevos procedimientos fotolitográficos, en los semanarios de los que fueron creadores o gestores los Paz, es importante perfilar la labor de estos empresarios culturales. Ireneo Paz (1836-1924), además de ser escritor y periodista, y de haber tenido una combativa participación política en los años previos a 1883, tuvo una trayectoria trascendente en la capital como propietario de una imprenta, una litografía y una empresa periodística y editorial con una amplia producción —buena parte de ella acompañada de ilustraciones—, que incluso sobrevivió, aunque en declive, al porfiriato; labor trascendente que reclama mayor estudio.¹¹⁵ Para tener una idea de la importancia que había alcanzado en 1884 —cuatro años antes del arribo de Posada a la Ciudad de México—, baste indicar que su periódico *La Patria* era el de mayor tamaño en la capital, el único con “reporters” y en recibir telegramas diarios del interior y del extranjero, y con una gran cantidad de anuncios con esa misma doble procedencia, “que la producen por cuarenta mil pesos al año, con lo cual está en camino de progresar extraordinariamente, sobrepasando, quizás, al *Monitor*, cuyos propietarios no quieren entrar en la vía de grandes innovaciones en su publicación”.¹¹⁶ En cuanto a Arturo Paz (1867-1915), joven abogado que desempeñó algunas funciones públicas, muy tempranamente inició su labor periodística junto a su padre, haciendo traducciones del francés, escribiendo artículos de costumbres y algunas crónicas, y llegando a ser redactor y también director de *La Patria* y *La Patria Ilustrada*; miembro de la comisión que representó a México en la Exposición Internacional de Nueva Orleans, de finales de 1884 y principios de 1885, donde gestionó a favor de la prensa

115. Más allá de estudios sobre su biografía, y labor política o literaria, sobre su trabajo editorial pueden verse varias entradas en ZonaPaz, sitio dedicado a su nieto Octavio, en el que Ángel Gilberto Adame hace una sintética compilación de su labor editorial; véase https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/101/obras-completas-de-ireneo-paz-parte-i-obra-literaria/, consultado el 21 de junio de 2020. Asimismo, se puede consultar el fundamental y ya citado texto de Fausto Ramírez sobre *La Patria Ilustrada* (centrado en Posada), y tres tesis en TESIUNAM que abordan aspectos parciales, sea de su labor en el diario *La Patria*, o su obra histórico-literaria.

116. Manuel Caballero, ed., *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana* (Nueva York: Chas M. Green, 1883-1884), 205.

mexicana.¹¹⁷ En 1887 fundó con otros jóvenes literatos *La Juventud Literaria*, en la que de gerente y redactor pasó a ser su propietario a partir de enero de 1889, y la transformó en *Revista de México*; se trató de una publicación ambiciosa que contó con la colaboración de escritores consagrados (Altamirano, Sierra, Riva Palacio, Peza, entre otros), pero también de una joven élite de literatos y críticos, vinculados varios de ellos al modernismo (como Luis G. Urbina, Gutiérrez Nájera, Puga y Acal, o Peón del Valle, quien además fue uno de los fundadores), que participaron desde sus páginas en los debates sobre literatura entablados en diarios y revistas.¹¹⁸ Sobre su relevancia, alguno de sus colegas de la prensa afirmó:

Decididamente [...] ocupa el primer lugar entre las publicaciones ilustradas del país. El número del último domingo es la mejor prueba de este aserto, por sus ilustraciones, su impresión, su papel y sus escogidos materiales [...] si a ello] se agrega la modestia y honradez de sus jóvenes redactores claramente se vé que va á la vanguardia de la prensa literaria; y no puede ser de otra manera, pues que sus ilustraciones son nuevas y no gravados [*sic*] americanos de desecho y antigüedad reconocida y de títulos y explicaciones usurpadas.¹¹⁹

Más allá de que el objetivo principal del semanario fue consolidar un prestigio literario,¹²⁰ apostaba por estar en la vanguardia editorial en un país en el que resultaba muy difícil la digna sobrevivencia de ediciones de este tipo, lo que se deduce de diversas notas editoriales que dieron cuenta de lo alcanzado y de las mejoras que vendrían; de lo ahí dicho se desprende que las ilustraciones tuvieron un lugar protagónico en el discurso de calidad material y de riqueza de

117. Luis A. Escandón, *Poetas y escritores mexicanos* (Ciudad de México: Imprenta, litografía y encuadernación de Ireneo Paz, 1889), 63-65; Lázaro Pavía, *Apuntes biográficos de los miembros más distinguidos del poder judicial de la República Mexicana* (Ciudad de México: Tipografía y litografía de F. Barroso, Hermano y Co., 1893), 469-476; Ángel Gilberto Adame, “Tras la genealogía de Paz: Arturo Paz Solórzano”, *Letras Libres*, <https://letraslibres.com/revista-espanal-tras-la-genealogia-de-paz-arturo-paz-solorzano/>, consultado el 19 de febrero de 2022.

118. Claude Dumas, *Justo Sierra y el México de su tiempo, 1848-1912* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), vol. I, 259-260 y Carlos Guzmán Moncada, “Manuel Puga y Acal, y la crítica de su tiempo”, *Estudios Jaliscienses*, núm. 50 (noviembre de 2002): 5-23.

119. “La Juventud Literaria”, *El Diario del Hogar*, 23 de agosto de 1887, 3.

120. Ya convertida en *Revista de México*, afirmó que en la sección de literatura tendrían especial cuidado pues en ella buscaban que radicara el crédito del periódico.

contenido, novedad y originalidad de la revista (al igual que en otras publicaciones). De hecho, sus imágenes coadyuvaron a posicionarla en el ámbito cultural, al igual que a los propios colaboradores, cuyos retratos desfilaron por sus páginas entre los de otras personalidades. Y como parte fundamental de la publicación, las imágenes contribuyeron en la configuración de un todo que pretendía pulcritud y corrección, incluso refinamiento; un todo cuyos elementos constitutivos se interrelacionaron en razón de una estrategia y política editorial y de comunicación, condicionada tanto por el público selecto al que se dirigían como por las relaciones culturales, políticas y sociales de la propia élite que lo produjo.¹²¹

En 1889, rebautizada como *Revista de México*, al reconocerse a sí misma entre las más relevantes publicaciones ilustradas y literarias del país, confirmaba la centralidad de su componente visual y manifestaba su aspiración a seguir consolidándose materialmente como producto de una cuidada edición, que correspondiera, como ya era necesario, al “progreso e ilustración” de México. Además del recuento pormenorizado de sus contenidos literarios, científicos y recreativos, destacaba lo que ofrecería en la parte artística y afirmaba que gracias a la ayuda del notable pintor Gamboa Guzmán (yucateco formado en París), había dado a la stampa su nueva cabeza,¹²² igual a la de la *Revue Illustrée*, la mejor en su género en Francia, y comentó lo siguiente (con lo que proporcionó además una de las raras referencias que se le hicieron en vida a Posada, cuyo nombre apareció en la nota al lado del de los connotados colaboradores literarios, como Justo Sierra, Vicente Riva Palacio, Ignacio Altamirano y Salvador Díaz Mirón):

Daremos siempre en la primera plana un retrato artísticamente hecho por nuestro dibujante especial el Sr G. Posada, que ha adquirido ya justa fama, y cuyas ilustraciones á los versos del señor D. Casimiro del Collado han sido calurosamente elogiadas, y conocen nuestros lectores. En el centro irán siempre cuatro páginas cuando menos, de alguna novela, historia ó libro interesante, original ó traducido

121. Agradezco inmensamente a Laurence Coudart, profesora e investigadora de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, sus reflexiones teóricas, animados e interesantes comentarios y sugerencias bibliográficas.

122. Véase la portada diseñada a color de *Revista de México* a partir del 6 de enero de 1889. Ya desde 1887 el pintor Juan Gamboa Guzmán había elaborado un sofisticado cabezal para la revista; “Gracias”, *La Juventud Literaria*, 21 de agosto de 1887, 191. Por una errata, en 1889 la revista se refirió al pintor como José, en vez de Juan.

expresamente para nuestro periódico, é ilustrado cuidadosamente por el mismo artista. Estas páginas se imprimirán en magnífico papel y fáciles de separarse para que los suscriptores puedan coleccionarlas y formar volúmenes de lujo á precio muy módico.

Los retratos que publiquemos serán de personas [...] notables [...] dando siempre preferencia á mexicanos; dejándoles la parte de impresión que corresponde al dorso en blanco para que se puedan recortar y formar preciosas colecciones de notabilidades.¹²³

En el discurso sobre las imágenes, las técnicas con que se confeccionaron tuvieron un papel relevante, se reconoció tanto implícita como explícitamente su adecuación al contenido y calidad de una publicación destinada a un público acomodado, y a una intención de modernidad. Así, en otra nota editorial publicada previamente en 1888, se aseguraba que habría “en todo especial cuidado: la corrección será escrupulosa, la impresión excelente y la parte litográfica encomendada á los más hábiles dibujantes de México”, y se comentaba que la buena acogida del público había permitido más mejoras de las esperadas; mencionaba en primerísimo lugar la introducción de la fotolitografía con “brillantes resultados”, y destacaba algunos retratos ejecutados con este procedimiento; se decía también que puesto que las litografías eran finas y delicadas se había puesto forros a los cuadernos para su protección, y cerraba con la afirmación de que si el público los seguía favoreciendo, tratarían “de introducir en las ilustraciones fotograbados y cromo-litografías”.¹²⁴ En la misma tónica, en 1889 anunciaron también que regalarían “periódicamente lujosas pastas para las novelas que se publiquen, fotolitografías, grabados y cromolitografías, calendarios ilustrados y multitud de publicaciones artísticas sin aumentar el costo”.¹²⁵ Más aún, tiempo después *Revista de México* en su propia portada explicitó quiénes, entre sus colaboradores, se encargaban de la parte visual, y en algunos casos especificó incluso sus técnicas, véase por ejemplo, la del 17 de julio de 1892, en la que se señala que Guadalupe Posada hace los grabados, y Ortiz Monasterio los fotograbados.

El que al publicitarse la revista, al igual que muchas otras publicaciones de la época, no se refiriera simple y llanamente a las ilustraciones como ta-

123. “Explicaciones”, *Revista de México*, 6 de enero de 1889, 18.

124. “Nuestro programa”, *La Juventud Literaria*, 1 de enero de 1888, 2.

125. “Explicaciones”, *Revista de México*, 6 de enero de 1889, 18.

les, sino que se emplearan términos técnicos diferenciados para aludir a los procedimientos gráficos con los que se elaboraban confirma, como arguye el historiador Gerry Beegan, que dichos procesos de reproducción también tuvieron un papel en el significado que las imágenes impresas tenían para sus audiencias.¹²⁶ Aunque fuera un conocimiento impreciso y somero de sus diferencias, había sin duda la noción de que se trataba de procedimientos novedosísimos en México, y el hecho de que los editores los esgrimieran confirma su aspiración de insertarse, y de insertar a su público, en la corriente modernizadora que estaba revolucionando la esfera editorial en Europa y Estados Unidos, donde la consolidación de la industria de la imagen impresa, que incluía procedimientos fotográficos y un trabajo especializado y en cadena, a finales del siglo XIX dio lugar a una producción de magnitud colosal, que impulsó y fue a la vez parte del nacimiento de los medios masivos de comunicación. La presencia de ilustraciones ejecutadas con estos nuevos procedimientos implicaba, por tanto, un toque de modernidad para las publicaciones, y al igual que el resto de los elementos técnicos novedosos en la edición (tipografía, formas de impresión, diseño y materialidad), se convertían en un argumento de calidad, de modernidad, de estatus, de “saber hacer” (*know how, savoir-faire*), de control, incluso de poder adquisitivo, y no fue raro que los editores alardearan de poseer la maquinaria más reciente, la más moderna, que les permitía alcanzar altos tirajes y muchos suscriptores.¹²⁷

Si se considera que la selección de las técnicas ilustrativas estaba dirigida por una noción sobre lo que resultaba idóneo o apropiado no sólo para cubrir las exigencias de determinado público, sino en función de lo que se deseaba ofrecer, para lo cual se barajaban consideraciones de carácter económico, estético y hasta moral,¹²⁸ no extraña que una revista que aspiraba a tener una “corrección escrupulosa, una impresión excelente”, y a contar con “los más hábiles dibujantes de México”, hubiera acudido a un taller proveniente de Francia, país a la vanguardia en la elaboración de imágenes impresas y técnicas gráficas, el cual proveía de ilustraciones manufacturadas con procedimientos sofisticados

126. Beegan, *The Mass Image*, 8, y 212, n. 25, quien sigue a Brian Maidment, *Reading Popular Prints, 1790-1870* (Mánchester: Manchester University Press, 1996).

127. Comunicación personal con Laurence Coudart, 21 de enero de 2022.

128. Beegan, *The Mass Image*, 9. El autor explica por ejemplo que cuando ya se contaba con tecnología para trasladar a los impresos imágenes de origen fotográfico, el tema en ellas mostrado, en particular si era de violencia, pobreza o sexo, tenía una gran carga moral como para ser recogido por la fotografía, pero en cambio podía ser representado mediante ilustraciones.

y se ufanaba en sus promocionales de utilizar máquinas de vapor,¹²⁹ y en el que se producían litografías “verdaderamente artísticas y hermosas” a decir de alguien que publicitó en la prensa una lujosa edición con ilustraciones suyas.¹³⁰

Así que cuando Posada empezó a trabajar con los Paz, aunque las publicaciones de Ireneo Paz, como *La Patria* y *La Patria Ilustrada* habían tenido una cierta contracción,¹³¹ la incorporación promisoría en 1889 de un nuevo semanario a la empresa familiar, al pasar a ser Arturo Paz el propietario de *Revista de México*,¹³² significó un paso adelante, que refrendaba su puesta al día, y en suma su prestigio, como dueños de un diario y dos revistas de trascendencia en circulación, y un rico catálogo de publicaciones en venta que seguía ensanchándose.¹³³ Trabajar con ellos significaba, por tanto, entrar con el pie derecho en la moderna esfera editorial capitalina, e iniciar la consolidación de un prestigio. Muy lejos estaba en ese momento de las críticas que, como parte de los impresos populares, recibirían sus ilustraciones.

Conclusión

Para entender la obra de un artista como Posada, que de forma permanente ilustró impresos, resulta fructífero mirar hacia la historia de las técnicas de reproducibilidad de la imagen en Europa, porque los cambios ocurridos allá tuvieron incidencia en México, como país importador de técnicas y tecnologías. Es por ello que el historiador Thomas Gretton, quien abrió atinadamente

129. Caballero, *Primer almanaque histórico*, 8.

130. “Album queretano. Publicación de gran lujo”, *La Sombra de Arteaga: Periódico Oficial del Estado de Querétaro*, 30 de marzo de 1882, 113-114.

131. En 1884 redujeron respectivamente el número de páginas, y en 1888, en *La Patria* los anuncios empezaron a disminuir reemplazados por cables telegráficos y textos variados; Ricardo Cruz García, “El ocaso de un patriarca, Ireneo Paz y *La Patria* frente a la Revolución mexicana (1910-1914)”, tesis de maestría (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2021), 70.

132. Dado que eran independientes, pero a la vez se interrelacionaban en sus mutuas iniciativas editoriales, habrá que discutir si realmente se puede hablar o no de una empresa familiar.

133. Puede verse, entre sus catálogos de 1887, “Nuevo catálogo con rebaja de precios”, *La Patria Ilustrada*, 19 de diciembre de 1887, 610 y 611, y otro seis años después en “Periódicos y libros editados por Ireneo Paz”, *La Patria Ilustrada*, 4 de septiembre de 1893, 11 y 12. Me refiero a un periódico y dos revistas, porque como señalé, *La Juventud Literaria* desapareció para ser sustituida en 1889 por *Revista de México*.

la reflexión en este sentido para el tema de Posada, pudo hacer inferencias válidas para el contexto mexicano, como el hecho de que la fotomecánica ya era una práctica comercial presente en la prensa mexicana del decenio de 1880, y que su incorporación impactó en la obra del aguascalentense. A ello se debe también que la clave para identificar una técnica inusual en la obra de este artista-ilustrador mexicano pueda hallarse en un tratado o manual europeo decimonónico, o en estudios actuales sobre la identificación de técnicas del siglo XIX en Europa.

Sin embargo, es importante tener presente que, si bien el mercado de la imagen impresa fue en rápido ascenso a lo largo del siglo XIX, en las distintas latitudes hubo diferencias sustanciales, y que las brechas económicas y tecnológicas se plasmaron en mercados con una oferta y demanda de imágenes de dimensión francamente desigual. Las historias, preferencias, posibilidades y temporalidades respecto de los procedimientos gráficos y su uso fueron particulares y diversas. Y, por tanto, para visualizar lo que ocurrió en México, es necesario partir de la especificidad de la historia de sus artes gráficas; una aproximación permite matizar lo propuesto por el historiador británico para el periodo de 1880, pues por ahora y con la información asequible, todo apunta a que la primera técnica fotomecánica a la que se dio un uso comercial en la capital fue la fotolitografía, y que la utilización generalizada de planchas fotomecánicas de línea, posiblemente en la modalidad derivada del *gillotage* (era la estandarizada en el ámbito internacional),¹³⁴ inició sólo después, con la fundación de importantes talleres comerciales al despuntar los años noventa. Como sea, aún será necesario que se haga una historia más precisa y extensa sobre la aplicación de los procedimientos fotográficos a las técnicas para ilustrar impresos, para poder entender con más claridad qué fue lo que ocurrió.

Lo que es indudable es que, al llegar Posada a la Ciudad de México, la fotolitografía fue la primera técnica aplicada a su obra que se valía de un procedimiento fotográfico. Los indicios a mano apuntan a que la modalidad

134. La adaptación fotográfica del *gillotage* no fue el único procedimiento de fotograbado con el que se crearon bloques de línea en relieve, pero sí fue el más difundido en Francia e Inglaterra, y es posible que haya sido el que experimentó inicialmente García Pimentel, dado que el artículo que en el periódico *La Colonia Española* le adjudica ser introductor del fotograbado en México, abre reseñando precisamente la historia del *gillotage* (o paniconografía) y su posterior mejora al combinarse con la fotografía; véase “La paniconografía Gillot y el fotograbado mexicano”, *La Colonia Española*, 13 de octubre de 1877, 1-2. Como sea, en 1878, en un opúsculo afirmó experimentar con otra modalidad en la que aplicaba la electricidad.

utilizada fue la denominada *ink-photo* (o alguna variante de ésta), inventada en los inicios del decenio de 1880, la cual permitía la obtención de imágenes con una gradación tonal (hasta entonces la fotolitografía en México había sido lineal, y todavía habrá que averiguar si otro taller más tarde empleó asimismo la modalidad de medios tonos). Pero no fue Posada quien la puso en práctica, sino que sólo suministró sus dibujos para que el taller elegido por Ireneo o Arturo Paz —los editores de los semanarios *La Patria Ilustrada*, *La Juventud literaria* y *Revista de México*, para los que él trabajó en esos años—, los procesara y transfiriera a las piedras litográficas. Se trataba del establecimiento francés de Moreau y Hermano, instalado en la capital, que contó con el sofisticado equipo, el conocimiento y extrema pericia técnica, y que trabajó también para otras publicaciones destinadas a un público burgués, como el *Álbum de la Mujer* (con su labor refrendó los aportes hechos por Francia a la litografía mexicana durante todo el siglo XIX). La técnica litográfica aportada por los Moreau, con la incorporación de un recurso revolucionario como el de la fotografía, expandía aún más la segmentación de tareas y, por ende, la agilización en la obtención de imágenes, una tendencia creciente que caracterizó a la industria de las artes gráficas de fin de siglo, que le dio a la larga un lugar fundamental a la imagen en los medios masivos.

No hay duda tampoco de que en el discurso esgrimido por los editores Paz —pero también por muchos de sus otros colegas— sobre calidad y riqueza material y de contenido, modernidad y hasta refinamiento, las ilustraciones y sus técnicas, entre ellas la fotolitografía, desempeñaron un papel central, lo que significa que los procedimientos con que se ejecutaron las imágenes tuvieron connotaciones particulares para su público. Por lo menos en México el menosprecio por técnicas de carácter semiindustrial o industrial, como el fotograbado o la cromolitografía, fue muy posterior.

En realidad, de mediados de los años setenta hasta el fin de siglo, la transición de los viejos a los nuevos procedimientos técnicos fue gradual, y hubo una convivencia de técnicas, incluso en un mismo taller, como el de Moreau, y en una misma publicación, como por ejemplo los semanarios de los Paz, en los que algunas imágenes de Posada son litografías dibujadas de forma manual por él y otras transferidas por fotolitografía muy probablemente por dicho taller; además, tuvieron ahí presencia otros procedimientos, entre ellos el fotograbado y en ocasiones hasta la cromolitografía e incluso el grabado manual. Y aunque todavía habrá que precisar mediante un estudio más detallado cómo fue que la litografía tradicional salió de la esfera editorial mexicana, se

ha demostrado aquí que por un tiempo siguió utilizándose en publicaciones importantes como *México Gráfico* o ya iniciado el siglo xx en *El Hijo del Ahuizote* (en los cuales Posada no colaboró).

No extraña por ello que José Guadalupe, ya avanzada la última década del siglo xix, siguiera usufructuando su equipo litográfico y anunciara de forma tardía que trabajaba con la técnica, tanto en los periódicos, como en la fachada del taller que tuvo en Santa Inés número 5. Y aunque en su caso se desconoce a qué tipo de tareas lo destinó, es posible que fuera para continuar ilustrando, como había hecho en Aguascalientes y León, una diversidad de impresos sociales de los que se requerían tirajes muy acotados. No se conocen tampoco litografías en publicaciones capitalinas ejecutadas en el taller de Posada —lo que sí ocurrió en León—, y por ahora parece que lo que él llevó a los semanarios de los Paz fue su talento dibujístico para crear imágenes y no su pericia de técnico para reproducirlas. Ésta fue una capacidad que le permitió adecuarse a los cambios en su oficio y a las solicitudes que tiempo después le hicieron otros editores que lo ocuparon como dibujante, pero no como impresor de sus ilustraciones; fue el caso de la serie Biblioteca del Niño Mexicano (1899-1901), la revista *Argos* (hacia 1904-1905) y el diario *Gil Blas* (1908-1911),¹³⁵ la primera ilustrada con cromolitografías, fotograbados de medio tono y fotograbados de línea, y la segunda y tercera con esta última técnica. En cambio, no hay indicio alguno ni resulta factible que en su taller él mismo practicara el fotograbado, ni tampoco la fotolitografía, técnicas para las cuales se requería una infraestructura y un equipo sofisticado y muy costoso.

Para finalizar, interesa señalar que las imágenes, como objetos palpables y concretos, además de exhibir las contingencias acaecidas en su existir, contienen en sí mismas las coordenadas espacio-temporales de su génesis.¹³⁶ Dichas

135. En el aspecto técnico únicamente está estudiado el caso de la Biblioteca del Niño Mexicano; Bonilla y Lecouvey, *La modernidad en la Biblioteca del Niño Mexicano*.

136. Jesusa Vega, “La técnica artística como método de conocimiento, a propósito de *El Coloso de Goya*”, *Goya: Revista de Arte*, núm. 324 (2008): 229.

N.B. Agradezco a Rebeca Abad Alcántara, asistente en la Dirección de Estudios Históricos del INAH, su apoyo sustancial y búsqueda inteligente de parte de la información utilizada. Por su valiosa asesoría en cuestiones técnicas específicas, a Pablo Querea Gutiérrez, Técnico Académico de Tiempo Completo de la licenciatura en Arte y Diseño de la ENES, Unidad Morelia, UNAM, y artista gráfico con reconocimientos nacionales e internacionales. A Gustavo Amézaga Heiras por su apoyo, información y materiales. Al director y al subdirector de Conservación y Control de Colecciones del Museo del Estanquillo, Henoc de Santiago y Evelio Álvarez, respectivamente, por permitirme la revisión de materiales, puesto que por la pandemia muchos acervos

coordenadas indican especificidades y se plasman en sus múltiples niveles de sentido, y asimismo en su medialidad, lo que inevitablemente les confiere una trazabilidad no siempre factible de restablecer, que si se recupera, aunque sea parcialmente, muestra intencionalidades —a veces múltiples y entretreídas— sobre sus alcances, su capacidad de circulación, sus públicos, sus intereses y sus fines; revela prácticas, dependencias en el conocimiento técnico o su asimilación, así como caminos alternos, estrategias de trabajo, y a veces una suerte de engranaje entre quienes participaron de una u otra forma para que pudiera crearse. En la ruta que sigue una imagen impresa desde su concepción hasta su publicación, cada persona o entidad que de alguna manera interviene en su concreción a menudo deja en ella una impronta material y/o simbólica, que a veces se ha perdido en el tiempo, o ha dejado de ser decodificable y queda oculta, quizá para siempre. En este artículo se han tratado de comprender esas huellas y de restablecer la ruta seguida por una parte de la obra de Posada, lo que ha permitido sacar a la luz información igualmente significativa para la cultura visual del periodo. ❀

estaban cerrados al redactar este texto. Al señor Pablo Méndez, por la entrevista concedida. Otros agradecimientos se dan a lo largo del artículo.

Augustan Propaganda in Late Fascist Italian Architecture

Propaganda augustea en la arquitectura italiana tardo fascista

Artículo recibido el 18 de mayo de 2021; devuelto para revisión el 29 de septiembre de 2021; aceptado el 18 de agosto de 2022; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.122.2813>

Víctor Alemany Caro University of London, Victor.Alemany-Caro@designmuseum.org,
<http://orcid.org/0000-0002-8584-4207>.

Lines of research History of architecture and propaganda in the Interwar period.

Líneas de investigación Historia de la arquitectura y propaganda en el periodo de entreguerras.

Resumen La Exposición Universal de Roma (EUR) fue la mayor empresa edilicia bajo el régimen de Mussolini. Este complejo conscientemente reusó una política propagandista de la Roma imperial. De hecho, el gobierno fascista italiano realizó un esfuerzo constante para asociarse con el emperador Augusto. Las publicaciones sobre arquitectura fascista en Italia se han centrado en el debate estilístico. En cambio, este artículo focaliza su atención en el reuso de la propaganda augustea. Para ello he cruzado documentación fascista con publicaciones relativas a la arquitectura romana bajo el gobierno de Augusto. Esto permite la afirmación de una conexión más directa y profunda entre el área de la EUR y los foros imperiales romanos. A pesar de que esta relación no aparece reflejada en la documentación contemporánea al proyecto, el análisis arquitectónico y urbanístico del área EUR denota la estrategia mencionada previamente.

Palabras clave Fascismo; arquitectura; Roma; Exposición Universal de Roma; Augusto.

Abstract The Esposizione Universale Roma (EUR), was the biggest complex built during Mussolini's regime. EUR employed political strategies of propaganda that consciously set out to copy those of ancient Rome. Mussolini's government made a constant effort to associate fascism with the emperor Augustus. Publications regarding Italian fascist architecture focus on the antagonism between Rationalism and classicism or the vast stylistic variety of Italian fascist architecture. To get a deeper insight into the notion of how fascists reused Augustan propaganda, I refer to the work of experts in Augustan architecture, which can be usefully compared to fascist documentation. The findings of this article

highlight a further connection between the EUR area and its link with the Roman fora. Although this connection is not found in the extant documentation, an analysis of the architectural remains denotes the intention of expressing the aforementioned strategies.

Keywords Fascism; architecture; Rome; Esposizione Universale Roma; Augustus.

VÍCTOR ALEMANY CARO
UNIVERSITY OF LONDON

Augustan Propaganda in Late Fascist Italian Architecture

When Mussolini was still a young journalist, he loved to refer to the Roman Empire and would often compare those times to his own. This was common in Italy at the beginning of the twentieth century.¹ The country had recently been unified with the ideological help of the *Risorgimento*. This romantic movement used constant references to Roman antiquity. However, when Mussolini gained political power in October 1922, these Roman comparisons were brought to the foreground in order to justify his bid for totalitarian authority. Later this would be justified further thanks to the rector of the university La Sapienza, Pietro de Francisci in his Machiavellian publication “Le basi giuridiche del principato.”² The earlier Italian Fascist ideological apparatus had to be readapted to gain the support of pre-existing non-fascist elites, like the church, the bourgeoisie, the monarchy and big business. The glory of Rome was a unifying source of pride which different groups in society could rally around.³ The different teams in charge of developing the concept of Romanness were led by Gustavo Giovannoni,

1. Joshua Arthurs, *Excavating Modernity: The Roman Past in Fascist Italy* (New York: Cornell University Press, 2012), 94-96.

2. Pietro de Francisci, “Le basi giuridiche del principato,” in *Augusto*, ed. Pietro de Francisci (Padua: Collana Ca’ Foscari, 1939), 37.

3. Jan Nelis, “Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of ‘Romanità’,” *The Classical World*, no. 100 (2007): 391-415, https://www.jstor.org/stable/25434050?seq=1#page_scan_tab_contents (accessed 1 May 2019), 402.

Antonio Muñoz, Marcello Piacentini and Corrado Ricci, amongst many others.⁴ Romanness is a translation of the Italian *romanità*, which means Roman spirit.

It was easy to spot a parallel between Augustus and Mussolini. As with Mussolini, Augustus had been the bridge between a republic and an undeclared monarchy. In Alessandro Bacchiani's opinion, the fascist revolutionary movement saved Italy from pessimism after the First World War.⁵ Italians needed a guide to go through this process. On the same line, the fascist minister of culture and education, Giuseppe Bottai, promoted the view that Mussolini was following the model of Augustus in his ambition to save the country from decay in his 1937 book *L'Italia di Augusto e l'Italia di oggi*.⁶ In Bottai's view, the country was devastated by wars and by an inefficient government. The dramatic situation required drastic measures and that justified a change of system to achieve a new Golden Age.

The idea of progression towards a Golden Age was palpable in all sorts of cultural productions from philosophical treatises and mass consumption novels to poetry. But how could this Golden Age be translated into architecture? Augustus reflected his new order in an architectural style directly inspired by the Golden Age of Athens as this was a prevalent reference that everyone was able to understand. But Mussolini could not copy Augustus literally because the vast majority of the population would not be able to understand such references. Instead, Fascist architects had to find an alternative way to communicate the idea of a new Golden Age. The reference selected by the government was an oversimplified neoclassicism called Littorio style. The best example of this style is the EUR.

The EUR was going to be the new centre of fascist Rome, surpassing the glory of the age of Augustus. This article explores the references of EUR to Rome and particularly to the Forum of Augustus. The Forum of Augustus was a multifunctional complex now barely preserved. The functions of the Roman Forum were not a source of inspiration for twentieth century architects, but they did a clever reinterpretation of history. The reference is direct in the urbanism of the complex and in the location of some outstanding examples such as the Palazzo della Civiltà Italiana (The palace of Italian civilization).

4. D. Medina Lasansky, *The Renaissance Perfected: Architecture, Spectacle, and Tourism in Fascist Italy* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2004), 14.

5. Alessandro Bacchiani, "Roma nel pensiero di Benito Mussolini," *Capitolium*, no. 1 (1925): 387-392; 391.

6. Giuseppe Bottai, *L'Italia di Augusto e l'Italia di oggi* (Rome: Istituto di Studi Romani, 1938), 7.

The EUR area was the biggest architectural project undertaken, not only regarding the surface extension of the area (more than four million square metres), but also its vast cost, 1,460 million liras before completion.⁷ The primary function of the EUR was to host the Universal Exhibition in 1942, an event that bequeathed its name to the whole area (EUR stands for Esposizione Universale di Roma: Universal Exhibition of Rome). It followed the nineteenth century tradition of temporary commercial and institutional displays which started with the Great Exhibition of London in 1851. However, the EUR was going to be different not only because it was the first time that Rome was going to host this type of event, but also because it was going to take place in a permanent setting. This increased the overall cost, creating financial losses. The pavilions at the EUR were not to celebrate the latest technological discoveries, as was typical at similar events, it was going to be an “Olympics of civilization” representing all evolution in human history. Therefore, the main goal of the EUR was ideological with multi-layered symbolism.

The EUR also responded to the creation of an empire after the conquest of Ethiopia and the beginning of a new Golden Age. This Golden Age was going to be materialised by the expansion of Rome towards the sea. This was seen as reconquering the Mediterranean, meaning imperial expansion around the Mediterranean regions. Italy was going to expand again as Rome did in antiquity. These Roman references also pointed directly to Augustus. The first Roman emperor expanded the capital by incorporating the Campus Martius into the city. Now Mussolini was expanding Rome again by adding the EUR area.

Finally, it is important to consider the influence of the axis alliance. Mussolini had to compete with Germany for international prestige. The rise to power of Hitler made many fascist organisations across Europe align with Germany rather than Italy. The EUR was designed to be used for fascist parades, following the Nuremberg model, when the universal exhibition was over.

Golden Age structures of propaganda

A new Roman Golden Age under the Fascist government was the cornerstone of Italian institutional propaganda. Conveniently matching the Augustan strategies, Mussolini's government justified imperialistic expansion under

7. Tullio Gregory, *E42 Utopia e scenario del regime* (Venice: Cataloghi Marsilio, 1987), 22-23.

the pretext of civilizing supposedly inferior cultures. The moral reform based on values from the past made Romans superior citizens called on to export culture and evolution to the rest of the world. Therefore, the new values and manners in Rome not only justified a new architectural style able to reflect the new age, but also explained the necessity of territorial expansion.

This is not just a characteristic of Italian fascism but a key element of Fascist ideology according to the work of Roger Eatwell. The metaphorical rebirth encapsulated in the concept of a Golden Age is a characteristic that defines fascism. It is not unusual to hear about the creation of a new man whose values are traditional. This helps to dissimulate whether something is old or new, giving flexibility to the government to operate freely.⁸ Other key ingredients are the use of rational arguments to defend irrational propositions and the fusion of collective and individual. This free movement of decisions relies on the absence of programme, which is replaced by a charismatic leader who concentrates solely on power.

A crucial factor in the appearance of fascism was war as crisis. A crisis that not only undermines the economy, but also impacts the prestige of elites and values. For that reason, fascism criticises the previous regime. Other values such as religion are also undermined and, in many cases, fascism replaces religion or readapts its concepts to create a new laic religion so that political power becomes a form of religious power, too.

This description of fascism matches well with the government of Augustus. Although it is easy to trace a parallel between fascism and the first Roman emperor, it is essential to bear in mind that fascism is a political movement that first appears in the twentieth century. Its roots and origins can be found in the past, in Rousseau's thought or Nietzsche's philosophy, for example, but as a political movement it came to bloom after the First World War. The fascist rereading of Augustus is intentionally partial. It was an uneducated idealisation of Rome which consciously avoided confronting Roman prostitution, the regular massacres in festivals for citizens' amusement, slavery and other matters that can be considered morally problematic. Moreover, the past was never treated by Italian fascism as an independent entity but was seen in the light of the current affairs of the moment. It is thus a twentieth century interpretation of the Roman past, different from the real Roman past.

8. Roger Eatwell, *Fascism: a History* (New York: Allen Lane, 1996), 13.



1. Model of the Forum of Augustus. Photography: Gennaio, 2009, CC BY-SA 2.0

In the age of Augustus, the concept of a Golden Age was recycled from a previous Republican idea. The Republican golden age was best expressed in Virgil's fourth *Eclogue*⁹ in which he wrote about the age of Saturn, an age where human intellect and physical work were not required. Not surprisingly, Virgil's philosophy changed after Octavian's victory at Actium (31 BC). This is evident in the *Georgics* (29 BC), where he expressed the idea of the Augustan golden age by criticising the age of Jupiter since a lack of effort could make men stupid. Karl Galinsky interpreted the Golden Age in the *Georgics* as based in constant and regular agricultural work. Therefore, the emphasis is not on the end, but on the process.

This new type of golden age is related with the age of Saturn, god of agriculture.¹⁰ This ideology is rooted in the sophist conception of the Roman social situation in the fourth century BC.¹¹ According to Virgil's view, this context "symbolized the purity and simplicity of early Italian life, the ways that had made

9. Virgil, *Eclogues*, 4:19-21.

10. Anthony Everitt, *The First Emperor: Caesar Augustus and the Triumph of Rome* (London: John Murray, 2007), 251.

11. Karl Galinsky, *Augustan Culture: An Interpretive Introduction* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1996), 122.

Rome great.”¹² The historian Ettore Pais almost literally copied the same idea in his speech of 1929.¹³ He also emphasized the value of constant effort. Here vitality comes from using the past to transform the present and the future. Thus, incessant labor sublimates Romans and makes them part of a superior civilization. This moral superiority achieved through work justifies Roman imperialism.

The moral superiority of Romans was not a natural feature of their society and Augustus had to impose it by force with his laws of 18 BC. These laws actively persuaded Romans to get married and procreate by giving tax relief to women with three or more children, banning unmarried people from attending games and spectacles, etc.¹⁴ Fascism paralleled these social reforms through various laws and other strategies. Augustus founded the *Iuventus*, a youth association like the fascist Gioventù Italiana del Littorio (Young Italians of the Littorio) an organisation with four million members and a focus on sports.¹⁵ Augustus was also a great admirer of Roman religion, and Fascism in turn made a decisive covenant with the Catholic Church in the Lateran pacts of 1929. The fascist government also approved laws restricting birth control and illegalizing abortion. While couples with more than ten children were subsidised by the state, there was a new tax on celibacy.¹⁶

After his forced social reform and conquest of the Cantabrians in 19 BC, Augustus had everything in order for the declaration of a new Golden Age—a return to the reign of Saturn—in 17 BC. Like Augustus, Mussolini waited to put everything in order before the declaration of the Golden Age, that in the latter case took the form of the declaration of empire in the aftermath of the conquering of Ethiopia. On May 9th, 1936, Benito Mussolini proclaimed from the balcony of the Palazzo Venezia the rebirth of the empire on the Roman hills:

Italy has finally its empire [...] An empire of civilization and of humaneness for all Ethiopian people. This is in the Roman tradition, which after defeat, associates the conquered peoples with its own destiny.¹⁷

12. R.G. Austin, cited by Karl Galinsky in *Augustan Culture*, in reference to Virgil, *Georgics*, 2.538.

13. Ettore Pais, “Significato politico della storia di Roma,” in *Annuario dell’Università di Roma, 1929-30* (Rome: Sapienza Università di Roma, 1929-1930).

14. Galinsky, *Augustan Culture*, 130.

15. Medina Lasansky, *The Renaissance Perfected*, 170.

16. Medina Lasansky, *The Renaissance Perfected*, 173.

17. Benito Mussolini, Edoardo Susmel, and Duilio Susmel, *Opera omnia di Benito Mussolini*, 27 (Florence: La Fenice, 1951), 268.

In the words of an eyewitness present that day, the events of May 9th were a spontaneous manifestation in which the Romans entered into communion with fascism.¹⁸ This collective reaction is likely to have also affected architects, historians and academics. The high expectations of an Italian society possessed by a blind faith in its *Duce*, supported any of Mussolini's ideas.

To create the Golden Age, Augustus opted for the prestigious Greek form of Classicism with a dash of Roman tradition to express the new age in art and architecture. His forum was like the acropolis of Pericles built after the Greek victory over the Persians of the east in Salamis.¹⁹ Augustus' forum was not a mere copy of the Athenian acropolis, but a new creation with direct references to it. For instance, the lower pitch of the temple pediment was a Greek citation as was the white marble used in its construction. This was a remarkable contrast with the massive traditional Roman wooden roofs, as was the copy on a smaller scale of the caryatids of the *Erechtheum*, which were dancing at the funeral of the king Cecrops, the founder of Athens. In the same way, the caryatids in the forum of Augustus were dancing over the founders of the empire or the *Summi Viri*.²⁰ Furthermore, the Mars Ultor's column bases were copied from the Acropolis Propylaea, while the ceiling coffers and ornamental bands were copied from the *Erechtheum*. This was easily achieved by hiring architects and sculptors from the Greek world. Besides this, and to avoid any possible doubt, Augustus paid for a mock sea-battle in order to reproduce the Greek victory in Salamis to link it with his victory at Actium.²¹ With the intention of surpassing the Greek golden age, Augustus initiated the construction of several Greek theatres in the Campus Martius as well as a Greek gymnasium and an open museum of classic Greek sculpture.

In relation to the Latin influence, the new Augustan style was applied only to late Republican building types, avoiding the creation of new typologies. This created a conscious continuum with the past. These traditional forms were enhanced by larger proportions, richer materials and an increase of verticality. For instance, the temple of *Mars Ultor* in the Forum of Augustus used the Corinthian order, whose height is ten times the diameter of the column. Furthermore, a tall Latin podium gave further verticality to the whole struc-

18. Emilio Gentile, *Fascismo di pietra* (Rome-Bari: Laterza), 128.

19. Galinsky, *Augustan Culture*, 203.

20. Favro, D., "Making Rome a World City," in Karl Galinsky, *The Cambridge Companion to the Age of Augustus* (New York: Cambridge University Press), 245.

21. Cassius Dio, *Roman History*, 55:10-7

ture. The axiality and symmetry of the forum were also based on traditional Roman influences.

Mussolini was aiming to create his golden age at the EUR. This project was a display of luxury by the use of expensive materials like travertine, marble and granite, which were appropriately durable materials as the project was intended to last forever. This was also a link with ancient Rome.

Stylistically, the EUR adopted the form of the late Littorio style, whose name came from the lictor, the official who carried the *fascio* (a double-edged axe set within a bundle of rods) behind the Roman magistrates as a symbol of the power to punish. The bound rods also symbolised the strength of unity.²² In form this architectural style was another “last breath” of classicism in the twentieth century. According to Spiro Kostof, there were simultaneous examples of this style all around the world. However, it is more commonly found under other European totalitarian regimes. The particular case of the Italian branch was a derivation of rationalism influenced by vernacular Mediterranean architecture, the discoveries in the Ostia archaeological site and the architecture of Albert Speer.²³

The style consists of basic geometric shapes, finished with a simple straight edge, lack of decoration, flat walls, plain arches without moldings and the near total removal of temple-front elements, which are relegated to doorways. The overall result creates a dramatic contrast between light and shadow. This is an over-simplification of imperial Roman architecture, which is reduced to a set of basic elements. It was the fascist translation of the Romanness concept of architecture, that is to say, a simplification of Rome. This style was trying to achieve a “criteria of grandiosity eternal and universal [...] in the inspiration and execution of buildings destined to last, so that in fifty or one hundred years their style will not be dated.”²⁴ This fixation with overcoming time was reflected in the style of the EUR complex, whose chief architect Piacentini affirmed that the EUR’s style was “classical but also modern, a modern vision [...] of the Latin and Fascist civilisation.”²⁵ This was the monumental

22. David Watkin, *The Roman Forum* (London: Profile, 2011), 205.

23. Spiro Kostof, *A History of Architecture: Settings and Rituals* (New York: Oxford University Press, 2010), 717-718.

24. Handbook E42, “Programmema di Massima,” in MCR MAR loose materials, drawer 40 (EUR Commissariato Generale, 1937).

25. Aristotle Kallis, *The Third Rome, 1922-43: the Making of the Fascist Capital* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 246.



2. EUR, Rome, aerial view, 2007. Photography: Marten253, edición Alejo2083, CC BY-SA 3.0.

style wanted directly by Mussolini.²⁶ Indeed he enquired: “When will these youngsters understand that modern architecture cannot be the architecture of the Empire?”²⁷

The EUR’s outcome was highly criticised by contemporary architects like Gio Ponti, who said that the Palazzo della Civiltà Italiana was a “phantasm,”²⁸ and Pagano, who said that Piacentini’s project was an academic banality.²⁹ Post-Second World War scholars, like Paolo Montorsi and Aristotle Kallis, offered similar sentiments. For instance, the latter called the Littorio style a

26. See Paolo Montorsi, “Il mito di Roma nella pittura di regime (1937-1943): I mosaici del vaille dell’impero e le opera decorative per l’E42,” *Bollettino d’arte*, no. 82 (1993), 97.

27. Giorgio Ciucci, and Ludovico Quaroni, “Giorgio Ciucci intervista Ludovico Quaroni,” *Casabella*, no. 49 (1985): 32-34.

28. Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture: 1890-1940* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), 498.

29. G. Pagano, “Occasioni miste,” *Casabella*, no. 158 (1941): 1-7.

retrograde style.³⁰ Catharine Edwards defined the style as “a kitsch Roman style.”³¹ On the other hand, there are other scholars like Peter Bondanella, who hold a more positive view of this style, believing that it was able to connect modernism and ancient Rome in an impressive way.³²

The Littorio style was created through a gradual evolution. Its roots first appeared in the Eclecticism of the Po Valley, in northern Italy.³³ This new neo-classicism found its way to mix with Futurism and Rationalism, the other main tendencies in early Fascist architecture, in the institutional exhibitions. It was fostered and protected by the godfather of Littorio style, Marcello Piacentini. One of these first encounters can be seen at the *Mostra della Rivoluzione Fascista* (1932), in which Rationalism became monumental for the first time.

The relevance of exhibitions in the Italian Fascist regime is particularly remarkable. The idea of mounting an exhibition to relaunch a city as the capital of a new empire is a concept purely attributable to Italian fascism. The totalitarian regime used exhibitions as a mass propaganda tool.

The flexible scheme of previous projects was not repeated at the EUR and in 1938 Piacentini imposed the Littorio style. Rationalism was set aside by the government since the declaration of empire.³⁴ Paolo Montorsi had shown how in this period truly fascist art appeared.³⁵ The new EUR design was led by Cini and Piacentini, who compromised to create a project with a “uniform style.”³⁶ They were also in charge of the decorative arts to achieve the required unity and monumentality³⁷ as well as the organisation of competitions for the most important buildings.

30. Kallis, *The Third Rome*, 256.

31. Catharine Edwards, *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 209.

32. Peter Bondanella, *The Eternal City: Roman Images in the Modern World* (London: University of North Carolina Press Enduring Editions, 2009).

33. Richard A. Etlin, “Nationalism in Modern Italian Architecture, 1900-1940,” *Studies in the History of Art*, no. 29 (1991): 88-109.

34. Diane Yvonne Ghirardo, “Italian Architects and Fascist Politics: an Evaluation of the Rationalist’s Role in Regime Building,” *Journal of the Society of Architectural Historians*, no. 39 (1980): 109-127.

35. Paolo Montorsi, “Il mito di Roma nella pittura di regime (1937-1943): I mosaici del vaile dell’impero e le opera decorative per l’E42,” *Bollettino d’arte*, no. 82 (1993): 94.

36. Aristotle Kallis, “A miglior tempo...: what Fascism Did not Build in Rome,” *Journal of Modern Italian Studies*, no. 16 (2011): 59-83; 75.

37. Gentile, *Fascismo di Pietra*, 186.

The requirements for the competition's entries enjoined architects to get direct inspiration from "Rome, which is synonym of eternal and universal."³⁸ Although Rationalism was already filtered by a self-imposed classicism, Piacentini corrected the projects. For instance, he increased the size of the arches at the Palazzo della Civiltà Italiana, by reducing their number, as well as blocking the last floor so as to include a quotation from Mussolini. The Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi was also affected by Piacentini's redesign. This lack of freedom was at the core of the fascist ideology. The nation is superior to the individual. Everyone must submit to the nation's will and make sacrifices for it.³⁹ This also links with the anonymity of Augustan art. Few names of artists and architects of antiquity are known because the client imposed his taste upon the artist. In a similar way, the regime imposed an official style during the EUR construction.

The central piece of the exhibition was the Palazzo della Civiltà Italiana, with its display overtly connecting the Rome of Augustus with the Italy of Mussolini. The key theme of the exhibition was to show the Romanness of Italians through all ages, which gave them superiority over the other nation states. The same logic was applied to the other pavilions. The repetitive aesthetic principle of this building was the arch, a symbol of Roman architecture. The general idea of this museum was to create a breath-taking display that appealed to feelings and emotions.

Among the many pavilions it is relevant to mention the *Mostra della Romanità* whose *Leitmotif* was the column. This element was repeated to generate the whole complex. This was similar to those of Roman buildings recently excavated in Rome, so people would be able to recognise similar features, although it is not a copy.⁴⁰

The work at the EUR area started in 1937, a few months after the declaration of empire. On January 10th, 1940, Italy entered the Second World War with the hope that it was going to be a quick war with an assured victory for the axis alliance. In the eyes of Mussolini, Italy was going to be the maker of a universal peace putting him once again on a parallel with Augustus, who had brought to Rome the *Pax Augusta*. Mirroring once again the famous Roman

38. Tullio Gregory, *E42. Utopia e scenario del regime*, 1 (Los Angeles: The University of California: Cataloghi Marsilio, 1987), 154.

39. Ghirardo, *Italian Architects and Fascist Politics*, 21-22.

40. Arthurs, *Excavating Modernity*, 136.

emperor, Mussolini renamed the EUR incorporating a new theme—the concept of peace, or in his more specific meaning, the peace that would follow Italy’s victory over its enemies: *Olimpiade delle Civiltà in Esposizione della Pace* (Olympics of Civilization in the Peace Exhibition).⁴¹ The leader’s megalomaniac reveries did not materialise and what was supposed to be a brief war became a long one. On January 30th, 1941, Cini communicated to Mussolini the suspension of the building works at the EUR “It is a war without barracks [...] In these conditions, it is evident that the Exhibition at Rome, and its initial conception, that is to say, with a great international participation could only be implemented in a much more distant era than expected.”⁴² The whole area was abandoned by 1943,⁴³ just a few months before the collapse of Mussolini’s government.⁴⁴ However, by this time most of the main structures were practically finished.

Mirroring the Roman Fora

The construction of this project responded to diverse factors. Firstly, the EUR was, as David Watkin called it, “Mussolini’s imperial theme park.”⁴⁵ But it was also a new urban model adapted to motorised transport. Moreover, the organisers saw the necessity to equate Rome with new neoclassical centres like Washington or Paris. These cities built monumental centres of power based in neoclassical style. Mussolini’s government wanted to erect something similar in Rome.⁴⁶ The new area was also necessary in order to expand the Italian capital, whose population had increased dramatically in recent years.⁴⁷ The decision taken by Mussolini was to expand Rome in a southward direction,

41. Gentile, *Fascismo di Pietra* (Rome-Bari: Laterza, 2013), 195.

42. Tullio Gregory, *E 42: Utopia e scenario del regime* (Venice: Cataloghi Marsilio, 1987), 82. Quote translated by the author of this text. Please find the original below: “È una guerra senza caserma [...] In queste condizioni è evidente che l’Esposizione di Roma, e la sua concezione iniziale, cioè con una grande partecipazione internazionale, poteva realizzarsi solo in un’epoca molto più lontana di quella prevista.”

43. Kallis, *The Third Rome*, 270.

44. Medina Lasansky, *The Renaissance Perfected*, 2.

45. Watkin, *The Roman Forum*, 209.

46. Medina Lasansky, *The Renaissance Perfected*, 10.

47. Gentile, *Fascismo di Pietra*, 160.



3. Giovanni Guerrini, Palazzo della Civiltà del Lavoro, 1938. Photography: Fred Romero, CC BY-SA 2.0

towards the sea, in an area close to the Abbazia delle Tre Fontane. This is obvious from the words of the writer Arnaldo Frateili: “The area of the Tre Fontane was chosen as a first stage of the city’s advance towards the sea. This direction was imposed by [...] Mussolini.”⁴⁸ The sea was traditionally seen as a fountain of resources. This idea of connecting the capital and the sea was heavily promoted by the fascist magazines. It was as if Rome was planning to regain control over the Mediterranean Sea again.

The project’s connection with Romanness was traceable to the words of the famous Roman architect Vitruvius, who in his book *On Architecture* praised Augustus with the following words:

But I observed that you cared not only about the common life of all men, and the constitution of the state, but also about the provision of suitable public buildings; so that the state was not only made greater through you by its new provinces, but

48. Arnaldo Frateili, “Come nasce una città,” *Civiltà. Rivista Trimestrale della Esposizione Universale di Roma* (February, 1941): 12-22; 16.

the majesty of the empire also was expressed through the eminent dignity of its public buildings.⁴⁹

In these words, there is a strong parallel between Mussolini and Augustus. The fascist dictator reformed the state and looked after the working class by providing the *Dopolavoro* leisure organisation, which was in charge of providing activities for the lower class during their free time. He also added new territories to the country by conquering Ethiopia, and he was planning to build more magnificent public buildings, which were becoming a reality in the EUR area.

Another connection with Rome was achieved by the unique use of white colour. The monochromatic complex mirrored the famous words attributed to Augustus by Suetonius: “I found Rome a city of brick and left a city of marble.”⁵⁰

During the age of Augustus, the *Luni* quarry was discovered. This is the location used to extract Carrara marble, famous for its pure white colour. The fascist regime used the same material as well as white Travertine stone, another traditional Roman material, for the construction of the EUR buildings. The unity in colour as well as the unity in style of the complex were an expression of Italian autarchy, which led the National Fascist Party to the use of Italian materials and a pure Italian style as an expression of Italian superiority.

This was also an influence from Nazi Germany. The new ally forced Italy to introduce racial laws in 1938, although, according to Aaron Gillette, this was traditionally contradictory to Italian fascism.⁵¹ It created a new racial ideology as a consequence, which was best represented by the journal *La Difesa della Razza* (The defense of the Race), whose articles twisted the idea of Rome and Romanness. For instance, the journal asserted that racist examples in ancient Rome could be traceable to the figure of Cato the Elder, who confronted a Semitic Carthage. The racist approach also contaminated architecture. Restorations aimed to clean the pure Italian architectural style from impure foreign and inferior styles. To do that, a specific palimpsest layer was chosen as pure Italian and the rest were erased, destroying many centuries of history. If the restorers found nothing underneath the “non-Italian layer,” they just rebuild

49. Vitruvius, *Ten Books on Architecture*, 1.2.

50. Suetonius, *Lives of the Caesars*, 2-28.

51. Aaron Gillette, *Racial Theories in Fascist Italy* (London: Routledge, 2003), 188.

it as it should have been, creating an architectural fake. Architectural purity was a physical representation of the decency and morality of the Italian race.⁵² Therefore, these high moral values of the Italian race had to be expressed in a pure Italian modern style, the Littorio style. Materials designated as being fit for assignment after the 1935 sanctions imposed by the League of Nations were travertine stone, marbles, tufa stone and bricks.⁵³ Concrete and steel were avoided, as was visible in the EUR area.

But Nazism was also a competitor to Italian fascism. The exceptional international prestige of Italian fascism during the 1920s and the beginning of the 1930s was falling with the progressive increase of Nazi power. This produced a competition for international status between the two regimes. The competition was translated to architecture through the project *Germania* by Albert Speer after Hitler's visit to Rome in 1937. During the visit Hitler realised that his new capital could not be built in concrete and steel, but in marble like the Roman forums.⁵⁴ The central piece of the new project was the *Volkshalle*. This building would have overshadowed Rome by having a giant dome which would have been able to accommodate in its interior the Pantheon and the Basilica of Saint Peter at the same time.⁵⁵ While Speer's *Germania* was just a project, the EUR was a reality.⁵⁶ The EUR project was also highly influenced by the Nazi Nuremberg. As with this complex, the EUR was going to be a huge scenography specially designed to enshrine its political achievements. The new Rome of Mussolini was going to be a colossal new stage for political performances built outside the city centre without the restrictions of the existing city's urbanism.⁵⁷

Another parallelism between the Nazi regime and Italian fascism is the increase in importance of the laic religion. In the particular case of the EUR project, this idea was expressed with greatest force at the spaces surrounding the Palazzo della Civiltà Italiana and in the building itself. Following a visual analysis of the space in front of the Palazzo della Civiltà Italiana—what is today known as Viale della Civiltà del Lavoro—I was able to see that, even

52. Medina Lasansky, *The Renaissance Perfected*, 181.

53. Medina Lasansky, *The Renaissance Perfected*, 202.

54. Watkin, *The Roman Forum*, 212.

55. Albert Speer, *Inside the Third Reich* (London: Weidenfeld & Nicolson, 2015), 532.

56. Kallis, *The Third Rome, 1922-1943*, 235.

57. Spiro Kostof, *The City Assembled: the Elements of Urban Form through History* (London: Thames and Hudson, 1999), 141.

without finding any direct allusions in the documentation that survived from the fascist period, the space was designed as a modern reinterpretation of the Forum of Augustus. The lack of information about the EUR project and its final appearance is a constant in the remaining documentation about it. Many meetings of the different committees were held in a quasi-informal environment and on many occasions, there were no transcriptions of the conclusions agreed in these meetings. Besides this, other committees were constituted very late and the advance of the war impeded the meetings. It is very likely that the elite in charge of organising and coordinating the project had a clear vision of the overall outcome. However, they left no written evidence behind them.

The original rectangle of the square has been transformed and deformed by the later buildings added in this area from the end of the Second World War until now. According to Spiro Kostof, the rectangular form was commonly used in Roman public spaces like forums because it had the advantage of creating an axis towards a monument or a temple.⁵⁸ In the case of the city of Rome, the imperial Roman forums that follow this rule are the Forum of Augustus, the Forum of Julius Caesar (built by Augustus) and the Forum Transitorium, which was built by the emperor Nerva just after the collapse of the Julio-Claudian dynasty; the influence of the forum of Augustus thus takes precedence over the other two imperial forums, which were built later. In the fascist case, the temple was clearly the Palazzo della Civiltà Italiana. The original rectangular plaza creates an axis which finishes in one of its two short sites on a building higher than the rest and elevated in a high podium like in the case of the temple of *Mars Ultor* in the Forum of Augustus.

The spiritual connotations of the building were asserted by contemporary writers to the construction of the building. From the writer Cecchi's point of view, the Palazzo della Civiltà Italiana was like a sacred temple with new fascist gods⁵⁹ and Cini referred to the building as "the spiritual centre of the exhibition."⁶⁰ The main space inside the building was the Mussolini room, which was a de-contextualized space with sacred meaning. This room, with an oversized equestrian sculpture of Mussolini, would have been like the colossus room in the forum of Augustus. In the room in the forum of Augustus,

58. Kostof, *The City Assembled*, 150.

59. E. Cecchi, "Il palazzo della Civiltà italiana," *Civiltà* (February, 1941): 5-8.

60. Vittorio Cini, "Significato e aspetti dell'esposizione universale di Roma," *Civiltà* (April, 1940): 1-21; 11.



4. Palazzo INA, Rome. Photography: Sergio D’Afflitto, CC-BY-SA-4.0.

a colossal sculpture of Augustus dressed as Pontifex Maximus was exhibited. Augustus was never deified in life in Rome, but it was quite obvious that being the son of the deified Caesar, the son of a god, meant that he would become a god, too. The room of the colossus in the Forum of Augustus was like a precedent to his deification as well as the Pantheon. The Mussolini room, which was designed by Guido Mancini, was located at the beginning or end of the visit to the Palazzo della Civiltà Italiana. The interpretation that a contemporary publication gave to this fact was that Mussolini was considered as the conclusion of history, linking the beginning (Augustus) with the end (Mussolini). This is related with the fascist conception of time. This was because it was the first time that Italy had a universal mission after Augustus.⁶¹ As Tullio Gregory has shown, the religious connotations are obvious: Mussolini, as the catholic god, was the alpha and the omega, the beginning and the end of time.⁶²

Fascism was like an *ersatz* religion based in Rome. Rome was reduced to a partial view of the age of Augustus. Augustus acquired many religious positions which made him the maximum religious authority.⁶³ Mussolini was

61. Mostra della Civiltà Italiana, *Criteri fondamentali per la presentazione della Mostra*, (Rome: Casaldi, 1939), 32.

62. Tullio Gregory, *E42: Utopia e scenario del regime* (Venice: Cataloghi Marsilio, 1987), 6.

63. Paul Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus* (Ann Arbor: The University of Michigan Press), 118.

unable to become the pope of the Catholic church, but he could be the head of a new pseudo-religious laic movement. Hence, it was convenient that Augustus was seen by fascism as a messiah. This type of discourse was developed by the regime from its early beginning by using religious vocabulary. This type of style can be seen in the writings by Carlo Cecchelli⁶⁴ and the scripts by the politician and mayor of Rome, Filippo Cremonesi, who mentioned Mussolini as if he was sent by a higher force.

The new laic religion created a competition and a contradiction with an ally: the Catholic Church. The power of the Vatican was inescapable. As a consequence, the church of Saint Peter and Saint Paul with its towering dome was built on the fringe of the EUR area. Although its notable dimensions and its strategic location are at the end of a major road (the dome is the vanishing point of one of the streets in the complex), it is striking to notice that the structure was left outside of the square that defined and closed the EUR area: “(The EUR was going to have) a severe, square shape, thus avoiding both radial planning according to the French taste and those plans with romantic or rustic flavour, which inevitably diminish that sense of stability and solidity that we are trying to achieve.”⁶⁵

Another similarity that relates the EUR area with the forum of Augustus was the intentional division between these perfect mini cosmoses and the real Rome. In the case of the Roman construction, the complex was separated from the *suburra*, the name of the lower-class neighbourhood that surrounded the forum of Augustus on its east site by an over-dimensioned wall thirty-three metres in height.⁶⁶ This wall protected the complex from fire at the *suburra*, but it also separated both spaces. Furthermore, Augustus banned access to his forum to people not wearing a toga, and the massive wall would have been the control point for access to the enclosure. In a similar way, the EUR was the perfect fascist mini universe with its direct references to Rome whilst in fact being completely detached in style and distance from the real city and working-class area.

Another similarity with the Forum of Augustus that from my visual analysis of the space suggests is the situation of Morbiducci's relief in relation to the

64. Carlo Cecchelli, “Itinerario imperiale,” *Capitolium*, no. 4 (1938): 186-188.

65. “Esposizione Universale,” pamphlet (1939), 4, in MCR MAR RS.

66. A. J. Droge, “Finding his Niche: on the ‘autoapotheosis’ of Augustus,” *MAAR*, nos. 56/57 (2011/2012): 96.

Palazzo della Civiltà Italiana. The *Summi Viri* in the Forum of Augustus were located the temple on the long sides of the Roman forum's courtyard leading up to the temple. As in the Forum of Augustus, Morbiducci's relief, *La storia di Roma attraverso le opera edilizie*, was located in one of two long sides of a similarly rectangular space. Morbiducci's relief created a fake history of Rome to the liking of Fascism in the same way as the *Summi Viri* did in the age of Augustus. This is another reference that reinforces the connection between the first Roman emperor and Mussolini as a new Augustus.

One more example of the Augustus-Mussolini link, this time in connection with the figure of Augustus and not with his forum, was the four sculptures of the Roman mythological *Dioscuri* made by Publio Morbiducci and Alberto de Felci at each corner of the Palazzo della Civiltà Italiana. According to the fascist author Emilio Balbo, the two Dioscuri were Mussolini and Augustus because they both saved the state from a situation of crisis. They were both against celibacy and were in favour of biologically productive marriages. They both reconfigured the moral crisis of the country through religious regeneration.⁶⁷

The Forum of Augustus was going to be directly connected with the EUR through the Via Imperiale (Imperial avenue), currently Via Cristoforo Colombo. This axis would also have connected the EUR area with Piazza Venezia, where the headquarters of the dictator were, and Mussolini's forum (the current *foro italico*), which was another fascist architectural landmark in the city of Rome. The connection between the old and the new Rome was direct through this road. In the words of contemporaries, this project was view as: "The beginning of a new Rome. The new metropolis is connected to the old one [...] The axis and the direction of the new city's grandiosity are marked by the imperial avenue."⁶⁸

For that reason, the EUR not only had to compete with other great cities, but with Rome itself. The mirroring of the old city was directly linked through this new road. Therefore, the connection of the EUR was not only with the Forum of Augustus, but with all the Roman forums. However, it was not a direct copy but rather a modern reinterpretation of the area. First of all, the shape of the EUR was very different. The fascist project was designed *ex-novo* without any of the previous limitations and thus, a regular square shape to circumscribe

67. Emilio Balbo, *Protagonisti dei due imperi di Roma: Augusto e Mussolini* (Rome: Casa Editrice Pinciana, 1940).

68. Gentile, *Fascismo di pietra*, 183.

the whole complex was chosen. The orthogonality of the EUR creates parallels and perpendicular lines. This urbanist design was not a reflection on the city of Rome, which was very irregular and chaotic, with the exception of the area of the forums. The series of imperial forums was started by Augustus, who had them located on a ninety-degree angle. After this initial setting, subsequent Roman emperors continued this pattern with their own forums.⁶⁹ Another direct reference to the ancient forums was the repetitive use of porticos. This element was not a traditional feature of Roman architecture and was copied by the fascist architects directly from the ancient forums.⁷⁰

Victorious Roman generals and emperors were expected to spend part of their war booty on public buildings in Rome.⁷¹ Indeed, each forum commemorates a military campaign whose conquest paid for its construction. Augustus followed this tradition and built his forum from the spoils of war.⁷² Mussolini was going to build the EUR after his victory in war. However, the cost of the Ethiopian campaign was much higher than expected and according to Del Bocca, Italy was close to bankruptcy.⁷³

Although Mussolini and the fascist apparatus was consciously trying to follow the steps of the first Roman emperor, he was not satisfied with merely copying Augustus. He wanted to surpass Augustus. This was supported by the dictator's affirmation in his *Opera Omnia* where he said that: (Italians have to make sure that) "the past glories are surpassed by those of the future."⁷⁴

Bearing in mind all of these facts and my own visual analysis of the space, I shall now pay particular attention to how the urbanism of the EUR complex was conceived as a succession of new and modern Roman forums. The same idea was voiced by Spiro Kostof.⁷⁵ However, he failed to take it any further and provided no information in its defense. Mussolini in his megalomaniac blindness on the eve of his total defeat was not just seeking to emulate the emperor Augustus, he wanted to be greater than him. Therefore, it was not just the forum of Augustus that he was imitating, but all the imperial Roman

69. Diane Favro, *Making Rome a World City* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 261.

70. Montorsi, *Il mito di Roma nella pittura di regime (1937-1943)*, 97.

71. Favro, *Making Rome a World City*, 235.

72. Donald Earl, *The Age of Augustus* (New York: Crown Publishers, 1968), 102.

73. Angelo Del Boca, *La guerra d'Abissinia 1935-1941* (Milan: Feltrinelli, 1965).

74. Mussolini, Susmel, and Susmel, *Opera omnia di Benito Mussolini*, 82.

75. Kostof, *The Third Rome: 1870-1950*, 74.



5. Trajano's market, Rome. Photography: NilonZ7II, CC-BY-SA-4.0.

forums together, for he conceived his power as greater than that of all the Roman emperors combined. The succession of squares at the EUR area was like the succession of spaces in the Roman forums. The types of buildings and the rectangular forms were a direct inspiration of the Roman forums—but on a much bigger scale, so as to express the grandeur of Mussolini himself. Fascist architects, urbanists and designers of the EUR area, led by the key figure of Piacentini, fragmented and recomposed the different themes found in the old city, formulating a new and too familiar urbanism. For example, the Palazzo dei Ricevimenti by Libera is a modern Roman basilica. It could well have been inspired by the basilica at Trajan's forum, with different volumes in the elevation, which make it different from the basilicas in the Republican forum. The Palazzi INA and INPS by Muzio, Paniconi and Pediconi were directly inspired by the only two open exedras of the forum of the emperor Trajan. Libera's unbuilt arch was a modern and totally over-dimensioned Roman triumphal arch. The articulation of the Piazza delle Forze Armate, the Palazzo degli Uffizi and Piazza Imperiale is the basic articulation of all the Roman forums: a square or courtyard surrounded by porticos. This theme can be found all around the area.

Conclusion

This is an initial study into the architecture produced by a dictatorial system. Eventually, this approach could be taken further in order to analyse the architecture produced by other totalitarian regimes with leaders who centralize vast power in order to express their inherent megalomania. The EUR project was built on a scale which, according to Trigger, exceeds any function besides reinforcing the ideology of the leader.⁷⁶ The political and moral renewal or rebirth, which was supposed to allow the return of a new golden age comparable to an old and prestigious age in a remote past, was a strategy used by other dictatorships to justify a centralized and authoritative power.

This simultaneously old and new technique is related with the return of the ancient golden age strategy because both discourses are based on an idealisation of a famous period in history, a remote past that nobody can truly recall, but that appeals to most citizens. This idealisation of the past looks at it through rose-tinted spectacles. To make this possible, it was necessary to mindfully suppress a significant part of the golden period in order to compose the lineal evolution.

The EUR area remains an outstanding example of the expression in architecture of late Italian fascism. It was so big that it was detached from reality, the daydreaming of an ageing leader, who was formerly an energetic and strong man, but who was now neurotic and isolated. What Mussolini wanted to be was not what he really was. The EUR project was perhaps a way of escaping reality. It was a representation of a not yet achieved victory, which ultimately never arrived.

The fascist use of the classical past was not new; it was rather a constant through history. It was akin to that of a Renaissance prince, designed to give prestige to himself. However, the fascist reuse of antiquity was unique because it was a systematic reuse, made with all the bureaucratic and technological resources of a modern state, creating a bold, new architectural style. The honour or dishonour of this creation can be given to Piacentini, whose style was not the most innovative. However, the focal point of his style was not based in innovation, but in communicating effectively the central ideal of Italian fascism

76. Bruce G. Trigger, "Monumental Architecture: A Thermodynamic Explanation of Symbolic Behavior," *World Archaeology*, no. 22 (1990): 119-132, <https://www.jstor.org/stable/124871> [accessed 3 August 2019], 124-128.

to the masses: Romanness. This style was not aimed at architectural experts and for that reason it has been highly criticised by many scholars.

The idea of a golden age can be and have been used differently through time as fame and prestige are variable concepts. For instance, the referent for Augustus was the Athenian Acropolis and the referent for Mussolini was the imperial Roman forums. Therefore, it is obvious that the referent is not constant. This referent was not even constant in fascist Italy. Although there is a special emphasis on ancient Rome and in the age of Augustus, there are exceptions to this rule. As Medina Lasansky has shown in her book *The Renaissance Perfected*, fascist architectural interventions in Tuscany were more closely related with the concept of *tuscanità* (tuscanness) rather than the concept of *romanità* (Romanness). The referent for the fascist golden age in Tuscany was the time of Petrarch and Dante, not Rome. Therefore, fascist architecture in the towns of this Italian region took on a *Violletian* medieval style. This representation of an old golden age that an enlightened leader was determined to bring back took different styles and shapes. ❁

Visión antropológica en el arte de entreguerras y sus publicaciones: un giro etnográfico

Anthropological Vision in Interwar Art and its Publications: An Ethnographic Turn

Artículo enviado el 3 de noviembre de 2021; devuelto para revisión el 3 de mayo de 2022; aceptado el 8 de junio de 2022; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.122.2809>

Javier Mañero Rodicio Universidad Complutense de Madrid; jmanero@ucm.es; <https://orcid.org/0000-0003-0224-743X>

Líneas de investigación Arte y estética de entreguerras por medio de las revistas; teoría y creación en arte contemporáneo.

Research lines Interwar art and aesthetics through magazines; Theory and creation in contemporary art.

Publicación más relevante “Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1930-1939”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 23 (2014): 209-258. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.43610

Resumen Durante el periodo de entreguerras se afianzó una nueva apreciación de las entonces llamadas artes “primitivas” determinada por la difusión de estudios antropológicos. Las publicaciones artísticas se abrieron a los científicos y a tratamientos de aquellas producciones netamente etnográficas, ajenas a las valoraciones estéticas. Esto ocurre con especial intensidad en el ámbito francés. Ciñéndose a él, esta investigación atiende sobre todo a las colaboraciones científicas en las revistas de arte moderno, y a cómo sus planteamientos y nuevas contextualizaciones antropológicas van permeando en la crítica de arte y en la propia obra artística, hasta poder identificar una suerte de giro etnográfico. Muy centrada en documentos de época, en ocasiones poco frecuentados, la investigación pretende aportar un relato significativo y conceptualmente completo, atento a las distintas sensibilidades artísticas, sobre la implantación de ese giro a lo largo del periodo tratado.

Palabras clave Arte moderno; artes originarias; revistas de arte; surrealismo; etnografía; arqueología; mito.

Abstract During the interwar period, a new appreciation of what were then called “primitive” arts took hold, stimulated by the spread of anthropological studies. Artistic publications were opened to scientists and to treatments of those productions from a purely ethnographic point of view, oblivious to aesthetic evaluations. This occurred with particular intensity in the French milieu. Concentrating on French publications, this paper deals mainly with scientific collaborations in modern art magazines, and how these approaches and the new anthropological contextualizations permeated art criticism and the artistic work itself, to the extent that a kind of “ethnographic turn” can be identified. Focused on period documents, in many cases rarely noticed, the article aims to provide a significant and conceptually complete account—attentive to different artistic sensibilities—of the way this turn manifested itself throughout the period dealt with.

Keywords Modern art; early-originary arts; art magazines; ethnography; archeology; surrealism; myth.

JAVIER MAÑERO RODICIO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Visión antropológica en el arte de entreguerras y sus publicaciones: un giro etnográfico

Las ciencias humanas se integran hoy con naturalidad en la práctica artística que deviene a menudo, más allá de la representación visual, aproximación antropológica a las realidades. Al igual que el etnógrafo descrito por Lévi-Strauss, indeciso en cuanto a la distancia que deba mantener respecto al grupo estudiado,¹ el artista integra su actividad en el contexto con mayor o menor conciencia y control de su posición con relación a lo atendido. Un dilema que Hal Foster sitúa en el centro de *El artista como etnógrafo* al identificar la capilaridad entre antropología y arte: “Recientemente, la vieja envidia del artista entre los antropólogos ha invertido su orientación: una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos [...] [Éstos] aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse”;² el autor da por cumplido un “giro etnográfico” en el que el artista actúa según la tradición del observador participante, es decir, situándose como parte en algún grado de la representación que emprende, que siempre es la del otro.

Estas actitudes se reconocen en el arte de fin de siglo y en el actual desde los dispositivos deconstructivos y textuales del *detournement*, la crítica institucional,

1. “No se escapa al dilema: o bien el etnógrafo se adhiere a las normas de su grupo y las otras no pueden inspirarle más que una curiosidad pasajera de la cual la reprobación no está jamás ausente, o bien es capaz de entregarse totalmente a ellas y su objetividad queda viciada”, en Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos* (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1973), 386.

2. Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 186.

la acción relacional, entre otros, pero su arqueología data de otros momentos del siglo xx. Pueden identificarse en el periodo de entreguerras al que se aplica este estudio, y con especial intensidad en los círculos del surrealismo disidente. En ellos, no obstante, la presencia del otro, lejos del carácter textualista instaurado en la posmodernidad, mantiene el sesgo primitivista de una proyección psíquica liberadora y supracultural de lo originario. Una visión mitificada, pero que supuso un giro radical respecto a la asimilación plástica y formal que las primeras vanguardias hicieron de las artes exóticas. Una visión, lógicamente, ajena aún a la crítica decolonial contemporánea, pero que, en su desactivación del predominio estético, debe situarse como precursora de la actual mirada al otro³ y, en todo caso, como un precedente inmediato de las poéticas esencialistas posteriores a 1945.

¿Cuáles fueron las circunstancias y los instrumentos que posibilitaron semejante proceso? ¿Cómo se manifestó en las distintas sensibilidades artísticas de entreguerras? La diferencia de aquella mirada artística etnográfica, perceptible como se verá en el arte moderno en su conjunto, estuvo determinada por la ciencia. Por unas ciencias humanas aún en sus inicios metodológicos que arrastran en ocasiones graves prejuicios raciales y siempre una visión eurocéntrica.⁴ La antropología y sus ciencias afines —etnología, arqueología o sociología, pero también por entonces el psicoanálisis— estaban desentrañando y

3. Desde el punto de vista del arte, y entre otros muchos intentos, la exposición *Documenta 11* supo afrontar estos debates —que conviene situar aquí desde el principio— al asumir críticamente la tradición moderna de lo exótico. Su director, Okwui Enwezor, recoge la idea de Gerardo Mosquera de las “culturas curadoras” y las “culturas curadas” (*curating cultures - curated cultures*) y expone un argumento central: “El horizonte de los discursos artísticos del siglo pasado, independientemente de las afirmaciones hechas por las afinidades entre lo tribal y lo moderno, está claramente descrito por la división que define la separación entre el universalismo artístico occidental y las particularidades y peculiaridades de los objetos tribales que también definen su marginalidad”, en Okwui Enwezor, “The Black Box”, en *Documenta 11-Platform 5/ Exhibition* (Kassel: Hatje Cantz, 2002), 46.

4. En la extensa nómina de ensayos y exposiciones críticos con aquellas visiones occidentales se pone de manifiesto la dificultad de eliminar por completo el pecado original colonialista. En *The Predicament of Culture*, James Clifford analiza cómo se fue fraguando desde el propio corazón de la etnografía, en los años aquí tratados, una crítica a estas actitudes y un autorreconocimiento de la posición inevitablemente dominante del etnógrafo y del crítico de occidente. James Clifford, *Dilemas de la cultura [The Predicament of Culture (1988)]* (Barcelona: Gedisa, 2001). Al incidir en esto, Sally Price destaca las aún graves limitaciones de aquellos reconocimientos críticos por parte de la etnografía progresista y la escena artística avanzada de entreguerras, al afirmar que reservaron “la comprensión estética consciente como una especificidad del espíritu occidental, atribuyendo las pulsiones inconscientes a los artistas primitivos”, con todo lo que ello implica. Sally Price, *Arts primitifs; regards civilisés* (Paris: ENSBA, 1995), 59.

mostrando un sinfín de producciones simbólicas que, tras 1918, eclosionan en los medios propios del mundo del arte. Será, precisamente, mediante un análisis amplio de estos medios, de preferencia los periódicos —fueran de carácter general o bien vinculados a grupos artísticos—, y en el significativo ámbito francés del momento, como se pretende aquí establecer un panorama de aquel nuevo imaginario. Siempre atendiendo a la interpretación antropológica con que se contextualizaron científicamente aquellas producciones, y a la recepción y uso que el arte, desde la teoría y la práctica, les dará. Con tal metodología se establece como objetivo de este estudio documentar las condiciones, antes interrogadas, de aquel cambio de paradigma artístico. Pues se puede decir que el giro etnográfico —tal y como esta ciencia se entendía en la época, vinculada a las culturas originarias—, que se cumplió ya entonces, determinó el carácter de aquella modernidad avanzada y preconizó tempranamente el colapso del edificio moderno.

Se procurará, por tanto, exponer este proceso mediante una selección de fuentes de la época representativas capaces de ilustrar sus muchas vertientes, con especial atención a las incursiones científicas en los medios del arte. Concretar los cauces de divulgación y recepción para formar un mosaico de casos, de artículos, autores, textos críticos e imágenes que, por ejemplo, en el caso de los de tono más científico procedentes de revistas generalistas, que ocupan la primera parte del texto, apenas han sido frecuentados. Trazar con tales materiales un relato significativo y conceptualmente completo sobre la implementación de ese giro etnográfico a lo largo del periodo estudiado, transitando entre las distintas sensibilidades artísticas del momento. El planteamiento condensado y conjunto de estos objetivos documentales, críticos e históricos en las páginas que siguen determina, precisamente, su particular aportación a la amplia bibliografía existente sobre unos u otros aspectos de esta temática.

En cuanto a la estructura del estudio, una primera parte, “Ciencia y estética: modernidad de lo originario”, acoge aspectos generales, como los procesos sinérgicos entre arte y ciencias humanas en el contexto estudiado, para analizar a continuación su presencia y recepción, muy en particular la etnográfica, en los medios generales del arte de orientación moderna. La segunda parte del trabajo, “Espacios míticos del surrealismo”, revisa la culminación en su grado más radical de este giro etnográfico, que se analiza a partir de los medios y discursos del grupo surrealista y de sus artistas, así como de los de su disidencia, hasta la formulación final de una vía antropológica de aquel giro, ya tal vez fuera del arte.

Ciencia y estética: modernidad de lo originario

Enfoques antropológicos

“La completa separación de la función artística de la comunidad [...] el aislamiento del artista en el estudio, su exclusión de la validez pública. No se puede sentir un contraste más marcado que el que existe entre ese aislamiento y la unidad de la vida primitiva”,⁵ afirma Eckart von Sydow en alusión a las limitaciones del “peculiar carácter de laboratorio de la era moderna” y de su especialización artística identificada en el “eslogan *l’art pour l’art*”. Lo menciona en *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, una obra que da fe del amplio campo de las producciones tenidas entonces por “primitivas”. En las más de 400 páginas dedicadas a la imagen se suceden producciones etnográficas africanas, oceánicas, inuit, junto a otras arqueológicas como las precolombinas, las paleolíticas o de la alta Edad Media noreuropea. Von Sydow como Carl Einstein, Leo Frobenius y otros etnólogos e historiadores alemanes aportaron una comprensión trascendente y social de las culturas originarias de notable presencia en los medios artísticos de París. Son una manifestación de la aplicación etnográfica de aquellos estudios comparados de religiones y mitos tan difundidos hacia el cambio de siglo, de los que *The Golden Bough* (1890) de James G. Frazer es ejemplo paradigmático.

En el ámbito francés del que nos ocupamos, aquellos estudios antropológicos adquieren en la Escuela Sociológica, iniciada por Émile Durkheim y difundida desde el Collège de France por Marcel Mauss, una personalidad propia que conviene considerar. Esta escuela se caracteriza por anunciar una antropología social que sitúa en el centro la tensión entre individualidad y construcción social con especial atención a lo sacro, elemento constitutivo final pues lo social trasciende la suma de individualidades. Durkheim destaca, no obstante, al individuo como clave de lo social: sólo en él “se encuentra la fuente de toda evolución social” y “si la sociedad se forma, lo hace para permitir al

5. Eckart von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit* (Berlín: Propyläen Verlag, 1923), 11-12. Von Sydow (1885-1942), formado como historiador del arte, fue valedor del expresionismo vanguardista y también un destacado etnógrafo entre la antropología religiosa y el psicoanálisis.

individuo realizar su naturaleza”.⁶ Esta posición en algún grado psicologista⁷ es en todo caso ajena a explicaciones economicistas, sean las de la teoría liberal o de la marxista, y tuvo tal vez por ello un notable ascendiente sobre la etnología y la reinterpretación de lo arcaico en entreguerras. Georges Bataille, personalidad central en este proceso y su transferencia al arte, es un ejemplo: “Estamos [él y Roger Caillois], en todo caso, de acuerdo, siguiendo a Durkheim, en no ver en el hecho social otra cosa que una suma de acciones individuales [...]. Si se miran las cosas sociales en toda su extensión, el marxismo, así como el pensamiento individualista común, sólo es una maraña desprovista de significación, ni histórica ni práctica”.⁸ Frente a aquellos funcionalismos destaca la teoría del don de Mauss,⁹ que antes de ser valorada tardíamente por antropólogos como Lévi-Strauss obtuvo la temprana atención de Bataille, manifiesta en conceptos centrales como la *notion de dépense* —el gasto improductivo— o su interpretación de la ritualidad y el exceso sacrificial.¹⁰

Estas explicaciones del hecho social que ponían al presente europeo ante espejos tan lejanos encuentran un eco especial en el Institut d’Ethnologie fundado en 1925 por Marcel Mauss, Lucien Lévy-Bruhl y Paul Rivet. Desde su fundación hasta 1939, Mauss impartirá en él cursos orientados a una práctica etnográfica profesional que debía unir, siguiendo la senda de la por entonces más desarrollada etnografía anglosajona, y en particular de Bronisław Malinowski,¹¹ dos actividades hasta entonces separadas: el trabajo de campo,

6. Émile Durkheim, *Las reglas del método sociológico* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 150-152.

7. “Las leyes sociológicas no podrán ser más que un corolario de las leyes más generales de la psicología”, en Durkheim, *Las reglas del método sociológico*, 150.

8. Georges Bataille, *La sociologie sacrée du monde contemporain* (París: Lignes & Manifestes, 2004), 24.

9. Mauss sitúa el hecho social originario en una cierta economía ritual donde el intercambio no deriva del interés personal y la acumulación. El *potlatch* u ofrenda de cortesía que acompaña al encuentro en las culturas originarias es su paradigma.

10. Fernando Giobellina, “El don del ensayo”, en Marcel Mauss, *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas* [1924] (Buenos Aires y Madrid: Katz, 2009), 7-10.

11. El etnógrafo, afirma Malinowski, “debe colocarse en buenas condiciones para su trabajo, es decir, lo más importante de todo, no vivir con otros blancos, sino entre los indígenas”. Bronisław Malinowski, *Los argonautas del Pacífico occidental* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1986), 24. Malinowski, “transparente” entre los habitantes de las islas Trobriand, inaugura la figura del *observador participante* y del etnógrafo de campo antropólogo que recogerá en buena medida Mauss.

confiado por lo general a misioneros y otros informadores coloniales, y su interpretación, al etnógrafo y al etnólogo.¹² En *Manual de etnografía* —transcripción de aquellos cursos—, Mauss define la orientación de la disciplina y sus requerimientos científicos: la exhaustividad de los datos, su recopilación bruta, no procesada, la necesaria interdisciplinariedad científica de la investigación, entre otros. Se impone la idea del documento, con una particular atención a los objetos. “El objeto es en muchos casos la prueba del hecho social”,¹³ afirma, con lo que se indica que en las culturas originarias éstos suelen tener un componente estético, sea levemente ornamental o de mayor calado; son arte.¹⁴ Esta confianza y atracción por el objeto etnográfico definirá a la etnografía francesa y su asimilación vanguardista.

Un elemento más conceptual y propiamente antropológico debido, en este caso, a Lucien Lévy-Bruhl, el segundo de los citados fundadores del Institut d’Ethnologie, resultará de igual manera determinante. En su muy influyente libro *La mentalité primitive* (1922) se constata, a partir de amplios materiales etnográficos, la continuidad perceptiva entre visible e invisible, real e imaginado, vigilia y sueño en la experiencia mental “primitiva”, pero con el argumento de que tal cosa no implica inferioridad respecto al pensamiento “moderno” pues su coherencia y racionalidad es la misma, aunque responda a una diferente lógica y noción de causalidad: “Entonces la actividad mental de los primitivos ya no será interpretada de antemano como una forma rudimentaria de la nuestra, como infantil y casi patológica. Aparecerá, por el contrario, como normal en las condiciones en que ella es ejercida, como compleja y desarrollada a su manera”.¹⁵

A pesar del sesgo eurocéntrico de esa diferente cualidad lógica, se trata de un planteamiento por entonces audaz y atractivo, en especial frente a la

12. Jean Jamin, “De Dakar a Djibouti o el ataúd de Queequeg”, en *La misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti y el fantasma de África: 1931-1933* (Valencia: Universitat de València, 2009).

13. Marcel Mauss, *Manual de etnografía* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006), 23.

14. “Se comenzará el estudio de las artes plásticas por la recolección de todos los objetos artísticos, incluidos los más humildes [...]; un bello modelo de silbato americano es una escultura”, en Mauss, *Manual de etnografía*, 129. Es interesante señalar que Mauss defiende para aquellas sociedades originarias la misma capacidad estética de apreciación desinteresada de las formas, las danzas, la música que en las culturas modernas: la dimensión estética del objeto contribuye a su eficacia ritual (Mauss, *Manual de etnografía*, 118).

15. Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive* (París: Librairie Félix Alcan, 1922). Posteriormente se publicó en español con el título *La mentalidad primitiva* (Buenos Aires: Lautaro, 1945), 29.

establecida consideración ilustrada y colonialista de las culturas originarias como estadio incompleto e incluso defectuoso que debía ser tutelado. Desde esta visión positiva de aquellas espiritualidades, las producciones artísticas asociadas a los proliferos análisis y relatos de costumbres y mitologías dan lugar a una apreciación más vitalista y psicológica al tiempo que no meramente estética de lo originario que afectará al arte en su conjunto. Sus medios toman aquellas manifestaciones como un verdadero “arte moderno otro”, al aportar una suerte de iconología comparada entre las imágenes contemporáneas y las de la etnografía y la arqueología hasta constituir todo ello parte de un mismo sentir moderno que recorrerá todos los gradientes. En un extremo se mantiene la ya experimentada proyección estética mutuamente retroalimentada entre el gusto sintético moderno y las producciones originarias y, en el otro, una proyección perturbadora de aquellas artes arrojadas sobre el presente en toda su dimensión mítica, que transitarán en particular el surrealismo y sus disidencias, además de su amplia influencia artística más allá de sus grupos.

Presencia etnográfica y su recepción en el entorno del arte

Respecto a lo primero, concluida la guerra, la visión estética no se cuestionaba. Lo africano se asumió primordialmente desde la forma hasta convertirlo en la moda *nègre* como parte del gusto sintético y geometrizable del *déco*. Frente a esta vulgarización de las conquistas formales modernas y de sus referentes exóticos, Le Corbusier clama desde la revista del purismo, *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), contra la idea misma de artes decorativas y propone una ética de lo moderno, de su economía formal, llamada a renovar la vida material y espiritual tras la destrucción bélica. Pero la modernidad que se propone desde el purismo es una *vuelta al orden* sin figuración: la geometría clara que guía las producciones de la Antigüedad es igualmente su referente último.¹⁶ Lo clásico se asume desde unos valores plásticos y filosóficos que acogen y aportan trascendencia a la visión racional y funcionalista del progreso, pues por encima de apariencias lo que cuenta son las “manifestaciones plásticas que son permanentes”.¹⁷

16. Sobre estas posiciones de Le Corbusier y el purismo puede consultarse: Elia Espinosa, *L'Esprit Nouveau: una estética moral purista y un materialismo romántico* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986).

17. De Fayet, “Peinture ancienne et peinture moderne”, *L'Esprit Nouveau*, núms. 11-12 (1921): 1315-1327, 1316.

El arte africano entra en esta consideración de permanencia. Sería una manifestación más de la naturaleza geométrica y pauta de la asimilación perceptiva humana, tanto como el cubismo, el arte egipcio o el griego, con los que se compara expresamente.¹⁸ Con esta premisa formalista *L'Esprit Nouveau* dio a menudo cabida entre sus páginas a imágenes y comentarios sobre arte africano, aunque sólo a un artículo dedicado en exclusiva. Se trata de “Nègres”, donde se reiteran las tesis puristas sobre la universalidad de la emoción plástica y el carácter evolutivo de las formas en su tendencia a depurarse. Aunque no pueda penetrar en la “mente fetichista”, el occidental queda afectado por el “valor plástico puro [de sus máscaras], el negro, de quien ignoramos prácticamente todo, tanto de él como de su religión, alcanza a introducirnos en un estado casi religioso”.¹⁹ Es una apreciación plasticista muy representativa del momento que sitúa, en un claro reflejo colonialista, la virtud artística de aquellas culturas en su estado de naturaleza e incapacidad reflexiva: su inmediatez perceptiva, piensa las formas con toda corrección, de ahí su universal funcionalidad emotiva.²⁰

La mayor parte de los numerosos clichés que ilustran “Nègres” proceden de la colección de Paul Guillaume, quien en mayo de 1919 promovía la Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien, celebrada en la Galerie Devambez, primera de tanta amplitud fuera de los museos etnográficos (fig. 1a). El catálogo consigna 147 piezas y contiene dos textos muy significativos dadas sus fechas; uno procedente de la etnografía, otro de las artes. En “L'art sauvage. Océanie-Afrique”, de Henri Clouzot y André Level, se aconseja tener siempre presente la “utilidad ritual y mágica” que origina estas obras, para a continuación destacar sus cualidades plásticas al vincular en términos de difusión al arte africano con Egipto y al oceánico con India, hipótesis con aceptación

18. Amédée Ozenfant y Charles-Édouard Jeanneret, “Sur la Plastique”, *L'Esprit Nouveau*, núm. 1 (1920): 38-48, 45.

19. Julien Saint-Quentin, “Nègres”, *L'Esprit Nouveau*, núm. 21 (1924): s.p.

20. Las artes originarias fueron un argumento de autoridad para el arte moderno, que se reencuentra, tras un proceso consciente, libre y cognitivo, con lo que en aquellas venía dado como esencia humana, ajena al albedrío y el pensamiento. Sin embargo, respecto a momentos anteriores de simple menosprecio, esto suponía un rasgo progresista, una valoración positiva de lo “primitivo y salvaje” como depurado modelo artístico. La aproximación surrealista trastocará estos términos, como veremos, al fijarse en la carga antropológica de aquellos objetos, en su autenticidad y dimensión mítica. Se trata, no obstante, en ambos casos, de representaciones establecidas por un Occidente que, en palabras de Clifford, “ya no puede presentarse a sí mismo como el único proveedor de conocimiento antropológico sobre los otros, ha llegado a ser necesario imaginar un mundo de etnografía generalizada”, en Clifford, *Dilemas de la cultura*, 40.

por entonces, y sin duda tranquilizadora al explicar la calidad de aquel arte “salvaje” mediante ascendentes culturales prestigiosos.²¹ Estos autores, activos en los medios artísticos como se verá, publicaban el mismo año *L'art nègre et l'art océanien*, libro especialmente interesante en la difusión de las artes oceánicas, que presenta la etnografía como una ciencia aún en ciernes en la que las propias colecciones museísticas permanecen a su juicio acientíficas y desordenadas, intuyendo la contradicción etnográfica que señalará poco después Malinowski: una ciencia que se está formando precisamente cuando su objeto de estudio desaparece.²² Clouzot y Level son conscientes de que aquel arte desaparece si lo hace su mundo simbólico: “Lo que es indudable es que en todos los pueblos salvajes la implantación del europeo ha supuesto una ruptura de la cadena de tradiciones y secado las fuentes del arte indígena”.²³

“À Propos de l'art des noirs” es el otro texto del catálogo citado, una reedición de la presentación que Guillaume Apollinaire escribió para el cuadernillo promovido igualmente por Paul Guillaume en 1917, *Premier Album de Sculptures Nègres*. Apollinaire preconiza respecto al arte posiciones etnográficas muy avanzadas al señalar tan tempranamente lo inapropiado de tratar estas producciones como objetos de arte: “En los últimos años artistas, amantes del arte o museos creían que podían interesarse por los ídolos de África y Oceanía desde un punto de vista puramente artístico e ignorando el carácter sobrenatural que les fue atribuido por los artistas que los esculpieron y los creyentes que les rindieron homenaje”, y demanda ante su insegura situación científica el apoyo antropológico necesario para su comprensión: “Pero ningún aparato crítico está aún disponible para esta nueva curiosidad, y una colección de estatuas negras no puede ser presentada de la misma manera que una colección de objetos de arte”. Y se permite una necesaria e irónica prevención antirracista: “Gobineau²⁴ no podría estar hoy de moda en un país civilizado”.²⁵

21. Henri Clouzot y André Level, “L'art sauvage. Océanie-Afrique”, en *Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien*, catálogo de la exposición (París: Galerie Devambez, 1919), 1-4.

22. “La etnología se encuentra en una situación tan lamentablemente ridícula, por no decir trágica, que a la hora de empezar a organizarse, a fraguar sus propias herramientas, a ponerse a punto para cumplir la tarea fijada, el material de su estudio desaparece con una rapidez desesperante”, en Malinowski, *Los argonautas del Pacífico occidental*, 13.

23. Henri Clouzot y André Level, *L'Art nègre et l'art océanien* (París: Devambez editeur, 1919), 6.

24. Joseph Arthur de Gobineau es el autor de la apología racista *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853-1855).

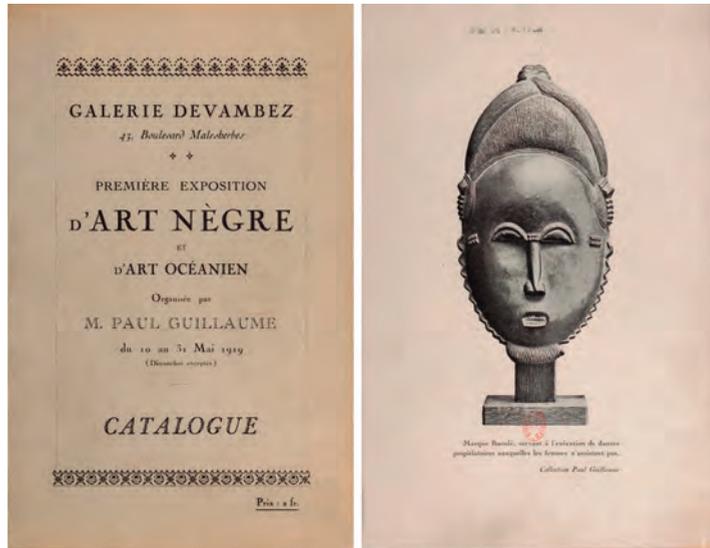
25. Guillaume Apollinaire, “À propos de l'art des noirs”, en *Première Exposition d'Art*, 5-8.

De Apollinaire tomaron los puristas el término *esprit nouveau* y los dadaístas parisinos el de *surréalisme*. La radical oposición en la valoración de lo etnográfico entre estos dos grupos, nombrados de forma involuntaria por el poeta, encuentra en su póstumo mentor un raro equilibrio. Pero es necesario ir algo más atrás del clarividente texto de Apollinaire para hallar un compromiso elaborado entre forma y dimensión simbólica; hasta 1915, cuando Carl Einstein presenta en *Negerplastik* (fig. 1b)²⁶ estas producciones y usa el cubismo como la clave interpretativa que aplicar a la tectónica transcendental de lo etnográfico. Su interés inicial está en el “análisis formal”, en asentar la categoría artística de las producciones africanas,²⁷ sin embargo, Einstein indica ya el carácter dialéc-

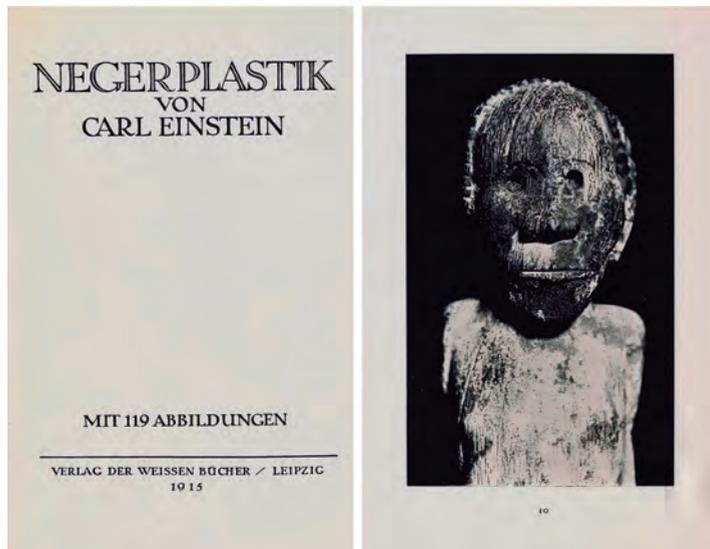
Apollinaire preconiza aquí, en efecto, posiciones que se harán expresas en *Documents*, donde sus etnógrafos piden dejar a un lado los criterios estéticos y contextualizar etnográfica y documentalmente los objetos expuestos. Sin embargo, en tiempos más recientes, desde una sensibilidad decolonial, se solicita una vuelta a la exposición netamente artística de las artes originarias, evitar las amplias cartelas etnográficas si es que no parecen de igual manera necesarias para el arte de Occidente; o bien, igualar en su apoyo etnográfico y documental las producciones de ambas procedencias, como en realidad se está haciendo ya en recientes revisiones museísticas del arte occidental. Es lo que defiende Price tras constatar que “Los objetos etnográficos se erigen en obras maestras del arte universal cuando se ven libres de su contextualización antropológica y se estima que pueden imponerse únicamente desde sus propias cualidades estéticas”. Sally Price, *Arts Primitifs; regards civilisés*, 132.

26. Sin ser este libro el primero en valorar las artes africanas —los bronce de Benin habían sido calificados ya por algunos etnólogos como “arte altamente evolucionado”, tal y como indica Uwe Fleckner—, sí fue el primero en aplicar metodologías de la historia del arte, sin descuidar por ello la dimensión etnográfica, y el más influyente en su voluntad de poner aquellas artes en relación directa con las vanguardias. Desde su mismo arranque señala el desprecio occidental y sus prejuicios coloniales: “Apenas hay arte que los europeos aborden con tanto recelo como el de África. Por lo pronto, se tiende a negar que se trate en absoluto de ‘arte’, y se expresa la distancia que se abre entre estas creaciones y la actitud continental con un desprecio que crea una terminología característicamente negativa”, en Carl Einstein, *Negerplastik* (Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915), V. Del compromiso de Einstein con aquellas culturas da fe el siguiente comentario a la situación de las colecciones etnográficas: “Los signos de la derrota de los pueblos vencidos y colonizados, los trofeos de la avaricia y de la curiosidad europeas y americanas se hallan revueltos en los armarios [...]. Un museo del imperialismo europeo, tanto científico como económico”, en Carl Einstein, “Museo de Etnología de Berlín (1926)”, en Uwe Fleckner, ed., *El arte como vuelta* (Madrid: Lampreave y Millán, 2008). Sobre Einstein puede consultarse Uwe Fleckner, *La invención del siglo xx. Carl Einstein y las vanguardias* (Madrid: MNCARS, 2008).

27. “¡Las esculturas africanas! [...] Un análisis formal que remita a elementos específicos del quehacer espacial y de la visión y que enmarque las obras podrá demostrar que tales obras son arte”, en Carl Einstein, *La escultura negra y otros escritos*, ed. Liliane Meffre (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 34.



a



b

1. Modelos para el arte moderno: a) *Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien*, portada del catálogo de la exposición y p. 1 (*vid. supra* n. 21). Fuente gallica.bnf.fr / BnF; b) Carl Einstein, *Negerplastik* (*vid supra* n. 26), portada y p. 10. The Smithsonian Library, CCo 1.0.



c



d

1. c) Einstein, “Sculptures Mélanésiennes” (vid. infra n. 30), 253, 255. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid; d) Zervos, “Art ancien & art contemporain” (vid. infra n. 32), 172-173. Fuente gallica.bnf.fr / BnF.

tico de su aproximación cuando afirma que la “Unidad formal y religiosa se corresponden [...]. La obra religiosa de arte negro es categórica [no metafórica como la europea] y posee una esencia precisa que excluye toda limitación”.²⁸ Su análisis a partir de “formas plásticas puras” contiene la dimensión trascendente de aquellos objetos, no es meramente estética como tras la guerra en el purismo y en la crítica en general, sino que preserva la irreductible diferencia de los objetos *nègres*.

La poderosa, aunque difícil, síntesis dialéctica entre lo plástico y lo extático, propuesta en *Negerplastik* por Einstein, se centra aún en el arte y la noción de plástica pura, pero expresa ya el núcleo de su pensamiento etnográfico futuro. Antes de su etapa en el comité de redacción de la revista *Documents*, Einstein firma en 1926 “Sculptures Mélanésiennes” (fig. 1c), un artículo publicado en *L'Amour de l'Art* (1920-1951).²⁹ En él, los objetos oceánicos se presentan en su carácter ritual, consustanciales a tabúes y mitos, y se sustituye el análisis plástico por las consideraciones más puramente antropológicas relativas a su significación y dimensión social: “No conozco un arte que manifieste mayor tensión interior, como analogía correspondiente a la división social en las tribus, que la escultura melanesia”.³⁰ Tanto en esta orientación etnográfica, que desplegará por completo en *Documents*, como en la misma elección oceánica, Einstein pone de manifiesto en este trabajo un deslizamiento vitalista, más allá de lo morfológico, que mediada la década comienza a hacerse perceptible en el arte avanzado. Así, por ejemplo, los grandes maestros cubistas, héroes para el *Esprit Nouveau* como Picasso, Braque, Lipchitz o Laurens, están por esas fechas resituando su arte en territorios no del todo ajenos al relativismo formal propiciado por el surrealismo.

Aquel mismo año, 1926, aparece *Cahiers d'Art* (1926-1960),³¹ revista que otorgaba expresamente un definido estatus contemporáneo a las artes de procedencia etnográfica y arqueológica como referentes tan ejemplares para el arte moderno como lo fuera para el renacentista la Antigüedad clásica. Las

28. Einstein, *La escultura negra y otros escritos*, 43.

29. Revista muy difundida, de una modernidad matizada, que ejemplifica bien la fascinación sincrética del momento por artes lejanas en el tiempo y la geografía, en su caso, especialmente las arqueológicas. Sobre ésta y la mayor parte de las revistas aquí tratadas, puede consultarse Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940* (París: Ent'revues, 1993).

30. Carl Einstein, “Sculptures mélanésiennes”, *L'Amour de l'Art*, núm. 8 (1926): 253-258, 258.

31. Sobre esta publicación y su director, véase Javier Mañero, “Christian Zervos y *Cahiers d'Art*. La invención del arte contemporáneo”, *Locus Amoenus*, núm. 10 (2010): 279-304.

comparaciones entre estas producciones ancestrales y el arte contemporáneo son constantes. En “Art ancien & art contemporain” (fig. 1d) su editor y director Christian Zervos, aun siendo firme valedor del arte moderno, afirma a la vista de una poderosa cabeza de llama precolombina que el arte por ella representado supera en su “simplicidad y emoción” a las obras de la escultura moderna, tentativas a su juicio apreciables, pero frías, intelectualizadas y carentes de la humanidad manifiesta en aquellas artes.³² En este y otros muchos textos se asimila lo originario a un estado de gracia derivado de una “consciencia aún informe” y abierta al misterio, vedado para la alambicada mente moderna. Es un planteamiento edénico y limitado desde un punto de vista crítico —sin considerar los evidentes reflejos de autoridad colonial ya señalados—, pero que en su contexto aporta algún matiz de interés. Las producciones etnográficas y arcaicas no serían sólo revulsivos formales con qué romper la tradición visual renacentista, sino también manifestación de envidiables potencias creativas y vitales largamente perdidas en Europa. Virtudes añoradas que emular, aunque inalcanzables; a juicio de Zervos, sólo muy pocos, y entre ellos el primero Picasso, estarían a su altura.

La ciencia en los medios generales. El caso de Cahiers d'Art

Más allá de este discurso acomodado en la crítica de arte, la fascinación del editor por las producciones lejanas propició la presencia en *Cahiers d'Art* de científicos que difundieron desde sus páginas investigaciones en etnografía, arqueología o prehistoria, y aportaron una imaginería renovada y poderosa en su contextualización científica.³³ Su presencia es de tal calidad y amplitud que, si se considera la privilegiada posición internacional de *Cahiers d'Art* y su contrastada influencia en los propios artistas,³⁴ sólo cabe concluir que fue determi-

32. Christian Zervos, “Art ancien & art contemporain”, *Cahiers d'Art*, núms. 5-8 (1934): 173-177.

33. En una página-pasquín fuera de texto se avisa a los lectores sobre esta orientación de la revista: “El arte primitivo de África, el arte sardo, el arte cretense han sido y serán presentados a los lectores por especialistas de reputación universal. En una serie de artículos tan documentados y precisos como es posible hemos procurado trazar la vida cósmica y biológica de la humanidad desde las primeras edades”, en “Aux amis de ‘Cahiers d'Art’”, *Cahiers d'Art*, núm. 1 (1930), s.p.

34. Véase Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, 142-144.

nante en la difusión de estas producciones en el medio artístico moderno. Para caracterizar aquella ingente presencia científica repararemos especialmente en los números monográficos entregados a las artes etnográficas.³⁵

Dos de ellos se dedicaron a África, en ambos casos con un despliegue y tamaño de imágenes excepcionales. El primero, titulado “L’art nègre”, de 1927, está tratado desde la consideración estética, incluye mucha estatuaría y atiende a sinergias con lo contemporáneo que también hace acto de presencia; no cuenta, sin embargo, con colaboraciones propiamente etnográficas, aunque sí con manifestaciones diversas, como la música, puesta en relación con el jazz, o la arquitectura, presentada por André Gide con una sucesión de imágenes que constituyen, sin duda, la aportación más novedosa del número (fig. 2a).³⁶ El segundo, sólo tres años posterior, cambia por completo la orientación. Se trata de un amplio monográfico centrado en la prehistoria africana, que manifiesta desde la propia identificación de portada: “L’Afrique par Leo Frobenius et Henri Breuil”, el carácter científico de su planteamiento. A lo largo de más de 100 páginas se presentan producciones prehistóricas, sobre todo de arte rupestre neolítico, incluso un “Catalogue des copies des peintures rupestres de l’expédition Frobenius 1928-1930”,³⁷ pero también bifaces y otras industrias, así como transcripciones de la tradición oral, en todos los casos mediante textos especializados y minuciosos (fig. 2b).

En realidad, este despliegue sucedía al interés despertado por algunos artículos de estos mismos autores aparecidos en la revista el año anterior en los que, tanto el prehistoriador Henri Breuil, como Leo Frobenius, el más prestigioso etnólogo africanista, habían dado a conocer transcripciones gráficas de arte rupestre neolítico. En uno de éstos, “L’Art de la silhouette”, Frobenius presenta copias de varias escenas tomadas de los abrigos del sur africano de intensa síntesis gráfica y expresiva. En ellas descubre arquetipos, por ejemplo, de *Pieta* para las abundantes escenas de atención a figuras yacentes, y orienta su exégesis a reconstruir su relato mítico a partir de la propia imagen, pero atendiendo también a su coincidencia con la tradición oral viva en aquellas regiones:

35. Por dar una cierta idea cuantitativa de esta dedicación de *Cahiers d’Art*, cabe indicar que el conjunto de artículos que abordan etnografía, prehistoria o arqueología entre 1926 y 1939, es decir 14 años, con una cadencia de 10 números por año, fue de 123. De éstos, 56 corresponden a 1929 y 1930, momento álgido de esta revista y también del interés por lo etnográfico y lo arcaico, como demuestra la propia *Documents*, editada precisamente esos dos años.

36. André Gide, “Architectures nègres”, *Cahiers d’Art*, núms. 7-8 (1927): 262-267.

37. Leo Frobenius, “L’art africain”, *Cahiers d’Art*, núms. 8-9 (1930): 395-430.



C

c) Hans Fischer, "L'art dans les îles de la Mer du Sud", *Cahiers d'Art*, núms. 2-3 (1929): 81.
Fuente gallica.bnf.fr / BnF

Según un mito antaño muy extendido en el norte [...] el árbol mudó en serpiente y la serpiente en lluvia. Por esta razón podemos ver en el fondo del agua a la princesa sacrificada y a la estrella de la mañana en la mujer del borde superior de las imágenes. Quedamos así situados en el centro mismo de la vida simbólica del pasado.³⁸

Es difícil ponderar hasta qué punto esta unidad de imagen y tradición mítica oral había de interesar en aquellos tiempos del surrealismo.

A comienzos del mismo año, 1929, *Cahiers d'Art* había lanzado el volumen titulado *Fascicule consacré a l'art des océaniens*, según rezaba en la portada. Con la coordinación del editor y la colaboración de Tristan Tzara, además del concurso de infinidad de instituciones y museos, este ambicioso proyecto se abre a una notable lista de participaciones científicas y se muestra muy consciente de su oportunidad dentro del mundo del arte. Las 190 ilustraciones contenidas, entre ellas de toda clase de objetos, rituales, estatuarios o bien cotidianos, han sido documentadas como directamente influyentes en artistas del momento (fig. 2c).³⁹ Zervos reitera en “Oeuvres d'Art océaniennes et inquiétudes d'aujourd'hui” su discurso sobre la intensidad espiritual de estas producciones frente a la mediocridad contemporánea, y lo propone también como ejemplo a quienes se aferran aún “a fijar servilmente la apariencia de los objetos”. Pero junto a ello aparece aquí un juicio orientado a valorar aspectos más sutiles e intangibles: “Para juzgar las obras de arte de los oceánicos es necesario considerar sobre todo los movimientos surgidos de lo más profundo de su alma [...]. Los objetos del arte oceánico producen un efecto poderoso por la invención poética que los ha creado”.⁴⁰ Esta misma visión de insondable

38. Leo Frobenius, “L'art de la silhouette”, *Cahiers d'Art*, núms. 8-9 (1929): 397-401, 400.

39. La presencia de la imagen etnográfica entre los artistas es tratada en W. S. Rubin, ed., *Primitivism in Twentieth Century Art* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1984). Esta célebre exposición reprodujo, tanto en su propia metodología comparativa como en la mayor parte de sus aspectos museísticos, la visión moderna de las artes “primitivas”, sin integrar los debates decoloniales ya por entonces activos. El conjunto de estudios que componen su catálogo sigue siendo, no obstante, una referencia sobre el tema. Clifford, muy crítico con el criterio de similitud primitivo-moderno aplicado y el carácter “celebratorio” de la muestra, valora, sin embargo, el catálogo, y destaca varios de sus “útiles” artículos y en especial el elemento extraño que supone “Giacometti” de Rosalind Krauss, titulado después “Se acabó el juego”. Véase James Clifford, *Dilemas de la cultura*, 236.

40. Christian Zervos, “Oeuvres d'art océaniennes et inquiétudes d'aujourd'hui”, *Cahiers d'Art*, núms. 2-3 (1929): 57-58, 58.

comunicación poética es la destacada por Tzara en su aportación, “L’art et l’Océanie”: “Sólo a la luz de la poesía puede vislumbrarse el misterio creador del arte oceánico”. El poeta dadaísta hace una lectura muy acorde con su proximidad de entonces a Breton y su grupo: “Lo que se llama habitualmente Estética no puede aplicarse [a estas artes] ni en un extremo ni en el otro, su grosero filo de mentiras y absurdeces no deja ya pasar nada de lo que hoy nos interesa”.⁴¹

El panel científico de este notable fascículo se abría con el ya presentado Von Sydow, quien inicia su intervención con un poema mítico polinesio “El tiempo prosigue su curso sobre la ceniza del mundo / después retrocede y se eleva nuevamente”, y continúa, aunque comentado como autoridad, en la siguiente aportación, “Art Primitif et psychanalyse d’après Eckart von Sydow”, amplia reseña sobre este libro y de nuevo con interés surrealista.⁴² Prácticamente el resto de las contribuciones procede de científicos vinculados a museos etnográficos que se centran en las distintas regiones oceánicas consideradas, incluyendo la isla de Pascua con un amplio estudio lingüístico sobre el misterioso rongo-rongo, su escritura ideográfica. Se propone lo etnográfico por sí mismo y sin contrastar con el arte contemporáneo, como si de una publicación del Musée du Trocadéro se tratase, lo que indica hasta qué punto hacia el cambio de década los medios del arte han interiorizado la perspectiva etnográfica. Michel Leiris, que transita entre vanguardia y etnografía como iremos viendo, documenta algunos años después su artículo “L’art des Îles Marquises” con narraciones tan intensas como los propios artefactos que muestra: “La palabra polinesia Tiki se aplica en general a las figuraciones humanas. Difundido en toda la Polinesia, este término significa el falo [...]. Un mito maorí cuenta cómo el falo divino Tiki, que penetró a la primera mujer, fue cortado por la mordedura del sexo de ésta, se hizo feto dentro del vientre y finalmente dio origen al personaje Tiki”.⁴³ La dimensión antropológica del arte presentado, que es lo relevante en su análisis, marca así toda consideración estética, y ello ocurre desde la más estricta etnografía, pero en el contexto del arte.

41. Tristan Tzara, “L’art et l’Océanie”, *Cahiers d’Art*, núms. 2-3 (1929): 59-60, 60.

42. *Primitive Kunst und Psychoanalyse. Eine Studie über die sexuelle Grundlage der bildenden Künste der Naturvölker* (Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1927).

43. Michel Leiris, “L’art des Îles Marquises”, *Cahiers d’Art*, núms. 5-8 (1934): 185-192, 186.

Las últimas producciones etnográficas llegadas a los medios del arte fueron las procedentes de la América septentrional. Uno de los reportajes visualmente más poderosos en la etnografía de *Cahiers d'Art* es “Sculptures en bois de l'Amérique du N. O.” (fig. 3a), que presenta en 1934 el antropólogo alemán Leonhard Adam —otro científico habitual en la revista— bajo la égida de Franz Boas, uno de los grandes de la etnografía estadounidense. Adam evita toda apreciación estética y se centra en describir la iconografía de aquella escultura según su dimensión totémica, en la que los animales asumen caracteres humanos en un juego ambiguo de indefinición entre cultura y naturaleza.⁴⁴ Un año después, y en el contexto de un fascículo cedido al grupo de Breton, Paul Éluard, especialista del grupo en temas etnográficos, presenta en “La Nuit est à une dimension” las delicadas y aún poco conocidas producciones inuit. El texto del poeta es plenamente literario como si, tal y como aconsejaba Tzara, sólo mediante sugerencias muy abstractas pudiera penetrarse el aspecto misterioso y animal-totémico de las máscaras. Pero en su centro sitúa un testimonio antropológico recogido por el explorador Knud Rasmussen⁴⁵ sobre prácticas de canibalismo a las que en ocasiones extremas debían entregarse aquellos pueblos para sobrevivir, y los remordimientos que en forma de temores y demonios esto les despertaba. La crudeza del relato es total. El más sutil poeta del surrealismo se vale de una brutalidad no exenta de sublimidad para vincular a la vida estos objetos y devolverlos al arte sólo tras una completa convulsión de su belleza y declarar su “horror lúcido”, su ser mundo. “Ni dominado, ni esclavizado, lo animado se mezcla con lo inanimado, confunden su realidad, forjan su peso y olvidan. A partir de esta muerte y en su misma estela, todo rejuvenece”, concluye.⁴⁶

Los objetos inuit reproducidos en este trabajo procedían de la colección de Charles Rattou⁴⁷ en cuya galería se organizará al año siguiente la determinante

44. Leonhard Adam, “Sculptures en bois de l'Amérique du N. O.”, *Cahiers d'Art*, núms. 1-4 (1934): 59-65, 59.

45. Se recoge un amplio fragmento de Knud Rasmussen, *Du Groenland au Pacifique. Deux ans d'intimité avec des tribus d'Esquimaux inconnus* (París: Plon, 1929), relato de la Quinta Expedición Thule (1921-1924).

46. Paul Éluard, “La nuit est à une dimension”, *Cahiers d'Art*, núms. 5-6 (1935): 99-101, 101.

47. El papel de este coleccionista, amigo de los surrealistas, en la nueva apreciación y difusión de las artes etnográficas —también en su comercio— fue reconocido con la exposición que le dedicó el Musée du Quai Branly y su catálogo: Sophie Laporte, ed., *Charles Rattou: L'invention des arts primitifs* (París: Skira, 2013).

Exposition d'Objets surréalistes, donde la producción etnográfica constituía la categoría *Objets sauvages*. Un *Cahiers d'Art* completamente colonizado por el grupo surrealista dedicará uno de sus más recordados fascículos, titulado *L'Objet*, a esta exposición (fig. 3b). En él Éluard se encargará aún de lo etnográfico con “L’habitude des Tropiques”, al proponer por medio de 19 ilustraciones un recorrido desde América hasta el Tíbet, pasando por las regiones oceánicas (fig. 3c), que contrasta con un texto intensamente literario en su objetivo de contener de forma metafórica la plenitud del trópico, la ausencia de límite entre sus extremos: “El hombre, entonces, consagra al animal, águila, tigre o serpiente, a ser tratado como un hombre”.⁴⁸ En el contexto surrealista de este fascículo, el poeta extrae de aquellas artes, “objetos salvajes”, lo que más importaba entonces en su entorno: todo aquello que siendo arte era en realidad anterior al arte.

Espacios míticos del surrealismo

Vitalismos y poética antropológica

Las notables colaboraciones sobre artes etnográficas de autores vinculados al surrealismo en *Cahiers d'Art* y en otros medios no orgánicos del arte moderno, introducen una sensibilidad diferenciada donde la narrativa mítica asociada al objeto ocupa la primera instancia. Centrados ahora en el ámbito surrealista hay que señalar el temprano interés de los componentes del grupo de Breton por los estudios antropológicos y etnográficos aportados por la ciencia. Sin duda por *Tótem y tabú* (1913), donde Sigmund Freud establecía paralelismos entre la mente infantil y la “primitiva”. Pero más específicamente por algunos textos ya señalados al inicio, *The Golden Bough* o las obras de Lévy-Bruhl, en especial *La Mentalité primitive*, un libro bien conocido cuando menos por Breton, Tzara, Leiris o Joan Miró.⁴⁹ A juicio de Tessel Bauduin, frente a la antropología anterior, la mente “primitiva”, descrita por Lévy-Bruhl como diversa pero no peor, ofrecía una visión positiva del pensamiento mágico que

48. Paul Éluard, “L’habitude des Tropiques”, *Cahiers d'Art*, núms. 1-2 (1936): 29-33, 29.

49. Tessel Bauduin, *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton* (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 120.



a



b

c

3. Objetos mágicos y salvajes; a) Adam, “Sculptures en bois de l’Amérique du N. O.” (vid. supra n. 44), 62. Fuente gallica.bnf.fr/BnF; b) *Cahiers d’Art. L’Objet*, núms. 1-2 (1936), portadilla. Fuente gallica.bnf.fr/BnF y c) Éluard, “L’habitude des Tropiques” (vid. supra n. 48), 30. Fuente gallica.bnf.fr/BnF

habría reafirmado las intenciones y búsquedas surrealistas.⁵⁰ Antropología y etnografía aparecían, en cualquier caso, como territorios transitables, sus mitos, ritos y objetos estaban revestidos del mismo potencial que las metodologías surrealistas automáticas, oníricas, paranoico-críticas, entre otros; eran propedéuticas de conocimientos con los que reencontrarse. Sus dominios, además, eran concomitantes con aquellos que fascinaban al grupo: la magia y el ocultismo, las mitologías, la mística, los sueños y la videncia, experiencias de conexión no causal, pero no por ello a su juicio menos reales, sino al contrario, aperturas que minaban la evolucionista construcción mental de Occidente.⁵¹ Junto a aquel surrealismo bretoniano hay que considerar sus disidencias y alternativas, un cierto surrealismo ampliado.⁵² En su conjunto, y a pesar de graves enfrentamientos y notables diferencias, aquellos grupos conformaron una ideología de subversión que debía surgir tanto de la más profunda libertad psíquica como de un correlato social de emancipación. Andando el tiempo, Bataille lamentó el episodio de *Un Cadavre* en sus consecuencias personales, y valoró positivamente la acción de Breton y su grupo,⁵³ al matizar a menudo su posición en relación con el surrealismo: “Yo situé mis esfuerzos a continuación, al lado del surrealismo”.⁵⁴ Podemos, por tanto, con el permiso de su acérrimo opositor, pero interior, hablar de los entornos del surrealismo y de una orientación convergente.⁵⁵

50. Bauduin, *Surrealism and the Occult*, 122.

51. El surrealismo siempre se interesó por el ocultismo, la videncia o la magia, cuyas técnicas de trance se tomaron como manifestación de automatismo psíquico. Sirva de muy temprano ejemplo la anotación de sesiones de *sommeils médiumniques* en “Entrée des médiums”, que Breton caracterizó ya como *surréalisme* (*Littérature*, núm. 6 [1922]: 1-16). Un amplio estudio sobre ello ha sido ya citado: Tessel Bauduin, *Surrealism and the Occult*.

52. Más allá del grupo orgánico comandado por André Breton, se entiende el surrealismo aquí como una escena intelectual amplia, llena de “facciones surrealistas”, tal y como lo expresa Juan Antonio Ramírez. “Picasso surrealista”, en *El surrealismo y sus imágenes* (Madrid: F. C. Mapfre, 2002), 29. O como lo hace James Clifford: “en un sentido extenso para circunscribir una estética que valora fragmentos, curiosas colecciones, yuxtaposiciones inesperadas, que actúa para provocar la manifestación de realidades extraordinarias extraídas de los dominios de lo erótico, lo exótico y lo inconsciente”, en Clifford, *Dilemas de la cultura*, 150.

53. Georges Bataille, “La publication d’Un cadavre”, *Le Pont de l’Épée*, núm. 41 (1969) 143-145.

54. Sergio Alonso Mislata, “Georges Bataille y la ausencia de mito” (tesis doctoral: Universitat de València, 2014), 385.

55. Bataille, en carta de febrero de 1942 a André Masson en su exilio en Connecticut, incluye un emotivo mensaje destinado a Breton: “Saluda amistosamente a André Breton y dile que no me siento menos distanciado de él —ni menos próximo— que San Juan de la Cruz de Santa

Considerados en su conjunto, los medios escritos así como las propias obras artísticas dan fe de cómo aquellos entornos del surrealismo tomaron las ciencias humanas como parte de sus “secretos para cambiar la vida”.⁵⁶ Sin embargo, su aproximación a las artes originarias se da con grandes diferencias entre, por una parte, los medios propios del grupo encabezado por Breton, donde su presencia es muy escasa, y por otra, los no propiamente programáticos, como *Documents*, una revista tan científica y filosófica como de arte, cuyo origen está en la etnografía, de la que se ocupa de manera amplia, o como en *Minotaure*, síntesis entre ciencias humanas, arte y surrealismo, sin pertenecer orgánicamente al grupo.

Así pues, el señalado interés del grupo bretoniano por la nueva antropología no generó, en un inicio, un discurso articulado: sólo tres imágenes etnográficas y sin texto de apoyo aparecen en la serie completa de *La Révolution surréaliste* (1924-1929), aunque suficientes para certificar su interés por las artes oceánicas y la consideración que otorgaban a aquellos objetos. La más significativa de estas excepciones apareció en el número subtulado *L'Écriture automatique* (1927), ilustrado especialmente con ejemplos de “Le cadavre exquis”, en el que se reproducen, en páginas enfrentadas, una muñeca Kachina —perteneciente a Éluard— y un cadáver exquisito que guardan algunas similitudes entre sí (fig. 4a).⁵⁷ La práctica surrealista grupal que este último representa asume así la tensión mágica y el prestigio totémico del objeto etnográfico. Esta escasa presencia del arte etnográfico en el primer surrealismo se explica, no obstante, al considerar que su asimilación en términos de similitud visual o investigación plástica no era, si es que surgía, el objetivo de su interés por aquellos objetos, sino sólo de una de sus posibles consecuencias. No se trataba de apropiarse esa plástica sino de los misterios como síntoma de sus propias expectativas. En todo caso, su interés por aquellas culturas y su diversidad, más allá de los objetos artísticos, unido a su militancia política, se expresó también como un radical anticolonialismo que sí hará acto de presencia en sus medios y en otros que les fueron próximos (fig. 4b y c).⁵⁸

Teresa (no hay ningún insulto disimulado)”, en Georges Bataille, *Choix de lettres 1917-1962*, ed. Michel Surya (París: Gallimard NRF, 1997), 180.

56. “Il a peut-être des secrets pour *changer la vie*? Non, il ne fait qu'en chercher”, en Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer* (Bruselas: Alliance Typographique, 1873), 23.

57. Benjamin Péret, “Corps a corps”, *La Révolution surréaliste*, núms. 9-10 (1927): 33-36, 34.

58. Es bien conocida su campaña contra la Exposition Coloniale Internationale de 1931 que puede sintetizarse en la página dedicada a la contraexposición “La Verité sur les colonies”, en



4. Aproximaciones surrealistas; a) Kachina y cadáver exquisito, en Péret, “Corps a corps” (*vid. supra* n. 57), 34-35. Fuente gallica.bnf.fr/BnF; b) *Variétés*, s.p. (*vid. supra* n. 58). Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou y c) “A l’Exposition” (en texto sobre la contraexposición), “La vérité sur les colonies” (*vid. supra* n. 58), 40. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou.

En los ámbitos del surrealismo inicial más que de etnografía hay que hablar, pues, de su natural dimensión antropológica como manifestación de pulsiones vitales que lo onírico contribuye a aflorar.⁵⁹ Situados en este territorio, el de una antropología de la religión, del mito o del pensamiento mágico, áreas contiguas a lo etnográfico en aquellos años, el surrealismo sí mostró, sin duda, su interés desde el inicio mismo de *La Révolution Surréaliste*, especialmente en las figuras de Antonin Artaud y André Masson. El primero, director además de la tercera entrega de abril de 1925, orientó entonces el surrealismo hacia territorios extáticos y escatológicos nada distantes de los que, concluyendo la década, hollarán Bataille y su círculo, y de igual manera desagradables para Breton. En distintas contribuciones de aquel fascículo y otros textos del mismo momento, Artaud conmina a enterrar la razón y la lógica para disolver los límites personales. Así lo expresa en dos breves textos aparecidos ese mismo año en el número 147 de la *Nouvelle Revue Française*. En “Posición de la carne” alude a la unidad mística del ser: “Me imagino un sistema donde participara todo el hombre, el hombre con su carne física y las alturas”.⁶⁰ Y en “Manifiesto en lenguaje claro”, a la fusión con el universo-espíritu: “Mi lúcida sinrazón no teme al caos”.⁶¹ Aunque sin una base mítico-literaria explícita, el entonces director del *Bureau de Recherches Surréalistes* es quien de manera más decidida y vital propone una ruptura radical con la razón secularizada occidental —“La Europa lógica”—, aunque entregándose a una críptica mística iniciática que lo alejará del grupo.

Mitos y abismos en el arte surrealista

En “Glossaire: j’y serre mes gloses”, el diccionario surrealista propuesto por Michel Leiris en el mismo tercer número de *La Révolution Surréaliste*, Artaud

Le Surréalisme au Service de la Révolution, núm. 4 (1931). El número dedicado a África por la revista *Variétés*, con participación científica y de autores próximos al surrealismo, publica junto a las etnográficas imágenes de matanzas, aunque evitando su identificación: “En algún lugar de África”, *Variétés*, núm. 7 (1928).

59. La antropología del momento destaca hasta qué punto en las culturas que estudia, el sueño “es verdad”: “El sueño trae a los primitivos datos que, a sus ojos, valen tanto, sino más, que las percepciones adquiridas durante la vigilia”. Lévy-Bruhl, *La mentalidad primitiva*, 95.

60. Antonin Artaud, *El arte y la muerte / Otros escritos* (Buenos Aires: Caja Negra, 2005), 81.

61. Artaud, *El arte y la muerte*, 86.

determina que en adelante el lenguaje debía constituirse, contra el diccionario, en “un medio de locura, de eliminación del pensamiento, de ruptura, el laberinto de las sinrazones”.⁶² Y a tal cosa parecen responder con exactitud los dibujos de Masson que complementan la propuesta del escritor al ilustrar aquellas primeras entregas de la revista surrealista, aunque locura y caos en el artista se atemperan por quedar en su caso siempre insertos en el orden mítico. La línea afilada y continua fluye en ellos sin descanso —línea sin brida, en palabras de Leiris—, sin detenerse más en una cosa que en otra, y describe a su paso fragmentos del mundo: cuerpos, arquitecturas, soles, sexos, tripas laberínticas. El artista debe afanarse por establecer su propio camino hacia el mito, afirmaba el pintor hacia 1941, muy consciente siempre del papel desempeñado por el imaginario mítico en su trabajo.⁶³ Einstein destaca esta dimensión desde *Documents*, toma el trabajo de Masson como un caso etnográfico y a él como un oficiante. En “André Masson, étude ethnologique” (fig. 5a) ve a un artista capaz de asumir lo real desde la más radical inmediatez psicológica, que a su juicio no sería la del automatismo surrealista, sino la surgida de fijaciones arquetípicas, basadas en un “rápido fluir alucinatorio que se fija en formas tectónicas míticas”. Masson generaría así una reacción mítica, su pintura es “anatomía mística” que, como reclamara Artaud, abandona el yo y expande la identidad.⁶⁴

Einstein determina el punto álgido de lo que hemos denominado giro etnográfico. El historiador del arte no sólo deviene etnógrafo como ya vimos para aproximarse convenientemente a las producciones oceánicas, sino que, por último, aplica la carga antropológica de tal disciplina para iluminar el arte moderno: “Picasso ha alcanzado un estado verdaderamente mítico. [...] Para Picasso ver es una lucha dialéctica por la supresión de una realidad mediata”.⁶⁵ Convencido de que no se trata de algo aislado, sino que el arte regresa a profundidades humanas largo tiempo abandonadas, Einstein concluye su significativo texto sobre Masson: “Somos testigos del regreso de la creación mitológica, el regreso de un arcaísmo psicológico que se opone al arcaísmo de las formas, puramente imitativo”.⁶⁶

62. Antonin Artaud, “Glossaire”, *La Révolution Surréaliste*, núm. 3 (1925): 7.

63. André Masson, “Peindre est une gageure”, en Will-Levaillant, ed., *Le Rebelle du surréalisme. Écrits* (París: Hermann, 1976), 13.

64. Carl Einstein, “André Masson, étude ethnologique”, *Documents*, núm. 2 (1929): 93-105.

65. Carl Einstein, “Picasso”, *Documents*, núm. 3 (1930): 155-157, 157.

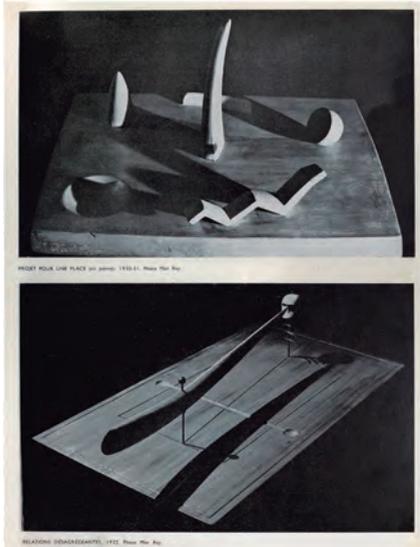
66. Einstein, “André Masson, étude ethnologique”, 100.



a



b

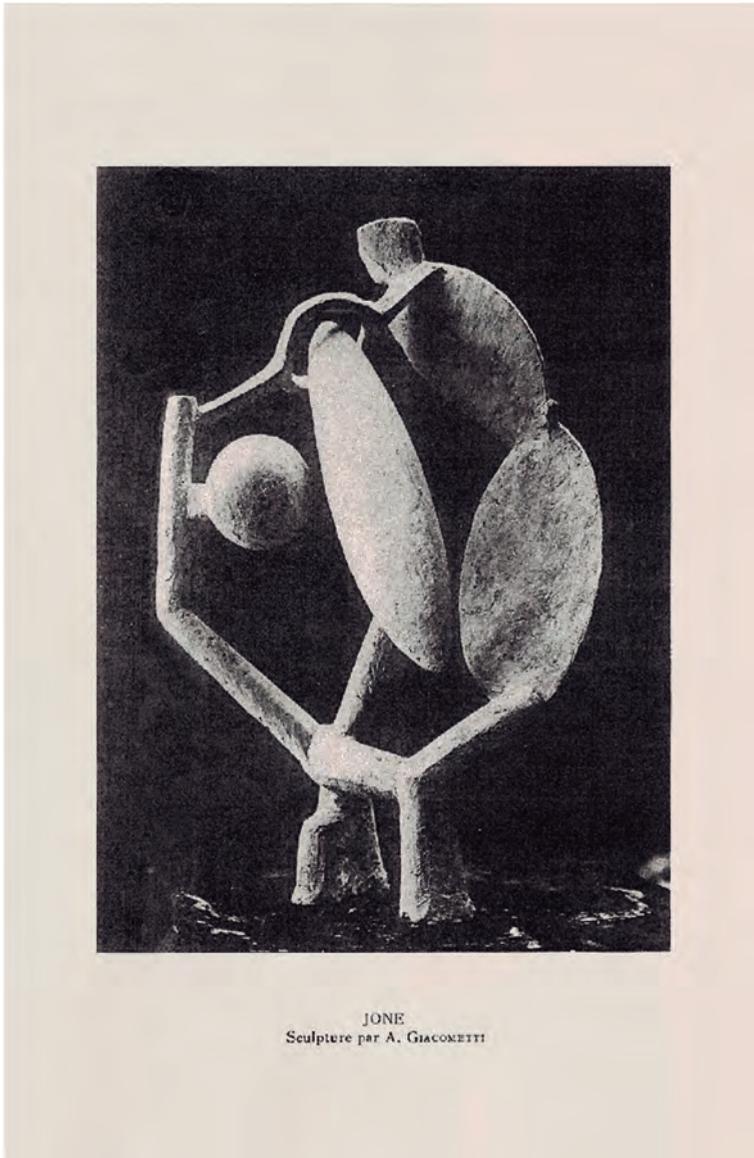


c



d

5. Etnografías del arte moderno: a) Einstein, “André Masson, étude ethnologique” (*vid. supra* n. 64), 93. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou; b) Leiris, “Alberto Giacometti” (*vid. infra* n. 68), 211. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou; c) Zervos, “Notes sur les sculptures de Giacometti” (*vid. infra* n. 73), 341. Fuente gallica.bnf.fr/BnF y d) Caillois, “Mimetisme et psychasthénie légendaire” (*vid. infra* n. 80), 4. Fuente gallica.bnf.fr/BnF;



e

e) Alberto Giacometti, *Jone* (obra desaparecida), *Bifur*, núm. 6 (1930): 20. Fuente gallica.bnf.fr / BnF.

Desde las páginas de *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-1933), el siguiente proyecto editorial del grupo y en el que Masson no participará, otros artistas asumen esa mítica de lo indiferenciado y perturbador como parte de sus imágenes. Es el caso de Jean Arp o Yves Tanguy cuando evitan toda representación jerarquizada, en el sentido de que sus cuerpos, pues siempre lo son, se presentan iguales en todas sus partes, y constituyen un biomorfismo indefinido, una disolución efectiva y formal del antropomorfismo. En la página del poema “L’air est une racine”, Arp refuerza con claridad en su texto el sentido de transformación constante y primigenia de los dibujos que acompaña: “Las piedras se llenan de entrañas, bravo, las piedras se llenan de aire, las piedras son ramas de agua”.⁶⁷

Estas disoluciones se convierten en Giacometti en elaboradas construcciones formales de contrastada raigambre etnográfica. Es precisamente lo que destaca Leiris desde *Documents*, en el primer artículo dedicado de forma monográfica al escultor de Stampa (fig. 5b), cuando concede a sus objetos la categoría de fetiches, la vida interior capaz de desencadenar iluminaciones, de “petrificar crisis”, como “los verdaderos fetiches que pueden ser idolatrados (los verdaderos fetiches, es decir, aquellos que se nos parecen y son la forma objetivada de nuestro deseo), [...] / porque estos bellos objetos que he podido mirar y palpar activan en mí la fermentación de tantos recuerdos”.⁶⁸ Esta capacidad mágica de activar crisis, destacada por Leiris en estas esculturas aún ancladas en cierta literalidad formal respecto de sus referentes etnográficos, no haría sino confirmarse con la evolución del propio escultor hacia híbridas cualidades objetuales y paisajísticas de su escultura. La doble página “Objets mobiles et muets”⁶⁹ aparecida dos años después en *Le Surréalisme au Service de la Révolution* con dibujos y breves textos del escultor es, en las esculturas allí representadas, la manifestación clara de una asimilación compleja del referente etnográfico. Entre ellas se encuentra *Boule suspendue* (fig. 6b), cuyas connotaciones míticas contenidas en una geometría abstracta, y sus solicitudes psíquicas derivadas de una funcionalidad latente fueron, como es sabido, des-

67. Jean Arp, “L’air est une racine”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 6 (1933): 33.

68. Michel Leiris, “Alberto Giacometti”, *Documents*, núm. 4 (1929): 209-214, 209.

69. Alberto Giacometti, “Objets mobiles et muets”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 3 (1931): 18-19.

critas por Salvador Dalí,⁷⁰ lo que dio inicio a la poética surrealista del objeto.⁷¹ Una práctica en cierto sentido animista, orientada a la idea de “crisis” expuesta por Leiris; de fetiche, en tanto que objeto cargado y detonante. En ella el surrealismo se encuentra como en ninguna otra de sus actividades con el arte etnográfico, con el “objeto salvaje” junto al que va a exponer sus nuevos objetos de “funcionamiento simbólico” y al que asimila como una clase de objeto surrealista, tal y como ya se indicó.

La dimensión mítica glosada por Dalí, a propósito de *Boule suspendu*, como un erotismo surgido de mitos lunares y solares ancestrales se hace en Giacometti tal vez más autoconsciente⁷² con sus inauditas obras horizontales que convierten la escultura en terreno imaginario de juego: plazas, poblados africanos, juego de pelota mesoamericano, juicio final, insectos autodestructivos, la inspiración del artista se radicaliza antes de recuperar la estatuaria. Son las obras que ocupan un deslumbrante artículo de *Cahiers d'Art*, en cuyas imágenes fuertemente contrastadas concebidas por Man Ray (fig. 5c) se aprecia hasta qué punto la interiorización de los modelos originarios es tan efectiva desde el punto de vista psíquico como formalmente tangencial. Zervos, autor del texto crítico, hace una lectura formalista y estética, aunque con el buen instinto que le caracterizó: “En cuanto a la novedad de su escultura, está [...] sobre todo en la fuerza primigenia que se hace siempre presente”.⁷³ El más fascinante y fructífero idilio entre arte moderno y artes originarias culmina con *L'Objet invisible* (fig. 6a), de un tardío 1934, una obra en la que el escultor suizo aúna el sentido mágico y la literalidad etnográfica, lo que recupera la verticalidad estatuaria. En una fotografía de Dora Maar, y bajo el provisional título de *Personnage femme-*

70. “El espectador se halla instintivamente forzado a hacer deslizarse la bola sobre la cresta, algo que la longitud de la cuerda sólo le permite realizar parcialmente”, en Salvador Dalí, “Objets surréalistes”, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, núm. 3 (1931): 17.

71. “Recientemente he insistido ante todos mis amigos para que pongan en marcha la proposición de Dalí acerca de la fabricación de objetos ‘animables’ [*sic*], manifiestamente eróticos”, André Breton, “L'objet fantôme”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 3 (1931): 22.

72. Dos apuntes de sus notas privadas de 1932 dan idea de cómo Giacometti orientaba críticamente su trabajo: “Nunca por la forma, ni por la plástica, al contrario. Contra, totalmente. / Juego, sí / erótico, sí / inquieto, sí / destructor, sí”; y sus reflexiones ante las artes originarias: “Los fetiches negros y oceánicos. ¿Qué valor les damos en relación con revolución y religión? [...] ¿Qué relaciones para nosotros entre miedo, sexualidad y fetichismo (muerte)?”, en Alberto Giacometti, *Écrits*, eds. Mary Lisa Palmer y François Chaussende (París: Hermann, 1991), 135 y 133.

73. Christian Zervos, “Notes sur les sculptures de Giacometti”, *Cahiers d'Art*, núms. 8-10 (1932): 337-342, 342.

nin, *L'Objet invisible* preside en todos los sentidos “Equation de l'objet trouvé”, artículo de Breton aparecido en *Documents 1934* fundamental en la poética surrealista del objeto.⁷⁴ Según se narra en él, la aparición, producto del “azar objetivo”, de una máscara de incierta utilidad, pero muy probablemente vinculada a la guerra pasada —una encrucijada pues entre tecnología y etnografía contemporáneas—, dará la clave para concluir *L'Objet invisible*.⁷⁵

Dalí, que traducía en *Le Surréalisme au Service de la Révolution* la *Boule suspendue*, desarrollaba desde el primer número de esta revista, en textos y en obras, su método paranoico-crítico.⁷⁶ Precisamente en el envés de una página que reproduce a gran tamaño aquella obra, el pintor aporta la única imagen etnográfica que contiene esta revista. Se trata de la fotografía de un poblado africano presentada con tres variantes, aparentando según su orientación un rostro. En el texto que acompaña, titulado muy científicamente “Communication: Visage paranoïaque” (fig. 6b) —pues se trata de un caso que avala su método—, se alude por un lado a la etapa negra de Picasso, otra alusión etnográfica, y por el otro, al Marqués de Sade.⁷⁷ Esta página, precedente de las importantes colaboraciones de Dalí en *Minotaure*, sintetiza tanto la confusión elevada a categoría de su método como, en la alusión a Sade, su *constante* erótico-escatológica; ambas manifestaciones del giro etnográfico-antropológico aquí tratado.

Manifestaciones de las que también se ocupó Roger Caillois, otro científico próximo a la vanguardia, quien trata en *Minotaure* obsesiones asimilables a las que acechan a los artistas del surrealismo. En “La Mante religieuse” los modos amorosos de este insecto se extrapolan a hábitos y mitos de poblaciones humanas para establecer así un vínculo biológico primario y compartido por los seres vivos entre nutrición y sexualidad.⁷⁸ Las creaciones entomoló-

74. Rosalind Krauss pone esta obra en relación visual con una talla de islas Salomón y abre un debate con el gran especialista en el escultor Reinhold Hohl sobre su vínculo primitivista. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 59-63.

75. André Breton, “Equation de l'objet trouvé”, *Documents 34. Intervention Surréaliste*, núm. 1 (1934): 16-24.

76. Mecanismo psíquico basado en la multiplicidad de apariencias simulacrales de las imágenes mediante el cual el artista “sistematiza la confusión”, en Salvador Dalí, “L'Âne pourri”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 1 (1930): 9-12.

77. Salvador Dalí, “Communication: visage paranoïaque”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 3 (1931): 40.

78. Roger Caillois, “La mante religieuse”, *Minotaure*, núm. 5 (1934): 23-26.

gicas de Giacometti, en realidad anteriores, se sitúan aquí muy literalmente (fig. 5e), pero tal vez con mayor profundidad las obsesiones de Dalí acerca del canibalismo y las “formas comestibles”, siempre en relación con el erotismo, el éxtasis, publicadas precisamente en esta misma revista.⁷⁹ Por su parte, el primer desarrollo del método paranoico-crítico se hace expreso en otro artículo de Callois: “Mimétisme et psychasthénie légendaire” (fig. 5d). Lo que en Dalí es una estratagema con la que atisbar lo más huidizo de la psiquis, para Caillois es una manifestación mítico-psicasténica, una voluntad mimética de asimilación al espacio entorno, de desaparición del yo: “Lo mismo ocurre con los cuadros pintados hacia el año 1930 por Salvador Dalí, en los que, diga lo que diga el célebre pintor, esos hombres, esas durmientes, esos caballos y esos leones invisibles son menos producto de ambigüedades o de plurivocidades paranoicas que de asimilaciones miméticas de lo animado a lo inanimado”.⁸⁰

La citada *constante* erótico-escatológica, el gusto daliniano por lo blando, lo podrido y purulento, la mierda, el onanismo, entre otros, puede igualmente ser tenida como manifestación de esa pulsión de indiferenciación psicasténica, en tanto que regresión a una etapa prelingüística. Subversión del tabú y de todo ideal consciente y establecido, lo que no impide al pintor afirmarse como un idealista que tras aquellas escatologías vislumbra una “tierra de tesoros”,⁸¹ una forma particular de belleza que no es la del materialismo batailleano.⁸² Pero, al igual que Caillois, Bataille obtuvo sus propias conclusiones de las actividades del Dalí recién llegado a París. El ojo rasgado de *Un chien andalou*, idea del pintor según dice le confió el propio Buñuel,⁸³ se analiza en la entrada “Oeil” del diccionario de *Documents* como un extremo insoportablemente terrible

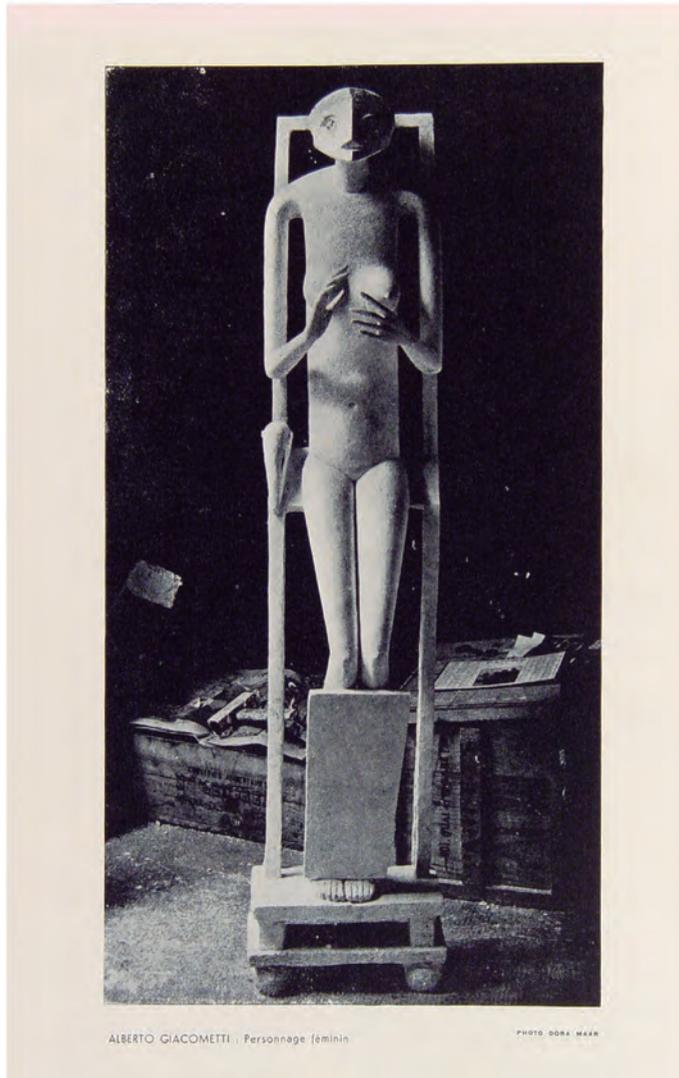
79. Es una temática recurrente en el artista, pero que aborda específicamente en “De la Beauté terrifiante et comestible, de l’architecture Modern’s style”, *Minotaure*, núms. 3-4 (1933): 69-76. Este artículo, junto a los dos anexos que lo encuadran: “Sculptures involontaires” y “Le Phénomène de l’extase”, además de otras colaboraciones de Dalí, se trata ampliamente en Juan José Lahuerta, *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933* (Madrid: Siruela, 2004).

80. Roger Caillois, “Mimétisme et psychasthénie légendaire”, *Minotaure*, núm. 7 (1935): 4-10.

81. Salvador Dalí, “L’Âne pourri”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 1 (1930): 9-12, II.

82. Dalí explica contradictoriamente la ascendencia de Bataille: “He tenido aquí en cuenta, particularmente, las ideas materialistas de Georges Bataille, pero también en general todo el viejo materialismo que este señor pretende senilmente rejuvenecer apoyándose gratuitamente en la psicología moderna”, en Dalí, “L’Âne pourri”, 12.

83. Georges Bataille, “Le jeu lugubre”, *Documents*, núm. 7 (1929): 368-372, 372.

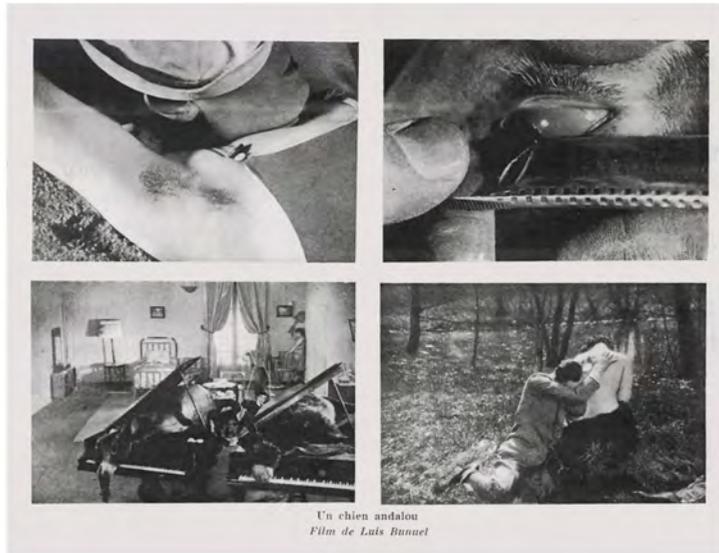


a

6. La dimensión mítica; a) Breton, "Equation de l'objet trouvé" (*vid. supra* n. 75), 16. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou;



b



c

b) A. Giacometti, *Boule suspendue* y Dalí, "Communication: Visage paranoïaque" (vid. *supra* n. 77), 39-40. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou y c) Luis Buñuel y Salvador Dalí, "Un chien andalou", *Variétés*, núm. 3 (1929): 212. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou.

y oscuro que pone de manifiesto “hasta qué punto el horror deviene fascinante”.⁸⁴ Lamentó entonces Bataille no poder publicar el fotograma aludido, que sí apareció en otras revistas avanzadas (fig. 6c), circunstancia que habrá de repetirse con la pintura *Le Jeu lugubre*, cuya reproducción en *Documents* para un artículo homónimo vetó el propio Dalí en el contexto de *Un Cadavre*.⁸⁵ Finalmente, esta obra, cuyo protagonista luce un calzón manchado de excrementos, será “psicoanalizada” mediante un dibujo esquemático donde se repara en el proceso de emasculación a que Bataille supone está siendo sometido el sujeto representado: “mediante una actitud ignominiosa y repugnante, la mancha [de mierda] es a la vez causa primitiva y remedio”. El arte sería esa mancha que aborta la idea: “Estoy diciendo sin preámbulos, que las pinturas de Picasso son desagradables, que las de Dalí son de una fealdad espantosa”, afirma Bataille denunciando el ideal poético que todo ennoblece, cuando, como en Dalí, sólo hay a su entender “una necesidad chillona de recurrir a la ignominia”.⁸⁶ *Dalí crie avec Sade*, se titulaba inicialmente este trabajo según un borrador conservado.⁸⁷

Antropología y vanguardia: documentos y mitologías

La intensidad con la que Bataille quiso sustraer a Dalí, como a Masson, Picasso, Miró y otros artistas del surrealismo, de la égida poética bretoniana para resituarse el arte en lo más controvertidamente humano, se produce ya en el centro del proyecto estético y culturalmente tal vez más subversivo del periodo, la revista *Documents* (1929-1930), que con apenas dos años de actividad contiene en muchos niveles culturales todos los indicadores del cambio de paradigma que aquí se intenta identificar para el arte.⁸⁸ Doctrinas, Arqueología, Bellas Artes, Etnografía, rezaba su subtítulo en grandes tipos, siendo sustitui-

84. Georges Bataille, “Dictionnaire: Oeil”, *Documents*, núm. 4 (1929): 216.

85. Panfleto injurioso contra Breton publicado por el entorno de *Documents* en respuesta a las graves acusaciones vertidas contra éstos en el *Second Manifeste du surréalisme* (1930).

86. Bataille, “Le Jeu lugubre”, 369-372.

87. Georges Bataille, *Documents*, ed. Bernard Noël (Caracas: Monte Ávila, 1969), 179.

88. Desde su *redescubrimiento* en las décadas finales del siglo xx, la revista *Documents* se ha convertido en un hito cultural y ha sido exhaustivamente analizada. Aparece aquí sólo en lo que interesa a este trabajo, como parte de un relato que no se puede trazar sin ella, pero tampoco sólo con ella.

do después el primer término por Variedades. Es ya una declaración de intenciones en la que Bellas Artes queda muy significativamente flanqueada por los términos *arqueología* y *etnografía*, ciencias que se sitúan en los extremos espacial y temporal del arte. Para explicar la simbiosis de tales términos, Georges Didi-Huberman toma la revista como artefacto unitario y propone un análisis iconológico mediante la idea de roce o frotamiento y la de semejanza, pues a su entender la confrontación constante de artes y ciencias humanas tenía en ella como objetivo alterar tanto el esteticismo en el arte como el positivismo en la etnografía.⁸⁹ En cuanto a los términos *doctrinas* y *variedades* hay que entenderlos como la parte antropológica, del mundo ancestral tanto como del contemporáneo. Y, por supuesto, *documentos*, su título principal, que habla de la orientación metodológica hacia el documento, cuyo soporte será la fotografía, desplegada en sucesiones de imágenes heteróclitas hasta el disparate, en un estilo figurado que se orienta a una subversión radical del antropocentrismo cultural europeo.⁹⁰

Desde su mismo origen en el Musée d'Ethnographie du Trocadéro, *Documents* es un encuentro entre etnografía y vanguardia. El panel de etnógrafos procedentes de aquel museo aplicará una visión de su ciencia coincidente con la impartida por Mauss, en la que el documento y el objeto registrado tenían, como vimos, una consideración central. Georges-Henri Rivière, fundador junto a Bataille de la revista y encargado de actualizar las colecciones del museo de Trocadero, insistirá en desligar los objetos etnográficos de una apreciación estética, y solicitará alejarlos del museo de Bellas Artes para situarlos a continuación del de Historia Natural.⁹¹ Por su parte, en “Un coup de fusil” (fig. 7a), una acerada crítica al eurocentrismo que parte de la talla de un africano portando un fusil, Marcel Griaule pide a la etnografía prevenirse de la belleza y mantenerla bajo criterios culturales, porque es, generalmente, una manifestación rara, una excepción “monstruosa”, y pide a la etnografía desconfiar de sí misma “pues se trata de una ciencia blanca y cargada de prejuicios”.

89. Georges Didi-Huberman, *La Resemblance informe ou le gai savoir visuel selon Bataille* (París: Macula, 1995), 17-18.

90. “Sólo la imaginación me muestra lo que puede ser”, escribió Breton en su manifiesto de 1924. Pero *Documents* no quiere ni la imaginación ni lo posible. La fotografía ocupa el lugar del sueño”, en Denis Hollier, “La Valeur d’usage de l’impossible”, *Documents* (París: Jean-Michel Place, 1991), XXI.

91. Georges-Henri Rivière, “Le Musée d’Ethnographie du Trocadéro”, *Documents*, núm. 1 (1929): 54-48.

cios”.⁹² La etnografía, tan escasa en los medios bretonianos, se sitúa ahora en el centro hasta determinar la propia crítica artística, como ya se ha comprobado en artículos de algunos autores fundamentales de la revista como Einstein o Leiris. Este último es especialmente significativo desde su propia trayectoria vital entre el surrealismo y la etnografía profesional, y por una radicalidad antiidealista no inferior a la de Bataille, aunque más distanciada e irónica, que se replica sobre infinidad de asuntos: arte, magia, erotismo. Pero al mismo tiempo desarrolla investigaciones etnográficas que desembocarán en su participación en la Mission Dakar-Djibouti, expedición etnográfica dirigida sobre el terreno por Marcel Griaule,⁹³ que el propio Leiris anuncia en la penúltima entrega de *Documents*, donde narra minuciosamente el origen de su fascinación africana: su asistencia con 11 años a las míticas sesiones de *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel en el Théâtre Antoine. Un hito reverenciado en el surrealismo estaría así en la base de su visión etnográfica, que detalla a continuación: “[la etnografía] esa ciencia que tiene esto de magnífico; que, situando a todas las civilizaciones al mismo nivel y no considerando a ninguna entre ellas más válida que las otras [...], es la más generalmente humana”.⁹⁴

92. Marcel Griaule, “Un coup de fusil”, *Documents*, núm. 1 (1930): 46.

93. Desde esta experiencia de campo, Griaule aboga por una documentación exhaustiva, obtenida pluridisciplinariamente: “Se trata de establecer los archivos totales de la humanidad”, y cuestiona la pretensión de neutralidad, cree que dada la imposibilidad de “despojarse de sí” y de la “mentalidad europea”, el propio investigador debe ser tenido por un dato ineluctable con el que contar. Marcel Griaule, *El método de la etnografía* (Buenos Aires: Nova, 1957), 12-21. Clifford, al admitir la participación colonialista de la Mission Dakar-Djibouti, financiada al fin y al cabo por el Estado francés y especialmente preocupada por la adquisición de objetos y de arte, destaca, no obstante, la novedad de algunos planteamientos de Griaule que interpreta como una conciencia de su posición inevitablemente dominante. Véase James Clifford, *Dilemas de la cultura*, 103. Para una aproximación monográfica puede consultarse el catálogo *La misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti y el fantasma de África: 1931-1933* (Valencia: Universitat de València, 2009).

94. Michel Leiris, “L’oeil de l’ethnologue”, *Documents*, núm. 7 (1930): 404-414, 407. A la vuelta de la misión, Leiris se hace cargo, con la participación del equipo científico al completo, del proyecto etnográfico más ambicioso y deslumbrante de cuantos fueron publicados en los medios artísticos, el monográfico dedicado a la expedición aparecido en la segunda entrega de *Minotaure: Mission Dakar-Djibouti* (1931-1933), núm. 2 (1933). La expedición será después relatada a partir de sus diarios de viaje en *L’Afrique fantôme* (1934). En su prólogo de 1950, Leiris reconoce las muchas manifestaciones colonialistas del libro y de la expedición —“Añadiría hoy que en muchas ocasiones se trasluce la suficiencia del occidental culto, por más que alardee de desdeñar su propia civilización”— y se alía con el “impulso de Aimé Césaire” y su movimiento de la negritud. Véase Michel Leiris, *L’Afrique fantôme* (París: Gallimard, 1988), 11-15.

La dimensión trasgresora de la imagen en *Documents* se pone de manifiesto particularmente en su insistencia en el primer plano y la imagen invasiva, depredadora según Didi-Huberman, a toda página. Es una muestra constante de una mirada antropológica, ajena a consideraciones estéticas y poéticas; científica, pero convulsiva. Y entre todos los objetos presentados, la cabeza humana de toda procedencia sea el arte, la etnografía o la fotografía, enorme e inclemente, es el más común, casi obsesivo. Como objetos deshumanizados se presentan las monumentales cabezas de poderosa apariencia tridimensional que ilustran “Toiles récentes de Picasso”, todas dientes y formas agresivas de una contundencia mineral en las que Leiris ve realidades inapelables, autónomas, ajenas tanto al ideal como al sueño: “Miembros humanos, cabezas humanas, paisajes humanos, animales humanos, objetos humanos [...] son culminación de lo humano del mismo modo en que lo son las más grandiosas creaciones míticas, que son desmesuradas, pero que nunca dejan por ello de golpear la tierra bajo sus pies”.⁹⁵ *Documents*, sin dejar de ser una revista de etnografía, se orienta siempre en toda su variedad de propuestas hacia la crítica de la cultura contemporánea, de este modo, al igual que Picasso se confronta con lo mítico, las vulgares máscaras de carnaval vendidas en el quiosco y las etnográficas dialogan en definitiva sobre el presente en “Eschyle, le carnaval et les civilisés” (fig. 7b).⁹⁶ Es exactamente lo que ocurre en el artículo antropológico “Têtes et crânes” (fig. 7c), del paleontólogo alemán Ralph von Koenigswald, un ejemplo acabado de subversión mediante la imagen que se vale de una colección destacada de cabezas: el cráneo precolombino de cristal, cráneos humanos retocados artísticamente, cabezas reducidas de los jíbaros, osarios cristianos. Pero entre estas producciones, un inclemente retrato fotográfico a toda página de una mujer perfectamente viva y contemporánea: “Cabeza de mujer obesa (Europa central)”.⁹⁷ El original sentido científico del texto queda de inmediato desplazado a lo actual que ha de participar así de lo brutal, lo real, aquello irresoluble a la forma y a la razón.

Las cabezas de *Documents*, muchas más de las presentadas, pueden tomarse como una paradójica manifestación de acefalia en cuanto que no parecen

95. Michel Leiris, “Toiles récentes de Picasso”, *Documents*, núm. 2 (1930): 57-71, 70.

96. Artículo de Georges Limbur ilustrado con grandes retratos tocados con caretas comunes de cartón debidos a J. A. Boiffard. El efecto entre cómico y grotesco constituye un perfecto ejemplo de aquella antropología del mundo contemporáneo. “Eschyle, le carnaval et les civilisés”, *Documents*, núm. 2 (1930): 96-102.

97. Ralph von Koenigswald, “Têtes et crânes”, *Documents*, núm. 6 (1930): 352-358.

pretender mostrar el espíritu y la trascendencia a que todo retrato aspira, sino su dimensión indiferenciada y materialista. Vimos que la idea entre psíquica y metafórica de acefalia aparecía claramente ya en el primer año surrealista de la mano de Artaud y de Masson, como una poética de enajenación y una cosmogonía telúrica. Esa noción metafórica de acefalia en Masson recorre toda su obra, pero se hace literal en el ciclo *Massacres*, muchas de cuyas numerosas estampas fueron publicadas en *Minotaure* en 1933, imágenes bruscas, establecidas desde el mito y la línea sin brida, con matanzas a los pies de templos griegos que remiten a uno de esos descubrimientos de *Documents*: la entonces desconocida pintura de Antoine Caron, *Les massacres du Triumvirat* (1566). En un texto intercalado por imágenes escabrosas de la obra, Leiris destaca el placer con que innumerables cabezas degolladas han sido pintadas, el extraño aire heroico de aquella decapitación sistemática y de apariencia sacrificial.⁹⁸ Pero los cuerpos mutilados, defiende Masson, antes que provocaciones son una filosofía de comunión con el universo.⁹⁹

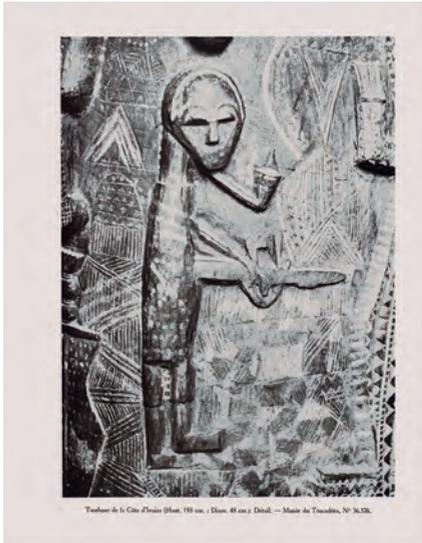
Estas orientaciones cristalizan en el mito de *Acéphale* (fig. 7d) imaginado por Bataille y Masson en su retiro de Tossa de Mar en abril de 1936, que culmina tantas colaboraciones anteriores.¹⁰⁰ El acéfalo definido en Cataluña radicaliza la noción irracionalista de fusión del yo en el mundo, tal y como expresa la imagen creada por Masson que parece reunir todos los elementos que definen la acefalia batailleana: el materialismo poderoso del cuerpo sin cabeza; la crueldad del sacrificio en el puñal y el corazón; eros y tánatos en el sexo; el laberinto del vientre y el cosmos en el pecho.¹⁰¹ Este dibujo será la portada de *Acéphale. Religion, Sociologie, Philosophie* (1936-1939), la revista que recogerá

98. Leiris señala cómo esta obra preconiza la Matanza de San Bartolomé acaecida seis años después, así como el vínculo del pintor con Catalina de Medicis, y recuerda su afición a la magia negra. Michel Leiris, “Une peinture d’Antoine Caron”, *Documents*, núm. 7 (1929): 348-355.

99. Patricia Mayayo, *André Masson: mitologías* (Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno, 2002), 101.

100. Muy destacadamente, por parte de Masson, la serie de aguafuertes *Les dieux qui meurent*, inspirada de manera expresa en Frazer y la antropología del momento, que ilustra el texto de Bataille, *Sacrifices*, sobre la temática central del sacrificio regenerador del dios. Véase Georges Bataille, *Sacrifices* (París: G.L.M., 1936).

101. Acéfalo replica nociones de Bataille, especialmente el “Ojo pineal” o su precedente el “Año solar”. Nociones que aparecieron en *Documents* ilustradas con artistas. Así es en *Soleil pourri*, donde Picasso es un Prometeo capaz de mirar al sol y cegarse sin dejar de ver, o en *La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée*, de Vincent van Gogh, sobre el sacrificio como alienación en el mundo.



a



b



c



7. Antropologías del mundo contemporáneo: a) Griaule, “Un coup de fusil” (*vid. supra* n. 92), 47. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou; b) G. Limbur, “Eschyle, le carnaval et les civilisés” (*vid. supra* n. 96), 97. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou y c) Von Koenigswald, “Têtes et crânes” (*vid. supra* n. 97), 352, 354. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou;



d

d) André Masson, en Bataille, "La conjuration sacrée" (*vid. infra* n. 102), 1. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou.

la andadura de un proyecto filosófico, cuya parte visible fue el Collège de Sociologie. La ceguera solar del acéfalo massoniano recorre sus páginas como un personaje miniado expuesto a aventuras y transformaciones telúricas; como Acéfalo, pero también como Minotauro o Dionisos. Este nuevo hombre vitruviano, pues la alusión a tal modelo es clara, constituye igualmente un microcosmos, aunque opuesto al orden armónico; entregado, por el contrario, a un caos proteico que “no puede ser limitado a la expresión de un pensamiento, y aún menos a lo que precisamente es considerado como arte”.¹⁰²

Con *Acéphale* y su “sociología sagrada”,¹⁰³ el giro etnográfico-antropológico que ha guiado este relato encuentra su expresión más extrema y, dada la premonición de guerra que en ella se respira, más sombría. Quisiera, para concluir, recuperar a Caillois, la otra figura central de *Acéphale*, cuyos artículos entomológicos fueron ya brevemente presentados. Aquellos y otros escritos quedaron reunidos en *El mito y el hombre* (1938), donde se defiende abordar el mito desde la biología comparada por aportar ésta “las más valiosas coincidencias, dado que la representación sustituye en ocasiones al instinto y que el comportamiento real de una especie animal puede esclarecer virtualidades psicológicas del hombre”.¹⁰⁴ Esta lectura del mito como una suerte de trasposición a la cultura humana de lo instintivo en el animal se expresaba, como vimos, en *Minotaure*, es decir, en el centro de la vanguardia, y forma parte de un discurso tan derivado de la observación científica, como surrealista en su asociación a los intereses de la generación de artistas que estaba publicando sus trabajos en las mismas páginas. Puede decirse que avala con sus datos científicos la renovada proyección del arte surrealista hacia el “automatismo absoluto” que en 1939 reclamaba Breton, proponiendo a Masson como ejemplo incorruptible.¹⁰⁵ Una suerte de pulsión de psicastenia legendaria del arte en cuanto que dispersión y renuncia a la identidad de la forma; una dimensión psíquica que perdurará hasta las manifestaciones informalistas posteriores a 1945, imbuidas del exilio surrealista o bien de su persistencia.

102. Georges Bataille, “La conjuration sacrée”, *Acéphale*, núm. 1 (1936): s.p.

103. Atenta a extraer de las sociedades contemporáneas “todas sus manifestaciones en donde se manifieste la presencia activa de lo sagrado”, en Roger Caillois, Georges Bataille *et al.*, “Déclaration relative a la fondation d’un Collège de Sociologie”, *Acéphale*, núms. 3-4 (1937): 24-25.

104. Caillois, *El mito y el hombre*, 35.

105. André Breton, “Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste”, *Minotaure*, núms. 12-13 (1939): 16-21, 16.

Conclusión

El proceso hasta aquí calificado como giro etnográfico, o antropológico cuando se atendió a sus aspectos más teóricos, se proyecta para el arte, en realidad, más allá de la segunda posguerra. Es perceptible en las prácticas procesuales y esencialistas relacionadas con el paisaje o el cuerpo, cuando lo etnográfico, el ritual y el mito se vincularon muy literalmente en sus valores antropológicos a aquellas nuevas expansiones del arte. También en prácticas aún más próximas, cuando al finalizar el pasado siglo el cuerpo apareció bajo el síntoma de lo abyecto con claras resonancias batailleanas. Así, la descripción de Foster con la que iniciamos este recorrido según la cual el artista actual opera como un etnógrafo, indica una condición del artista y una orientación del arte que tiene su arqueología en esos dos decenios cruciales y convulsos de entreguerras, transitados aquí en relación con su asimilación antropológica de las artes etnográficas y en algún caso arqueológicas. Una asimilación que fue diametralmente opuesta a la acuñada en otros momentos por un arte moderno atento a su propia condición plástica y autonomía estética, que asumía aquellas artes como refuerzo formal de tal condición. Tras una contextualización de las tendencias antropológicas y etnográficas del momento, se presentó aquella visión de lo originario en una modernidad fascinada al tiempo por la máquina y la forma pura. A partir de estos presupuestos estéticos se ha descrito el paulatino cambio de orientación de la historia y de la crítica de arte respecto a las producciones etnográficas, y la penetración de su valoración científica en medios artísticos influyentes, tanto en los generales como en los vinculados a los grupos artísticos. Se vio hasta qué punto ya en los primeros, la visión científica y antropológica de aquellas artes pasó a primer plano para, a continuación, extremarse tal postura en los medios y artistas del surrealismo y sus disidencias. En éstos, diversos autores hacen una lectura etnográfica del arte moderno y realizan así muy literalmente ese giro etnográfico en dos sentidos: ya no sólo se dilucidan las producciones étnicas y arcaicas a la luz científica de la etnografía, sino que el arte moderno queda expuesto a esta exégesis. Al mismo tiempo, otros desarrollaban, siempre en relación o contigüidad con el arte, una sociología de lo extremado que daba un impulso en definitiva antropológico que en el arte supone una demanda de implicación en su entorno, que lo impregna vitalmente y que aún reconocemos.

Éste es el escenario tratado, relativo al tiempo en el que se fraguó un quiebre esencial del sentido de la modernidad, un cambio al que no fueron ajenas

las guerras, la primera como decepción, la segunda como premonición, que dio lugar a un nuevo estatus más contaminado de lo artístico. La pertinencia e importancia del proceso analizado tiene que ver, en definitiva, con determinar hasta qué punto aquel primer giro etnográfico estableció las condiciones de posibilidad de un cambio de paradigma que se proyecta hasta la actualidad. Este estudio lo ha abordado como un proceso específico y unitario, aunque caracterizado por la heteróclita y compleja red de medios, artistas y teóricos que lo fueron construyendo, y ha atendido en especial al rozamiento entre la crítica de arte, la ciencia y la vanguardia. ❁

*Las manos actoras de Mane Bernardo y Sarah Bianchi:
pantomima de manos y teatro de títeres moderno en Argentina*

*Mane Bernardo and Sarah Bianchi's Acting Hands:
Pantomime of Hands and Modern Puppet Theatre in Argentina*

Artículo enviado el 10 de enero de 2022; devuelto para revisión el 16 de junio de 2022; aceptado el 8 de julio de 2022; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.122.2808>

Bettina Girotti Universidad de Buenos Aires (UBA)/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), bettina.girotti@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6167-4223>

Líneas de investigación Historia y teoría del teatro argentino; teatro de títeres.

Lines of research History and theory of Argentine theater; puppet theatre.

Publicación más relevante “Antesala de un teatro de títeres moderno: Juan Enrique Acuña al frente de los ‘Títeres del Verdegay’ y ‘Titiritaina (1944-1960)’”, *Latin American Theatre Review* 55, núm. 1 (2021): 53-76.

Resumen En este artículo se analiza el trabajo con la mano desnuda desarrollado por Mane Bernardo y Sarah Bianchi y que derivó en la conformación de la técnica denominada *pantomima de manos*. Se examinarán los límites de la definición tradicional de *títere* y las prácticas que engloba junto con la noción de experimentación propuesta por Bernardo, marcada por las tensiones entre tradición y modernidad. Con ello se busca ubicar esta experiencia entre aquellas que contribuyeron a la modernización del teatro de títeres en Argentina.

Palabras clave Teatro de títeres; títere tradicional; experimentación; títere moderno; Argentina.

Abstract This article analyzes the work with the bare hand developed since the 1950s by Mane Bernardo and Sarah Bianchi, and which led to the formation of a technique called *hand pantomime*. The limits of the traditional definition of *puppet* and the practices it encompasses, will be examined, along with the notion of experimentation proposed by Bernardo, marked by the tensions between tradition and modernity. This seeks to place this experience among those that contributed to the modernization of the puppet theatre in Argentina.

Keywords Puppet theater; traditional puppet; experimentation; modern puppet; Argentina.

BETTINA GIROTTI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

*Las manos actoras de Mane
Bernardo y Sarah Bianchi:
pantomima de manos y teatro de títeres moderno en
Argentina*

Si no trabajamos con la imaginación para la imaginación,
faltaremos a uno de los principios más importantes
para realizar espectáculos de teatro de títeres.¹

En 1961, la compañía Títeres Mane Bernardo Sarah Bianchi estrenaba *Dicen y hacen las manos*, en el Teatro Agón de la ciudad de Buenos Aires. Después de cambiar la propuesta de sus producciones anteriores, las artistas dejaban de lado la tradicional técnica de guante para poner en escena la mano desnuda. Este estreno era el corolario de una serie de investigaciones, iniciadas en 1954, sobre la potencia dramática que la mano podía adquirir al abandonar el títere. En aquel momento, 1961, las artistas llevaban más de dos décadas de trabajo conjunto: en 1944, Bernardo² había sido convocada para organizar el Teatro Nacional de Títeres en el Instituto Nacional de

1. Mane Bernardo, *Títere: magia del teatro* (Buenos Aires: Ediciones Culturales, 1963), 22.

2. Bernardo (1913-1991) se había recibido de maestra de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de profesora superior de grabado en la Escuela de Grabado Ernesto de la Cárcova y de profesora de escultura en la Universidad de La Plata. El trabajo con los títeres comenzó apenas egresó de Bellas Artes, a partir de la invitación del escenógrafo Ernesto Arancibia (quien más tarde se convertiría en director de cine) para participar en *El retablo del Maese Pedro* en 1934.

Estudios Teatrales, espacio al que Sarah Bianchi³ se había sumado para realizar cabezas y pintar decorados y donde posteriormente comenzaría a manipular títeres; finalizada aquella experiencia, en 1947, las artistas fundaron una compañía a la que primero bautizaron Teatro Libre Argentino de Títeres y que, luego, en 1954, tomó el nombre de Títeres Mane Bernardo Sarah Bianchi.

La pesquisa en torno a la mano como medio expresivo comprendió una serie de estadios en los que se ensayaron distintas posibilidades, como el uso de guantes o maquillaje, hasta que se logró dar forma a la técnica que Bernardo y Bianchi denominaron *pantomima de manos* y que pasaría a integrar sus siguientes espectáculos, en algunas oportunidades de manera exclusiva, pero también combinándose con otras formas de manipulación. Estas exploraciones son inseparables de las reflexiones teóricas de Bernardo, muchas de ellas publicadas en diferentes libros, entre los que se destaca *Títtere: magia del teatro*.⁴ Allí, la titiritera esbozaba la idea de un *tiempo de lo experimental*, marco teórico preliminar para esta serie de exploraciones que se iría completando en trabajos posteriores. Según la primera definición del concepto, la historia universal de los títeres se organizaba en los tiempos de lo popular, lo artístico y, finalmente, lo experimental, que englobaría los diálogos entre los títeres y otras artes.

Las pantomimas de manos, a las que incluimos en la heterogénea constelación de las técnicas de animación, pusieron —y todavía hoy ponen— en primer plano el estatus paradójico de las manos en el teatro de títeres tradicional, visto que, si bien constituyen un elemento fundamental para el movimiento de los muñecos, por lo general permanecen ocultas, ya sea fuera de escena o en escena (presentes, pero disimuladas).⁵

3. Bianchi se inició en la pintura en la década de los años cuarenta y tuvo entre sus profesores a la propia Bernardo. Ella misma relataba que, cuando recién había terminado el profesorado en Letras (en 1942), había comenzado su formación plástica y que el crítico de arte Paul Conquet la había contactado con Bernardo, quien formaba parte de la “lista de monstruos sagrados” de Bianchi junto a “Raquel Forner, Elba Villafañe, Norah Borges y tantas otras pintoras del momento”. Bernardo la invitó a integrar, primero, La Cortina, y luego, a realizar cabezas y pintar decorados en el Teatro Nacional de Títeres (TNT). Véase Mane Bernardo y Sarah Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas* (Buenos Aires: Tu Llave, 1991).

4. Bernardo, *Títtere: magia del teatro*.

5. Las manos permanecen fuera de escena en algunas técnicas tradicionales, ubicándose por encima del escenario. Tal es el caso de la marioneta de hilo o de barra o a los lados, por ejemplo, en el teatro de sombras, aunque también pueden estar presentes en el escenario de manera disimulada, como en el títere de guante, caso que analizaré en el siguiente apartado. La manipu-

Aquí me propongo revisar el trabajo con la mano desnuda —es decir, desprovista del muñeco— desarrollado por Mane Bernardo y Sarah Bianchi desde la década de los años cincuenta, poniendo especial atención en el espectáculo *Dicen y hacen las manos* (1961, 1962 y 1964), destinado a un público adulto y realizado íntegramente con esta técnica. Pensar en esta propuesta estética como parte del universo de los títeres nos obliga a examinar los límites que una definición tradicional le imprime al término *títere* y a las prácticas que éste engloba y nos autoriza a ubicar esta experiencia entre aquellas que, con distintos matices, contribuyeron a la modernización de este arte en Argentina. Por su existencia centenaria, algunos títeres y las formas de animarlos han sido presentados como *tradicionales*: técnicas occidentales, como el títere de guante o las marionetas de hilo o de barra (*pupi*); y orientales, como el *wyang* o teatro de sombras javanés y el *bunraku* japonés, entre otras. Las nuevas técnicas, fruto de diversos intentos de renovación del arte de los títeres, han tomado como base aquellas consideradas tradicionales para proponer nuevas formas, estéticas y vínculos entre el títere y quien lo manipula. Mi interés reside en el devenir de las reflexiones teóricas y escénicas que condujeron a la pantomima de manos como una nueva técnica de manipulación.⁶ Asimismo, se recuperará la noción de experimentación propuesta por Bernardo, central en su planteo teórico y artístico, marcada por las tensiones entre tradición y modernidad que tiñen el teatro de títeres de la segunda mitad del siglo xx.

lación directa, empleada para animar títeres de mesa, constituye una excepción al hacer visible la acción de las manos.

6. En los últimos años, diversos trabajos han intentado actualizar la clasificación. Entre los tantos intentos, rescato la propuesta de Stephen Kaplin, quien propone la dinámica actor-manipulador/objeto como punto de partida para construir un tipo de sistema de clasificación. Dos aspectos cuantificables resultan clave en su planteamiento: la distancia, que aplica tanto al nivel de separación/contacto entre objeto y manipulador como al que existe entre el objeto y su imagen, y la *ratio*, el número de objetos con relación al número de manipuladores. Kaplin dispone estos dos aspectos en ejes perpendiculares para construir un mapa que le permita dar cuenta de la diversidad de prácticas. La intersección de éstos constituye una zona de contacto absoluto, es decir, no existe desplazamiento entre el actor-manipulador y el objeto. En cuanto el actor comienza a representarse a sí mismo en escena, una fisura se abre entre él y aquello que manipula. El desplazamiento es, al principio, un simple cambio mental, pero irá aumentando conforme el personaje se vaya distanciando físicamente del actor. Véase Stephen Kaplin, “A Puppet Tree. A Model for the Field of Puppet Theatre”, en ed. de John Bell, *Puppets, Masks and Performing Objects* (Nueva York: MIT Press, 2001), 18-25.

De la mano como motor a la mano como personaje

La serie de exploraciones en torno a la pantomima de manos comprendió varias instancias a lo largo de las cuales las artistas fueron perfeccionando su propuesta e incluyendo nuevos elementos para, luego, incorporarla en diversos espectáculos, en varias oportunidades, en combinación con otras técnicas de manipulación. Las búsquedas desplegadas por Bernardo y Bianchi colaboran con las reflexiones acerca de las relaciones entre el muñeco y quien lo manipula, especialmente las que se dan en el caso del títere de guante, técnica utilizada de manera casi exclusiva por las artistas hasta la adopción de la pantomima de manos.

En esta técnica, el cuerpo del muñeco, que se maneja desde abajo, está conformado por la mano de quien lo manipula, que se *viste* con la ropa del títere, mientras los dedos se ubican de diferentes maneras para sujetar la cabeza y dar forma a las extremidades. Se opera ahí un préstamo: quien maneja el títere le *presta* una parte de su cuerpo a aquél, por lo general la mano, y ésta se transforma en una parte constitutiva del muñeco. La mano adquiere entonces un estatus paradójico, ya que resulta ser fundamental, al operar como motor que anima al muñeco, pero, al mismo tiempo, queda encubierta. Existe también, como explican Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, una relación paradójica según la cual “el actor se expresa a través de un objeto distinto de él, pero el vínculo entre ellos es tan estrecho, tan indisoluble que los límites resultan finalmente borrosos”.⁷

Aparece una cuestión que atraviesa el teatro de títeres del siglo xx: su definición y delimitación. Javier Villafañe, en una explicación más poética que académica, sitúa el nacimiento del títere en el momento en que “el primer hombre bajó la cabeza por primera vez, en el deslumbramiento del primer amanecer y vio a su sombra proyectarse en el suelo, cuando los ríos y las tierras no tenían nombres todavía”.⁸ Estas palabras ponen en primer plano uno de los elementos fundamentales para reflexionar sobre la serie de pantomimas de manos de Bernardo-Bianchi: la *huella* del cuerpo humano en el cuerpo del títere y la consecuente dificultad para establecer límites nítidos entre ellos. En

7. Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos no verbales en el teatro argentino* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras-Departamento de Publicaciones del CBC, 1997), 119-120.

8. Javier Villafañe, “El mundo de los títeres”, *Cuadernos de Cultura*, núm. 20 (Buenos Aires: 1944), 74.

el caso de la pantomima de manos, el término *títere*, que, tradicionalmente, denota un muñeco antropomórfico que guarda relación de semejanza con el ser humano, es puesto en entredicho, ya que, si bien la mano se nos presenta ahora como sinécdoque (pues no pierde su relación de continuidad con el cuerpo), abandona, por otro lado, la imitación de la figura humana, y deja en suspenso las obligaciones figurativas.

Chiara Cappelletto le imprime una nueva dimensión a la relación entre el objeto-títere y quien lo maneja al considerar este vínculo en términos de prótesis.⁹ Para ilustrar su explicación, la autora propone pensar en el caso del títere de guante y, citando al titiritero ruso Serguei Obraztsov, explica que, al quitarle el vestido a un títere y quedar la mano desnuda con la cabeza colocada en uno de los dedos, el personaje sobrevive, pero, si lo que se quita es la mano, el personaje se desarma. Desde esta óptica, el títere de guante invertiría el funcionamiento de la prótesis: no se trata de una pieza o un aparato artificial que sustituye una parte del cuerpo humano, sino que es una parte del cuerpo humano, la mano, la que completa una pieza artificial, el títere.

Las reflexiones de Obraztsov en torno a la relación entre el títere y la mano humana no se recortaron de la escena descrita por Cappelletto. En varios pasajes de su libro *Mi profesión*, el titiritero ruso se ocupaba de recuperar sus experiencias con lo que denominó *muñeco-mano* (esto es, la mano sin el vestido, pero con la cabeza ubicada en uno de los dedos) en busca de una “forma con plenitud de derechos”.¹⁰ No se trataba tan sólo de *desvestir* el títere, sino de lograr una síntesis: “si la mano indica únicamente la existencia del cuerpo humano, pero no lo representa en su estructura anatómica, la cabeza del muñeco debe también indicar únicamente la cabeza humana, pero sin representarla en sus detalles anatómicos”,¹¹ éstos quedaron representados por dos puntos (ojos) y rayas (nariz y boca). Este estado de laconismo —tal como lo llamó Obraztsov— resultaba en una variante sintética del títere de guante. La deriva de esta misma investigación lo llevó a probar otros modos para la mano que no implicasen disimularla, como un diálogo entre la mano izquierda y la mano derecha en el que las manos no representaban a nadie, sino que eran simplemente manos, aunque sus ademanes fueran exagerados para dotar a

9. Chiara Cappelletto, “The Puppets Paradox: An Organic Prosthesis”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, núms. 59-60 (2011): 325-336.

10. Serguei Obraztsov, *Mi profesión* (Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1950), 196.

11. Obraztsov, *Mi profesión*, 196.

cada una de una personalidad distinguible. Obraztsov concluía que “cualquier mano humana tiene una enorme fuerza de expresión. Lo único que hace falta es encariñarse con esa fuerza de expresión y ver en la mano sus posibilidades independientes de representar algo o alguien, sentir la propia mano fuera de sí”.¹² Leemos en esta última indicación, *sentir la mano fuera de sí*, una referencia a la disociación, momento clave en el entrenamiento con títeres en el cual la mano se *separa* del resto del cuerpo, pierde su utilidad (ya no es un órgano que colabora en la manipulación física del medio) y adquiere un carácter, movimiento y ritmo independientes del resto del cuerpo.

La idea de una variante sintética para el títere de guante, motivada por la experiencia de Obraztsov, nos conduce a preguntarnos si cada una de las técnicas de manipulación tradicionales no incluiría en sí misma infinitas posibilidades de variación y, de esa forma, nos estimula a bocetar una genealogía de las pantomimas. Considerando esa capacidad de variar, Amparo Ruiz Martorell y Jorge Varela Calvo exponen una serie de *modalidades básicas*, incluidas sus derivaciones, a la vez que afirman que “se han inventado una serie de variantes y se seguirán inventando otras, con nombre propio o simplemente como adaptación a tal o cual sistema”.¹³ Al hacer hincapié en la existencia de muchos tipos de muñecos y en que cada uno tiene su forma de manejo y sus posibilidades de movimiento, intentan sintetizar normas generales para la manipulación:

nuestra principal herramienta de trabajo para poner en movimiento a un muñeco será nuestra mano y nuestra primera tarea será conocerla [...] la llevamos puesta, pero nunca la hemos utilizado ni en un mínimo de sus posibilidades, tanto en movimiento, fuerza, como en expresividad. Además, cada mano tiene cinco dedos que pueden ser utilizados conjuntamente (como habitualmente se hace) o bien independientemente.¹⁴

Así, la reflexión sobre las posibles transformaciones o las nuevas formas que podrían emerger de las técnicas tradicionales se solapa con las reflexiones en torno a la mano humana y su relación con el objeto títere.

12. Obraztsov, *Mi profesión*, 202.

13. Amparo Ruiz Martorell y Jorge Varela Calvo, *El actor oculto: máscaras, sombras y títeres* (Diputación Provincial de Castellón de la Plana: Castellón Servicio de Publicaciones, 1986), 86.

14. Ruiz Martorell y Varela Calvo, *El actor oculto*, 91-92.

En uno de los últimos libros que publicó, *Del escenario del teatro al muñeco actor*, Bernardo actualizaba algunas de las nociones centrales del teatro de títeres, al detenerse en las técnicas y enfatizar la importancia de conocerlas. En este marco, proponía un eje de clasificación que atendía específicamente la relación entre el muñeco y quien lo manipula, según el títere se ubique por *fuera* del último (marionetas, títeres de barra, varilla, hilo, técnicas mixtas y sombras) o se encuentre integrado a su cuerpo (guante, marotes, *finger puppets*, títeres de dedal y pantomima de manos).

Las reflexiones teóricas y escénicas sobre la mano en el teatro de títeres, hasta ahora volcadas, llaman la atención sobre su estatus paradójico y sus posibilidades escénicas, pero también dejan entrever una cuestión de fondo que las atraviesa y que marca el teatro de títeres del siglo xx: la tensión entre tradición y modernidad. Esta cuestión, sobre la que volveré en la última parte del artículo, se filtró —intencionalmente o no— en varias de las críticas y reseñas de los espectáculos de Bernardo y Bianchi que abordaré a continuación.

Manos a la obra: construcción de una técnica

El trabajo con la pantomima de manos para público adulto comprendió tres momentos. El primero implicó la presentación de las pantomimas con un marco contenedor, ya sea una conferencia con vistas a dotar a la técnica de alguna justificación para ser incluida en el universo titiritesco, ya sea mezclada con otras piezas o números breves en los que su presencia pasara inadvertida entre argumentos y formas tradicionales. En un segundo momento, las pantomimas se transformaron en un espectáculo propiamente dicho, sin mediar explicación ni justificación.¹⁵ Finalmente, asentando su carácter de técnica, se desarrolló una línea particular ligada a la danza que las artistas bautizaron como *pantomima-ballet*.

La primera versión de estos espectáculos tuvo lugar en 1954, cuando el elenco realizaba ejercicios de entrenamiento con la mano desnuda con el objetivo de conseguir destreza de movimiento y ritmo. En ese instante —según relatan las artistas—, repararon en la expresividad de la mano sin el muñeco y de inmediato decidieron probar la nueva expresión frente al público.¹⁶

15. En el caso del público infantil, las pantomimas de manos integraron diversos espectáculos en combinación con otras técnicas de manipulación.

16. Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*.

El estreno ocurrió en el teatro Mariano Moreno, donde, a finales del mes de octubre, organizaron tres funciones para adultos, cada una con un programa diferente, en las que se combinaban números breves incluidos en espectáculos anteriores con las pantomimas *Poemas orientales* y *Ritmos para danza*.¹⁷ En esta primera versión, la atención no estaba puesta en una progresión dramática de las acciones, sino en el movimiento de las manos, que “jugaban visualmente con ritmos y elementos, en interpretaciones muy festejadas por el público”.¹⁸

El paso siguiente fue dotar a esta nueva técnica de una línea argumental. Surgió entonces *Pantomima elemental*, la cual recurría al *topos* del triángulo amoroso mediante la actuación de personajes —a decir de las artistas— *elementales*. Si bien la parte dramática quedaba resuelta en aquel conflicto, aparecieron una serie de dificultades vinculadas a cuestiones técnicas. Bernardo y Bianchi recordaban:

Con bastante temor y expectativa empezamos a desarrollarla probando manos para los personajes y luego buscando temas musicales apropiados que ambientaran los distintos momentos. La dificultad más grande fue lograr hacer un montaje musical porque no existía la posibilidad que dan las cintas actuales de cortes y empalmes [...]. Para completar el engorro, la voz de Mane por micrófono acoplado presentaba los personajes y el lugar de la escena. No recordamos cuál fue ese primer estudio en que grabamos, pero sí que tardamos horas y que el pobre compaginador transpiraba porque debía sonar un tiro en determinado momento y nada nos convenía como sonido; la mejor prueba fue la tapa del piano cayendo con fuerza, lo que sonó como un auténtico disparo.¹⁹

17. Miércoles 27 de octubre: *La farsa del pastel y de la torta*, anónima francesa; *El romance del maniquí* (de *Así que pasen cinco años*), de Federico García Lorca; *Las dos chinelas*, adaptación de Jorge Horacio Becco; *Danzas regionales*; *Siempre hace falta alguna cosa*, de Carlos Carlino; y *La maja majada*, sainete de Ramón de la Cruz. Jueves 28 de octubre: *Coloquio llamado prendas de amor*, de Lope de Rueda; *El vendedor de pollos*, farsa anónima napolitana; *Poemas orientales* (anónimo); *El dragoncillo*, entremés de Pedro Calderón de la Barca; *Estampa norteña*, sobre poemas de Rafael Jijena Sánchez; y *Primavera traviesa*, de Maruja Gil Quésada. Viernes 29 de octubre: *Bayle de los elementos*, de Agustín de Salazar y Torres; *Entremés famoso de las brujas*, de Agustín Moreto; *Ritmos para danza*, ordenación de Sarah Bianchi; *Ballet op. 39*, de Tchaikovski; *Pedido de mano*, de Antón Chéjov; y *Juancito de La Ribera*, de Alberto Vacarezza.

18. Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*, 95.

19. Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*, 95.

La anécdota evidencia el cuidado brindado al trabajo con el sonido y los recursos técnicos que marcarían los trabajos con las pantomimas y permitirían la incorporación de diferentes tecnologías en futuros espectáculos. En lugar de trabajar con la voz en vivo, en *Pantomima elemental* recurrieron a una narración y a efectos especiales grabados que aún utilizaban a finales de los años ochenta.

Este nuevo número se presentó, también ese año, en el teatro de Los Independientes, en el marco de un ciclo de conferencias organizado por la actriz Ana Grynne en el que Bernardo expuso un trabajo titulado “El concepto experimental en el teatro de títeres”. Durante la presentación, se pasaron fragmentos de *Pantomima elemental*, interpretada por el coreógrafo Alejandro Ginert, Osvaldo Pacheco y Sarah Bianchi. Después de estas tempranas experiencias, el trabajo de investigación continuó a puertas cerradas durante algunos años.

Durante la década de los años sesenta se incorporaron distintos recursos y procedimientos al trabajo con la mano desnuda. En 1961, y continuando con la experiencia iniciada en los años cincuenta, la compañía decidió hacer una prueba “ante un público más restringido y más de amigos”.²⁰ Se concretó entonces la conferencia “Dicen y hacen las manos”, a cargo de Bernardo, quien expuso “el significado y los alcances artísticos de la pantomima”,²¹ seguida de la presentación de algunos ejemplos, en el Salón de Actos de la Sociedad General de Autores a finales del mes de octubre (fig. 1).

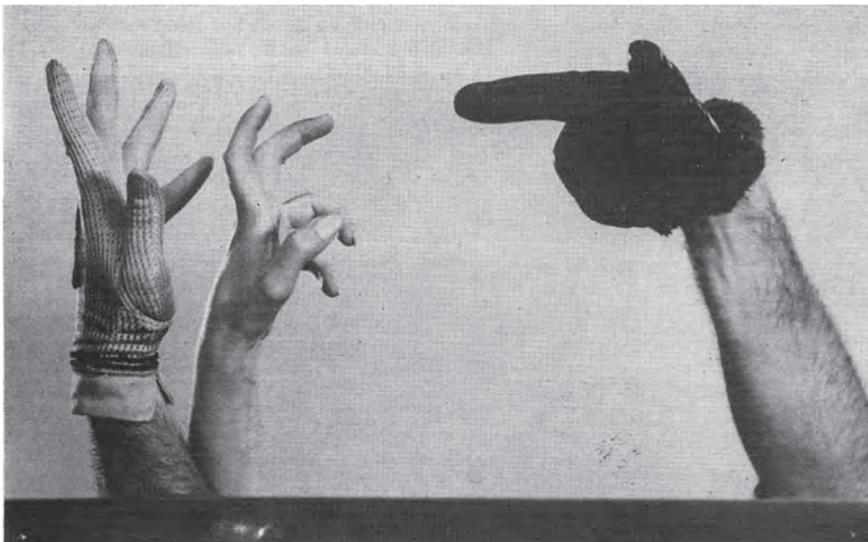
La recepción favorable del público desembocó en la organización de una breve temporada en el Teatro Agón, concertada gracias al vínculo con la sala de uno de los integrantes, José María Salort. Con ello, la otrora conferencia se transformó en un auténtico espectáculo, se liberó del marco expositivo que la justificaba y se presentó frente al público ya sin necesidad de camuflarse entre otras técnicas.

El espectáculo montado en el Teatro Agón conservó el título de la conferencia. “Dicen y hacen las manos” se estructuraba en varios números breves, cada uno con su propia línea argumental.²² Éstos, a su vez, se organizaban en

20. Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*, 141.

21. “En el Salón de Actos de Argentores. Dicen y hacen las manos”, *Boletín de Argentores*, núm. 113 (octubre-diciembre de 1961): 12.

22. Participaron de esta experiencia como intérpretes: Beatriz Barbato; Aníbal Cané; Martha Verardi; Bianca Colonna, también en el vestuario de las manos; Alejandro Ginert, quien, además, realizó las coreografías; César Fabri y Leónidas Amado, que colaboraron, además, en el maquillaje; Osvaldo Pacheco, Andrés Rigot y José María Salort, que sumaron también sus voces; Lilian Pellegrini, también en las luces; y María Elena Garmendia, quien hizo lo mismo en el sonido.



1. *Pantomima elemental*, 1954, tomada de Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas* (vid. supra n. 3), s.p.

tres series temáticas: una objetiva y realista, conformada por *La bella y la bestia*, *Idilio romántico*, *Y se casaron* y *Pantomima elemental*; otra, de temática religiosa, integrada por *Religiens* (pantomima en la cual se incorporaba una pantalla de sombras con iluminación de colores donde las manos tomaban la forma de distintos objetos como lanzas, clavos o una corona de espinas), *El pequeño miedo*, *El cerco* y *El nacimiento de Venus*, donde las manos aparecían desnudas y maquilladas con colores; y, finalmente, una tercera serie, compuesta por *Desecho* y *Vida de hombre*, en la que la mano dejaba de ser personaje reconocible. Tal vez como residuo de la dimensión expositiva que hacía de marco en el pasado, en las dos primeras series, el trabajo de pantomimas se combinaba con la narración, encargada de ilustrar cada uno de los números designando a los personajes y situando la acción. Por su parte, la tercera serie agregaba un nuevo nivel de abstracción al suspender el uso de la palabra (y, en ese sentido, suspender la explicación de las escenas), con lo que la atención se trasladaba al movimiento de las manos.

En una reseña, el crítico Carlos H. Faig llamaba la atención sobre esas sesiones pantomímicas y comentaba que, si bien esta modalidad llegaba de

afuera,²³ en la Argentina se conseguía dar a la experiencia un sentido trascendente. Por medio de una suerte de síntesis argumental, Faig explicaba que,

nada resiste al delicioso embrujo de las manos, ya si refieren una leyenda de embrujamiento, ya cuando muestran ingenuidades de un idilio del 1900, ya en las actitudes impresionantes del acoplamiento con una elocuencia humana electrizante, ora en las alternativas del miedo o en la imposibilidad de superar un cerco de persecución, ora, en la maravillosa visión de espuma de mar y mitología cuando nace Venus, sin olvidar la trascendencia dramática que adquiere la representación, si con ella se desea ilustrar poemas o se busca la entrega de las cosas, al prisma de las luces cambiantes.²⁴

Además de la descripción de algunos de los números que componían el espectáculo y de la abundancia de adjetivos, a lo largo del artículo citado, Faig insistía en el asombro producido por las pantomimas y en su cualidad trascendente, que se oponía al carácter grotesco del títere tradicional. Estos elementos nos permiten intuir cierta dificultad para aprehender el espectáculo y para considerarlo parte del universo de los títeres. Aquella dificultad quedaba condensada en el contraste entre el *grotesco* títere tradicional y las *trascendentes* pantomimas, que actualizaba la oposición tradición-modernidad.

Pese al extrañamiento que podría haber producido *Dicen y hacen las manos*, al año siguiente, se reestrenó en la sala Lugones del Teatro San Martín.²⁵ Al programa de pantomimas se agregaron una versión de *Don Juan* (con una versión de *Sinfonía fantástica*, de Héctor Berlioz) y un número llamado *Exaltación romántica: el duelo*. Junto a éstos, se incorporaba al final del espectáculo una serie de pantomimas-ballet: *Silfides*, con música de Chopin; *Matsuri*, con música tradicional japonesa; *Soleares para el baile*, que introducía al mundo español con música de Emilio Medina; *Vudú*, rito y música tradicional africana; *Carnevale napolitano*; *Zamba y malambo*, que introducía el elemento

23. Si bien Faig no explicita qué quiere decir con *afuera*, creemos que podría referirse al trabajo del titiritero ruso Serguei Obrastsov, cuyos trabajos con la mano desnuda se comentaron en el apartado anterior, o al francés Yves Joly, que había estrenado a finales de la década de los años cuarenta el espectáculo *Les mains seules* (*Las manos solas*, 1949).

24. Carlos Faig, "Juegos de manos", *Crítica*, 21 de noviembre de 1961, s. p.

25. Además de Alejandro Ginert —quien participaba desde 1954 de estos trabajos—, el elenco encabezado por Bernardo y Bianchi se completó con Leónidas Amado, Héctor Blasco, Elvira Buono, Aníbal Cané, Blanca Colonna y César Fabri.

autóctono; y *Moulin Rouge*, musicalizada con *Can-can N°1* y *N°2*, de Jacques Offenbach.²⁶ Estos nuevos números daban cuenta de una tendencia que podríamos calificar como *erudita* tanto en la selección de los temas y argumentos como en la música.

El proceso de creación de Bernardo y Bianchi iba incorporando elementos cada vez más abstractos y abstractivos, ya que a la serie de pantomimas mudas del año anterior se agregaban las pantomimas-ballet, números que se valían del arte de la danza para dejar en suspenso la representación mimética. Si bien la compañía había incursionado en los cruces con la danza, hasta el momento esas exploraciones se habían dado en el terreno del títere de guante.²⁷ Así, la creación de estas pantomimas-ballet implicaba una nueva dimensión en el trabajo con la mano desnuda.

En esta oportunidad, las críticas se dividieron entre elogios y dudas respecto a los resultados artísticos de la experiencia. Calificaban el espectáculo como “admirable simbiosis de movimiento y acción” y destacaban la combinación de elementos como “mimo, poesía, plástica, música, anécdota, el toque poético, el toque dramático, por momentos la intención satírica”, resaltaban el uso del silencio, que “acentúa la sugestión de la pantomima”, destacaban, además, “algo muy difícil de lograr, y también pleno de encanto: las pantomimas-ballet”.²⁸ Pero también insistían en que las proyecciones de esta experiencia eran todavía incalculables, se fundamentaban en el hecho de que la mano

no ha logrado liberarse todavía —y éste es el mejor síntoma del proceso en fragua por el que atraviesan Bianchi y Bernardo— de elementos anticipatorios (un poema, un relato) o subrayantes (un guante, una gasa, un color). La proposición no es, indudablemente, sencilla. No le resulta fácil a la mano, en su desvalimiento o en

26. Las coreografías estuvieron a cargo de Alejandro Ginert, a excepción de *Zamba y malambo* y *Moulin Rouge*, con coreografía de Mane Bernardo.

27. En 1948, la compañía presentó un muñeco danzante, invención de Sarah Bianchi. Transcribimos a continuación su descripción: “este muñeco [...] transforma y perfecciona al títere de cachiporra, de escasos y duros movimientos, hasta permitirle el baile; pero no los dos o tres pasos figurativos, sino los más atrevidos giros, contorsiones, desplazamientos y posiciones variadas de belleza y plasticidad extraordinarias”, en Mario Briglia, “El Teatro Libre Argentino de Títeres, obra de arte de Mane Bernardo y Sara Bianchi”, *El Hogar*, núm. 2152, 9 de febrero de 1951, 10.

28. R.G.T., “Dicen y hablan las manos. Magia y técnica”, *Clarín*, 2 de septiembre de 1962, s. p.

su grandeza, revelar u ocultar sentimientos, esbozar ideas, crear imágenes, recrear poesías. De esta dificultad inherente es suficiente testimonio el programa desarrollado por Mane Bernardo y Sarah Bianchi, que de manera considerable constituye un compromiso entre formas nuevas, por lo independientes, y anacrónicas, por lo convencionales. No sé si más allá de lo expuesto por Bianchi y Bernardo —creo que tampoco lo saben aún las artistas— el panorama se presenta fértil o si permite abrigar esperanzas de que en el orden estético se podrá, con las manos y nada más que con las manos, llegar a alguna parte. Pero vale la pena averiguarlo. Y en este sentido la tarea posee un atractivo excepcional.²⁹

Aunque el desarrollo de las pantomimas iba alejándose del terreno mimético y de las convenciones figurativas, esta reseña hacía hincapié en los elementos explicativos —como la palabra, sea en prosa o verso, o los atributos que se agregaban a las manos— que se mezclaban con una nueva forma, la mano desnuda e independiente del muñeco (fig. 2).

En junio de 1963, por invitación del creador de los Muppets y director de la organización por aquel entonces, Jim Henson, la compañía presentó algunas de las pantomimas ya estrenadas³⁰ en el 24th Puppeteers of America Festival, donde los titiriteros angloparlantes dieron a la técnica el nombre de *hand actors*, es decir, manos actoras, “una síntesis —en palabras de las artistas— de lo que pretendíamos ser”.³¹

A esta experiencia internacional le sucedió, en 1964, una segunda temporada en el Teatro San Martín,³² seguida inmediatamente de otra en el Teatro Candilejas. Para ello, prepararon un programa de tres partes en el que se incorporaban nuevas pantomimas y bailes. La primera reunía números a estrenar, como *Peleas y Melisenda*, con adaptación y montaje musical de Bernardo, *Barrio de ayer* y *Mito*, montaje musical de la sinfonía N° 1, de Gustav Mahler, con argumento realizado por Bianchi, en el cual se incorporaba la luz negra, junto a la ya presentada *Exaltación romántica (el duelo)*. La siguiente parte sumaba a las conocidas *El pequeño miedo* y *Pantomima elemental*, *Hasta mañana*,

29. “Las manos como experiencia artística”, *Correo de la Tarde*, 18 de septiembre de 1962, s.p.

30. El programa estaba integrado por: *La bella y la bestia*, *Y se casaron*, *El pequeño miedo*, *Idilio romántico*, *Pantomima elemental* y *Ballet*, que combinaba *Silfides*, *Matsuri*, *Carnevale napolitano* y *Zamba y malambo*.

31. Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*, 158.

32. En esta oportunidad, Héctor Blasco y Elvira Buono fueron reemplazados por María Elena Garmendia y Lillian Pellegrini.

2. *Desecho*, en F.T.P., “El arte en el movimiento expresivo de las manos” (*vid. infra* n. 43).



señorita, *Gaspar o la soledad*, con textos de Alejandro Ginert, en la que se incorporaba al pie como actor, y *El amor en el tiempo*, pantomima compuesta por cinco partes: *Medieval*, *Renacimiento*, *Siglos XVIII, XIX y XX*. En la última parte se presentaba *Idilio 900* junto con *La guerra*, en la cual se probaba la utilización total de la mano en pantalla, *Spiritual* y las pantomimas-ballet *Charleston*, *Ballet africano*, *Moderno* y *Streaptease*.

Nuevamente aquí se destacaba el conocimiento musical de las artistas. Asimismo, se hacía evidente la constante experimentación con relación a las posibilidades técnicas, sea en cuanto a los recursos tecnológicos disponibles, como la luz negra o la utilización de pantallas, pero también en cuanto a la dimensión corporal, lo que se traducía en la incorporación del pie. Si hasta ahora la experimentación en torno a las posibilidades escénicas de la mano mantenía elementos que permitían enlazarla con el tradicional títere de guante, con la presencia del pie, Bernardo y Bianchi daban un paso más para salir de su órbita. El pie, aunque presentado como un compañero *deforme* por las artistas, ayudaba a resaltar la cualidad corporal de la técnica.

La originalidad del espectáculo fue destacada por la crítica, así como el cuidado en la composición y la variedad de los temas elegidos,

el lenguaje singularmente expresivo de las manos se convierte en un elemento de interés teatral por la gracia y el encanto con que sus manifestaciones se transmiten al espectador, estableciendo una suerte de comunicación espiritual que es, sin duda, la mejor comprobación de que se ha cumplido el propósito generador del espectáculo. Es decir, posibilitar que el juego de las manos vitalice escenas o motivos con la misma realidad que si lo hicieran intérpretes de carne y hueso [...]. “Dicen y hacen las manos” configura una representación poco común, pues es

difícil mantener la atención de un auditorio con la sola expresión manual, por más cambiantes que sean sus temas.³³

Esta descripción permite sospechar que, hasta aquel momento, la pantomima de manos (y podríamos decir el títere, por extensión) no gozaba aún del estatus de espectáculo ni de forma teatral y que esta calificación llegaba junto con una comparación que nivelaba el trabajo con las manos y el actoral.

El trabajo de Bernardo y Bianchi continuó en esta línea los años siguientes, aunque de forma intermitente. En 1966, el actor cómico Juan Verdaguer, con quien ya habían trabajado en televisión, las invitó a formar parte de su espectáculo de revistas en el Teatro Tabarís, titulado *¡Qué noche!*, junto a Ámbar la Fox, Alba Solís, Maurice Jouvét y Joe Rígoli, además de Verdaguer. Para este espectáculo, Ginert creó una nueva coreografía. Con esta experiencia, la pantomima de manos se insertaba en un tipo de espectáculo, el teatro de revistas, desconocido hasta el momento para el universo de los títeres, a la vez que ubicaba el trabajo de la compañía en una nueva órbita por la masividad propia de este género en el campo teatral porteño.

Al siguiente año, organizaron otro programa de pantomimas para estrenar en el Teatro Regina, *Pantomanos*.³⁴ En este espectáculo presentaron nuevas pantomimas: *Conscripción*, una sátira; *Génesis*, en la cual se combinaron proyecciones a las sombras de manos; *La tumba*, un guiñol sobre profanadores de tumbas; *Op*, un ballet op-art; *La Macorina*, sobre la canción mexicana interpretada por Chavela Vargas y con su voz; *Vida de Jesús*, y, como final, un *variété* en el que se incluían tres danzas mexicanas autóctonas: *Danza del venado*, *La Zandunga* y *Zapato de Veracruz*, unos trapeceistas en luz negra y un zapateador americano, *Psicoanálisis*, *El charleston*, *Striptease* y un desfile final. Meses más tarde, una versión reducida de este espectáculo se trasladó a Aquarelle, una sala privada en la que el hecho teatral perdía el lugar de exclusividad al compartir espacio con otras actividades como la venta de objetos (fig. 3).

33. “Una representación curiosa con el vivo lenguaje de las manos”, *La Razón*, 18 de agosto de 1964, s. p.

34. Elenco: Leónidas Amado, Mane Bernardo, Sarah Bianchi, Aníbal Cané, Bianca Colonna, Alejandro Ginert y Guillermo Molina. Voces: Mane Bernardo, Alejandro Ginert, Aníbal Cané y Guillermo Molina. Coreografías: Mane Bernardo, Sarah Bianchi, Alejandro Ginert, Leónidas Amado y Amalia Manzanares. Vestuario de manos: Blanca Colonna. Maquillajes: Leónidas Amado y César Fabri. Sonido: María Elena Garmendia. Luminotecnia: Julio Núñez. Regista: Miroso.



3. Programa de mano *Pantomanos*, 1967.
Biblioteca José de Maturana, Sociedad General
de Autores de la Argentina (Argentores).

En el marco del festejo del 25° aniversario de la compañía, en 1971, se realizó una exposición de fotografías de espectáculos y muñecos en la galería de Luis Diego Pedreira, otrora titiritero. La muestra se acompañó con un nuevo espectáculo de pantomima de manos, *Con las manos en la masa (testimonio escénico)*, en el que se combinaban algunos de los números del repertorio y otros tres nuevos titulados *Burocracia*, *Estructuras* y *Proselitismo*, los cuales implicaban una profundización en la cualidad abstracta de esta técnica al utilizar la mano completamente desnuda, es decir, sin guante ni maquillaje, y suprimir la palabra. Ese mismo año, la pantomima de manos se utilizó en un nuevo ámbito de trabajo: la publicidad. A pedido del dueño de las bomboneras Córcega, la compañía realizó algunos números en las vidrieras de los locales

como estrategia publicitaria. Para este espectáculo —de una hora y cuarto de duración y ofrecido de forma extendida entre las 16 y las 24 horas y durante varios días—, Bernardo y Bianchi desarrollaron 20 pantomimas diferentes en las que se incorporaban elementos de las vidrieras.

Para 1976, estaba programada una temporada en el Teatro Presidente Alvear que, siguiendo con los juegos de palabras utilizados en los espectáculos anteriores, tenía por título *¡Arriba las manos!* Sin embargo, explican las artistas, “no llegamos a tener que cambiarlo porque antes de eso ya había llegado al teatro la prohibición de presentar nuestro espectáculo”.³⁵ Luego de un año de interrogatorios e investigaciones, la prohibición se levantó y la obra pudo estrenarse en 1977. Finalmente, en 1981, se estrenó la última de la serie de pantomimas de manos en el Teatro Altos de San Telmo. Este espectáculo, que se llamó *Hoy: títeres*, incluyó sombras, luz negra, siluetas y, obviamente, pantomimas de manos.

*Experimentación y modernidad: hacia una definición
de la pantomima de manos*

Desde mediados de los años cincuenta, y en especial durante la década siguiente, el campo teatral de Buenos Aires sería testigo de propuestas escénicas innovadoras que modificaron los vínculos entre el títere y quien lo manipula. Henryk Jurkowski observa que, a finales de la década de los años cincuenta, había comenzado a desarrollarse una nueva tendencia *centrífuga* en el teatro de títeres que marcaba un alejamiento de su especificidad en beneficio del enriquecimiento de sus medios de expresión, entre los cuales el ser humano resultaba ser el primer complemento natural.³⁶

Si bien Jurkowski no estaba mirando el campo teatral porteño al proponer ese viraje, por esos años en la ciudad de Buenos Aires varios artistas estaban explorando líneas similares a la propuesta de Bernardo y Bianchi. El poeta titiritero Juan Enrique Acuña estrenó en 1964 *El músico y el león*, obra a la que más tarde definiría como “manifiesto estético”.³⁷ El guion estaba inspirado en un cortometraje de animación de Břetislav Pojar, *El león y la canción* (1959). En su adaptación, Acuña propuso algunas novedades: no se trataba de una

35. Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*, 198.

36. Henryk Jurkowski, *Aspects of Puppet Theatre* (Londres: Palgrave Macmillan, 2013), 28.

37. Juan Enrique Acuña, *Aproximaciones al arte de los títeres* (Córdoba: Juancito y María, 2013), 224.

obra para títeres, sino que agregaba la presencia de un actor y de siluetas en sombras. Este artista había reflexionado acerca de la participación visible de intérpretes humanos en el teatro de títeres, la cual podía adoptar tanto la forma de un personaje de especie diferente a los muñecos como de un personaje de la misma especie, gracias a la utilización de una máscara. También observaba que era cada vez más frecuente su inclusión en la acción dramática como personajes, lo cual contribuía a borrar, si ello era posible, la diferencia entre “el actor vivo y el títere como tal”.³⁸ A las formas de convivencia enumeradas por Acuña debemos agregar la variable desarrollada por Ariel Bufano basada en el *bunraku* japonés y que se utilizó por primera vez con el Grupo de Títeres del Teatro Municipal General San Martín en la obra de 1981, *La bella y la bestia*.³⁹ Una tendencia similar de mezclar lenguajes puede observarse en Brasil, con el teatro de animación experimental y especialmente a partir del I Festival de Marionetes e Fantoques celebrado en Río de Janeiro en 1966. Ese mismo año se estrenaban las obras *Ubu rei* y *O Retábulo de mestre Pedro*, dirigidas por Gianni Ratto, proveniente del teatro de actores, y en las que se combinaron actores, máscaras y muñecos.⁴⁰

A la par que las artistas desarrollaban su propuesta artística, Bernardo escribió sobre algunas cuestiones ligadas a la práctica del teatro de títeres. Si bien, como anticipamos, al llegar al final de su carrera incluía la pantomima de manos en una clasificación que ponía el acento en la dimensión corporal para vincular el títere y a quien lo manipula, no dedicó un trabajo exclusivo a la teorización sobre su propuesta, de modo tal que las reflexiones en torno a la mano desnuda aparecen dispersas en una serie de escritos y entrevistas.

La anécdota de la gestación de la nueva técnica ubica las pantomimas de manos, primero, en el terreno de lo accidental y, luego, en el de la experimentación. Esta última constituyó uno de los elementos centrales en los escritos de Bernardo. Justamente, en *Títere: magia del teatro*, tomando la creación

38. Juan Enrique Acuña, “Títeres y hombres”, *Teatro XX*, núm. 10 (julio de 1965): 16.

39. Nora Lía Sormani, “Contribución a la historia del teatro de títeres en la Argentina: la trayectoria de Ariel Bufano”, *Letras*, núms. 35-36 (enero-diciembre de 1997): 113-131.

40. Véase Ana María Amaral, *Teatro de Bonecos no Brasil* (São Paulo: COM ART, 1994); Valmor Beltrame y Lucrecia Silk, “A direção de espetáculos no Teatro de Animação no Brasil”, *DAPesquisa* 4 (Florianópolis), núm. 6 (2009): 1-6; y Tânia Gomes Mendonça, “Entre os fios da história: uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966)”, tesis de doctorado (São Paulo: Universidade de São Paulo-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2020).

como eje, la autora realizaba un recorrido por la historia universal de los títeres organizado en tres tiempos que se superponen y conviven sin excluirse ni sucederse de forma ordenada. Al primero, que denominaba tiempo de lo popular, pertenecerían todas aquellas tradiciones antiguas, principalmente las orientales. El de lo artístico correspondería al momento en el cual el artista recoge la tradición popular y utiliza ese legado para crear nuevas formas nacidas de la inquietud intelectual. Y, finalmente, en el tercero de los tiempos, el de lo experimental, la imaginación adquiere un valor decisivo, ya que correspondería a aquellas manifestaciones en las que los títeres se cruzan con otras artes.⁴¹

Años más tarde, en el ya mencionado *Del escenario del teatro al muñeco actor*, Bernardo recuperaba y ratificaba aquella organización en tres tiempos y agregaba que

(a)l último de estos tiempos pertenece la era del títere en el siglo xx. Sin apartarse de lo popular, que es raíz, en la creación artística se va a la experimentación. Y es por eso que hoy aparecen las más diversas técnicas titiriteras aplicadas a curiosos espectáculos llenos de expectativas, aunque no todos sean acertados.⁴²

A tono con estas últimas afirmaciones, la utilización de la mano sin el muñeco, sea completamente desnuda, vestida con guantes o maquillada (en lugar del tradicional títere de guante), se nos presenta como una categoría en una zona de transición, ubicable, según la propuesta de la artista, tanto en el segundo de los tiempos mencionados como en el tercero. Recuperando su reflexión, diríamos que las artistas recogieron una de las tradiciones del teatro de títeres occidental, la técnica de guante, y utilizaron este legado para crear una nueva forma (tiempo de lo artístico), que, a su vez, se cruza con otras manifestaciones artísticas como la danza y el mimo (tiempo de lo experimental) y se incorpora en nuevos ámbitos como el de la publicidad.

En una entrevista a propósito del espectáculo *Dicen y hacen las manos*, Bernardo delineaba una genealogía de la técnica. La ubicaba en el terreno del

41. Aunque la idea de experimentación atraviesa todo este libro, a diferencia de las explicaciones volcadas respecto a los otros dos tiempos —el de lo popular y el de lo artístico—, las definiciones referidas al tiempo de lo experimental resultan poco precisas. Se presume que estas imprecisiones obedecen a que Bernardo se explayaría sobre ello en *El títere y la experiencia*, trabajo en preparación en aquel entonces, pero de cuya publicación se carece de registros.

42. Mane Bernardo, *Del escenario del teatro al muñeco actor* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Educación Tecnológica-Cuadernos de Divulgación, 1988), 16.

arte, como deriva de la pantomima y de los títeres de cachiporra, cuya alma eran las manos (ahí se había *desnudado* el muñeco), pero también en el terreno religioso por vincularse con los mudras orientales, gestos rituales (por lo general realizados con las manos y los dedos) propios del hinduismo y el budismo que se utilizan para la iconografía y la práctica espiritual de esas religiones. En cuanto al proceso de trabajo, explicaba que el tema de cada uno de los números podía “ser inventado espontáneamente o sugerido por una música, una circunstancia o hasta por el color de un guante”.⁴³ A eso le seguía el boceto del argumento, con especial atención al número de personajes, y, en paralelo a las pruebas escénicas, se comenzaba a pensar en el vestuario y los temas musicales. Finalmente, se procedía al *reajuste*, momento en el que se quitaba todo aquello que pudiera oscurecer la obra, se precisaban los movimientos y posiciones y se ajustaban los ritmos.⁴⁴

Como dijimos, el cruce con la danza no era nuevo para la compañía, que ya había preparado números de ballet o bailes folklóricos con títeres de guante. Diferente era el caso del mimo, que se relaciona con los títeres por medio de la pantomima de manos, al considerar la ausencia de la palabra y destacar lo esencial del movimiento de la mano:

La mano aislada, separada del ser, es la que a mi juicio nos da mayor fundamento de expresión. Mi idea cabal es la transformación del muñeco visual y físico en una esencia expresiva, hasta cierto punto abstractizante. La mano contiene en sí misma solamente la expresión, fuera de todo figurativismo: mezcla de expresividad del muñeco títere y del mimo. El títere y el mimo son dos formas especialísimas del verdadero teatro, aliadas en este caso para obtener por resultado un reflejo creado dentro de los cánones más estrictos de la expresión.

Los espectáculos de pantomimas de manos son los que, por lo menos para mí, nos han dado las mejores satisfacciones [...] son el ser y no ser a la vez, ficción y vivencia.⁴⁵

43. F. T. P., “El arte en el movimiento expresivo de las manos”, *La Prensa*, 7 de agosto de 1962, 26.

44. En aquella entrevista, Bernardo también reflexionaba sobre el trabajo de interpretación: “aparte de tener condiciones naturales de expresividad en las manos, hay que tratar de que lleguen a concentrar solamente en ellas toda su fuerza expresiva. La pantomima de mano, más que ninguna otra, requiere del artista una concentración absoluta, lo cual causa, en los escasos minutos que dura cada una, un gran desgaste físico y mental del intérprete” (F. T. P., 26).

45. Bernardo *apud* Bernardo y Bianchi, 218.

Con estas palabras, en un estilo informal, Bernardo planteaba que la desnudez de la mano, antes que limitar las posibilidades escénicas, las potenciaba al liberarlas de la obligación figurativa y mimética y permitirles una mayor expresividad. Asimismo, dejaba entrever el lugar *esencial* de la mano en el arte de los títeres, en el sentido de que es la que anima, la que da *vida* al muñeco.

Aquel lugar esencial, como dijimos al comienzo, está marcado por el estatus paradójico que adquiere la mano humana en el teatro de títeres tradicional: es la mano la que, por medio del movimiento, permite construir al títere como personaje dramático; sin embargo, su presencia es negada. La pantomima de manos, al poner en escena la fuente motora del títere —primero camuflada por los guantes y el maquillaje, luego completamente desnuda o en contraste con el pie también desnudo— pone en primer plano su carácter artificial: antes que esconder el simulacro, la mano detrás del muñeco, la pantomima de manos, lo devela. En el prólogo de *Títeres y niños*, Bernardo resaltaba el carácter artificial del teatro de títeres como uno de sus elementos constitutivos al proponer pensar

en todas las inverosimilitudes acumuladas en un espectáculo de títeres. Nada es verdadero: el tamaño de los personajes (a veces, sobre todo en los títeres de guante, no se ve más que medio cuerpo), sin tratar de disimularlo; los movimientos que ejecutan, la inmovilidad de sus rasgos y de su mirada, que los hace parientes de las máscaras del teatro clásico o de la comedia italiana.⁴⁶

La creación de nuevas formas y la heterogeneidad, que en el planteo de Bernardo se encuadraban en el segundo y tercer tiempo, reaparecen en un trabajo de Jurkowski de finales de los años setenta. Ahí, desde un enfoque semiótico que recupera los trabajos de Tadeusz Kowzan, Pter Bogatyrev y Otakar Zich, Jurkowski se preguntaba por la especificidad del teatro de títeres, al enfatizar aquello que lo distinguiría de otras artes escénicas: el vínculo entre el muñeco y quien (o quienes) funciona(n) como sus fuentes motoras y sonoras. Jurkowski observaba esa separación en una variedad de casos y esto le impedía sostener que existe una uniformidad en la relación entre el títere y quien lo maneja. Asimismo, destacaba que, si bien ese vínculo se había ido modificando con el tiempo, no era el sistema basado en la dependencia del títere de sus fuentes lo que cambiaba, sino sus partes: de hecho, el propio títere se había

46. Mane Bernardo, *Títeres y niños* (Buenos Aires: Eudeba, 1962), 8.

ido modificando y en ello radica la prueba de que la verdadera esencia del teatro de títeres descansa en la relación entre el títere y quien lo manipula. Concluía entonces que,

el teatro de títeres se ha transformado en un arte heterogéneo que recurre a diferentes sistemas de signos. El teatro de títeres moderno, o por lo menos algunas de sus formas, se ha convertido en el arte de yuxtaponer diferentes medios de expresión (o “signos”), todos capaces de evocar metáforas y de complejizar aún más el lenguaje de esta forma de teatro.⁴⁷

Convergen en este planteo las ideas antes volcadas respecto a la relación entre el títere y quien lo manipula con la creación de nuevas formas asociadas a la modificación de ese vínculo por medio de la experimentación, la yuxtaposición y la heterogeneidad de los medios de expresión propias de un teatro de títeres moderno.

Palabras finales

La novedad introducida por Mane Bernardo y Sarah Bianchi en el teatro de títeres en Argentina mediante lo que las artistas denominaron *pantomima de manos* conllevó un proceso de varios años de trabajo, en cuyo centro ubicamos el espectáculo para adultos *Dicen y hacen las manos*. Si querían presentarse como técnica exclusiva, las primeras experiencias con pantomimas necesitaron del marco de una conferencia en la cual se las pudiera explicar y justificar, así como también debieron mezclarse con otros números. El estatus de espectáculo llegó recién en 1961, con la actuación en el Teatro Agón y los sucesivos reestrenos en el Teatro San Martín y Candilejas, a los que se sumarían, a partir de 1966 y hasta 1981, diversas presentaciones en distintas salas teatrales de la ciudad, pero también en espacios extraños al circuito de teatros.

El estreno de 1961 no significó el fin de las exploraciones en torno a la mano como medio expresivo. La pantomima de manos fue perfeccionándose en cada uno de los espectáculos subsiguientes por medio de la incorporación de distintos elementos y procedimientos: el carácter protagónico de la mano desnuda, maquillada o vistiendo guantes, sin enmascarar su forma original; la

47. Jurkowski, *Aspects of Puppet Theatre*, 87-88.

incorporación del pie como un *cuero* deforme y opuesto; la ausencia progresiva de la palabra, utilizada en un principio para presentar a los personajes o situar la acción, y su sustitución por el elemento musical; un conflicto simple, ligado a la brevedad de los números; la preponderancia del nivel plástico mediante la utilización de telones negros para el fondo y para conformar el retablo; la incorporación de la luz negra; las pantomimas-ballet. La serie de cuestiones técnicas que le imprimieron variedad en lo formal se agrega a la multiplicidad de espacios en los que las pantomimas de manos se presentaron. A éstas se suma la enorme diversidad de temas y personajes explorados, la cual da cuenta de la ductilidad y de la capacidad de adaptación de la técnica.

En cuanto a la recepción de los espectáculos de Bernardo y Bianchi, las críticas y reseñas coincidieron en elementos como lo novedoso y original de la propuesta que desligaba la mano de su función instrumental —puesto que la mano suspendía su función central en la manipulación física del medio—, la expresividad de los movimientos realizados y su capacidad para cautivar a la audiencia y el vínculo entre la nueva técnica y el teatro de títeres tradicional, frente al cual la pantomima se presentaba como su derivación.

Es este supuesto enfrentamiento con la tradición lo que aquí nos interesa. En el presente trabajo, las relaciones entre tradición y modernidad han sido consideradas desde la perspectiva de las técnicas de manipulación. En ese sentido, tradición y modernidad no deben ser pensadas simplemente en términos antagónicos, sino como las caras de una misma moneda que se muestran como opuestas, pero, al mismo tiempo, complementarias: la génesis de las pantomimas combinaba el tradicional títere de guante, base del trabajo, con la exploración más allá de los límites de la propia técnica, es decir, su modernización. Aunque términos como *renovación* o *modernización* no aparecen en los planteos teóricos de Bernardo de manera explícita, la organización en tres tiempos y la importancia dada a la experimentación se nos presentan como ideas análogas y la pantomima, como una tendencia modernizadora. ❀

Prácticas artísticas al servicio de los y las familiares de víctimas de desaparición forzada

Artistic Practices at the Service of Families of Enforced Disappeared Victims

Artículo recibido el 9 de mayo de 2022; devuelto para revisión el 25 de julio de 2022; aceptado el 3 de agosto de 2022; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.122.2811>

Natalia Stengel Peña The University of Edinburgh, <https://orcid.org/0000-0003-4135-000X>

Líneas de investigación Arte feminista; *artivismo* feminista; violencia de género; arte latinoamericano.

Lines of research Feminist art; feminist artivism; gender violence; Latin-American art.

Publicación más relevante “La pantalla rosa. Análisis mediático del triunfo del capitalismo rosa”, *Revista Arista Crítica* I, núm. 1 (2021): 118-131, <https://doi.org/10.18041/2745-1453/rac.2020.v1n1.6257>

Resumen Este artículo analiza algunas propuestas de protesta artística en contra de la desaparición forzada en México. El objetivo general de este estudio fue identificar algunas estrategias y herramientas que, desde el arte, pueden facilitar la labor activista de los familiares de las y los desaparecidos. El estudio resultó de la participación en el Diplomado de Desaparición Forzada en México y América Latina, organizado por la UAM Cuajimalpa. De esta manera, se incluyó un análisis cualitativo de lo ahí expresado por las madres y padres. Al mismo tiempo, se analizan, desde una mirada crítica y feminista, algunas propuestas estéticas que utilizan conceptos como *artivismo* o nuevo género de arte público con el fin de comprender manifestaciones culturales contemporáneas que se insertan en prácticas de protesta social. Al tomar como caso de estudio obras de Mónica Mayer y el proyecto *Bordando por la paz*, se identificaron algunas cualidades de estas nuevas formas de arte político y el aporte que tienen para la lucha social.

Palabras clave Desaparición forzada; artivismo feminista; arte político; activismo de las madres; México.

Abstract The following article explores some examples of artistic protest against enforced disappearances in Mexico. The study's main objective was to identify some strategies and tools that art can provide to amplify

the effect of activism by victims' mothers. The analysis derives from the experiences shared by protesting mothers during the Seminar on Enforced Disappearances in Mexico and Latin America organized by UAM Cuajimalpa. Hence, it includes a qualitative analysis of what was expressed by the participants. Likewise, some aesthetic proposals were analyzed using concepts such as "artivism," a new genre of public art seeking to understand contemporary cultural manifestations that are a form of social and political demonstration. Finally, considering the work of Mónica Mayer and the project *Bordando por la paz* as examples of this new form of political art, we identified qualities that make them appropriate and efficient protest forms.

Keywords Enforced disappearance; feminist *artivism*; political art; mother's activism; Mexico.

NATALIA STENGEL PEÑA
THE UNIVERSITY OF EDINBURGH

Prácticas artísticas al servicio de los y las familiares de víctimas de desaparición forzada

En México experimentamos un aumento en los casos de desaparición forzada.¹ El registro de personas desaparecidas comienza desde 1964; sin embargo, ha habido un claro incremento de casos desde que, en 2006, el expresidente Felipe Calderón declaró la guerra contra el narcotráfico. A partir de ese momento, y hasta mayo de 2022, se han registrado 100 000 casos de desaparición forzada.² Se habla de desaparición forzada cuando: “el arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sean obra de agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado”.³ Dada la negligencia o involucramiento del Estado, las familias han adquirido un papel fundamental en la búsqueda de las personas desaparecidas, en el cambio en la narrativa del fenómeno y en la creación de mecanismos para detener la existencia del crimen. Sin embargo, las familias no pueden ni deben hacerse cargo

1. Secretaría de Gobernación, Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas, 2022, <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>.

2. ICRC/Afilms, “México: ante los más de 100 000 desaparecidos, la ONU insta al gobierno a combatir la impunidad”, *UN News*, sec. “Derechos Humanos”, 17 de mayo de 2022, <https://news.un.org/es/story/2022/05/1508892> (consultado el 25 de junio de 2022).

3. Secretaría de Gobernación, *Protocolo homologado para la búsqueda de personas desaparecidas y la investigación del delito de desaparición forzada* (Ciudad de México: Secretaría de Gobernación, 2015), 18.

solas. Con esto en mente, me propongo explorar algunas propuestas activistas que podrían categorizarse dentro del arte político mientras buscan satisfacer una agenda social y amplificar el alcance de sus mensajes. En concreto, analizaré una propuesta de Mónica Mayer (Ciudad de México) y del Colectivo Fuentes Rojas (México, 2011). Mi objetivo es identificar las herramientas artísticas que pueden ser de utilidad para las acciones que llevan a cabo las familias.

Después de participar en el Diplomado sobre Desaparición Forzada en México y América Latina,⁴ me ha quedado claro que los familiares de desaparecidos desarrollan un sentido de agencia mientras lidian con la tragedia que suponen los casos que enfrentan. Es decir, no necesitan que se les dé una voz porque tienen una, expresan lo que sienten y necesitan, comparten sus testimonios para denunciar y apoyar a otras familias en la búsqueda. Si bien han logrado que se les reconozca como víctimas indirectas de la desaparición forzada, son unas víctimas que no permanecen en silencio y buscan que se haga justicia. Al experimentar de cerca los efectos de lo que Sayak Valencia llama *capitalismo gore*,⁵ los familiares de desaparecidos se convierten en algunos de los mayores expertos sobre la violencia que se vive en México.⁶ Entre las necesidades que expresaron durante el diplomado, me llamaron la atención dos de ellas. Una fue durante la sesión sobre activismo y memoria, en la que una madre dijo: “Está muy bien la memoria, pero ¿qué pasa si yo no quiero hacer memoria? Yo sigo buscando a mi hija”.⁷ La segunda fue expresada sobre todo por Graciela Pérez Rodríguez, madre de Milynali Piña Pérez (desaparecida en 2012 junto con otros cuatro familiares), y respaldada por familias

4. Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, *Sesión 7. Diplomado Desaparición Forzada en México y América Latina* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2021). Todas las sesiones del diplomado están disponibles en <https://youtu.be/zv-LENh3n8k>.

5. Sayak Valencia, *Capitalismo gore* (Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2010).

6. Valencia acuña este término para describir el cambio en los niveles de violencia que acompañan el sistema neoliberal mexicano. Ella observa que el sistema productivo depende de una explícita manifestación de violencia: “produce no sólo esquivos sino sicarios especialistas en la violencia que han encontrado la manera de redimensionar el espacio, el cuerpo y la muerte convirtiéndolos en elementos rentables, transformando la capacidad de dar muerte a otro ser humano en un fenómeno capitalizable fuera de la guerra, integrándolo como uno más de los sectores del mercado”, en Valencia, *Capitalismo gore*, 110.

7. Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, *Sesión 7. Diplomado Desaparición Forzada en México y América Latina*.

de Coahuila quienes buscan en las violentamente llamadas “cocinas”.⁸ Como resultado de sus labores de búsqueda en Tamaulipas y Coahuila, han solicitado que a algunas locaciones de búsqueda se les llame *sitios de exterminio*. Esto porque, a diferencia de las fosas clandestinas, no se usan para ocultar cuerpos, sino para destruirlos e imposibilitar su identificación. La relevancia de utilizar este nombre es que supone mayor asignación de recursos para el trabajo de campo y de laboratorio dados los procesos técnicos específicos para levantar indicios (por ejemplo: cribado y tamizado, análisis geológico y arqueológico, etcétera).⁹ Esta solicitud de las familias no ha sido del todo bienvenida por parte de autoridades;¹⁰ sin embargo, dada su justificada necesidad se podría realizar una campaña que posicione el término de *sitios de exterminio*. En ese sentido, existen herramientas artísticas que precisamente podrían integrarse y potenciar las acciones que llevan a cabo las familias y que pueden abonar más allá de fomentar actos de memoria.

Por costumbre, asociamos el arte y a los artistas con lo que puede introducirse a un museo. En muchas ocasiones, encontramos en estas instituciones obras de arte social o político que denuncian y visibilizan una problemática. Esta forma tiene su utilidad y relevancia. Cuando Ai Weiwei, el artista chino reconocido internacionalmente, montó *Restablecer memorias* (2019) sobre la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa volvió imposible que las au-

8. Las cocinas son un sitio en el desierto de Coahuila en el que, en 2011, el crimen organizado desintegró los cuerpos de personas que habían secuestrado. Los números concretos de víctimas aún se desconocen. Alberto Nájjar, “Coahuila, la enorme fosa clandestina de México”, *BBC*, sec. “BBC Mundo”, Ciudad de México, 4 de marzo de 2014, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/03/140303_coahuila_mexico_desaparecidos_zetas_narcotrafico_an (consultado el 19 de enero de 2022). Diversos familiares han expresado su rechazo a este término y procuran posicionar el nombre de campos de exterminio. Por ejemplo, Leticia Hidalgo (madre de la víctima de desaparición forzada Roy Rivera) declaró en entrevista con Nadejda: “campos de exterminio’ es donde encuentras balazos, ropa, sangre y restos humanos; la ‘cocina’ es donde nosotras nos juntamos, cocinamos, platicamos y comemos”. Véase Iliná Nadejda, “¡Tu madre está en la lucha! La dimensión de género en la búsqueda de desaparecidos en Nuevo León, México”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 67 (2020): 119-136, <https://doi.org/10.17141/iconos.67.2020.4172>.

9. Milynali Red CfC, *Protocolo estandarizado de búsqueda ciudadana en sitios de exterminio* (Ciudad de México: Milynali Red CfC, 2020), 6, <https://www.milynaliredcf.org/protocolo-de-busqueda> (consultado el 21 de noviembre de 2021).

10. Elefante Blanco, *¿Por qué hablamos de sitios de exterminio en México? Conversatorio en el Día Internacional de la Desaparición Forzada* (Ciudad de México: Elefante Blanco, 2021), <https://www.youtube.com/watch?v=UHD5dFLTb4Y&t=2116s> (consultado el 30 de agosto de 2021).

toridades pudieran menospreciar o invisibilizar el caso frente a la prensa internacional. El caso impresionó al artista, pero sobre todo lo motivó a proponer algo al afirmar: “cada crimen crea un vacío y envenena a la sociedad”.¹¹ La propuesta recreaba la historia de la desaparición revelando al mundo entero el torpe (en el mejor de los casos pues más bien se debería hablar de complicidad) desempeño de las autoridades, la importancia y condiciones de vulnerabilidad que enfrentaba este grupo, presentaba las hipótesis oficiales en contraste con las denuncias que hacían los padres y, de mayor relevancia, recreaba los retratos de los estudiantes. Con un millón de piezas de lego y bajo la supervisión de Ai Weiwei, los estudiantes de la UNAM recrearon los retratos de los 43 de Ayotzinapa; un objeto de juego se convirtió en una herramienta de denuncia. El que alguien como Weiwei los representara garantizó que el ojo mediático internacional se fijase en ellos. Sin embargo, hay otras propuestas que tienen un perfil más activo y que no necesariamente terminarán en un museo. Existen propuestas que responden al lema “Sin las familias no” y que muestran más interés en cumplir las expectativas de los familiares mientras que de manera simultánea conflictúan o amplían la definición de arte político.

Los ejercicios de memoria son altamente pertinentes en algunos casos, por ejemplo, en Argentina, Chile y Uruguay, donde las dictaduras que desaparecían personas terminaron, pero las nuevas generaciones siguen viéndose afectadas. Las labores que hicieron las madres y las abuelas de la Plaza de Mayo todavía resuenan en los activismos de estos países. En ese sentido, la académica Silvia Elizalde explica los lazos entre las madres y las feministas de la Marea Verde, y destaca la importancia de la memoria para transmitir la lucha.¹² Libros como *Conversación al sur*¹³ o *La resta*¹⁴ demuestran el impacto transgeneracional de las desapariciones. Por otro lado, las madres mismas han generado publicaciones para abonar a la construcción de la memoria. Alice Partnoy en su artículo “Textual Strategies to Resist Disappearance & the

11. “Because every crime creates a vacuum and it poisons society”, en Alberto Fajardo, “Artist Ai Weiwei Takes Aim at State Violence in Mexico with Legos”, *Reuters*, sec. “Emerging Markets”, 13 de abril de 2019, <https://www.reuters.com/article/us-mexico-art-aiweiwei-idUSKCN1RPOtV> (consultado el 21 de noviembre de 2021).

12. Silvia Elizalde, “Hijas, hermanas, nietas: genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes”, *Revista Ensembles*, núm. 8 (2018): 86-93.

13. Marta Traba, *Conversación al sur* (Madrid: Siglo XXI, 1999).

14. Alia Trabucco Zerán, *La resta* (Santiago de Chile: Demipage, 2015).

Mothers of Plaza de Mayo¹⁵ analiza cómo estos textos son fundamentales en la construcción de la solidaridad social y permiten hoy comprender la realidad que enfrentaron. En su artículo menciona libros como *El corazón en la escritura* (1997) en el que las madres de la Plaza de Mayo publicaron sus testimonios. Si bien un ejercicio literario de este tipo sería pertinente en México, su utilidad y necesidad debe ser expresada por parte de los familiares en búsqueda de sus desaparecidos.

Dado el contexto histórico, en el México contemporáneo los ejercicios de memoria son distintos. Las labores restaurativas resultan insuficientes cuando los crímenes siguen sucediendo y no ha habido cambios estructurales suficientes que abonen a la erradicación de delitos como desaparición forzada o feminicidio. En su libro *Memoria prematura. Una década de guerra en México y la conmemoración de sus víctimas*, Lilian Paola Ovalle y Alfonso Díaz Tovar comparan las acciones artísticas que han encabezado las familias en Argentina, Colombia y México. Mientras que en el primer país el objetivo es no olvidar las dictaduras, en Colombia (donde continúan las prácticas criminales) procuran una memoria perpetua que evite la repetición y, en México tienen una dimensión particular. Ovalle y Díaz Tovar se concentraron en la creación de antimonumentos¹⁶ y notan que éstos “se alejan de la memoria monolítica, fetichizada y descontextualizada que se privilegia en monumentos”,¹⁷ al mismo tiempo que señalan la imposibilidad de una memoria colectiva pues “la memoria de un acontecimiento no puede articularse en el tiempo presente de dicho acontecimiento, es decir, mientras esté sucediendo”.¹⁸ Las acciones artísticas que involucran a familiares que aún buscan a sus desaparecidos o justicia se enfocan en denunciar o en ampliar la búsqueda.

15. Alicia Partnoy, “Textual Strategies to Resist Disappearance and the Mothers of Plaza de Mayo”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 9, núm. 1 (2007), <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1028>.

16. Los antimonumentos, o antimonumentas para algunas propuestas feministas, son instalaciones clandestinas que “fijan un suceso histórico particular, toda vez que simbolizan un hecho que rompe la continuidad histórica. [...] Las causas a las que hacen referencia no pretenden formar parte del pasado para su recuerdo o conmemoración, sino que se trata de acontecimientos que no dejan de suceder”, Heinrich Böll Stiftung, *Antimonumentos. Memoria, verdad y justicia* (Ciudad de México: Henrich Böll Stiftung, 2020), 9.

17. Lilian Paola Ovalle y Alfonso Díaz Tovar, *Memoria prematura. Una década de guerra en México y la conmemoración de sus víctimas* (Ciudad de México: Conacyt/Heinrich Böll Stiftung, 2019), 159.

18. Ovalle y Díaz Tovar, *Memoria prematura*, 170.

No es accidental que, en México, la violencia sistémica en la que se posibilitan las desapariciones forzadas y la necesidad de explorar un lenguaje artístico alternativo encuentren el mismo momento histórico como clave para comprender la cara violenta del México moderno. El movimiento del 68 representa un rompimiento histórico que reveló la cara del Estado frente a las y los ciudadanos. La tragedia de Tlatelolco en la que el gobierno abrió fuego en contra de los estudiantes desenmascaró un Estado criminal y con la posibilidad de asesinar a los ciudadanos y ciudadanas que le resultan incómodo/as. Las matanzas del 2 de octubre de 1968 y de Corpus Christi (1971) afectaron directamente a las familias que perdieron a sus hijas e hijos. Si bien éstos son los eventos más señalados como muestra de abuso de autoridad, el México de la década de los años ochenta presentó otros sucesos. Por ejemplo, las acciones de los Vikingos en Guadalajara, las Juventudes Comunistas y la Liga Comunista 23 de Septiembre. Estos movimientos de inspiración marxista tuvieron levantamientos en Monterrey, Guadalajara, Sonora, Sinaloa y la Ciudad de México; la mayoría reconocieron “fallas evaluativas realizadas por los movimientos a favor de la democratización estudiantil”¹⁹ por lo que debieron “proponer y trazar nuevos marcos de acción”. Dada la fuerza política que adquirieron, también se volvieron blanco de represalias y desaparición forzada. Para hacerle frente a la guerra sucia del Estado en contra de los estudiantes, Rosario Ibarra de Piedra, cuyo hijo fue desaparecido en Nuevo León siendo el líder estatal de la Liga Comunista 23S en ese estado, fundó el Comité Eureka,²⁰ el lema con el que realizaron sus búsquedas “Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos” hoy está presente en diversos movimientos de búsqueda.

Los efectos colaterales de la represión política durante las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta en la población mexicana resultaron en una desconfianza hacia la maquinaria gubernamental, miedo al Estado criminal y claridad sobre la capacidad de respuesta violenta por parte de las autoridades. Carolina Robledo Silvestre²¹ explica que, en México, “la desaparición forzada

19. Rodolfo Gamiño Muñoz y Mónica Patricia Toledo González, “Origen de la Liga Comunista 23 de Septiembre”, *Espiral (Guadalajara)* 18, núm. 52 (8 de julio de 2022): 9-36.

20. Iliná Nadejda, “‘¡Tu madre está en la lucha!’ La dimensión de género en la búsqueda de desaparecidos en Nuevo León, México”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 67 (2020): 119-136, <https://doi.org/10.17141/iconos.67.2020.4172>.

21. Carolina Robledo Silvestre, “Genealogía e historia no resuelta de la desaparición forzada en México”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 55 (2016): 93-114, <http://dx.doi.org/10.17141/iconos.55.2016.1854>.

de personas comenzó a considerarse una categoría de la represión política a partir de los acontecimientos ocurridos en 1968”.²² Por otro lado, Edward J. McCaughan²³ explora las consecuencias de la matanza de estudiantes en la esfera artística, sobre todo en la feminista. Él observa que los artistas se enfrentan al Estado desde su obra: “intentan menoscabar la poderosa influencia del Estado sobre los artistas y otros intelectuales y posicionar un espacio artístico independiente y crítico al servicio de las clases populares”.²⁴ En entrevista con McCaughan, Víctor Muñoz, de Proceso Pentágono, dejó claro que su interés primordial no era satisfacer las demandas culturales institucionales, sino que su propósito “central, nuestra preocupación más urgente era el problema de los derechos humanos, la tortura y las desapariciones en la década de 1970”.²⁵ Al ponerse al servicio de las clases populares y, eventualmente, de los grupos en condiciones de vulnerabilidad, estas formas de arte parecen interesarse en primer lugar por realizar un trabajo artístico con efectos sociales y políticos más que en satisfacer la agenda de los críticos.

Por otro lado, cuando se refiere en concreto al movimiento artístico feminista, los sucesos de 1968 también supusieron un parteaguas. Al buscar la conformidad entre la población y distintas clases sociales, el gobierno de Luis Echeverría, altamente señalado por el papel que tuvo en las masacres de estudiantes, procuró modificar las estructuras burocrático-administrativas. La historiadora de arte feminista Araceli Barbosa observa cómo estos sucesos y las ideas feministas de Estados Unidos resonaron en el movimiento de las mujeres en el arte que tiene “raíces análogas a las de otros grupos minoritarios y segregados en la distribución del poder”.²⁶

22. Robledo Silvestre, “Genealogía e historia”, 99.

23. Traducción propia de un texto original en inglés: “attempted to undermine the state’s powerful influence over artists and other intellectuals and to reclaim an independent, critical space for art at the service of the popular classes”, en Edward J. McCaughan, “Navigating the Labyrinth of Silence: Feminist Artists in Mexico”, *Social Justice* 34, núm. 1 (2007): 44-62.

24. McCaughan, “Navigating the Labyrinth”, 45.

25. Traducción propia de un texto original en inglés: “central, most urgent concern was the issue of human rights, torture and disappearances in the 1970s”, McCaughan, “Navigating the Labyrinth”, 53.

26. Araceli Barbosa, *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género* (Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Casa Juan Pablos, 2008), 37.

Entre arte político, activismo e intervenciones sociales

Las nuevas manifestaciones artísticas, que se gestaron durante los años setenta y ochenta se alimentaron de otros movimientos sociales (el feminista, movimientos de comunidades originarias, activismo LGTBTTQA+, estudiantiles, entre otros), se vuelven particularmente complejas de clasificar utilizando categorías tradicionales del arte. Si bien varios y varias artistas afirman que no están preocupados porque su obra sea clasificada como arte por parte de las autoridades artísticas,²⁷ resulta útil para su análisis comprender las estrategias, los lenguajes y motivaciones detrás de las propuestas.

Por un lado, se podría afirmar que se trata de arte político. La artista cubana Tania Bruguera brinda alguna claridad sobre las intenciones de estas formas de arte, expuestas en su “Declaración de arte político”.²⁸ En este documento comienza por distinguir entre las propuestas que representan lo político y aquellas que actúan de modo político; es decir, que fomentan un cambio en la sociedad. En este tipo de obras el interés está puesto en las consecuencias y las interacciones; no son asociativas sino aplicativas. Por su naturaleza deben escapar de los limitantes impuestos en los espacios artísticos y cívicos lo que las vuelve liminales, cualidad que exploraré más adelante. Propone un arte que es incómodo siempre: “jurídicamente incómodo, cívicamente incómodo, humanamente incómodo”.²⁹ Tiene que estar concebido por y para una comunidad por lo que se acerca tanto al activismo como al arte público. El compromiso de Bruguera con esta forma de arte se confirmó cuando fundó el Instituto de Artivismo Hannah Arendt en La Habana, Cuba.

27. El 5 de agosto de 2020, la activista mexicana Cerrucha lanzó el proyecto *Arte: arma de construcción masiva*, en el que entrevistaba a diversos artistas del sur sobre quehaceres político-artísticos. Al discutir con Lorena Wolffer, quien no se reconoce como activista sino como artista que crea proyectos culturales participativos, discutieron sobre la clasificación de su trabajo. Al privilegiar el alcance social de sus proyectos, la interacción y el compromiso con las comunidades, el interés por satisfacer el sistema del arte, que además mantiene una estructura patriarcal, pasa a segundo o tercer plano. Cerrucha, “Arte: arma de construcción masiva”. Entrevista a Lorena Wolffer, Instagram, 5 de agosto de 2020, <https://www.instagram.com/p/CDfQurzF6O1/> (consultado el 4 de agosto de 2020).

28. Tania Bruguera, “Declaración de arte político”, Blog de artista, *Blog de Tania Bruguera*, 2010, <http://www.taniabruquera.com/cms/388-1-Declaracin+de+Arte+Poltico.htm>. (consultado el 18 de junio de 2021).

29. Bruguera, “Declaración de arte político”.

Definir la práctica de Bruguera y de otras, otras y otros artistas como *artivismo* permite comprender tanto sus intenciones como su dinámica de trabajo. Sin embargo, hay quienes se resisten a la catalogación como artivistas sobre todo por el uso que se le ha dado al término en el que se propone una homogenización de los efectos.³⁰ Inicialmente, el término lo usaron las y los miembros del grupo musical chicano Big Frente Zapatista e integrantes del EZLN; en 1997 emplearon el neologismo para referirse a las prácticas musicales que invitaban al público a ejercer resistencia social frente al neoliberalismo, a políticas discriminatorias y construcciones nacionalistas excluyentes. Un ejemplo de ello es la canción “Todos somos Ramona”.³¹ Los proyectos artivistas serían aquellos que utilizan estrategias artísticas para magnificar el efecto de una acción activista. Pretender establecer un fin último de estas acciones es falaz; si bien el artivismo tiene objetivos claros, la asimilación de tales acciones, la participación en éstas y las formas de expresividad dependen de las manifestaciones individuales unidas en la colectividad.

Otro concepto que podría guiar la comprensión de este nuevo lenguaje artístico es el de New Genre Public Art (Nuevo Género de Arte Político). El término lo propuso la artista estadounidense Suzanne Lacy³² e invitó a diversos artistas a conceptualizarlo en la publicación de 1995, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Lacy se concentra en observar la situación en Estados Unidos. Por tanto, ella señala que el arte público, comúnmente financiado con fondos públicos, es aquel comisionado para un sitio en específico de forma que

30. Durante las *Jornadas de Reflexión: mujer, arte y feminismos*, Cecilia Noriega Vega en su ponencia, “Memorias críticas en las prácticas artístico-políticas feministas sobre violencia de género”, explicó las reservas de algunas artistas, como Lorena Wolffer, Mónica Mayer y Cecilia Itzel Noriega Vega, “Conferencia: memorias críticas en las prácticas artístico-políticas” (Sinaloa: Instituto Municipal de Cultura Culiacán/IMCC, 2021), https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=3997519890345245 (consultado el 20 de enero de 2022).

31. Marisol Berríos-Miranda, Shannon Dudley y Michelle Habell-Pallán, *American Sabor: Latinas and Latinas in US Popular Music*, edición bilingüe (Washington, D.C.: University of Washington Press, 2017), 72.

32. Es importante mencionar que, si bien Lacy pertenece a la generación de artistas feministas de Estados Unidos, ha dialogado con la esfera artística mexicana. Entre las propuestas que aquí analizaré está una obra de Mónica Mayer, quien fue alumna de Lacy y expuso su famosa obra de *El tendadero* con ella y ha promovido su lectura en México; aunque hay que reconocer que la falta de traducción al español de la obra entera de Lacy, a pesar de los esfuerzos realizados por historiadoras de arte como Karen Cordero, limita el acceso a diversos sectores de la población en México.

la locación abona al significado de la obra; puede incluir monumentos, memoriales, estatuas, esculturas, carteles e incluso arte callejero y *performance*. Al mismo tiempo, Lacy detecta cómo el arte público, en algunas ocasiones, busca imponer significados o ejerce formas de violencia simbólica; en concreto, ella habla de aquellas estatuas o monumentos que recuerdan un pasado colonialista o esclavista en comunidades que aún experimentan los efectos de ambos pasados. Lacy agrega el adjetivo “nuevo” porque detecta que existe una propuesta originada en la naturaleza pública, pero con otras características que insertan estas propuestas en las dinámicas de promoción social.³³ La clave de estas formas de arte es el compromiso que establecen lo/a/es artistas con las comunidades. En esta publicación, Patricia C. Phillips destaca que se trata de propuestas posicionadas en los límites del discurso, que ponen a prueba los límites y en los que quienes están a cargo de la obra se convierten en agentes.³⁴ Fundamentalmente, lo/a/es autores que colaboran con Lacy observan que este nuevo arte público no es sólo político, sino que se construye colaborativamente con la audiencia, por lo que se basa en el profundo compromiso social y su interés primordial es el mismo que tengan los grupos activistas con los que convive.³⁵ Los medios artísticos, tradicionales o no, no responden a un capricho de la artista, sino a la necesidad comunicativa. Los antimonumento/as son probablemente un ejemplo que con facilidad se asocia a esta conceptualización.

El arte público en México, además, tiene otra dimensión que lo problematiza y que familiares de víctimas han señalado. Dadas las denuncias, la presión internacional y la visibilización de los problemas derivados del capitalismo gore, el Estado mexicano ha invertido en la creación de monumentos y memoriales. Puesto que su principal objetivo es reivindicar su imagen, estas construcciones financiadas con fondos públicos suelen carecer de sentido o bien, son consideradas como ofensas. Ovalle y Díaz Tovar, después de analizar los memoriales en Ciudad Juárez (El Centro Deportivo Villas de Salvárcar y el de Campo Algodonero, 2011), en la Ciudad de México (la Plaza del Servicio a la Patria y el Memorial a las Víctimas de la Violencia en México, 2012-2013) y en Chihuahua (la Plaza al Policía Caído en el Cumplimiento de su Deber, 2014 y la Galería de la Memoria y la Construcción de la Paz, 2015), observan cómo

33. Suzanne Lacy, ed., *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995).

34. Patricia C. Phillips, “Public Constructions”, en Lacy, ed., *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*.

35. Lacy, ed., *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, 19-27.

estos esfuerzos son ajenos a las familias, resultan poco significativos, están localizados en espacios irrelevantes o carentes de sentido y, en consecuencia, permanecen incapaces de generar memoria. Los autores incluso consideran que lo que resulta de éstos es una pseudomemoria: “lugares vacíos de memoria (sin reconocimiento de las víctimas y/o sin reconocimiento de los victimarios) e, incluso, lugares llenos de falsos recuerdos”.³⁶ Aun volviendo a la definición de Bruguera sobre el arte político, resulta difícil imaginar que el Estado se permita la creación de obras que le sean incómodas.

Finalmente, quisiera elaborar un poco más sobre los efectos que tienen estas obras a partir de dos conceptualizaciones. La primera es la idea de lo “liminal”, como lo conceptualiza Ileana Diéguez, y la segunda, es el trabajo psicosocial. Lo liminal es una categoría antropológica que Diéguez³⁷ ha aplicado al análisis de estas nuevas formas de arte al convivir con varias de las artistas feministas contemporáneas. Ella considera liminales aquellas prácticas desarrolladas en espacios públicos en las que la audiencia tiene un papel participativo para generar un discurso colectivo político. Al retomar el concepto de la teoría de Turner, Diéguez observa en estas prácticas artísticas las mismas cualidades que este autor describe pertenecientes a los rituales liminales: “1) La función purificadora y pedagógica, al instaurar un periodo de cambios curativos y restauradores; 2) la experimentación de prácticas de inversión; 3) la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos, y 4) la creación de *communitas*, entendida ésta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías”.³⁸ Uno de sus ejemplos es, precisamente, el de las manifestaciones con pañuelo blanco que realizaban las madres de la Plaza de Mayo en Argentina durante la dictadura. De forma que, en las obras aquí propuestas, deberían poder identificarse estos mismos elementos.

Otra peculiaridad que tienen estas formas de arte es que presentan similitudes con el acompañamiento psicosocial. Esta forma de acompañamiento busca “prevenir, atender y afrontar las consecuencias del impacto”,³⁹ de dis-

36. Ovalle y Díaz Tovar, *Memoria prematura*, 67.

37. Ileana Diéguez, “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”, *Archivo Artea*, núm. 1 (2009), <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/> (consultado el 13 de marzo de 2022).

38. Diéguez, “Escenarios y teatralidades liminales”.

39. Susana Navarro, Pau Pérez Sales y Franc Kernjak (gestores), *Consenso mundial de principios y normas mínimas sobre trabajo psicosocial en procesos de búsqueda e investigaciones forenses para casos de desapariciones forzadas, ejecuciones arbitrarias o extrajudiciales* (Bogotá, s.e., 2010), 14.

tintas formas de violencia. El objetivo primordial es promover el bienestar y reconocimiento de la dignidad de quienes se ven afectados/as. Como se verá en las obras analizadas, al interactuar con víctimas de desaparición forzada, entretienen en su quehacer el apoyo emocional (que se convierte en el porqué de estas obras) y tienen como fin último apoyar en el reconocimiento de la dignidad de quienes han sido afectados por este crimen. Cabe destacar que las familias que realizan búsquedas fomentan prácticas de acompañamiento psicosocial a otras familias.

Lo que queda claro en estas obras o proyectos es el deseo de impulsar, apoyar y acompañar el quehacer de las familias buscadoras. La línea entre proyectos sociológicos, antropológicos, psicológicos y artísticos se desdibuja. Son obras de arte público y político al mismo tiempo. Por ejemplo, el mapa realizado por periodistas en el sitio “A dónde van los desaparecidos”⁴⁰ no es muy distinto del mapeo de feminicidios en la Ciudad de México que organizaron la artista Lorena Wolffer y las historiadoras María Laura Rosa y Jennifer Tyburczy durante el *Estado de emergencia: puntos de dolor y resiliencia* (Ciudad de México: Cenart/CCD/La Duplicadora, 2018). Al final, las herramientas del arte, incluyendo el arte digital, se ponen al servicio de los grupos a los que se busca apoyar.

Cartas a las madres

En 1987, dentro del proyecto *¡Madres!*, Mónica Mayer y Maris Bustamante convocaron a un concurso de cartas; la idea era reconocer el papel de las madres. Lejos de imponer un reconocimiento, Bustamante y Mayer convocaron a que voluntariamente algunas mujeres elaboraran mensajes que consideraban pertinentes para ellas. La obra de ambas la realizaron en colectivo con el nombre Polvo de Gallina Negra; el tema más recurrente fue la maternidad. La historiadora de arte Andrea Giunta señala: “Mónica Mayer y Maris Bustamante desencializaron la maternidad apelando a recursos paródicos”.⁴¹ Sin embargo, dependiendo de las necesidades de la población con la que trabajaran, determinaban si se trataba de una parodia (como madres por un día) o actos solemnes.

40. Autores varios, “A dónde van los desaparecidos”, en *A dónde van los desaparecidos* (blog), 2021, <https://adondevanlosdesaparecidos.org/> (consultado el 20 de noviembre de 2021).

41. Andrea Giunta, *Feminismo y arte* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2018).

En este sentido, Mayer y Bustamante han construido su propuesta artística al mismo tiempo que se han involucrado en el activismo feminista; no separan una cosa de la otra, lo que les permite profundizar con la población a la que atienden y detectar los problemas que verdaderamente les aquejan. Al experimentar la maternidad en comunidad pudieron introducir al debate temas sobre la conciliación entre la vida laboral y la familiar, las dificultades de materner y el posicionamiento feminista sobre el ser madres.

Las acciones de Mayer y Bustamante no son ni espontáneas ni esporádicas. Resultan de su involucramiento con las mujeres en el arte y en las manifestaciones y protestas feministas. Obras como *Receta para hacerle mal de ojo a violadores o el respeto al cuerpo ajeno es la paz* (1983), que ocurrió en medio de una manifestación en contra de la violencia sexual, existen porque se involucra a la audiencia como participante. En concreto, Mayer explicó a la historiadora de arte feminista Amelia Jones aquellos proyectos suyos que existen gracias al involucramiento de la gente: *El tendadero, Abrazos, Justicia y democracia* o el *Performance parásito*⁴² y que demuestran este interés de incluir la participación de la población en la que buscan incidir. Al tomar en cuenta esto, no debería sorprender que la más reciente reactivación del concurso *Cartas a las madres* estuviera pensada como correspondencia dedicada a las madres de víctimas de feminicidio y desaparición forzada en México.

En su origen, el concurso formó parte del proyecto visual *¡Madres!* (1983-1984). Para esto incluyeron arte, correo, cartas y *performances*. La historiadora de arte María Laura Rosa observa sobre la significación del proyecto en general: “La función biológica y la cultural de la maternidad son interpeladas por las artistas de PGN, implicando a los espectadores/as a cumplir un papel activo dentro de la obra”.⁴³ En concreto, Mayer considera que recurrir a los concursos como medio de producción artística para el arte conceptual responde a cómo el arte ha recuperado “la atención de un público que se indigna o se sorprende

42. Amelia Jones y Mónica Mayer, “‘Lubricar el sistema’ y otros dilemas feministas artísticos curatoriales: Amelia Jones en diálogo con Mónica Mayer”, en *Si tiene dudas... pregunte* (Ciudad de México: Editorial RM, 2016), 238.

43. María Laura Rosa, “Un triángulo posible. Redes de relaciones entre el arte feminista argentino, brasileño y mexicano durante los años 70 y 80”, en *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*, eds. María Laura Rosa y Soledad Novoa Donoso (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2017), 140.

con estas propuestas visuales, y que a veces logra conmoverse”.⁴⁴ Para la última reactivación, la atención estuvo enfocada en las madres; no en quienes concursaron, sino en quienes debían recibir las misivas.

Las madres de víctimas de desaparición forzada y feminicidio siempre han tenido un papel activo y sumamente relevante. Para las feministas hay un antes y un después del activismo y la labor legal que encabezaron las madres del caso Campo Algodonero o la lucha que realizó Irinea Buendía para garantizar que hubiera justicia en el caso de su hija Mariana Lima Buendía. En el tema de la desaparición forzada no ha sido distinto. Por ejemplo, está el caso de Graciela Pérez Rodríguez; su labor de búsqueda inició cuando la policía de Tamaulipas estableció que no buscaría a sus familiares dado el riesgo que suponía.⁴⁵ Y si bien ha habido un involucramiento entre diversos grupos feministas y las madres buscadoras, en los últimos años se ha destacado aún más el papel que tiene. Esto se origina por varias causas. En mi opinión, son tres las que cabe señalar. La primera es que, desde 2012, cuando se inició la guerra contra el crimen organizado, se ha incrementado el número de familias buscadoras que “se han organizado frente a la inoperancia del Estado y en desacuerdo con la verdad hegemónica presentada por sus instancias, con el objetivo de obtener justicia y poder encontrar rastros de sus seres queridos”.⁴⁶ Sus papeles tanto en la búsqueda como en la investigación e identificación se incrementan ahora que se vive una crisis forense nacional en la que los estados no pueden cumplir con sus labores; crisis que expresaron todos los y las familiares durante el Diplomado de Desaparición Forzada en México y en América Latina.⁴⁷ En segundo lugar, está el incremento de casos de desaparición forzada (y feminicidio en el que se estiman 12 casos diarios a partir del mapeo que realiza la geógrafa María Salguero). La tercera son las marchas feministas y las reacciones a éstas. En estas protestas hay una organización en la que al frente van las madres de desaparecidos y víctimas de feminicidio. Las madres, junto con otros grupos y colectivos feministas participan activamente en lo que hoy se

44. Mónica Mayer, *Intimidades...o no. Arte, vida y feminismo*, ed. Julia Antivilo y Katnira Bello (Ciudad de México: Editorial Diecisiete, 2021).

45. Elefante Blanco, *¿Por qué hablamos de sitios de exterminio en México? Conversatorio en el Día Internacional de la Desaparición Forzada*.

46. Caterina Morbiato, “Prácticas resistentes en el México de la desaparición forzada”, *TRAC Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*, núm. 71 (2017): 145.

47. Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, *Sesión 7. Diplomado Desaparición Forzada en México y América Latina*.

llama iconoclasia, esa práctica criticada con el lema: “esas no son las formas”. La iconoclasia, en este contexto, tiene que ver con señalar diversas construcciones de violencia simbólica, una narración urbano-histórica en la que las mujeres son invisibles, y con cuestionar la autoridad de un Estado que no puede garantizar la seguridad de las y los ciudadanos. Los de iconoclasia son actos que vienen del enojo profundo después de la indiferencia, el involucramiento de las fuerzas armadas con grupos criminales, la violencia estructural e institucional que enfrentan las familias a lo largo de sus procesos de justicia y la reacción de la gente al escandalizarse más por el daño a un monumento que por un feminicidio o un caso de desaparición.

Lo cierto es que los grupos feministas no necesitaban pruebas para justificar el enojo, sin embargo, las madres que buscan a sus hijos, hijas y justicia son testimonio diario que debería sensibilizar a la población en general. Por citar algunos ejemplos, el 29 de marzo de 2021, sólo 21 días después de la manifestación del 8 de marzo, una madre en Las Choapas, Veracruz, recibió los restos de su hijo desaparecido en una bolsa de plástico.⁴⁸ A este evento sólo hay que sumarle las palabras de Yesenia Zamudio, madre de María de Jesús Jaime Zamudio, del 20 de febrero de 2020. Su búsqueda de justicia por el feminicidio de su hija ha sido un proceso plagado de machismo, negligencia y violencia institucional, por lo que se pronunció así: “Y la que quiera romper, ¡qué rompa! Y la que quiera quemar, ¡qué quemé! Y la que no, ¡que no nos estorbe!”.⁴⁹ Es pensando en todas estas madres que Mónica Mayer reactivó su convocatoria buscando que, en medio de una situación de insensibilidad e indiferencia, las madres supieran que existen mujeres que irán con ellas hasta las últimas consecuencias. La activista y académica Julia Antivilo, quien coordinó la publicación de las cartas y el trabajo de la UNAM para convocar a la reactivación, explica en la introducción que los objetivos eran: homenajear a estas madres “nuestras ídolas, que admiramos su valentía y su insistencia infranqueable”,⁵⁰

48. Editorial Telediario, “Madre de desaparecido recibe restos de su hijo en una bolsa de plástico; demandan trato digno”, *Telediario*, 29 de marzo de 2021, <https://www.telediario.mx/local/madre-desaparecido-recibe-restos-hijo-bolsa-plastico-demandan-trato-digno> (consultado el 20 de enero de 2022).

49. AJ+Español, *Y la que quiera quemar, ¡que quemé!*, video en línea (México: AJ+Español, 2020), <https://twitter.com/ajplusespanol/status/1303003592421326848?lang=es> (consultado el 20 de enero de 2020).

50. Julia Antivilo, “Introducción”, en *Cartas a las madres* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 8.

reconocer las labores que realizan, acompañarlas y “visibilizar sus logros y su protagonismo [...] más cuando se intenta desprestigiar sus rabias, sus persistencias, sus formas de poner el cuerpo en esta lucha”.⁵¹

El ejemplar entero supone una inversión de la jerarquía en el momento que Mayer y Antivilo utilizan su plataforma para difundir las voces de otras, quienes, al mismo tiempo, priorizan el papel que tienen las madres en la labor y el activismo por garantizar el cumplimiento de los derechos humanos. Las cartas se publicaron en Internet y su descarga es gratuita. La apreciación de estos documentos no debe venir desde la academia, sino de las madres; sin embargo, pretendo aquí destacar el sentido de algunos de los mensajes que pueden encontrarse. Así, recalcaré algunos de los contenidos que sirven para comprender la naturaleza de los textos. Francesa Gargallo Celentani⁵² inicia por mencionar los espacios de encuentro y denunciar la impunidad para, después de aclarar que conoce a algunas de estas madres, afirmar todo lo que ha aprendido de ellas: el valor civil, coraje, valentía, y reconoce las carencias del sistema “porque no hay justicia ahí donde una madre debe gritar hasta quedarse sin voz al exigir una alerta inmediata cuando se trata de la desaparición de una mujer”.⁵³ Gargallo contextualiza que el activismo de las madres no sólo se dirige en contra de la desaparición, sino de un sistema negligente que actúa con lentitud para resolver los casos de desaparición. Los verbos en infinitivo sugieren un presente eterno que no cambiará hasta que desaparezcan los mecanismos violentos. A pesar de que, de acuerdo con el Protocolo Homologado para la Búsqueda de Personas Desaparecidas y la Investigación del Delito de Desaparición Forzada, las autoridades deben actuar inmediatamente o “a más tardar dentro de las primeras 24 horas a partir de que se tiene conocimiento de la desaparición”,⁵⁴ hay casos en los que afirman que los familiares deben esperar 72 horas. Es sabido que, como afirma el coordinador del diplomado, Edgar Chávez,⁵⁵ en casos de trata de personas, esos tres días que piden esperar son fundamentales para evitar que se saque del país a las víctimas.

51. Antivilo, “Introducción”, 8-10.

52. Francesa Gargallo Celentani, “Tu palabra resuena en mí”, en *Cartas a las madres* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 17-20.

53. Gargallo Celentani, “Tu palabra resuena en mí”, 19.

54. Secretaría de Gobernación, *Protocolo Homologado para la Búsqueda de Personas Desaparecidas y la Investigación del Delito de Desaparición Forzada*, 31.

55. Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, *Sesión 7. Diplomado Desaparición Forzada en México y América Latina*.

Otras de las finalistas se enfocaron en agradecer aquello que las madres realizan en un contexto tan complejo. Margarita Robles Ambrosio⁵⁶ les da las gracias por la lucha que encabezan y se compromete a involucrarse en su activismo al reconocer la sororidad con la que actúan. Robles Ambrosio construye una metáfora para reconocer que las madres actúan sin parar y su lucha garantiza los derechos de otras; le agradece a las madres: “por ser un semillero en medio de la adversidad, por romper el asfalto con su ardua dedicación y florecer para que otras tengamos una realidad diferente”.⁵⁷ La idea sobre ellas floreciendo en el asfalto representa cómo, aunque tienen todo en contra, logran incidir y fomentar un cambio no sólo en favor de sus hijas, sino con el sentido de erradicar la desaparición forzada; es decir, sus actos tienen una resonancia inconmensurable en medio de la lucha feminista. Romper el asfalto hace referencia a las jacarandas, árboles cuyas raíces lo quiebran y que florecen en marzo acompañando las protestas feministas del 8 de marzo y, además, tienen el mismo color que utilizan las feministas; se trata de una metáfora de cómo las raíces que sientan las madres serán la base de la lucha que “rompa” el patriarcado. En este mismo sentido, Gabriela Huerta Tamayo afirma: “lo que políticamente han hecho es entrañable; redundante en nuestra forma de ver la vida para ser mujeres libres, dignas, sororitarias y solidarias, con sanación incluida”.⁵⁸ De acuerdo con Marcela Lagarde y de los Ríos, académica que introdujo el concepto de “sororidad” a México, este pacto político sólo puede conseguirse liminalmente: al margen del sistema, en resistencia y lejos de los mecanismos de dominación patriarcal.⁵⁹ Al comprender que el feminismo es un movimiento político, la labor de las madres fomenta un reconocimiento de los obstáculos y las necesidades que hay que cubrir para garantizar que las mujeres accedamos a una vida libre de violencia.

Todos los textos prometen sororidad y solidaridad con las madres. Es interesante que el libro no es un acto de visibilización que podría resultar en un menosprecio a todo lo que estas madres hacen; ellas son visibles por sí mismas y quien no sabe de ellas es porque no ha querido ver. Tampoco les ofrece

56. Margarita Robles Ambrosio, “Carta para alguien que nunca se rindió”, en *Cartas a las madres* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 28-31.

57. Robles Ambrosio, “Carta para alguien que nunca se rindió”, 31.

58. Gabriela Huerta Tamayo, “He aprendido de ustedes”, en *Cartas a las madres* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 23.

59. Marcela Lagarde y de los Ríos, “Pacto entre mujeres. Sororidad”, *Aportes para el debate: México*, núm. 25 (2006): 123-135.

un manual sobre cómo actuar porque, una vez más, las madres mismas han generado sus propios manuales y protocolos para apoyar a otras familias.⁶⁰ Resulta interesante que todas las misivas hagan referencia a la violencia que enfrentan, al dolor con el que siguen adelante y a los escenarios terroríficos en los que tienen que buscar a sus hijas. Sin embargo, dada la naturaleza de las epístolas, son al mismo tiempo un acto de agradecimiento, de solidaridad y las posicionan como las actrices relevantes que son al interior del feminismo y los activismos en contra de la violencia.

Para la presentación del libro, Mayer y Antivilo invitaron a madres de víctimas de feminicidio y desaparición forzada a discutir sobre el contenido. Todo el esfuerzo estuvo pensado en ellas, en acompañarlas y garantizar que no se sientan solas. Aunado a esto, fomentar la creación de espacios o publicaciones donde las mujeres pueden expresar la situación de violencia que viven, extiende la función purificadora de este tipo de obras. De las cualidades de lo liminal es probable que la más clara sea la creación de la *communitas*. Desde una dimensión feminista, es un llamado a unirse todas en la sororidad para garantizar que las madres encuentren a sus hijas desaparecidas, que haya justicia y que las instituciones dejen de violentarlas. No hay una propuesta jerárquica, sino un ofrecimiento del acompañamiento necesario para generar una transición hacia otra estructura social no violenta.

Las protestas artísticas de los familiares

Como mencioné anteriormente, entre los preceptos que tienen claros les, los y las artistas que formulan proyectos culturales de intervención social, protestas artísticas o artivismo es que no dan voz. No se puede dar voz a quien ya tiene una que, además, es increíblemente sonora. Esto es aún más notorio cuando las familias buscadoras se organizan para, de forma creativa, protestar o colocar los previamente referidos antimonumento/as. En tales acciones colectivas

60. Un ejemplo de estos manuales es el publicado por los colectivos de Carolina Robledo Silvestre, Mayek Querales Mendoza, Erika Liliana López López, Mitzi Elizabeth Robles Rodríguez, Raúl Alejandro González Pelayo. Grupo de Investigaciones en Antropología Social y Forense, y Servicios y Asesoría para la Paz, *Caminos para la búsqueda en vida* (Cuernavaca: Astrolabio Editorial, 2020), <https://desaparecidosbusquedaenvida.mx/> (consultado el 24 de enero de 2022).

queda claro que están dispuestas a poner todos los recursos que tienen disponibles para visibilizar sus búsquedas.

Lukas Avendaño, artista muxe, es un buen ejemplo de este tipo de protesta. Avendaño utilizaba el *performance*, la danza, la poesía y la antropología para explorar una identidad de género no binaria que sólo es comprensible en la lógica muxe. Sin embargo, después de que su hermano menor, Bruno, desapareciera el 10 de mayo de 2018, dedicó su práctica artística a fortalecer las labores de búsqueda. Como muchas otras víctimas de desaparición forzada, Lukas y su familia sufrieron violencia institucional por parte de la Secretaría de Marina, a la que Bruno pertenecía, y del ministerio público en el que presentaron la denuncia de su desaparición. El documental *La utopía de la mariposa*⁶¹ retrata la transformación del arte de Lukas Avendaño en un acto de denuncia. Aprovechando su plataforma artística internacional, Avendaño realizó el *performance Buscando a Bruno* en el espacio consular mexicano de distintos países: España, Suiza, Canadá, Estados Unidos y Ecuador, por mencionar algunos. Su propuesta descompone la famosa pintura de Frida Kahlo: *Las dos Fridas* (1939). El *performance* de Avendaño no presenta dos polos internos de su personalidad, sino que su hermano Bruno es el otro Lukas; al no estar es sustituido, en algunas ocasiones, por actores y, en otras, por la ausencia. Sin Bruno es imposible la existencia de los dos Lukas. Sobre este *performance*, la investigadora estética Riánsares Lozano de la Pola afirmó: “funciona como un lugar de acción política, de denuncia y encuentro [...]. El dolor propio se transforma en una experiencia colectiva”.⁶² Al acompañar la protesta con la entrega de un oficio en el que denuncia el trabajo deficiente de las autoridades, Avendaño se aleja de los límites del arte clásico e inserta su propuesta en el arte político. Treinta meses después de su desaparición, encontraron el cuerpo de Bruno en una fosa clandestina entre los límites de los municipios de Salina Cruz y Tehuantepec.⁶³ A diferencia de muchas familias, la de Avendaño puede

61. Miguel J. Crespo, *La utopía de la mariposa*, documental (Ciudad de México: Ambulante & Plumas Atómicas, 2020), <https://www.filminlatino.mx/corto/la-utopia-de-la-mariposa>.

62. Riánsares Lozano de la Pola, “¿Dónde está Bruno Avendaño?”, *Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, núm. 8 (2018): 32.

63. Diana Manzo, “Después de 30 meses, encuentran sin vida a Bruno Avendaño, marino desaparecido en Oaxaca”, *Aristegui Noticias*, 3 de diciembre de 2020, <https://aristeguinoticias.com/0312/mexico/despues-de-30-meses-encuentran-sin-vida-a-bruno-avendano-marino-desaparecido-en-oaxaca/> (consultado el 19 de noviembre de 2020).

terminar la búsqueda de su desaparecido, sin embargo, deberá continuar buscando justicia para determinar qué fue lo que le sucedió a Bruno.

Existen otras propuestas que, por su naturaleza colectiva, reúnen un profundo dolor compartido, una necesidad comunitaria de justicia y la fuerza grupal de una demanda por encontrar a los desaparecidos. Con esto en mente, exploraré la propuesta de *Bordando por la paz*. Se trata de un proyecto en el que se invita a las familias a bordar con hilo verde los datos de sus desaparecidos o desaparecidas, el lugar donde fue visto o vista por última vez y algún pensamiento. La idea de que sólo les, los y las artistas pueden crear arte se diluye en este nuevo lenguaje artístico. Por un lado, porque rechaza la idea de que exista una necesidad en la cual un artista certificado lleve al plano estético la denuncia; las familias mismas hacen esto. Por otro, se busca escapar de la lógica elitista en la que sólo unos pocos privilegiados tienen la posibilidad de certificarse como artistas y, por tanto, de abogar a la creatividad para la denuncia. En el arte político y social, las herramientas artísticas están al servicio de quienes más las necesitan; en algunas ocasiones basta con que esté presente un guía o alguien con una carrera posicionada que aproveche su plataforma para incrementar la visibilidad de estas obras.

Desde 2011, el colectivo Fuentes Rojas ha propuesto la dinámica de *Bordando por la paz*. En ésta, familiares de desaparecidos y asesinados, colectivos y personas que quieran mostrar su solidaridad se reúnen a bordar, a conversar y a compartirse herramientas y estrategias. El espacio público que toman se convierte en el sitio de acompañamiento psicosocial; es una reunión donde se consolidan alianzas para hacerle frente al sistema. El simple hecho de ver a personas reunidas permite visibilizar la cantidad de víctimas que han resultado de la guerra contra el crimen organizado. Por otro lado, el objetivo general de esta acción es dejar en pañuelos blancos el nombre de las personas desaparecidas (con hilo verde) y asesinadas (con hilo rojo), el lugar en el que acontecieron los hechos, la fecha del suceso, el nombre de quien bordó y el lugar en el que lo realizó. Estos pañuelos tienen la ventaja de que pueden ser fácilmente guardados y transportados para informar sobre los sucesos trágicos y la identidad de quienes son buscados: “Su pequeño tamaño permite llevarlos y portarlos en eventos y espacios públicos. Con ellos, los familiares y colectivos pueden exigir justicia, reclamar, gritar, así como enseñar y comunicar a otros asistentes la técnica de bordado”.⁶⁴ El acto de reunirse en lógica de protesta a

64. Ovalle y Díaz Tovar, *Memoria prematura*, 130.

realizar una actividad colectiva también refuerza la idea de acompañamiento entre estas familias. Las familias están a cargo, proponen una *communitas* en la que no hay una jerarquía entre creadores y espectadores; todas y todos los presentes se unen en un acto catártico y horizontal que sucede en los límites. Sobre esta acción, Diéguez señala que “Las *communitas* de bordadoras y bordadores de pañuelos por la paz [...] hacen parte del tejido luctuoso que nos determina, de la necesidad de hacer el duelo”.⁶⁵ Es el encuentro de varias personas que sienten el mismo dolor, realizan las mismas actividades de búsqueda y priorizan el hecho de encontrar a sus víctimas y la justicia.

El acto de bordar con relación a las desapariciones forzadas tiene dos fuertes significados culturales. En la lógica de los papeles de género, es a las mujeres a las que les corresponde bordar; durante años, esta actividad ha sido considerada propiamente femenina. Incluso teniendo una larga tradición de mujeres artesanas que logran mantener a sus familias con los productos que bordan, en el imaginario colectivo esta actividad permanece como algo propio de las mujeres, que se hace en privado. Por ejemplo, la investigadora de la UAM, Ana María Fernández Poncela⁶⁶ analiza el peso que tiene la repetición de canciones infantiles en la consolidación de los papeles de género, y ejemplifica con la canción popular *Arroz con leche* que describe lo que una mujer digna de casarse debe saber hacer: “Arroz con leche, | me quiero casar | con una señorita | de este lugar. | Que sepa coser, | que sepa bordar...”. Al convertirlo en un acto público y de protesta, rompen la barrera entre lo público y lo privado; cuestionan la clasificación de los papeles de género porque hay hombres participando y modifican por completo el sentido de la actividad de bordar. No replican los mecanismos de los dominadores o del patriarcado para protestar, sino que transforman las herramientas del ámbito privado en potentes formas de denuncia. El segundo significado es el que vincula la lucha de las madres buscadoras mexicanas con la de las madres y las abuelas de la Plaza de Mayo y las arpilleras en Chile.

Tanto las madres del Cono Sur como las madres mexicanas vuelcan sus vidas en la búsqueda de sus hijos. Si bien también hay padres en busca de

65. Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-La Coordinación Nacional de Teatro/Instituto de Cultura del Estado de Durango/34 Muestra Nacional de Teatro Mexicano, 2013), 33-34.

66. Ana María Fernández Poncela, “Género y canción infantil”, *Política y Cultura/Cultura y Globalización*, núm. 26 (2007): 35-68.

sus hijos e hijas, Iliná Nadejda⁶⁷ destaca cómo los cuerpos de buscadores en Nuevo León están sobre todo conformados por madres. En una estructura social patriarcal, como la de México, sustraer de las madres a los hijos e hijas es un golpe a su identidad, sobre todo considerando que lo que se les atribuye a las mujeres es la maternidad y el espacio privado. Al negarles la maternidad, existe una confrontación de los papeles. Sin embargo, la negación viene de un factor externo: no son ellas quienes rechazan el papel; al contrario, lo afirman al salir a buscar a las y los desaparecidos y justicia. Según Diana Taylor,⁶⁸ el trauma es un acto performativo en sí mismo: “Ya sea que situemos el trauma en lo individual o lo social, su expresión depende de representaciones en vivo y *performances* interactivos”.⁶⁹ La repetición de este trauma impide la negación de la tragedia social por parte de las autoridades y la sociedad en general. Que las madres se reunieran en la Plaza de Mayo para protestar o bordar, y que hoy lo hagan en México, es una constante activación de este trauma. En Argentina llevaban los pañuelos blancos para cubrirse la cabeza: los pañuelos ahora son símbolo de la lucha por los derechos humanos. Estos pañuelos son los mismos sobre los que ahora las mexicanas bordan. Así, en el contexto mexicano, se llevan los pañuelos “Ya no para ser portado sobre la cabeza de los dolientes, sino como textura/texto que evoca el procedimiento de las literaturas de cordel o las tendederas de los patios donde se lava y se extiende la ropa al sol”.⁷⁰ La ropa sucia no se lavará en casa: será en el espacio público que, así, es invadido desde lo privado.

Por otro lado, el acto de bordar vincula a las madres mexicanas con las madres chilenas que también buscan a sus desaparecidos. La dictadura chilena inició en 1973 con un gobierno autoritario y represivo que desapareció a quienes se opusieron a su proyecto estatal. Su maquinaria parece ser perfecta al dominar ideológicamente a algunos y algunas y al suprimir a quienes no aceptarían las nuevas condiciones. Sin embargo, desde el ámbito privado, y de forma inesperada, serán las madres de las y los desaparecidos quienes se posicionen

67. Nadejda, “¡Tu madre está en la lucha!”.

68. Diana Taylor, “Trauma and Performance. Lessons from Latin America”, *Publications of the Modern Language Association of America* 121, núm. 5 (2006): 1674-1677, <https://doi.org/10.1632/pmla.2006.121.5.1674>.

69. Taylor, 1676. Texto originalmente en inglés: “Whether we situate trauma in the individual or social body, its expression depends on live reenactments and interactive performance”.

70. Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, 34.

en contra de los mecanismos de control. Según Marjorie Agosin,⁷¹ las arpilleristas son mujeres de poblaciones marginales que, en 1974, auspiciadas por la Vicaría de la Solidaridad, comenzaron a bordar arpilleras para alimentar a los hijos de padres muertos o desaparecidos. Las arpilleras son textiles económicos, usualmente resistentes, para la creación de sacos y cubiertas de productos en almacenes o fábricas. Agosin⁷² identifica como el origen de las arpilleras, los bordados en lana iniciados por Violeta Parra en los sesenta; posteriormente se continúa esta tradición en la Isla Negra (un pueblo de pescadores a las afueras de Santiago).⁷³ Las esposas de los pescadores alegran el poblado mediante sus bordados en los que retratan la vida cotidiana al mismo tiempo que apoyan el sustento del hogar. Sin embargo, cuando han de protestar en contra de la tortura y desaparición de sus hijos e hijas utilizan la narrativa textil para denunciar estos actos. Constantemente vemos en marcha una dinámica en la que lo público-político invade lo privado-familiar, y así las mujeres contestan desde lo privado para denunciar lo político. Su acto adquiere mayor significado cuando bordan sobre la ropa que perteneció a sus desaparecidos volviendo imposible negar su existencia pasada y presente. Incluso, en algunas situaciones, estas mujeres utilizaron la ropa de las personas desaparecidas para contar su historia. Igual que los pañuelos mexicanos, las arpilleras pueden ser fácilmente transportadas; considerando que se buscó evitar las denuncias a la dictadura en el extranjero, es posible guardar los retazos de tela en el equipaje. Tales formas de denuncia, en las que se suman muchas voces individuales en una enunciación comunitaria contra la narrativa estatal, se ha convertido hoy en una tradicional forma de denunciar la desigualdad, la pobreza, la escasez de agua y otras problemáticas sociales.

En el caso mexicano, queda claro quién busca a quién o qué. Por otro lado, se abona a crear el análisis del contexto de la desaparición que permite comprender las condiciones en las que el hecho sucedió. Las madres (y otros familiares) ponen toda su creatividad para buscar, denunciar, escribir, bordar e imprimir toda información que las ayude a encontrar a sus hijos e hijas. En su actuar performativo, cuestionan los papeles y estereotipos de género, así como el actuar de las autoridades. Al reunirse, sea en este tipo de acciones

71. Marjorie Agosin, "Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas", *Revista Iberoamericana* LI, núms. 132-133 (1985): 523-529.

72. Agosin, "Agujas que hablan".

73. Agosin, "Agujas que hablan", 525.

o de búsqueda, lo/a/es presentes ejercen un acompañamiento psicosocial de escucha a la otra persona. Si bien no es profesional, al empatizar entre ellas logran una comprensión mutua que sólo en su contexto se puede conseguir. Las cualidades propias de bordar abonan al acompañamiento al ser “una práctica contemplativa que requiere tiempo, tranquilidad, introspección y afecto hacia lo bordado, y así, bordadas, estas memorias quedan contenidas en los pequeños lienzos de una manera sumamente emocional”.⁷⁴ Desde los márgenes y sin jerarquías, proponen una obra que testifica una realidad social violenta.

Conclusión

Lejos de pretender apostar por afirmar que estas formas de arte son innovadoras al alejarse de las demandas realizadas por las instituciones culturales, mi intención era explorar algunos proyectos que, desde los márgenes, recurren a herramientas artísticas con fines sociales y políticos. Incluso existen proyectos en los que podría destacarse la calidad artística. Tal es el caso del *Recetario para la memoria* de Zahara Gómez Lucini y las Rastreadoras del Fuerte (2020);⁷⁵ en éste, se reúnen recetas de los platillos favoritos de personas desaparecidas. Las fotografías que ilustran el libro son, técnicamente, impecables. Sin embargo, concentrarse únicamente en las cualidades técnicas del proyecto sugiere una falta de comprensión sobre su objetivo y una carencia de empatía. El recetario es un testimonio de quienes son buscado/as/es, es un recordatorio sobre la lucha que continúa y el lugar vacío a la mesa. Con este tipo de proyectos, no bastan las categorías artísticas. Se vuelve necesario recurrir a otras disciplinas para comprenderlos cabalmente. Es importante destacar que estas obras sólo funcionarán mientras se mantenga la cualidad liminal y el interés esté puesto en apoyar al grupo social al que se dirige la obra. Quienes se involucran se alejan de la categoría de audiencia o espectadores al asumir un papel más activo, lo que los posiciona como participantes o, en algunos casos, autores o autoras.

Es imposible formular precisamente qué aportes puede tener el arte para impulsar el quehacer de las familias buscadoras en México. Cada situación,

74. Ovalle y Díaz Tovar, *Memoria prematura*, 130.

75. Zahara Gómez Lucini y las Rastreadoras del Fuerte, *Recetario para la memoria* (Ciudad de México: Tinta Roja Editoras, 2020). El recetario está disponible para su compra en línea y las ganancias favorecen las labores de búsqueda que realizan las Rastreadoras del Fuerte: <https://www.recetarioparalamemoria.com/en/libro>

contexto y caso requerirá mecanismos y herramientas particulares. Sin embargo, lo que debe ser constante es el papel central de las familias; ellas deberán dictar qué, cómo y cuándo.

Estas formas de arte no desacreditan o menosprecian el arte político ideado para ser contenido en museos y galerías. Como lo establecí al hablar de Ai Weiwei, ambas tienen un papel social primordial. Incluso las dos pueden generar un cambio sustantivo en el quehacer de quienes buscan a sus desaparecido/as. Sin embargo, pareciera que, en el caso de México, dado que las desapariciones forzadas siguen ocurriendo y el Estado mantiene una actitud que favorece la existencia de este delito, es necesario apostar por mecanismos artísticos cercanos a la lucha social por la justicia; más aún que aquellos que sólo satisfacen los intereses de las instituciones culturales.

Las categorías aquí propuestas, esto es, proyectos culturales de intervención social, activismo o nuevo género de arte público no son únicas ni están agotadas. Aun así, presentan una ventaja analítica en la que se puede juzgar o estudiar proyectos artísticos sin privilegiar la necesidad de una autoría o una técnica. Si su objetivo es social y político, por tanto, es inevitable considerar su eficiencia social y política al momento de su análisis. Serán las madres y los padres beneficiados por estas obras quienes tengan la última palabra sobre la pertinencia de estos proyectos. En otras palabras, este ensayo deberá de leerse como una provocación a los y las artistas para que se acerquen a los grupos de familias buscadoras. ❀

Reseñas



María Isabel Baldasarre
*Bien vestidos. Una historia visual
de la moda en Buenos Aires 1870-1914*

(Buenos Aires: Ampersand, 2021)*

Colección Estudios de Moda, dirigida por Marcelo
Marino

por

LAURA MALOSETTI COSTA**

Estamos frente a un libro importante y necesario para comprender la historia cultural de Buenos Aires, la ciudad que casi decuplicó su población en el periodo que analiza este libro (1870-1914), y en esa transformación inmensa adquirió un carácter emblemático en los ámbitos regional y mundial, cuyos ecos, pese a todo, persisten.

El libro está dedicado a la *cultura del vestir*, que la autora define como “un complejo entramado de discursos, imágenes, prendas, maneras de lucirlas, de producirlas, de adquirirlas, de nombrarlas”.

* Texto recibido el 17 de agosto de 2022; aprobado el 30 de agosto de 2022; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2023.122.2815>

** La doctora Laura Malosetti es investigadora del CONICET y directora del Instituto de Artes de la Universidad Nacional de San Martín.

Trata un aspecto hasta ahora soslayado de los consumos culturales, asunto que ya había sido encarado por María Isabel Baldasarre en su libro —que es de referencia obligada en los estudios de la época— respecto del coleccionismo privado de arte en ese periodo llamado *La Belle Époque*, y su paso a la formación de colecciones públicas que hoy constituyen nuestros principales museos (*Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires* [Buenos Aires, Edhasa, 2006]). En este trabajo investiga un aspecto hasta ahora mencionado siempre como una característica de la ciudad en todas las crónicas, evocaciones y descripciones de la Buenos Aires de *La Belle Époque*: el culto a la moda y la elegancia de sus élites, las compras de guardarropas enteros en los viajes a Europa, la fama de belleza de sus mujeres, en particular. Toma esa suerte de “lugar común”, de telón de fondo casi anecdótico que siempre se ha señalado casi al pasar para encarar otros temas que se consideran más relevantes o decisivos para la historia del periodo y encara la difícil tarea de develar las maneras y los mecanismos en los que el hábito y la aspiración del “buen vestir” se instaló, creció y se multiplicó, y ha llegado a constituir un dato insoslayable de la cultura, de la sociedad y la economía de la ciudad. Pero, además, no sólo atiende a la transformación de los hábitos de la élite sino a las prácticas de producción y consumo de esa cultura del vestir en las diferentes clases sociales: cómo se

configuró un gran mercado consumidor tanto como productor cuando la ciudad, designada capital en 1880, incorporaba exitosamente los modelos de los centros europeos con los cuales compartía un ingreso per cápita muy alto.

La autora analiza de qué modos esa adhesión a los parámetros de la moda europea significó un proceso tanto modernizador como normalizador en el que la forma de vestir contribuyó a la construcción y exhibición de los cuerpos según unas normas precisas de diferenciación sexual y comportamientos de género y clase que aseguraban la reproducción de un orden social rígidamente normatizado.

Las miradas, el placer de mirar y ser mirada/o están en el centro del análisis de Baldasarre. “Mirar y el goce intrínseco en este acto —sostiene— fueron primordiales en las ansias de consumo y uso del vestido”. La emulación, el deseo erótico, el ansia de ascenso social, el narcisismo, todas estas cuestiones están involucradas en esa dinámica de observar y ser vistos entre hombres y mujeres de las diferentes clases sociales.

El vestir como *performance* social está en el centro de una cultura visual que se multiplicó en las revistas ilustradas, la prensa, las vidrieras de las grandes tiendas, la calle Florida y los barrios de la ciudad.

El sistema de la alta costura que se establecía por entonces en Europa funcionó en una dinámica compleja de exclusividad y repetición a partir del diseño de modelos únicos para las élites (lo cual no era nuevo) junto con la reproducción y circulación de esos modelos a precios reducidos.

El surgimiento de grandes tiendas departamentales, la estandarización de las medidas corporales, la invención y difusión de las máquinas de coser, la publicidad en los medios gráficos, todo ello contribuyó a una enorme

difusión de la moda, la retórica del valor de lo nuevo y la paradójica popularidad del consumo de modas “exclusivas”.

Para analizar este complejo y fascinante panorama, la autora echa mano de la historia social y económica, la historia del arte y la cultura visual, los estudios de género y la *Fashion Theory*.¹

La cultura gráfica es un elemento fundamental para el fenómeno aquí estudiado, así como la generalización de la apariencia burguesa gracias a la accesibilidad de la ropa ya

1. El libro de Baldasarre se inscribe y dialoga con una tradición de estudios de moda que ha sido fundante de este campo de estudios. Así, es posible percibir los vínculos con los textos de Valerie Steele, pionera de lo que se conoce como la *Fashion Theory*, área de estudios que conecta la historia de la moda con la historia cultural, la historia de las imágenes, las cuestiones de género y la materialidad de las ropas. La *Fashion Theory* pretende así explicar un universo muy específico como es el de la difusión y apropiación de las modas y de las prácticas del vestir en el tiempo y en diversas geografías. Un volumen que resume el pensamiento de Steele en varios de sus artículos más representativos es Valerie Steele, *Fashion Theory. Hacia una teoría cultural de la moda* (Buenos Aires: Ampersand, 2018). También los escritos de Christopher Beward pueden considerarse dentro del campo de la *Fashion Theory* y son de particular alcance en dicho trabajo de Baldasarre. Al respecto véase Christopher Beward, *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress* (Mánchester y Nueva York: Manchester University Press, 1995). Algunas de las visiones de la *Fashion Theory* hunden sus raíces en la tradición historiográfica francesa de la escuela de Annales sobre todo en los aspectos económicos, de clase y estatus que conciernen los fenómenos de moda. El eslabón que vincula la *Fashion Theory* con esta corriente de pensamiento es la figura de Philippe Perrot, cuyos textos también influyen en la perspectiva de Baldasarre. Véase Philippe Perrot, *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie: une histoire de vêtement au XIX^e siècle* (París: Fayard, 1981).

confeccionada, que ayudó a diluir los rasgos de la diferencia de clases y contribuyó a la lógica del ascenso social al confundir los parámetros tradicionales de la distinción de clases según la apariencia, aun cuando ésta persistió de formas más sutiles. Es éste quizás uno de los aspectos que más relaciona el trabajo de Baldasarre, proveniente de la historia del arte y estudiosa del consumo cultural en la Buenos Aires de *La Belle Époque*, con los estudios de la moda. La autora plantea desde el comienzo y claramente una indagación de la moda a partir de las imágenes —de ahí el énfasis puesto en el subtítulo “una historia visual de la moda”. Para ello despliega una minuciosa metodología de análisis y de descripción de un universo visual abundantísimo como el que produjo la moda en el momento que estudia.²

Bien vestidos, la expresión que da título al libro, pone de relieve varias cuestiones que se van desplegando a lo largo de los seis capítulos que lo integran: desde el deseo de ascenso social implícito en los modos de vestir y de presentarse en sociedad, hasta el deseo de pertenecer a un *mainstream* mundial de la moda dictado por dos grandes capitales europeas: Londres y París. Todo ello impulsado por la transformación urbanística de la ciudad en el período y la difusión vasta e inmediata de revistas, figurines, publicidades, imágenes que estimularon la imaginación y esos deseos en audiencias cada vez más amplias. Se ofrece a continuación una breve síntesis de los asuntos desplegados con base en un trabajo de fuentes

realmente amplio y variado: desde el surgimiento de las grandes tiendas, los oficios de la costura, el disciplinamiento de los cuerpos, hasta la inmensa difusión de las imágenes, las sanciones morales, el influjo de las grandes figuras del espectáculo que señalan tendencias.

El primer capítulo, “Una geografía del consumo de moda”, analiza el crecimiento y la especialización de los negocios de ropa en Buenos Aires. Llama la atención la prevalencia, en las primeras décadas, de los negocios de ropa para varones. La autora analiza la historia de los negocios de ropa en Buenos Aires, su ubicación, la publicidad en los medios y el crecimiento exponencial de algunas de esas tiendas como Parenthou, Perissé, A la Ciudad de Londres (creada por dos hermanos franceses), El Progreso o A la Ciudad de México; Londres y París eran los referentes obligados, aunque la ciudad de referencia hacía alusión —más que a la nacionalidad de sus dueños— a la población a la que dirigían sus estrategias: Londres era el modelo de la ropa masculina en tanto París de la femenina. En este apartado la autora también reconstruye parte del fenómeno visual urbano que constituían las mismas tiendas de moda con su arquitectura y su decoración interna. A esto le suma el espectáculo de las y los paseantes y clientes que definitivamente con sus prácticas de consumo modificaron el aspecto de la ciudad y fueron fotografiados y divulgados en periódicos y revistas. Es éste un aspecto muy interesante del libro puesto que la transformación urbana que resulta de la instalación de las tiendas de moda fue un suceso de características globales a ambos lados del Atlántico.³

2. El análisis que la autora encara de la prensa de moda también se inscribe en una larga tradición de los estudios de moda que toma las imágenes aparecidas en la prensa y la cultura visual asociada con ellas como objeto fundamental de análisis. Este tipo de atención le otorga historicidad y solidez a este campo de conocimientos.

3. Françoise Tétart-Vittu, “Shops versus Department stores”, Gloria Groom *et al.*, *Impressionism, Fashion, & Modernity* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2013).

El segundo capítulo, “Prácticas del hacer, prácticas del vestir”, está dedicado a los hombres y mujeres que se dedicaron a la confección de prendas de vestir, de manera profesional o como medio de vida, como sastres, modistas, costureras u oficiales. Los hombres adquirirían en su mayoría trajes ya confeccionados en tanto las mujeres siguieron comprando ropa hecha a medida o fabricándola ellas mismas. Las mujeres, en general, recibieron salarios más bajos. Es de destacar el minucioso análisis de cifras que realiza Baldasarre, al comparar salarios, cifras estadísticas, censos y precios. Las huelgas de sastres y modistas en vísperas del Centenario, la difusión y abaratamiento de las máquinas de coser, y las diferencias de género y clase que funcionaron en esos saberes y oficios.

El tercer capítulo, “Moda y cultura visual”, analiza la difusión planetaria de la moda merced a la inmensa movilidad de la cultura impresa decimonónica: revistas ilustradas, revistas de moda, revistas femeninas que circularon rápidamente por todo el planeta.⁴ Brinda numerosos datos a partir de los avisos en la prensa periódica, una fuente fundamental de su análisis junto con un profuso universo de fuentes, que va desde los manuales de costura hasta las revistas y libros de lectura de las escuelas. Este volumen es fruto de un notable trabajo hemerográfico crítico que pone en relieve la eficacia de las metodologías de investigación y los referentes conceptuales provenientes de la historia del arte y de la cultura visual. Así, Baldasarre en este libro demuestra la operatividad del trabajo sobre la idea de acceso a la modernidad —tan cara

4. Kate Nelson Best ha analizado algunos aspectos de la difusión global de la moda mediante las publicaciones de moda. Kate Nelson Best, *El estilo entre líneas. Una historia del periodismo de moda* (Buenos Aires: Ampersand, 2019).

a la historia del arte y de la cultura en Latinoamérica— desde la perspectiva de la moda. Las imágenes aparecidas en la prensa de moda no sólo se analizan como datos, sino también desde su estética y su agencia. También permiten una lectura transversal de los públicos y las clases que miraban la moda en imágenes y luego la consumían. La observación de la moda como un fenómeno que no era exclusivo de las clases acomodadas es uno de los grandes aciertos de *Bien vestidos*.

El cuarto capítulo, “Modelar y disciplinar el cuerpo”, analiza el disciplinamiento de los cuerpos sobre todo en la rápida evolución de la ropa interior a lo largo del periodo analizado. Desde los sufrimientos físicos para adecuar los cuerpos a una anatomía ideal (de las mujeres, pero también de los hombres) en función de lograr “cuerpos perfectos” (corsés, crinolinas, polizones, cuellos rígidos, corazas) hasta los discursos médicos para prevenir los males que tales implementos provocaban.

El quinto capítulo, “La tiránica y caprichosa moda”, da cuenta de la dinámica de los cambios y los discursos contra el imperio de la moda. La sanción moral contra el acicalamiento desmedido y los gastos excesivos por seguir la moda “caprichosa” como esclavizadora de la felicidad y la armonía conyugal. La autora analiza el papel del humor en esas críticas en la prensa periódica y la caracterización de la moda como territorio de lo femenino en esos discursos críticos.⁵

5. Baldasarre, en el análisis de los discursos visuales humorísticos y sarcásticos vinculados con la moda, dialoga con una importante producción argentina de estudios del humor gráfico en la prensa local y en los impresos de moda. Al respecto véase, entre otros, Marcelo Marino, “Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, comps., *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en*

Por último, el sexto capítulo, “Moda y cultura de la celebridad”, trata de las y los personajes que señalaron tendencias y fueron modelos a imitar: no sólo los miembros de las clases altas sino, sobre todo, las actrices y actores, cantantes populares y “divas” de ópera que resultaron referentes admiradas: Sarah Bernhardt, Angelina Pagano o Blanca Podestá, por ejemplo, quienes a menudo no respondieron a los estereotipos de género. Hubo entre ellos “mujeres en pantalones” o varones travestidos, “actrices, actores y transformistas se configuraron como atractivos reservorios de libertad”, sostiene al final de este capítulo.

Los rígidos papeles femeninos y masculinos se vieron desafiados en esas décadas

—paradójicamente— por las nuevas tendencias que esos modelos alternativos proponían desde el mundo del espectáculo.

Bien vestidos se presenta como una notable contribución al amplio campo de los estudios de moda, pero también al de la historia del arte y de la historia cultural de Buenos Aires. Es de destacar la proyección a la contemporaneidad que se desprende de su lectura, en cuanto que muchas de las actitudes actuales respecto a la moda y al consumo encuentran su principio en la coyuntura histórica que la autora examina. Reconocer la vigencia de muchas prácticas provenientes del pasado es probablemente uno de los mejores aportes de esta obra.

la historia cultural de Buenos Aires (Buenos Aires: Edhasa, 2009), 21-46, y Claudia Román, *Prensa, política y cultura visual: “El Mosquito”* (Buenos Aires, 1863-1893) (Buenos Aires: Ampersand, 2017).

Normas para la presentación de originales

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional Autónoma de México es una publicación bianual, especializada en la teoría, la historia del arte y la estética abierta a todas las disciplinas afines. Incluye trabajos de investigación, análisis críticos de testimonios documentales, reportes de obras artísticas, noticias, semblanzas y reseñas sobre publicaciones dentro del campo de la producción artística en todas sus manifestaciones.

I. Requisitos para la presentación de originales

1. Al entregar un texto, el autor se compromete a firmar la declaración ética —misma que se le enviará al recibir el material—, en la cual asienta que se trata de una colaboración inédita, original y relevante para su disciplina. Los textos podrán enviarse a anliie@unam.mx, o bien a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Se aceptan textos en español, inglés y portugués. Los autores que deseen enviar un texto en algún otro idioma, favor de contactar a los editores.
2. El archivo de Word deberá estar a doble espacio, con márgenes de tres centímetros y deberá tratarse de la versión definitiva del texto. La extensión debe fluctuar entre 25 y 40 páginas para todos los artículos; análisis críticos de testimonios documentales y reportes de obras artísticas deberán tener una extensión de entre 5 y 25 páginas; en el caso de reseñas, noticias y semblanzas de entre 3 y 10 páginas. La primera página debe incluir título y subtítulo de la colaboración, nombre del autor e institución a la que pertenece. Todas las divisiones o secciones se señalarán con cabezas alineadas a la izquierda y separadas del texto por una línea blanca previa y una línea posterior. Las citas textuales mayores de cinco líneas se transcribirán en un párrafo aparte, sin modificar la interlínea general, y en un puntaje menor. Los

llamados a notas a pie de página se compondrán en números arábigos volados, ordenados consecutivamente, y se colocarán después de los signos de puntuación.

3. Asimismo, debe incluirse un resumen, tanto en español como en inglés, del contenido del artículo en un máximo de 140 palabras, así como la información de la carátula con nombre del autor, adscripción, correo electrónico, ORCID, líneas de investigación (en español e inglés) y publicación más relevante. También es necesario proporcionar entre 5 y 7 palabras clave (*keywords*) para la identificación del contenido.

II. Aparato crítico

El aparato crítico (el conjunto de citas, referencias y notas a pie de página que dan rigor y solidez al texto) debe seguir los lineamientos establecidos por *The Chicago Manual of Style*, cuya guía rápida puede consultarse en: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html.

1. Las referencias bibliográficas deberán incluir: autor (nombre y apellidos en altas y bajas), *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. Cuando se trate de la obra de más de dos autores únicamente se mencionarán los dos primeros seguidos de la locución latina *et al.*
3. En el caso de citar un capítulo de algún libro: autor, “nombre del capítulo”, en autor, *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Jorge Sebastián Lozano, “*Veritas Filia temporis*: Gombrich y la tradición”, en ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. Las referencias hemerográficas deberán incluir: autor, “Título del artículo”, *Nombre de la Publicación* (en altas) número del volumen, número (fecha de publicación): páginas citadas; por ejemplo: Francisco Egaña Casariego, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York”, *Archivo Español de Arte* 86, núm. 343 (2003): 237-262. Cuando se trate de periódico: Autor, “título del artículo”, *Nombre del Periódico*, volumen, número, sección, fecha, año, página; por ejemplo Teresa del Conde, “Naturaleza herida: González Serrano”, *La Jornada*, vol. 54, núm. 24, secc. Opinión, 20 de agosto, 2013, 12.
5. Si por la naturaleza del texto es necesario hacer referencias a las obras dentro del mismo y utilizar el sistema de documentación autor-año entre paréntesis, se pide seguir también lo establecido por *The Chicago Manual of Style*; por ejemplo: (De la Fuente 1996, 114).
6. Las referencias a documentos en archivos se presentarán de la siguiente manera: emisor; título del documento; fecha; nombre completo del repositorio la primera vez que se cite y, entre paréntesis, las siglas que serán utilizadas posteriormente; localización interna del documento y fojas consultadas, por ejemplo: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 22, foja 3, 7 de enero de 1684.
7. Las páginas web se citarán como sigue: nombre del autor, “título”, liga directa al texto (consultado y la fecha), ejemplo: Rocío Robles Tardío, “La metáfora y la huella del ferro-

- carril en la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier”, www.dialnet.uniroja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consultado el 30 de octubre, 2013).
8. Para las referencias filmográficas: director, *Título de la película* (lugar: casa productora, año), duración; por ejemplo: Federico Fellini, *La dolce vita* (Roma/París: Riana Film/Panthé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
 9. Las referencias a grabaciones sonoras se formularán de la siguiente manera: nombre del compositor, *Título*, director, casa discográfica, año; por ejemplo: Silvestre Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, Enrique Diemecke, Gramophone, 1990.

III. Ilustraciones

1. Se enviará un archivo de Word como referencia con las imágenes y sus pies correspondientes numerados conforme a su aparición en el texto, acompañadas por el “Formato para la entrega de imágenes” debidamente llenado. Es importante cuidar que las imágenes cumplan con ciertos requisitos generales, tales como: nitidez, definición, buen encuadre.
2. Si se tienen placas, diapositivas o fotografías impresas en papel fotográfico el tamaño debe ser, cuando menos, de 5 × 7 cm para la calidad de impresión. Una vez digitalizado, el material original les será devuelto.
3. Si se entregan imágenes digitales, éstas deben cumplir con los siguientes requisitos: a) fotografías y medios tonos: a 300 dpi, en formato .tif y a 14 cm de ancho; b) dibujos a línea (mapas, esquemas, diagramas): a 1200 dpi, en formato .tif y a 14 cm de ancho. Deben entregarse numeradas dentro de un CD (etiquetado con el nombre del autor, el del artículo y la fecha en que se grabó el disco); o pueden enviarse por correo electrónico o Dropbox, para lo cual es necesario que los archivos estén numerados acorde a sus pies de ilustración.
4. No se aceptan digitalizaciones de libros o revistas.
5. Pies de ilustración: la numeración irá acorde con los nombres de los archivos entregados, seguida de: autor, *Título de la obra*, fecha, dimensiones, ciudad. Fuente o acervo. Crédito fotográfico © o a quien correspondan los derechos patrimoniales de la imagen para edición en papel y electrónica.
6. Permisos de reproducción: el autor deberá remitir por escrito los permisos de reproducción de las ilustraciones que así lo requieran, tanto para la edición impresa como para la edición en línea. Únicamente cuando el Instituto tenga convenios interinstitucionales, los permisos podrán ser tramitados por el área jurídica del Departamento de Publicaciones.

IV. Proceso editorial

1. Una vez confirmada la recepción del texto éste se somete a una preselección por parte de los editores de la revista en la que se determinará su pertinencia temática. Cuando el trabajo se ca-

- lifique como pertinente para su publicación, se someterá al arbitraje confidencial; en el caso de artículos de investigación, de análisis documentales y de obras se dictaminarán por dos especialistas en el tema; las semblanzas y reseñas se turnarán a un solo árbitro.
2. Los dictaminadores deberán ser externos al equipo editorial de la revista y no tener ninguna relación con el autor. Deberán contar con estudios de maestría o doctorado y haber publicado al menos un artículo de investigación, de reflexión o revisión crítica relacionado con la temática del manuscrito. Asimismo se pondrá a su disposición un formato de evaluación con el que podrán articular su opinión sobre la calidad de los originales recibidos.
 3. Independientemente de los resultados, el contenido de los dictámenes se entregará a los autores. En todo momento se conservará el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.
 4. Los editores de la revista podrán solicitar modificaciones o rechazar la contribución atendiendo las resoluciones de los dictámenes que podrán ser: a) aprobado sin cambios, b) aprobado con sugerencias, c) aprobado condicionado a la realización de los cambios indicados, o d) rechazado.
 5. En caso de que se trate solamente de atender sugerencias o condicionamientos, el autor detallará los cambios realizados a su texto. Los editores revisarán las modificaciones introducidas por el autor en relación con las sugerencias o condicionamientos de los dictámenes para después proceder, sólo en caso de su cumplimiento, a su aceptación.
 6. Si el autor no estuviera de acuerdo con los dictámenes, podrá argumentar su inconformidad por escrito. Los editores de la revista en conjunto con el Consejo editorial valorarán la situación y, en caso de ser necesario, solicitarán un tercer dictamen.
 7. La Universidad Nacional Autónoma de México requiere que los autores cedan la propiedad de los derechos de autor a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* para que su artículo y materiales sean editados y publicados en papel o medios electrónicos o en cualquier otra tecnología para fines exclusivamente científicos y culturales y sin lucro. Para ello, los autores deben remitir el formato de carta-cesión de la propiedad de los derechos de autor, debidamente llenado y firmado. Este formato se enviará por correspondencia o correo electrónico en archivo PDF en el proceso de revisión de galeras.
 8. Una vez aceptado el texto y cumplidos los requisitos previamente señalados se revisará el material complementario (imágenes y permisos de reproducción). Es obligación de los autores sustituir cualquier material que no cumpla con la calidad para impresión.
 9. En caso de ser necesario, los editores, de común acuerdo con los autores, podrán solicitar a éstos modificaciones, con el fin de respetar el diseño editorial.
 10. Los autores deben comprometerse a revisar tanto galeras (con el fin de dar su visto bueno a la corrección de estilo) como pruebas finas (para corroborar que la secuencia de las imágenes sea correcta y que correspondan con sus pies de ilustración). En ningún caso se aceptarán modificaciones mayores al texto.

Normas éticas de la publicación

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* cuidará que todas las partes (editores, dictaminadores y autores) cumplan con las normas éticas en el proceso de publicación. *Anales* sigue las normas éticas basadas en los estándares internacionales que son:

Los editores

1. Se comprometen a garantizar el anonimato de autores y dictaminadores durante el proceso editorial.
2. Se asegurarán de que todos los textos sean revisados por dictaminadores especialistas en su campo y deberán garantizar que el proceso editorial se lleve a cabo de manera transparente.
3. Se comprometerán a resguardar la libertad y objetividad académicas, a cumplir sus labores con eficacia y calidad.
4. Ante cualquier duda, consultarán al Consejo editorial de la revista.

Los dictaminadores

1. Cuidarán de asegurar la originalidad de los textos y denunciarán cualquier posibilidad de plagio.
2. La dictaminación de las colaboraciones es estrictamente anónima. Los dictaminadores deberán revisar con cuidado el texto que se les ha enviado dentro de los plazos establecidos y declinar en caso de no considerarlo dentro del ámbito de su competencia.
3. Se comprometen a no divulgar ni utilizar el contenido de un artículo que aún no ha sido publicado. La violación de este requerimiento ético será sancionado.
4. Deberán ser justos e imparciales y juzgar el trabajo según criterios estrictamente académicos.

Los autores

Se comprometen a firmar el formato de declaración ética que se les enviará al momento de recibir su artículo y a cumplir con las normas de conducta estipuladas a continuación:

1. El trabajo de investigación deberá ser original e inédito, es decir, no haber aparecido en algún otro medio impreso o digital ni haber sido puesto a consideración simultáneamente a otro organismo editor. No puede ser sometido un artículo que haya sido publicado aunque haya aparecido en un medio de poca circulación. En dado caso se deberá obtener la aprobación previa si se justifica con argumentos sólidos la publicación dual.
2. En caso de que el autor proponga una traducción al español de un texto previamente publicado, deberá fundamentar su pertinencia. Con base en ello, los editores, asistidos por el Consejo editorial, decidirán sobre su publicación.

240 NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

3. Se compromete a no incurrir en la autoría injustificada, que consiste en la inclusión como autores de personas cuyas contribuciones fueron mínimas o nulas en el proceso de elaboración del texto. El autor se compromete a dar crédito a las personas e instituciones que lo hayan apoyado en cualquier parte del proceso.

Sanciones

Las faltas éticas se castigarán dependiendo de su gravedad. En el caso de sospecha o acusación fundada de plagio, se instituirá un comité de ética compuesto por pares que investiguen las imputaciones y recomienden las sanciones. En caso de confirmación de plagio se procederá a retirar el artículo de la revista y se colocará una leyenda con los motivos por los cuales fue retirado.

Submission Guidelines for Authors

The journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* of the Universidad Nacional Autónoma de México is a biannual publication, specialized in theory and history of art and esthetics and open to all related disciplines. It includes research papers, critical analyses of documentary testimonies, reports on works of art, news items, biographical sketches, and reviews of publications within the field of artistic production in all its manifestations.

I. Requirements for the submission of manuscripts

1. When submitting a text, the author undertakes to sign the ethical declaration—which will be sent to him/her on receiving the material—in which the author assures that the work is an unpublished and original contribution, relevant to his/her discipline. The texts may be sent to anliie@unam.mx, or to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Texts are accepted in Spanish, English and Portuguese. Authors who wish to send a text in any other language are advised to make contact first with the editors.
2. Word files must be in double space, with margins of three centimeters and must represent the definitive version of the text. Articles should have an extension of between 25 and 40 pages; critical analyses of documentary testimonies and reports on works of art may have an extension of between 5 and 25 pages; in the case of reviews, news items and biographical sketches, between 3 and 10 pages. The first page must include the title and subtitle of the contribution, author's name and the institution to which he/she belongs. All divisions and sections shall be indicated with headings aligned to the left and separated from the text by a blank line before and after. Textual quotations of more than five lines must be transcribed as a separate paragraph, without modifying the general spacing and in a font one point smaller than the text. Footnote references will take the form of superscript Arabic numerals in consecutive order placed immediately after punctuation marks.

3. An abstract must also be included summarizing the contents of the article in a maximum of 140 words, as well as a résumé of the *curriculum vitae* of the author, in not more than 120 words (with name, academic post, e-mail, ORCID, lines of research and most relevant publications). It is also necessary to provide between 5 and 7 keywords identifying the contents.

II. Critical apparatus

The critical apparatus (set of citations, references and footnotes that give academic rigor to the text) must follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*, whose “Quick Guide” can be consulted at: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html.

1. Bibliographical references must include: Author (received name and surname in upper and lower case), *Title of the Book* (place: publisher, year), pages cited; for example: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, tr. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. In the case of works by more than one author, only the first two are to be mentioned, followed by the Latin abbreviation *et al.*
3. When citing a particular chapter of a book: Author, “Chapter Title,” in author, *Title of Book* (place, publisher, year), pages cited; for example: Jorge Sebastián Lozano, “*Veritas Filia temporis*: Gombrich y la tradición,” in ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. References to printed journals should include: Author, “Title of Article,” *Name of Publication* (respecting capitals) number of volume, part number (date of publication): pages cited; for example: Francisco Egaña Casariego, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York,” *Archivo Español de Arte* 86, no. 343 (2003): 237-262. In the case of a newspaper: Author, “Title of the Article,” *Name of Periodical*, volume, number, section, date, year, page; for example, Teresa del Conde, “Naturaleza herida: González Serrano,” *La Jornada*, vol. 54, no. 24, sect. Opinión, August 20, 2013, 12.
5. Should the nature of the article require making references to works within the text, and hence use of the author-year system of documentation between brackets, authors are similarly requested to follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*; for example: (De La Fuente 1996, 114).
6. References to documents in archives are presented in the following manner: issuer; title of document; date; complete name of the archive when citing for the first time and (in brackets) the abbreviation that will be used thereafter; internal classification or location of the document and the folios consulted, for example: Archive of the Cabildo Catedral Metropolitano de México (henceforth ACCMM), *Actas de cabildo*, book 22, folio 3, January 7, 1684.
7. Websites are cited as follows: Author’s name, “Title,” direct link to the text (“consulted” and the date); example: Rocío Robles Tardío, “La metáfora y la huella del ferrocarril en

- la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier,” www.dialnet.uniroja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consulted October 30, 2013).
8. For film references: Director, *Title of the film* (place: production company, year), duration; example: Federico Fellini, *La dolce vita* (Rome/Paris: Riana Film/Pathé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
 9. References to sound recordings are formulated as follows: Name of composer, *Title*, director, recording company, year; for example: Silvestre Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, Enrique Diemecke, Gramophone, 1990.

III. Illustrations

1. A Word file will be sent as reference with the images and their corresponding captions numbered in the order in which they appear in the text, accompanied by the duly completed “Form for the submission of images.” It is important to make sure that the images fulfill certain general requirements, such as: clarity, definition, good framing.
2. If plates, slides, or prints on photographic paper are submitted, the size must be at least 5 × 7 cm to ensure good printing quality. Once digitalized the original material will be returned.
3. In the case of submitting digital images, these must fulfill the following requirements: a) photographs and midtones: 300 dpi, in .tif format and 14 cm breadth; b) line drawings (maps, sketches, diagrams): 1200 dpi, in .tif format and 14 cm breadth. They must be delivered numbered in a CD (labeled with author’s name, name of article and the date on which the disc was burned); or they can be sent by electronic mail or Dropbox in which case it is necessary that the files should be numbered in accordance with their captions.
4. Digitalized reproductions from books or journals are not accepted.
5. Captions: the numeration must be in accordance with the names of the submitted files, followed by: author, *Title of the work*, date, dimensions, place. Source or collection. Photographic credit © or details of the holder of the ownership rights over the image for publication on paper or in electronic form.
6. Reproduction rights: the author must remit licenses in writing, for both printed and online editions, permitting reproduction of those illustrations that require such authorization. Only where inter-institutional agreements exist between this Institute and other institutions involved may the permits be sought by the legal area of the Publications Department.

IV. Editorial process

1. Once reception of the text has been confirmed, the work will be submitted to a process of pre-selection by the editors of the journal so as to determine its thematic suitability. Once

the work has been rated as relevant for publication it will be submitted for anonymous peer review; in the case of research articles, documentary analysis, and studies of works of art, opinions will be sought from two specialists in the field; biographical sketches and reviews will be submitted to a single referee.

2. Referees shall be external to the journal's editorial team and shall have no relationship with the author. They must have completed studies of master's or doctorate level and have published at least one article of research, reflection or critical review related to the subject of the manuscript. They will be provided with an assessment form with which to express their opinion on the quality of the originals received.
3. Whatever the nature of the results, the contents of referees' opinions will be delivered to the authors. At all times the anonymity of both authors and evaluators will be respected.
4. The editors of the journal shall be empowered to request modifications to—or to reject—the contribution in attendance upon referees' determinations. Decisions may take the form: a) accepted without changes; b) accepted with suggestions for changes; c) accepted on the condition of carrying out the changes indicated; or d) rejected.
5. When attending to suggestions or conditions, the author shall highlight the changes made to his/her text. The editors will then review the modifications introduced by the author in relation to the suggestions or conditions made by referees, before proceeding—assuming that the suggestions or conditions have been fulfilled—to accept the work.
6. If the author disagrees with a referee's opinion, he/she can set forth the points of disagreement in writing. The editors of the journal, together with the editorial committee, will then evaluate the situation and, if necessary, request a third peer review.
7. The Universidad Nacional Autónoma de México requires authors to transmit intellectual ownership rights to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* for the effects of publishing the article and accompanying material both on paper and by electronic or any other technological media, for exclusively scientific or cultural and non-commercial purposes. Authors must therefore send back the duly completed and signed form for transmission of author's rights. This form will be sent by mail or e-mail in a PDF format during the process of galley proof revision.
8. Once the text has been approved and all previously indicated requirements have been met, the complementary material (images and reproduction licenses) will be checked. It is an obligation of the authors to resubmit any material that does not meet the quality requirement for printing.
9. If necessary, the editors may, subject to authors' agreement, request modifications in order to respect editorial design criteria.
10. Authors must undertake to check both galleys (in order to give their approval of the copy editing) and final page proofs (so as to corroborate that the sequence of images is correct and corresponds with the captions). In neither case will major modifications to the text be accepted.

Ethical norms of publication

The journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* shall ascertain that all parties (editors, referees and authors) comply with the ethical norms in the process of publication. *Anales* adheres to ethical norms based on international standards, which are:

The editors undertake:

1. To guarantee the anonymity of authors and referees during the editorial process.
2. To ensure that all texts are reviewed by specialists in the field and guarantee that the editorial process is carried out in a transparent manner.
3. To respect academic freedom and objectivity and to carry out their work with efficiency and to high standards of quality.
4. In case of doubt, to consult the editorial committee of the journal.

Referees shall:

1. Guarantee that submitted texts are original and alert to any possibility of plagiarism.
2. Ensure that opinions on the collaborations are maintained in strict anonymity. Referees shall review the texts sent to them with care and within the periods of time established and decline whenever they consider a text to lie outside the field of their competence.
3. Undertake not to divulge or make personal use of the contents of any article that has not yet been published. Violation of this ethical requirement shall be subject to sanction.
4. Be fair and impartial, judging the works in accordance with exclusively academic criteria.

Authors:

Undertake to sign the ethical declaration form which will be sent to them at the moment of receiving the article and to comply with the ethical guidelines which are listed as follows:

1. Shall guarantee that research articles are original and unpublished; i.e., have not appeared in any other printed or digital medium, nor have been offered simultaneously for consideration by another editorial body. No article that has been published beforehand may be submitted, even in the case of having appeared in a medium of very limited circulation. Exceptionally, notwithstanding, should strong grounds exist for dual publication, prior approval may be sought for the purpose with the support of solid arguments justifying the proposal.
2. In the case of an author proposing a translation into Spanish of a previously published text, he/she must offer convincing grounds for the relevance of the proposal. On that basis the editors, assisted by the editorial committee, shall decide whether to publish the work.

3. Authors shall not take undue credit to commit any unjustified accreditation (consisting in the inclusion as authors of names of persons whose contribution to the drawing up of the text was minimal or inexistent). Authors shall likewise undertake to give credit to all those persons or institutions who have given support during any part of the process.

Sanctions

Ethical misdemeanors will be sanctioned in proportion to their seriousness. In the case of well-founded suspicion or accusation of plagiarism, a committee of ethics formed by peers will investigate imputations and recommend the sanctions to be imposed. In the case of confirmation of plagiarism, the article will be withdrawn from the journal and a notice will be inserted explaining the reasons for withdrawal.



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Directora

Angélica Velázquez Guadarrama

ELISA VARGASLUGO†, ELISA GARCÍA BARRAGÁN†, EDUARDO BÁEZ MACÍAS†, ALBERTO DALLAL, RITA EDER ROZENCWAIG, FAUSTO RAMÍREZ ROJAS, AURELIO DE LOS REYES, JULIO ESTRADA, ALICIA AZUELA DE LA CUEVA, MARTHA FERNÁNDEZ GARCÍA, ROGELIO RUIZ GOMAR, MARIE-ARETI HERS, CLARA BARGELLINI, GUSTAVO CURIEL MÉNDEZ, ELIA ESPINOSA LÓPEZ, OLGA SÁENZ GONZÁLEZ†, LOUISE NOELLE, ARTURO PASCUAL SOTO, DÚRDICA ŠÉGOTA TOMAC†, PABLO ESCALANTE GONZALBO, ARNULFO HERRERA CURIEL, EMILIE CARREÓN BLAINE, DIANA MAGALONI KERPEL, JAIME CUADRIELLO, MARÍA ELENA RUIZ GALLUT, RENATO GONZÁLEZ MELLO, CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ, MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO, LETICIA STAINES CICERO, MARÍA TERESA URIARTE, MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL, ENRIQUE X. DE ANDA ALANÍS, ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA, PETER KRIEGER, PATRICIA DÍAZ CAYEROS, JESÚS GALINDO TREJO, ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA, HUGO ARCINIEGA, PABLO F. AMADOR MARRERO, CONSUELO CARREDANO, DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN, LAURA GONZÁLEZ, FERNANDO BERROJALBIZ, LINDA BÁEZ RUBÍ, OSCAR FLORES FLORES, DAVID M. J. WOOD, ROBERT MARKENS, GENEVIÈVE JEANINE ALICE LUCET, KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ, HELENA CHÁVEZ MC GREGOR, ANA GUADALUPE DÍAZ ÁLVAREZ†, DANIEL MONTERO FAYAD, IVÁN RUIZ†, DENISE FALLENA MONTAÑO, MARIANA AGUIRRE†, RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA, GONZALO ALEJANDRO SÁNCHEZ SANTIAGO, JOAQUÍN BARRIENDOS, HIRAM VILLALOBOS, YARELI JAIDAR, ELSA ARROYO, DAFNE CRUZ PORCHINI, LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO, CLAUDIO MOLINA, FLORENCIA SCANDAR, MANUEL ESPINOSA PESQUEIRA†, MÓNICA AMIEVA, SANDRA ZETINA OCAÑA, NORA ARIADNA PÉREZ CASTELLANOS, OMAR OLIVARES, CLAUDIA GARAY MOLINA.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,
volumen XLV, número 122 (primavera de 2023)
se terminó de imprimir el 31 de marzo de 2023, en
los talleres de Offset Rebosán, S.A. de C.V.
Composición tipográfica: El Atril Tipográfico,
S.A. de C.V. El tiraje consta de 500 ejemplares.